

**SINTESIS DE LAS ARTES: UNA UTOPIA DE LA MODERNIDAD Y
EL ESCULTOR JORGE OTEIZA¹**

***SYNTHESIS OF THE ARTS: AN UTOPIA OF THE MODERNITY AND THE SCULPTOR
JORGE OTEIZA***

Dra. Ana Arnaiz, Dr. Jabier Elorriaga, Dr. Xabier Laka

Escultores y Profesores Titulares del Departamento Escultura - Universidad del País Vasco

UPV/EHU – Bilbao, País Vasco, España

ana.arnaiz@ehu.es, javier.elorriaga@ehu.es, xabier.laka@ehu.es

RESUMEN: Entender la modernidad artística de las primeras vanguardias pasa por situarse frente a uno de sus mayores legados que artística y vitalmente nos ha determinado: la voluntad de una “*síntesis de las artes*”, uno de los ejes constituyentes de la modernidad y punto de inflexión de todo el devenir de la práctica artística desde principios del siglo XX hasta los nuevos ámbitos de operatividad e integración de arte-arquitectura-ciudad-comunidad en la actualidad.

Este empeño de colaboración entre las artes hizo posible un proceso moderno irreversible que llevaba implícita la búsqueda de una nueva noción de monumentalidad: la creencia común del espíritu moderno para recuperar una relación con lo público que trabajase sobre las nuevas bases del sentimiento de lo colectivo, una vida comunitaria activa, mediante la creación de un ámbito común interdisciplinar. Una “*nueva monumentalidad*” donde la ciudad, como verdadero y complejo fenómeno cultural de la modernidad, estaba vinculada a ella y la síntesis sería el vehículo para su transformación en obra de arte total: “*la ciudad como obra de arte*”.

Toda ello supuso el establecimiento de una nueva era para la arquitectura y el arte, una nueva y estrecha relación entre ambas, desde el extremo de lo programático y universal de los primeros planteamientos utópicos de las primeras vanguardias, hasta los enfoques sociales y vitalistas de la “*crisis*” tardomoderna del modelo en la década de los 50. La aspiración de la modernidad, de crear un nuevo espacio por la obra de arte integrada, quedaba ya inculcado en la esencia y en el devenir del arte y sus disciplinas.

Será en el escultor vasco Jorge Oteiza y en su praxis de integración “*conclusiva*” de escultura, arquitectura, ciudad y comunidad en una unidad indivisible, donde encontraremos un entendimiento pleno de esa utopía moderna de la “*síntesis de las artes*”.

¹ Este escrito esta derivado fundamentalmente de los contenidos desarrollados en dos tesis y dos libros de este equipo de investigación, véase:

LAKA, Xabier, *Síntesis de las artes: Relaciones escultura/arquitectura. Experiencia Azterlan*, Tesis, Universidad del País Vasco, 2010

ELORRIAGA, Jabier, *Pedestales de la modernidad. Del Pabellón de Barcelona (1929) al Monumento a Batlle y Ordoñez (1959)*, Tesis, Universidad del País Vasco, 2010

A. ARNAIZ, J. ELORRIAGA, X. LAKA, J. MORENO *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig: Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*, Universidad del País Vasco-Fundación Museo Jorge Oteiza, Leioa, 2008

A. ARNAIZ, J. ELORRIAGA, X. LAKA, J. MORENO, *261141 Izarrak alde. Proyecto para concurso de cementerio en San Sebastián*, Fundación Museo Jorge Oteiza, cuaderno nº 7, 2010

Palabras clave: síntesis de las artes, escultura, ciudad, nueva monumentalidad, Jorge Oteiza,

ABSTRACT: To understand the artistic modernity of the early avant-garde passes through facing one of his greatest artistic and vital legacies has given us, the will of a "*synthesis of the arts*", one of the constituent axes of the modernity and turning point of the whole evolution of artistic practice since the early twentieth century to the new fields of operation and integration of art-architecture-city-community nowadays.

This collaborative effort between the arts made possible a modern irreversible process that implied the search for a new notion of monumentality: the common belief of the modern spirit to recover a relationship with the public that would work on the new bases of the sense of the collective, an active community life, by creating a common interdisciplinary field. A "*new monumentality*" where the city, as the real and complex cultural phenomenon of modernity, would be linked to her and synthesis would be the vehicle for conversion into work of art: "*the city as a work of art.*"

All this meant the establishment of a new era for art and architecture, a new close relationship between the two, from the ledge of the programmatic and universal early idealistic approaches of the first avant-garde, until the more social and vitalistic approaches of the "crisis" of the late modernity in the decade of the 50s. The aspiration of modernity, creating a new space for newly integrated the work art was already inoculated into the essence and in the evolution of art and its disciplines.

It is in the Basque sculptor Jorge Oteiza and its practice of "conclusive" integration of sculpture, architecture, city and community in an indivisible unity, where we could find a full understanding of the modern utopia of the "*synthesis of the arts*".

Keywords: synthesis of the arts, sculpture, city, new monumentality, Jorge Oteiza

"...goza de universal simpatía la tesis estética de que una unión de dos y más artes no puede producir una elevación del goce estético, sino que es, antes bien, un extravío bárbaro del gusto. Pero esa tesis demuestra a lo sumo la mala habituación moderna, que hace que nosotros no podamos ya gozar como hombres enteros: estamos, por así decirlo, rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces como hombres-oídos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente. Confrontemos con esto la manera como el genial Anselm Feuerbach se representa aquel drama antiguo como arte total: 'No es de extrañar -dice- que, dada su afinidad electiva, que tiene unas razones profundas, las artes particulares acaben fundiéndose de nuevo en un todo inseparable, que es una nueva forma de arte'" (Nietzsche)².

Al comienzo del siglo XX tanto el Arte como la Arquitectura se hallaban en la búsqueda de una nueva estructura en la que pudiesen refundarse mutuamente a través de sus respectivas reinenciones disciplinares, instaurando sus propios modelos para lograr una nueva realidad espacial y vital correspondiente a una nueva época. Desde la perspectiva histórica que nos da un siglo ya pasado podríamos afirmar que entender la modernidad artística de las primeras vanguardias, más allá de los -ismos y las nuevas formas generadas, pasa por situarse frente a uno de sus mayores legados que artística y vitalmente nos ha determinado: la voluntad de una "*síntesis de las artes*" y la búsqueda de unas nuevas relaciones entre arte y arquitectura. Creemos que este es uno de los puntales constituyentes de la modernidad y punto de inflexión de todo un devenir de la práctica artística desde principios del siglo pasado hasta los nuevos ámbitos de operatividad e integración de arte-arquitectura-ciudad-comunidad en la actualidad.

² NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, p.72 y "El drama musical griego" en http://www.nietzscheana.com.ar/textos/el_drama_musical_griego.htm

Este empeño de colaboración entre las artes hizo posible el proceso moderno y marcó su irreversibilidad y a nuestro entender llevaba implícita la búsqueda de una nueva noción de monumentalidad netamente moderna, esto es, la creencia común del espíritu moderno para recuperar una relación con lo público que trabajase sobre las nuevas bases del sentimiento de lo colectivo, una vida comunitaria activa, mediante la creación de un ámbito común interdisciplinar. Una “nueva monumentalidad” donde la ciudad, el verdadero y complejo fenómeno cultural de la modernidad, estaba vinculada a ella y la síntesis sería el vehículo para su transformación en obra de arte total: “*la ciudad como obra de arte*” donde la arquitectura no fuese su exclusivo fundamento físico ni el arte su estéril ornamento³.

Toda esta concepción supuso el establecimiento de una nueva era para la arquitectura y el arte, y sobre todo una nueva y estrecha relación entre ambas desde el extremo de lo programático y universal de los primeros planteamientos idealistas y utópicos de las primeras vanguardias, hasta los enfoques fenoménicos, sociales y vitalistas que se manifestarían a partir de la “crisis” tardomoderna del modelo hacia el final de la década de los 50. La síntesis de las artes, además de ser el vehículo para dar sentido global a la aspiración de la modernidad, de crear un nuevo espacio por la obra de arte integrada, quedaba ya inoculado en la esencia y en el devenir del arte y sus disciplinas.

Este objetivo primordial de dilución del arte en la praxis de la vida, de recuperar una unidad perdida, fue lo que supuso el nacimiento de los movimientos artísticos modernos y lo que supuso un cambio radical en la concepción del arte en la sociedad. La premisa necesaria para una hipotética síntesis de las artes en búsqueda de esa ansiada renovación cultural, era la invención de un nuevo lenguaje común con sacrificio de las representaciones de individualidad plástica disciplinar y pasar a ser parte estructural de un sistema superior⁴. Pero para afianzar el compromiso intelectual de contribuir a un nuevo modo de vida, de ligar arte y vida con nuevos fundamentos, y de orientar el trabajo artístico a la transformación de la sociedad y los hábitos humanos en un nuevo tiempo, se hacía necesaria la aparición de una “nueva estética” donde las disciplinas tuvieron que deshacerse de sus viejos límites y establecer un nuevo suministro de leyes artísticas para el nuevo concepto de arte que procurase: “*No visiones de mundo, sino realidad de mundo*” (El Lissitzky)⁵. Era por tanto obligada una refundación disciplinar en la búsqueda de una “necesidad interior” (Kandinsky), pero una vez realizado en solitario⁶ el recorrido de reinención, ningún grupo de artistas de ímpetu utopista o revolucionario, e incluso las posteriores hasta los 60 con los últimos estertores de las utopías, escapó al ideal de integración de las artes⁷.

El arte fue el banco de pruebas privilegiado para instaurar una revolución estético-vital y a éste respecto Montaner señala tres tipos de niveles en la influencia de las artes figurativas sobre la arquitectura: 1.- la influencia directa o mimética donde “*las artes plásticas aportarían repertorios formales que la arquitectura podría utilizar directamente en sus formas*”; 2.- en un segundo nivel

³ Desde los inicios de las primeras vanguardias artísticas la idea de “la obra de arte total” (*gesamkunstwerk*) fue objeto de consideración y aparecerá, mediante un trabajo en equipo, como alternativa tanto al monumento tradicional como a las manifestaciones aisladas del arte de taller.

⁴ Ya la “catedral de cristal” de los expresionistas proclamaba la unidad de las artes bajo las alas de una gran arquitectura, un monumento en el que todos los artistas estaban llamados a participar dotando de un nuevo sentido a su trabajo: la cooperación de todas las artes en una acción común.

⁵ El arte viejo ya estaba muerto y solamente la creación de nuevas formas podía devolverle al hombre la vivencia del nuevo mundo que se estaba generando.

⁶ “*En la vida humana, igual que en el arte, hay determinadas crisis, en las que es aconsejable vivir reclusos para volver a tomar conciencia de los propios sentimientos y pensamientos*” GIEDION, Sigfried, “The need for monumentality” (1943), en ZUCKER, Paul (ed.), *New Architecture and City Planning: a Symposium*, Philosophical Library, Nueva York, 1944, p. 557

⁷ En este punto es importante matizar tal como afirma Werner HOFFMAN (*Los fundamentos del arte moderno*, Península, Barcelona, 1995) que la pretensión de conquistar la vida, de penetrar y dominar creativamente la civilización moderna, hizo surgir dos proyectos universales diferentes. Uno, el emprendido por los dadaístas y los surrealistas, que se dedicó con firmeza a derribar la fachada de la razón y el ordenamiento del mundo en categorías acuñadas por ella. Otro, el defendido por *De Stijl*, los rusos y la *Bauhaus*, que preparaba un final al concepto tradicional de arte no sometido por la vida, sino entregado a la misma. La configuración formal del arte debería regir la totalidad de la vida, la naturaleza y los aparatos creados por el hombre. Si el surrealismo extendía la totalidad de la vida hasta las profundidades del inconsciente, aquella otra facción intentó ordenar esa misma vida a través de las coordenadas de la conciencia.

más estructural donde “no se copian las formas sino los procesos, métodos y criterios que están en la base de dicha corriente artística” y 3.- un nivel más profundo y disciplinar donde “cada nueva propuesta en el campo de las artes o del pensamiento impulsaría a la arquitectura a rastrear en sus propias tradiciones arquitectónicas con el objeto de hacer emerger nuevas formas enriquecedoras”⁸.

DIÁLOGOS

Por tanto si el arte había pasado por su reclusión en el laboratorio en revisión de sus bases plásticas constitutivas e ideológicas y la arquitectura estaba siendo “contaminada” por ese arte revisado, la única salida era una nueva relación entre arte y arquitectura. Y, entre los diálogos que se produjeron en las vanguardias artísticas en clave de ésta “*síntesis de las artes*”, *De Stijl* (con una filosofía y un estilo), los suprematistas y constructivistas rusos (con una voluntad y un propósito), o la *Bauhaus* (con una operatividad y un programa) fueron los que más indagaron en los aspectos estructurales comunes al arte y la arquitectura y establecieron un dialogo que alteró profundamente a ambas disciplinas como forma y actitud para un nuevo modelo social: “*Todas las artes se vuelven una: arquitectura, escultura y pintura*” (Manifiesto Realista, 1920). Una utopía, una esperanza de emancipación para iniciar una nueva experiencia humana, que tenía como fin dar forma a un mundo nuevo, una fusión del arte y la vida, una obra colectiva (fruto de la colaboración entre artistas y no de un individuo aislado) y participativa, indiscernible y comprometida (anti-hedonista), donde la obra de arte sería el producto de un genio social, reflejo de la vida de una comunidad: “*Esto nos llevará en un futuro quizá remoto, al fin del arte como algo aislado del medio que nos rodea, lo cual constituye la auténtica realidad plástica. Pero este fin será a la vez un resurgimiento. El arte no sólo perdurará, sino que habrá de realizarse más y más. La unión de la arquitectura, la escultura y la pintura, a sus más altos niveles, creará una nueva realidad plástica. La pintura y la escultura no subsistirán como objetos aislados, ni como `arte mural`-destructor de la arquitectura misma- ni como `artes aplicadas`, sino que, como elementos simplemente constructivos, contribuirán a la creación de un ambiente no meramente utilitario o racional, sino puro y completo en su belleza*” (Mondrian)⁹.

Para los neoplasticistas la síntesis de las artes se constituyó en voluntad artística universal donde artista y arquitecto¹⁰ trabajasen juntos para producir una obra total, una “*unidad monumental*” donde las aportaciones individuales estuviesen unificadas en un vocabulario formal común, en una armonía constructiva, una obra anónima en un régimen de igualdad disciplinar, una integración verdadera que renovase los lazos que unen arte y vida, puesto que la sociedad podía ser transformada por medio del arte en la medida en que aumentase la conciencia estética y por tanto espiritual de la sociedad: “*El artista verdaderamente moderno, es decir consciente, tienen una doble tarea. En primer lugar, debe crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, debe encaminar al público la comprensión de una estética del arte plástico puro*” (Mondrian et al.)¹¹.

La vanguardia rusa, convencida de que el sueño social era posible, se comprometió con la construcción del socialismo, dotando de configuración formal plástica a la nueva sociedad revolucionaria en ciernes¹². El resultado de la síntesis de las artes, la unión entre arte y arquitectura,

⁸ MONTANER, Josep M^a, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, pp. 164-165

⁹ cit. en MOHOLY-NAGY, Laszlo, *La nueva visión y reseña de un artista*, Infinito, Buenos Aires, 1972, pp.54-55

¹⁰ Cuando cada uno refinado en el aislamiento de su laboratorio, ya hubiese descubierto sus principios universales a partir de la realidad de su propia naturaleza basada en sus propios materiales y sus códigos disciplinares.

¹¹ *Prefacio I* (1919) en DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Alianza, Madrid, 1981, p. 413

¹² El artista debía ocupar su lugar junto al científico y el ingeniero. Los constructivistas, artistas-trabajadores, artistas-constructores, artistas-ingenieros, estaban llamados a corporeizar la creatividad proletaria dotando de configuración formal a la nueva sociedad revolucionaria. La educación era el medio para llegar a crear la nueva sociedad, el camino más corto hacia el logro de una nueva

estaba llamada convertirse en el catalizador, en el “condensador social”¹³, pero, tal como frecuentemente ocurrió a lo largo de todo el movimiento moderno, ésta fue entendida de dos maneras excluyentes entre sí: bien por su naturaleza “práctica” como un enorme objeto de revolución política (Tatlin), o bien por su naturaleza “estética”, desde la pura autonomía disciplinar, como garantía para preservar su verdadero carácter transformador del espíritu (Malevich)¹⁴. Estas dos visiones, si bien compartían la afirmación de “lo nuevo”, ideológicamente estaban enfrentadas: unos convencidos de que el arte debía dejar de ser puro experimento para convertirse en expresión de la verdad revolucionaria, y otros que no podían concebir el arte al servicio institucional ni a la inmediatez de la vida cotidiana. Estos últimos creían en la capacidad transformadora (interior y exterior) del arte y defendían la libertad de creación en clara crítica al carácter eminentemente práctico de los productivistas. Para Malevich la obra de arte poseía su propia vida interior, su propia lógica interna, independiente de la realidad exterior y de la simbología: “*El arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres*” (Malevich)¹⁵. Parte del arte del pasado seguía perdurando, no ya por lo que representaba, sino por esa virtud atemporal que superaba la contingencia y el fin práctico de esas representaciones: “*La belleza del templo antiguo no procede del hecho de que sirviera de asilo a un determinado sistema de vida, o a la religión correspondiente, sino de que su forma se deriva de una percepción pura de las relaciones plásticas. Tal percepción artística (que en el templo se hizo forma) es preciosa y viva para nosotros en todos los tiempos, mientras que el sistema de vida en el que el templo se construyó ya está muerto*” (Malevich)¹⁶.

El arte no podía ser un medio de propaganda y la arquitectura su monumento. Pero otros como Tatlin y Rodchenko apostaban por un constructivismo aplicado, por un arte absorbido por la producción industrial al servicio de la revolución, renunciado a su independencia y donde la tarea ya no era hacer proyectos abstractos, sino responder a problemas concretos, puesto que creían que la unión de formas puramente artísticas con finalidades puramente utilitarias conducía a establecer modelos que estimulaban las invenciones en la tarea de crear un mundo nuevo. A caballo entre ambas posturas Gabo no sentía los problemas sociales con esa misma urgencia y apostaba por crear un arte nuevo sin tener que confinarlo en el estrecho campo de las artes aplicadas y en el *Manifiesto del realismo* afirmaba que el arte poseía un valor absoluto propio, independiente de la sociedad¹⁷. En una situación similar Lissitzky afirmaba que “*El cielo pertenece a Malevich pero la tierra a Tatlin*”¹⁸.

síntesis del arte con la vida, del arte con la tecnología, y éste pasaba por la formación del artista-constructor cuya preparación, mitad artística mitad técnica, le capacitase para participar plenamente en el trabajo constructivo de formar un clima socialista.

¹³ El fervor revolucionario consideró la ciudad como un gran espacio de representación y desarrolló un amplio programa para la construcción de nuevos monumentos que exigía la colaboración entre arte y arquitectura. Los *arquitectones* de un Malevich, que no era arquitecto ni actuaba como tal, se convertían en arquetipos del monumento moderno, en un intento de encontrar una vía para construir un monumento sin la figura, el significado o la semblanza del monumento tradicional ni arquitectura ni escultura. Eran trascendentes, atemporales, con infinito o cero significado, que anticipaban el discurso moderno sobre la memoria y el monumento.

¹⁴ En el “Manifiesto suprematista” de 1915, Malevich declaraba explícitamente: “*El suprematismo concentra ahora sus esfuerzos en el frente de la arquitectura y llama a todos los arquitectos revolucionarios para que se unan a él*” cit. en HEREU, P., MONTANER, J. M., OLIVERAS, J., *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994, p. 221. La *Ziuskulptark*, agrupación de escultores, arquitectos y pintores cuyo propósito era crear un nuevo arte total, sería dentro del grupo de la *ASNOVA* (*Assotsiatsiya Novykh Arkhitektoroy*, Asociación de Nuevos Arquitectos, 1923) la rama arquitectónica de los *VKHUKEMAs*, donde se produjo por primera vez en el seno de la vanguardia rusa, de forma programática una discusión en torno a la necesaria síntesis entre pintura, escultura y arquitectura. Sus métodos de enseñanza fluctuaban entre lo funcional y lo fantástico, lo cotidiano y lo utópico (tecnología e ideología unidas) pero con expreso interés en los “condensadores sociales”, desde los bloques de casas a los monumentos, en busca de la simbolización de un nuevo modelo de vida donde la arquitectura se concebía como acto simbólico, como plástica monumental.

¹⁵ “Manifiesto suprematista”, cit. en DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Alianza, Madrid, 1981, pp. 387-388

¹⁶ “Manifiesto suprematista”, cit. en DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Alianza, Madrid, 1981, pp. 389-390

¹⁷ Gabo criticaba las creaciones de Tatlin, y en concreto el *Monumento a la III Internacional*, pidiéndole que o bien crease casas y puentes funcionales o arte puro, pero no ambas cosas a la vez. A pesar de ello, ambas tendencias desarrollaron amplias investigaciones plásticas y arquitectónicas, destacando el éxito del método de enseñanza técnico-estética que más tarde fue adaptado por la *Bauhaus*.

¹⁸ Si los *arquitectones* de Malevich se vinculaban con la nueva idea de monumento, los *proun* de El Lissitzky claramente desdibujaban la línea entre las disciplinas de pintura, escultura y arquitectura.

Esta polaridad que acompañó toda la aventura del Movimiento Moderno, esa relación dialéctica entre la tendencia con individualidad creadora del artista y la tipificación del racionalismo funcionalista, no ponía en cuestión un objetivo primordial de las vanguardias históricas para mediante la síntesis “reconducir” las artes a la arquitectura e incorporarlas al “proyecto” que buscaban disolverse en la ciudad y configurar formalmente la vida. A la vez que Gropius al diseñar en 1919 el proyecto de la *Bauhaus*¹⁹, señalaba que la finalidad última del arte era lograr un “todo” en una sola forma total y única, una “*unidad espiritual*”, no faltaron las voces críticas y escépticas a la “comunidad de las artes” que se buscaba para esa obra de arte total (*gesamtkunstwerk*). Loos en concreto defendía la autonomía de la arquitectura y pensaba que la síntesis debía ser concebida mediante un sistema de decantamiento más complejo que por el simple deseo y la voluntad de llevarlo a cabo: “*Sólo una parte muy pequeña de la arquitectura pertenece al arte: la tumba y el monumento. Todo lo demás, todo lo que sirve a un fin, hay que excluirlo del reino del arte*” (Loos)²⁰. Mies van der Rohe afirmaba no tanto la imposibilidad de desligar la arquitectura del arte, sino lo absurdo de tal intención, pues reconocía la impronta formal y estructural profunda que el arte había causado en la aquella²¹.

La *Bauhaus* se convirtió en el laboratorio sistemático de la utopía moderna de la síntesis de las artes, de tender un puente entre el arte y la realidad de la civilización, y, en consecuencia, también de cuestionar las relaciones entre arte, artesanía e industria que desembocase en la confluencia plena final con la arquitectura: “*¡El fin último de las artes visuales es el edificio total. La más elevada función de esas artes fue alguna vez la decoración de edificios. Hoy existen en un aislamiento del cual sólo pueden rescatarlas los esfuerzos conjuntos y conscientes de todos los artesanos. Arquitectos, pintores y escultores deben reconocer una vez más la naturaleza de los edificios como entidades compuestas Sólo entonces sus obras estarán imbuidas de ese sentimiento arquitectónico que han perdido en el arte de los salones (...) Vamos a concebir, a considerar y a crear juntos el nuevo edificio del futuro, que reunirá todo en una sola creación integrada: arquitectura, pintura y escultura elevándose al Cielo, saliendo de las manos de un millón de artesanos, símbolo cristalino de la nueva fe del futuro*” (Taut)²². Fue el lugar donde bajo el influjo de artistas modernos imaginativos y la ayuda de nuevos conceptos configuradores estéticos, se dio una experimentación científica, con voluntad de renovación, a través de la unificación de todas las artes y oficios dentro de un sistema de colaboración al amparo de la arquitectura. Surgió la idea de una comunidad profesional unida sin distinción entre artistas y artesanos, a la búsqueda de la obra de arte total: “*Todos juntos (cada uno a través de los medios de cada arte) concebimos y realizamos la nueva arquitectura, la arquitectura del porvenir, donde pintura, escultura y arquitectura no serán más que uno*” (Gropius)²³. El artista era “rescatado” para la sociedad mediante la cooperación

¹⁹ La *Bauhaus* fue sucesora directa de la *Sächsische Kunstgewerbeschule*, escuela dirigida por Henry van de Velde entre 1902-1915 en Weimar, en la que se combinaba la enseñanza teórica con la experimentación práctica, pero sus fundamentos principales se encontraban en la *Deutscher Werkbund* (Confederación Alemana del Trabajo) fundada en 1907 como organización de industriales, artistas y arquitectos que más que un movimiento artístico o un estilo artístico, planteaba una filosofía y una amplia acción coordinada para integrar el arte, la arquitectura y la artesanía con las técnicas industriales de producción en masa y establecer así una nueva sensibilidad sobre la estética del diseño industrial y gráfico.

²⁰ Cit. en BRÜDERLIN, Markus (ed.), *Arquiescultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*, Museo Guggenheim, Bilbao, 2005: 50. En la *Bauhaus* también coexistieron dos polos en continua tensión, la que pretendía la total supeditación de la forma (el arte) a la función social (Loos, Behrens, Gropius, Meyer, etc.) y la que consideraba el arte mismo, y el nuevo aún más, una necesidad social (Taut, Mies van der Rohe, etc.)

²¹ “*La evolución de la arquitectura y el urbanismo moderno no puede entenderse sin tener en cuenta sus continuas relaciones con el arte. La admiración que la arquitectura ha tenido por las experiencias artísticas es una constante que ha ido en aumento (...) Las relaciones entre las distintas artes se han dado a lo largo de la historia pero durante el siglo XX, al desarrollarse un nuevo espíritu conceptual y crítico, dichas relaciones han aumentado y han potenciado más debates y un mayor conocimiento entre todas las artes*”, MONTANER, Josep M^a, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 161

²² “*Bajo las alas de una gran arquitectura*” Cit. en BANHAM, Reyner, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Paidós, Barcelona, 1985, pp. 280-281. Este texto pertenece al manifiesto del *Arbeitsrat für Kunst* (Consejo del Trabajo para el Arte) fundado en 1918 por 50 artistas, arquitectos y mecenas y antecesor de la *Bauhaus*.

²³ Cit. en ÚBEDA, Marta (2002), *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Colegio Oficial Arquitectos Castilla y León, Valladolid, 2002, p.150. Mediante un programa educacional que equilibraba tanto praxis como teoría través de la integración de inspiración y práctica productiva la gran responsabilidad de la *Bauhaus* fue la educación como medio para la comprensión del Art&Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da UNESPAR/EMBAP

intradisciplinar de las artes y la arquitectura se vio transformada por el arte, haciendo suyas algunas de sus meditaciones disciplinares, quedando así afectados su lenguaje, su concepción y su construcción. Contaminaciones disciplinares mutuas justificadas a partir de la indirecta relación que parte de las primeras vanguardias habían establecido con lo productivo y con lo perdurable para una nueva sociedad: “creaciones de una época entera y no de una persona determinada” (Mies van der Rohe)²⁴.

PROGRAMAS

El debate de la relación de arte y arquitectura, el logro de una nueva monumentalidad, la utopía de la síntesis de las artes estuvo en gran parte condicionado con el transcurso y devenir de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), con sus prioridades y sus readecuaciones programáticas periódicas que marcaban los derroteros de la arquitectura moderna. Ya para la década de los 40, el arte y la arquitectura habían transitado por sus respectivas “fases de laboratorio” y después de varias décadas de renuncias e influencias mutuas, proclamas e intenciones de trabajar en común, era hora de dar respuesta al problema de la construcción simbólica de lo público, ya no era cuestión de qué hacer con el arte (en el laboratorio) sino cómo hacer con el arte (en la vida). A finales de los años 30 desde el interior de los CIAM se mostraban ya los primeros síntomas de abandono de los rígidos comienzos normativizadores y totalizadores de la carta de Atenas (1931) y se larvaron los debates que posteriormente se darían en los años 40 en el seno de la arquitectura moderna en torno a la cuestión del poco interés dedicado por la nueva arquitectura a las cuestiones simbólicas colectivas y la búsqueda de una nueva monumentalidad a través de la integración de las artes. Se trataba de reflexionar acerca del papel de lo simbólico en la ciudad, donde el hombre también soñaba y se forjaba ideales. El verdadero funcionalismo debía estar relacionado con todas las necesidades y propósitos humanos, los físicos y los espirituales; incluso había ocasiones en que el simbolismo y la expresión debían predominar sobre los requerimientos funcionales²⁵. Este nuevo debate impulsado por Giedion, Sert y Lèger, cada uno desde su disciplina profesional, se inauguró oficiosamente en 1943 con los textos “La necesidad de una nueva monumentalidad” (Giedion, 1943) y “Nueve puntos sobre la monumentalidad” (Giedion, Sert y Leger, 1943)²⁶, convirtiéndose en el tema central de simposios y reuniones internacionales de arquitectos, artistas y críticos sobre la síntesis de las artes a lo largo de dos décadas aproximadamente, los 40 y los 50, hasta su declive en los 60. Se alegaba que la nueva monumentalidad estaba imbuida de la concepción plástica y espacial del arte moderno para que arquitectura y arte entrasen en una relación biunívocamente activa. Ante el fracaso de la cultura urbana se empezó a cuestionar la capacidad, de los arquitectos y los urbanistas por sí solos, para resolver los problemas de las ciudades y el planeamiento urbano. La

mundo en que se vivía y de las formas que lo simbolizaban. Más que influir sobre las masas le interesaba hacerlo sobre la clase dirigente y productora, ampliando el campo educativo para así reconducir sus deberes sociales, reorganizando técnicamente la producción y creando las condiciones efectivas para el progreso de la vida social. La *Bauhaus* constituyó, realmente, una experiencia sociológica, didáctica (“aprender haciendo”) y estilística que contribuyó a la institución de la metodología y del lenguaje racionalista: “Su responsabilidad consiste en educar hombres y mujeres que comprendan el mundo en el cual viven, e inventen y creen formas que simbolizan ese mundo”(Gropius), cit. en BANHAM, Reyner, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Paidós, Barcelona, 1985, p. 287

²⁴ MIES van der ROHE, *Arquitectura y voluntad de época*, www.iespana/manifiestos

²⁵ “Las ciudades surgen de las necesidades sociales del hombre y multiplican sus modos y métodos de expresión. En la ciudad, fuerzas e influencias remotas se funden con lo local; sus conflictos no son menos significativos que sus armonías. La ciudad constituye un hecho de la naturaleza, lo mismo que una cueva u hormiguero. Más también es una obra de arte consciente y contiene, dentro de su armazón comunal, muchas formas de arte más simples y más personales. La mente adquiere forma en la ciudad, y a la vez, las formas urbanas condicionan la mente. La ciudad es, a la vez un bien físico de la vida colectiva y un símbolo de los movimientos colectivos. Junto con el idioma, es la obra de arte más grande del hombre”. Significativamente, esta cita sin referencia alguna se encontraba en el archivo personal en la Fundación Museo Jorge Oteiza, entre los borradores de preparación de su conferencia “La ciudad como obra de arte” (1958)

²⁶ GIEDION, Sigfried, “La necesidad de una nueva monumentalidad” en ZUCKER Paul (ed.), *New Architecture and City Planning: a Symposium*, Philosophical Library, Nueva York, 1944, pp. 549-568. Giedion, Sert y Leger reflexionaron acerca de la cuestión de la nueva monumentalidad y la colaboración entre arquitectos, pintores y escultores, en el manifiesto conjunto “Los nueve puntos sobre la monumentalidad”. Giedion aportó su texto “La necesidad de una nueva monumentalidad”.

creciente crítica al estricto funcionalismo se enfocó a partir de una colaboración interdisciplinar, una unidad de pensamiento necesaria para resucitar las ilusiones públicas por un hábitat mejor en una ciudad mejor y la integración de las artes sería la manera de lograrlo: “*La monumentalidad consiste en eterna necesidad de las personas de crear símbolos que manifiesten su vida interna, sus acciones y sus convicciones sociales (...) arquitectos, pintores y escultores se han desacostumbrado a trabajar juntos (...) ¿Por qué? Porque los tres han sido eliminados de las grandes tareas públicas*”²⁷.

Frente a las lecturas peyorativas y prejuiciadas que el Movimiento Moderno había hecho de lo monumental, paradójicamente, se partía de la convicción de que como cualidad intrínsecamente humana, en toda época, las sociedades en las que han existido factores unificadores habían generado sus monumentos a los que vincular sus afectos: “*Los monumentos son hitos que el hombre ha creado como símbolo para sus ideales, sus objetivos y sus actos. Fueron diseñados para sobrevivir a la época que los creó y constituir un patrimonio para generaciones futura*”²⁸.

Es un error creer que los arquitectos y artistas modernos eran los únicos responsables del fracaso en lograr esta colaboración, cuando precisamente fueron los primeros que vieron la necesidad de unirse y tratar sus problemas donde el aprendizaje de arquitectos, pintores y escultores se hacía de manera conjunta y relacionada por primera vez—Entonces ¿cuál podía ser la razón que imposibilitaba la colaboración? ¿Lo político, lo sociológico, lo económico, lo ideológico, lo inherente a cada una de las disciplinas, la aparición de otros soportes? El divorcio era real, había pasado mucho tiempo desde la época en que la arquitectura y la pintura estaban unidas y se había perdido el hábito de colaboración en este tema, pero quedaba aún la esperanza de que ciertos artistas y arquitectos tuvieran una comunidad de ideas que les posibilitan trabajar conjuntamente como un equipo y el hecho de que el resultado fuese más o menos feliz no era debido al fallo de ninguna de las personas involucradas sino más bien una cuestión de las posibilidades reales que concedía la oportunidad. Por ello se reclamaba salir de los principios demasiados académicos y rígidos del *Estilo Internacional*, y se veía en las estrategias de los artistas modernos, nuevas maneras de concebir una arquitectura.

Esta búsqueda hacia el factor expresivo de la comunidad en la arquitectura era una afirmación, un claro síntoma por un lado de las limitaciones del lenguaje de la arquitectura moderna, y de cómo que la nueva estética necesitaba ser dotada de un contenido colectivo y simbólico a través de nuevos ámbitos de aplicación. Era claro que, una “*sinfonía de los acontecimientos*” y una “*síntesis del pensamiento*” entre pintura, escultura y arquitectura estaban llamadas a gestionar y posibilitar ese espacio: “*Ahora comprendemos el matrimonio que pueden celebrar las artes mayores ligadas a la arquitectura: el de una unidad construida sólidamente (...) El urbanismo dispondrá, la arquitectura dará forma, la escultura y la pintura dirigirán las palabras selectas que son su razón de ser*” (Le Corbusier)²⁹.

Entre la desazón y el ímpetu, entre cierta prepotencia y necesidad, reflejo del clima de la época donde la arquitectura moderna sola parecía incapaz de ir más allá de la solución de los

²⁷ “La necesidad de una nueva monumentalidad” en ZUCKER, Paul (ed.), *New Architecture and City Planning: a Symposium*, Philosophical Library, Nueva York, 1944, pp. 549-568.

²⁸ GIEDION, Sigfried, “Nine points on monumentality” (1943), en OCKMAN, Joan, *Architecture Culture: 1943-1968*, Columbia Books of Architecture, New York, 1993, p. 29. Dado que cuando un arquitecto moderno hablaba sobre el monumento se cuidaba de que su discurso no pareciera un paso atrás, una vuelta hacia aquello que había rechazado tajantemente décadas atrás esta “nueva monumentalidad” se definía de manera amplia y flexible: no era cuestión de gran tamaño o durabilidad sino de la grandeza espiritual inherente al monumento: “*La monumentalidad es enigmática. No puede ser creada intencionadamente. Ni el mejor de los materiales ni la tecnología más avanzada son requeridos para una obra de carácter monumental*” (Louis I. Kahn) “Monumentalidad” en ZUCKER, Paul (ed.), *New Architecture and City Planning: a Symposium*, Philosophical Library, Nueva York, 1944. Una nueva monumentalidad, no para restaurar un nuevo clasicismo sino para responder a las necesidades y aspiraciones populares, en base al nuevo universo plástico (escultórico, pictórico, arquitectónico, etc.) inventado por las vanguardias de principio de siglo.

²⁹ LE CORBUSIER, “L’espace indicible”, en *L’ARCHITECTURE D’AUJOURD’HUI*, nº extraordinario abril, París, 1946, p. 17. La creciente preocupación por la cuestión de la monumentalidad afectó a Le Corbusier cuando con una nueva disposición de espíritu, se le abrió el camino a los hechos plásticos como vía de elevación trascendente, a lo inefable.

requerimientos funcionales, la cuestión de la síntesis de las artes continuó generando pensamiento así como un gran debate en las reuniones internacionales³⁰: “*Si el matrimonio de arte y arquitectura ha sido ejemplar durante épocas (...) donde el artista y el arquitecto estaban unidos en el propósito, y por tanto ninguna afirmación de ninguno de ellos, por dominante que fuese, se detraía del trabajo del otro (...) creo que nuestra misión hoy es descubrir las causas del lapsus reciente y sugerir medios para implementar nuevas relaciones (...) Creemos un ‘Instituto de Artes, Ideas y Funciones’ que (...) estaría formado por artistas, arquitectos, escultores, el constructor y probablemente unos pocos expertos en relaciones públicas*” (Ben Shahn)³¹.

Pero a pesar de este idealismo monumentalista a la hora de promover experiencias concretas, el CIAM de la década de los 50 no dio señales de ser capaz de renovar las conexiones entre las transformaciones colectivas y la arquitectura de vanguardia. El proyecto universalista moderno de la primera mitad del siglo XX que buscaba un nuevo arte y una nueva arquitectura así como una nueva ciudad, se vio en la necesidad de una renovación, de una evolución después del gran fracaso de la urbanización racionalista de la postguerra³². Se vivían nuevos tiempos donde se establecían nuevas relaciones entre lo individual y la totalidad, entre el “ser” y el “pertenecer”, donde en vez de buscar soluciones universales se buscaba una utopía del presente, visible mediante la acción constructiva responsable; la arquitectura no podía ser concebida desde la estrechez académica y como imperativo moral urgente era necesario que fuese al menos tan ética y honesta como estética.

Para finales de los 50 el ideal y el programa de la síntesis de las artes y de la obra de arte total, que se volvió tan popular después de la II Guerra Mundial, necesitaba una revisión y asumir importantes correcciones respecto del ideario moderno. Paulatinamente las nuevas generaciones desarrollaron una actitud crítica-constructiva hacia la creencia del supuesto “efecto saludable” de una síntesis de las artes y de la integración como posibilidad de alcanzar un “arte total”. El arquitecto Peter Smithson al respecto de los diferentes papeles del arquitecto y del artista manifestaba que “*El trabajo de los arquitectos de proporcionar un contexto al individuo para en él realizarse, y el trabajo de los artistas de dar señales e imágenes a las fases de esta realización, se encuentran en un solo acto, lleno de inconsistencias y aparentes irrelevancias de cada momento, pero lleno de vida*”³³.

³⁰ Entre los foros para este debate destacamos el Simposio organizado en marzo de 1951 en el MOMA de Nueva York, bajo el tema de “Como combinar pintura y escultura con arquitectura”, el Congreso Extraordinario de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte) septiembre de 1959 con el tema de “La Ciudad Nueva-Síntesis de las Artes” celebrado en Sao Paulo, Río de Janeiro y Brasilia simultáneamente y finalmente la *Conferencia de Artes* (Venecia, 28 de septiembre de 1952) organizado por la UNESCO.

³¹ Cit. en actas del simposio *How to combine painting, sculpture to architecture?*, marzo 1951, MOMA, Nueva York (65 páginas mecanografiadas en los archivos del legado personal del arquitecto Philip Johnson, MOMA, New York). Entre las numerosas posibilidades de combinar pintura y arquitectura y ante la dificultad de definir las estrictamente, en ese simposio Sert intentó hacer una categorización básica de cómo podían ser combinadas las tres artes. Su análisis tipológico se resume del siguiente modo:

a/ la “relacionada”, donde cada disciplina trabaja de modo independiente en su ámbito para ser posteriormente unidas buscando el efecto: la arquitectura y la obra de arte existen previamente y sólo se piensa en combinarlas estableciendo una sintonía entre ellas.

b/ la “aplicada”, cuando en primer lugar se concibe el edificio y se reservan lugares específicos para las intervenciones artísticas: es la colaboración más común, donde el artista trabaja en función de la demanda de la arquitectura, intentando adecuarse a los requerimientos del emplazamiento propuesto.

c/ la “integrada”, donde los cometidos no podrían ser separados y la colaboración debe ser de principio a fin. Artista y arquitecto, un equipo perfectamente integrado, estarían unidos en el propósito y por tanto ninguna afirmación de ninguno de ellos, por dominante que fuese, se detraería del trabajo del otro. Sin convicción mutua sobre el sentido último de esta colaboración y sus resultados no podría darse tal integración. Estas expresiones de una voluntad única, solo se producen por “comunidad” y esto hace que por ideales raramente se produzcan. Según Gropius, la unidad de las artes “*puede lograrse a través de la asociación de naturalezas artísticas afines sobre una base amistosa, a través de una comunidad sincera, no sólo en el sentido artístico sino también en el humano*” cit. en MARCHÁN FIZ, Simón (1986), *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1986, p. 97

³² Sería interesante especular o imaginarse desde todo punto de vista, continuista o fundacional, cómo se hubiese desarrollado los acontecimientos y dirigido todo ese potencial de la voluntad de síntesis de las vanguardias históricas y de revisión al exceso de funcionalismo que se estaba dando en los CIAM si no hubiese acaecido una II Guerra Mundial que desvió los ánimos de construcción simbólica así como una postguerra con una devastación generalizada que acaparó todos los recursos económicos para una reconstrucción que resulto demasiado urgente y poco efectiva a largo plazo.

³³ Cit en SÁNCHEZ MERINA, Javier, *Debates en la arquitectura anglosajona sobre el uso de la ‘Historia’*, tesis doctoral, ETSAB, 2002, p. 140

La nueva “obra de arte total” ya no podía ser el efecto global de una totalidad unitaria y armónica sino de la multitud de diferentes mensajes fragmentarios, producto de un relativismo cultural y estético fundamentado en la imagen. En los 60, una época de declive de los absolutos del metarrelato moderno, se reivindicaría el arte en relación con la vida cotidiana, donde lejos de imponer una unidad se pensaba que ésta tenía que producirse tras una búsqueda mutua por convencimiento, y así más que de integración de las artes se comenzó a hablar de “simultaneidad” de las artes, con lo que se clausuraban los debates sobre la nueva monumentalidad provenientes de los CIAM. “*Hay relaciones más sutiles y profundas que vinculan arte y arquitectura, y no simplemente con esa receta alquimista de continuidad física*” (Anthony Hill)³⁴. Se dio por finiquitado ese debate explícito en torno a la “nueva monumentalidad” y la “integración de las artes” y sería planteada no ya como la utopía de integración arte-arquitectura, sino como condición de obras íntegras, donde la arquitectura asumía la condición de obra de arte.

OTEIZA

Existe toda una casuística donde se podrían mostrar los límites y las voluntades de entendimiento de esa síntesis de las artes y la obra total, la abismal distancia entre el deseo del programa y los logros reales, así como las circunstancias facilitadoras u obstruccionistas de la época (disciplinares, ideológicas, económicas, etc.) que nos revelan por un lado las diferentes basculaciones entre lo funcional y lo simbólico de la arquitectura o por otro las numerosas tensiones entre pureza y adecuación en el arte.

Pensamos que algunos de los procesos de colaboración transdisciplinar iniciados en la modernidad a pesar de haber sido clausurados con cierto desdén siguen siendo válidos aún hoy³⁵. Y entre estos, desde la disciplina que nos acoge y desde la identidad colectiva que nos define, será en el escultor vasco Jorge Oteiza donde detectamos unas experiencias modélicas de integración “conclusiva” de escultura, arquitectura, ciudad y comunidad en una unidad indivisible, que aunque no fueron ejecutadas, no eran fallidas; son logros ejemplares en el entendimiento de la utopía moderna de la síntesis de las artes: “*La conclusión experimental de la disolución de la escultura en la arquitectura quedó, pues, interrumpida, sin ser consumada, por lo que nunca sabremos si se hubiera reconciliado o no con las exigencias del proyecto realizado, como tampoco será posible contrastar sus efectos sobre la realidad construida y la ciudad (...). En todo caso, la circunstancia de que, no se materializarán les ha conferido no sólo la condición de ocasiones frustradas, sino incluso un estatuto aurático que difícilmente se desligará en el futuro de la leyenda que envuelve al propio artista (...) en las propuestas de Oteiza resuenan todavía los ecos, propias de las vanguardias más politizadas, de los proyectos personales y colectivos que, cara al futuro, alimentan la utopía del hombre nuevo*”³⁶. Oteiza nos sitúa en el umbral de una revisión matizada de la modernidad y en la necesidad de establecer nuevas estructuras para una relación entre el arte y arquitectura en tardomodernidad.

Al analizar en conjunto la obra plástica y el pensamiento teórico del escultor desde sus inicios, se detecta un afán constante, un complejo y rico ideal de integración que recorría toda su experiencia vital y que estaba a su vez vinculado íntimamente a una nueva concepción de lo monumental en modernidad, aspiración que tuvo sus dos momentos álgidos en sus anteproyectos de *Monumento a*

³⁴ Cit. en JOBSE, Jonneke, *De Stijl Continued: The Journal Structure (1958-1964). An Artists' Debate*, 010 Publishers, Rotterdam, 2005, p. 54

³⁵ “*En las pretensiones de la vanguardia soviética inmediatamente posrevolucionaria encontramos muchas de las ideas que hoy se exponen como nuevas. Que hoy se siga hablando de ellas es signo de que aunque nunca llegaron a realizarse, continúan presentes como potencialidad y deseo*”, Valeriano BOZAL, “Proa a la revolución / navegando siglo”, en AA.VV., *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Fundación Cultural Mafre Vida, Madrid, 2003, p. 45

³⁶ MARCHÁN FIZ, Simón, “Una poética de la desocupación y del vacío. El transitar de Oteiza a la arquitectura desde la escultura” en AA.VV., *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Fundación Cultural Mafre Vida, Madrid, 2003, p. 220. “*Pero es ese fracaso lo que le otorga su capacidad y le convierte en referencia para nuestra sensibilidad y nuestro siglo*”, Valeriano BOZAL, *idem*, p. 50

José Batlle y Ordóñez en 1958 con el arquitecto Roberto Puig y en el proyecto de cementerio 261141 Izarrak Alde para San Sebastián en 1985 con el arquitecto Juan Daniel Fullaondo³⁷.

Para el logro de una “nueva monumentalidad”, Oteiza transitó por cuatro ámbitos de verificación del “ser estético”, una concatenación de “propósitos de integración” en creciente ampliación de su dimensión e influencia pública: desde un arte experimental, hacia la síntesis de escultura y arquitectura, para la construcción de ciudad y con el objetivo último de la regeneración del individuo y la comunidad. En 1958 estaba en disposición de “concluir” su primer “propósito experimental” al interior del “laboratorio del arte” con la consecución de un concepto renovado de escultura receptiva y vacía “una escultura = 0 (igual a cero) como expresión”. Y este es el punto clave para su paso a la integración de escultura y arquitectura, y convertirse en la condición necesaria para una nueva monumentalidad, pero para ello era necesario exigirle también al arquitecto un mismo compromiso profesional y rigor experimental: “una arquitectura = 0 (igual a cero) como expresión”. En el momento de su mayor madurez intelectual y plástica, Oteiza se impuso trasladar la experiencia del arte a “espacios públicos de ejecución, espacios compuestos”, para verificar una vez más su capacidad transformadora. Por afinidad disciplinar en las preocupaciones sobre el espacio, lo urgente para Oteiza era reinventar la “estatua” que integrase el operar disciplinar de escultura y arquitectura en la ciudad y el paisaje, en clave moderna: “Al afirmar que abandono la escultura quiero decir que he llegado a la conclusión experimental de que ya no se puede agregar escultura, 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)³⁸.

Oteiza colaboró asiduamente con profesionales de la arquitectura, disciplina con la que mantuvo una relación ambivalente “afinidad-recelo” criticando duramente la falta de compromiso espiritual y de una verdadera conciencia del espacio por parte del arquitecto moderno. Frente a las interpretaciones que nos hablan de un escultor que abandonó la escultura para pasar a la arquitectura, Oteiza no hizo arquitectura, ni su obra derivó en arquitectura, sino que puso el saber de la escultura y sus conclusiones estéticas, al servicio de una relación interdisciplinar plena y estructural³⁹. Paralelamente al desarrollo de un propósito experimental desde el Laboratorio, al interior de la escultura, Oteiza fue paulatinamente necesitando trasladar a “espacios compuestos” o “espacios públicos de ejecución”, puesta en “función monumental”, los resultados circunstanciales de su experimentación plástica y su ideario.

En las primeras colaboraciones de Oteiza con la arquitectura, su escultura, adosada al muro o exenta, aportaba al edificio un acento estético-espiritual pero sin llegar a constituirse en una unidad indivisible de arte y arquitectura identificados. Fue en el *Monumento a Batlle y Ordóñez* en 1958 donde esa integración alcanzó su mayor expresión para convertirse en un referente internacional de la puesta en práctica de una radical síntesis de las artes.

El Concurso Internacional para la erección de un monumento al estadista uruguayo fue la oportunidad anhelada por Oteiza para la realización de su ideario estético y social. Oteiza y Puig, no presentaron un mero proyecto arquitectónico-escultórico sino que plantearon todo un ideario estético que trascendía la particularidad del propio proyecto. Declaraban con toda rotundidad el sentido y el compromiso de su propósito de integración monumental: “Nos planteamos en este monumento, la integración del arte -concretamente de la escultura con la arquitectura- para la

³⁷ Veáanse A. ARNAIZ, J. ELORRIAGA, X. LAKA, J. MORENO, *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig: Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*, Euskal Herriko Unibertsitatea-Fundación Museo Jorge Oteiza, Leioa, 2008 y A. ARNAIZ, J. ELORRIAGA, X. LAKA, J. MORENO, *261141 Izarrak alde. Proyecto para concurso de cementerio en San Sebastián*, Fundación Museo Jorge Oteiza, cuaderno nº 7, 2010

³⁸ OTEIZA, Jorge, “El final del arte contemporáneo”(1960), archivos Fundación Museo Jorge Oteiza

³⁹ Oteiza afirmaba que abandonaba toda expresión en la escultura no que abandonase la escultura. Expresiones como “me paso a la arquitectura”, “me paso al papel”, etc. no dejan de ser expresiones de materialización externa de lo que, al igual que Malevich, siempre estuvo buscando como escultor, un arte que liberase al espacio del peso del objeto y de los avatares de la época: el silencio, el vacío de la “estatua energía”.

*obtención de una construcción espiritual cuyo especial carácter y destino, nos obliga a Arquitecto y Escultor: 1º, A plantear y partir de un mismo concepto trascendente y actual de lo monumental.- 2º, A situar y definir nuestro trabajo en su complejo espacial.- 3º, A finalizar como resultado en una indivisible solución estética y espiritual*⁴⁰. En Montevideo arquitecto y escultor no solo estaban obligados a unificar criterios, sino a poner en riesgo su saber para poder volver a poner en valor la propia relación escultor-arquitecto respecto de la tarea de imaginar y construir ciudad: “*Por esta suerte de integración, nos parece imposible separar la escultura de la arquitectura*”⁴¹.

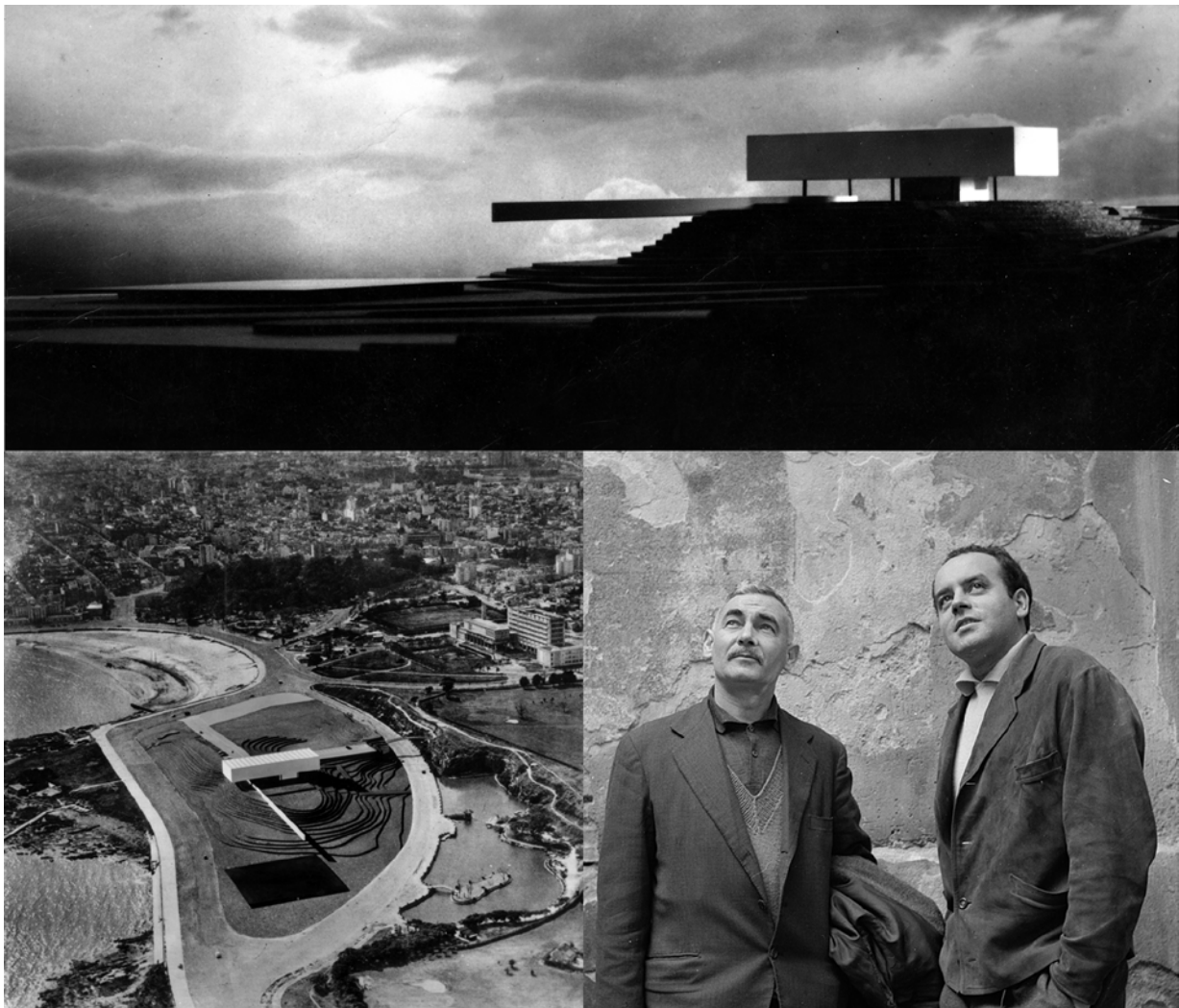
En el proyecto de *Monumento a Batlle y Ordóñez* no se conjugaban simbióticamente dos estructuras espaciales diferenciadas con un mismo objetivo simbólico⁴², si no una integración total e “*indivisible solución estética y espiritual*”, donde el continente y contenido eran “*uno y mismo*” y se restablecía el sentido de monumentalidad⁴³. Desde la praxis artística esta propuesta de monumento, llevaba radicalmente a sus últimas consecuencias las plenas relaciones concurrentes entre arte y arquitectura. En Montevideo sucedió algo que no se había dado hasta ese momento en las colaboraciones que el escultor Oteiza había mantenido con arquitectos: una acción armonizada sin desequilibrios disciplinares. Con el arquitecto Roberto Puig sucedió una comunión especial donde ambos crearon un lugar transfronterizo, un mundo original de interrelaciones “*sin fuentes frente al mar, sin formas frente al espacio*”. Templo y estatua dejaron a un lado sus imágenes para propiciar el levantamiento material que trajera a presencia la dimensión simbólica del vacío anhelado por Oteiza.

⁴⁰ Memoria de primer grado cit. en A. ARNAIZ, J. ELORRIAGA, X. LAKA, J. MORENO, *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig: Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*, Euskal Herriko Unibertsitatea-Fundación Museo Jorge Oteiza, Leioa, 2008: 75

⁴¹ Memoria de primer grado cit. en A. ARNAIZ, J. ELORRIAGA, X. LAKA, J. MORENO, *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig: Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*, Euskal Herriko Unibertsitatea-Fundación Museo Jorge Oteiza, Leioa, 2008, p. 78

⁴² *He colaborado bastante con arquitectos en urbanismo y diseño y sentimiento espacialismos, pero no me ha gustado relacionar esculturas mías con arquitectura de edificios* (Oteiza), cit. en PELAY OROZCO, Miguel, *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, p. 236

⁴³ “*Para Mondrian, la integración del arte con la arquitectura suponía una colaboración orientada a la construcción exclusiva del espacio arquitectónico como creación espiritual, sin obra de arte. En mis conclusiones, en una etapa complementaria y final, se recupera la obra de arte desde ese mismo espacio espiritual de la arquitectura –desde el espacio interior, como Mueble espiritual e integración del arte con el hombre-, o desde el espacio urbanístico, como Aislador metafísico y servicio privado para la sociedad, pero con un arte igual a cero (cero, como expresión formal)*” Jorge OTEIZA, 1958, “La escultura contemporánea se ha detenido. Carta abierta a André Bloc”



Pero para Oteiza, lejos de quedarse a ese nivel de integración disciplinar, lograr una verdadera monumentalidad era ir a la integración con la ciudad, a la consecución de un urbanismo de naturaleza receptiva y habitable espiritualmente, donde la cuestión del embellecimiento fuese secundaria y el aparato formalista apareciese subordinado para que el ciudadano participase activamente. Una ciudad que hiciese posible la “belleza” del hombre. El arte debía procurar en la ciudad -en términos utilizados por Oteiza- “*zonas de aparcamiento espiritual*”, espacios de soledad, “*aisladores metafísicos*”, para defender al ciudadano del tumulto expresionista y el espectáculo móvil y dinámico de la metrópoli moderna. Y todo ello conllevaría finalmente la definitiva integración del arte con el individuo y la comunidad, desmontando el aparato formalista en todos los ámbitos, en la educación, en la política y en la vida social, para posibilitar el despliegue último del gran potencial del arte como agente de transformación antropológica. Y es en este sentido donde Oteiza postulaba el *Monumento a Batlle* como un gran Centro de Estudios e Investigaciones de Estéticas Comparadas, un gran dinamizador cultural para la formación cívica y política del individuo y el pueblo, por el arte. Una conmemoración en términos puramente espaciales, libre de toda expresión personal, de solución formalista o afán espectacular, emplazando a un espectador activo, no a una audiencia pasiva, participando desde su intimidad para su integración social y política en la comunidad: un nuevo tipo de espiritualidad laica: “*Mientras el artista no haya crecido completamente a interioridad, mientras siga siendo artista y no sacerdote, hará falta que coloque una imagen de lo interior frente a él (...) Sólo cuando él, haya crecido hasta la interioridad, el elemento interior en él se habrá hecho absoluto y sólo entonces exigirá una exterioridad absoluta,*

para formar una unidad” (Mondrian)⁴⁴.

Este mismo ideario ya subyacía en su texto “La ciudad como obra de arte”: *“Es tan importante este tema –la ciudad como obra de arte–, es tan complicado en apariencia, tan confusa la situación misma de la obra de arte actual, tan compleja la de la arquitectura, la de la casa, la de la ciudad en los momentos actuales, tan grave la situación misma del Hombre, la de su emplazamiento espiritual en el panorama de la cultura, del progreso científico y del desorden político y moral del mundo, que abordar este tema con preocupación resulta sumamente difícil. Comprendo que no puedo pretender abarcarlo, que no se me ha pedido que lo aborde sino desde mi profesión de escultor. Pero si no podría hacerlo –no lo haré– mas que desde el centro de mi profesión, desde esta zona íntima de donde extrae uno la obra de arte, esa zona donde precisamente converge el mundo del corazón y de la inteligencia. (Oteiza)⁴⁵.*

La concepción de Oteiza sobre la misión social y antropológica del arte, su destino público, le llevaron a reflexionar desde sus primeros textos⁴⁶, de un modo más o menos explícito, en torno a la cuestión de las relaciones entre escultura, arquitectura, comunidad y paisaje no referidos tanto a la cuestión de los repertorios temáticos de representación como a los problemas de consistencia y de estructura que hacían que la obra de arte afectase sólo por su mera presencia espacial. Fue en 1958 durante la elaboración de la memoria de este anteproyecto para Montevideo y en la redacción de la conferencia “La ciudad como obra de arte” cuando Oteiza abordó explícitamente la cuestión de los problemas de integración que venían desarrollándose en los debates internacionales en la década de los 40 y 50. Criticaba la superficialidad de los debates de época entre arquitectos, artistas y críticos orientados únicamente hacia la idea de *“embellecimiento superficial de la ciudad”*⁴⁷ y no hacia una *“unión indivisible”* de ambas disciplinas en la idea de una *“nueva monumentalidad”* como *“servicio espiritual al hombre”*. Como escultor, para Oteiza la monumentalidad residía en un arte receptivo, resultado de operaciones de desocupación espacial cada vez más radicales, que incorporasen activamente al espectador *“en la conciencia estética del espacio”*⁴⁸ para lo cual eliminaba progresivamente todo expresionismo, formalismo y simbolismo que interfiriese: *“Las ideas de los artistas deben medirse por los acontecimientos que originan y no por los que traducen”* (Oteiza)⁴⁹.

Orientado a la solución de *“la ciudad como obra de arte”*, Oteiza vio en la sobresaturación de estímulos visuales una trampa hedonista, verdaderos señuelos para el entretenimiento cuya función era convertir al ciudadano en espectador impidiendo la capacidad transformadora del arte: *“El resultado, evidente ya en el observador, en la comunidad, es una atrofia creciente de la sensibilidad visual, de su capacidad estética de percepción. (Oteiza)⁵⁰*. En su ideario la solución no era llenar la ciudad por *“ocupación formal”* sino crear lugares por *“desocupación espacial”* para la

⁴⁴ “De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido”, reproducido en MONDRIAN, Piet, *La nueva imagen en la pintura*, Colegio Oficial Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1993, pp. 66-67

⁴⁵ OTEIZA, Jorge, “La ciudad como obra de arte”, 1958, s/p, archivos Fundación Museo Jorge Oteiza. *“La misma ciudad nació antes que como refugio material de la sociedad, como construcción espiritual contra la naturaleza, el mundo y la muerte. La primera ciudad en la prehistoria es un refugio religioso de la intimidad espiritual del hombre (...) Lo primero que se inventa es la ciudad y luego la casa. La ciudad se inventa para reunir a los hombres contra la Naturaleza, contra el miedo espacial del mundo. El Espacio poblado de Formas no conocidas, casi todas enemigas. La arquitectura se crea para libertar al Hombre de la Naturaleza. Luego se inventa la casa para libertar al Hombre de la ciudad. Y finalmente se inventa el arte para libertar la individualidad del Hombre, de la Arquitectura, de la ciudad y de la Naturaleza”* OTEIZA, Jorge, idem s/p

⁴⁶ OTEIZA, Jorge, *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la Post-guerra* (1944) e *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952), archivos Fundación Museo Jorge Oteiza

⁴⁷ En clara respuesta a la nueva monumentalidad del espectáculo planteada por Sert.

⁴⁸ *“Espacio es sitio y este sitio en el que nos desenvolvemos y en el que tratamos de realizar nuestra escultura puede estar ocupado o 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, ésta es su energía creada por el escultor, es la presencia de una ausencia formal. En física el vacío se hace, no está. Estéticamente ocurre igual, el vacío es un resultado de un tratamiento, de una definición del espacio al que ha traspasado su energía una desocupación formal. Un espacio no ocupado no puede confundirse con un espacio vacío, ya que el vacío es un espacio que ha sido aislado”*, OTEIZA, Jorge, “Fragmentos de unas notas inéditas” (1973), en *NUEVA FORMA*, nº 110, abril-mayo, 1973, p. 244

⁴⁹ OTEIZA, Jorge, *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la Post-guerra*, Separata de la revista de la Universidad del Cauca, nº 5, diciembre, Popayán, 1944, p. 83

⁵⁰ OTEIZA, Jorge, “La escultura contemporánea se ha detenido. Carta a André Bloc”, 1958, archivos Fundación Museo Jorge Oteiza Art&Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da UNESPAR/EMBAP

intimidad, “*máquinas de soledad*”, para contener la descontrolada especulación expresiva de amenazante belleza. En esta ciudad de Oteiza crecería un individuo libre y soberano, fundamentado en una intimidad comprometida, capacitado estéticamente para la observación y recuperado para la sensibilidad: “*La ciudad como obra de arte es aquella que hace posible la belleza de la vida del hombre, que la vida del hombre sea una obra de arte*” (Oteiza)⁵¹.

El final de los 60 marcó el comienzo de una nueva época de relación en la que el arte y la arquitectura habían interiorizado las influencias mutuas y donde ambos salieron beneficiados y reforzados a pesar de que la colaboración entre ambas había acontecido de manera difusa, puntual e incompleta. Por un lado, los artistas se habían apropiado de las prácticas de la arquitectura para transformar y superar los términos tradicionales de escultura y, por otro, los arquitectos buscaban el experimentalismo de los procesos artísticos a fin de escapar de los rígidos códigos del funcionalismo moderno. Y será la escultura⁵² la que, asumiendo diferentes modos de actuación y visibilidad a veces hasta fusionarse en lo arquitectónico para devolverle su posible eficacia tal como ocurrió con Oteiza, encabezara una revisión fuera ya de la mítica suma disciplinar hermanada en “obra de arte total” o del fallido intento de una “nueva monumentalidad”. Martí Peran apunta que cuando el arte invadió el espacio de lo arquitectónico y más tarde cuando cierta arquitectura se deslizó hacia lo artístico, quizás ya no podría hablarse de encuentro entre las artes sino de transversalidad entre ellas, debido a la desaparición de los márgenes disciplinares “...*la gran corrección que el arte impone a las convenciones de la arquitectura, la necesidad de recuperar el espacio construido como territorio real para la experiencia y el acontecimiento aceptando sin reservas su naturaleza difusa, tan pronto es orden social o subjetivo, individual o comunitario. Ya no se trata de idear formas que faciliten determinados usos sino, por el contrario, de habilitar espacios para situaciones dispares y heterotópicas (...) mientras los arquitectos se concentren en su labor de construcción de contenedores físicos para una experiencia previsible de antemano, sus posibilidades para explorar junto al arte las zonas de la imprevisibilidad y de la experiencia en tiempo real se reducirán a la mínima expresión*”⁵³. Así, sin un debate explícito, se produjo un nuevo encuentro silencioso entre arte y arquitectura pero esta vez no en base a una voluntad de acercamiento sino por disolución de las fronteras disciplinares. La nueva colaboración por ejemplo entre escultores y arquitectos no podía ser redefinida y lograda, ni en las simples representaciones escultóricas de la arquitectura, ni en las arquitectónicas de la escultura, sino que, como manifiesta el artista Siah Armajani, y tal como antes lo hizo Oteiza, sólo sería posible si se superasen las endogamias de sus respectivas categorías disciplinares y se adoptase una nueva visión totalizadora del trabajo de ambos: “*Por tanto no es lo artístico lo que está en primer plano sino la obra que hay que realizar de acuerdo con la estimación de la situación*” (S. Armajani)⁵⁴. En consecuencia para que se produjese una interpenetración productiva no valía ni la analogía formalista ni la convergencia forzada entre ellas, era necesaria la resolución de las tareas plásticas a partir de sus propios medios.

En este contexto de escasa vigencia de la utopía moderna de la síntesis, en 1985 con el proyecto de *26114Izarrak Alde* para el Concurso internacional de ideas para el nuevo cementerio para San Sebastián, en colaboración con Juan Daniel Fullaondo, a Oteiza se le brindó su última oportunidad para llevar a cabo su anhelada nueva monumentalidad en modernidad. Este proyecto, también irrealizado, fue quizás el que, mejorándolo, recogió formal, anímica e ideológicamente el mismo espíritu de Montevideo a pesar de que la relación de entendimiento en los procesos de trabajo entre disciplinas no fuese tan compenetrada como en el proyecto sudamericano: “*Pensaba yo en Ametzagaña, que era el lugar más emocionante y apropiado, verdadero, para un ensayo de*

⁵¹ OTEIZA, Jorge, 1958, “La ciudad como obra de arte” archivos Fundación Museo Jorge Oteiza

⁵² La escultura, dispuesta a indagar sobre su propia materialidad, apostó por la expansión de su campo de acción y posibilidades de colaboración y síntesis sin perder su especificidad y afinidad con otras áreas, entre ellas la arquitectura.

⁵³ PERAN, Martí, “Relatos breves sobre (des)encuentros entre arte y arquitectura” en <http://www.martiperan.net>, 2002: s/p

⁵⁴ Siah ARMAJANI, cit. en MADERUELO, Javier (1990), *El espacio raptado. Interferencias entre escultura y arquitectura*, Mondadori, Madrid, 1990, p.167

monumentalidad religiosa, casi celeste, con el planeamiento de Montevideo” (Oteiza)⁵⁵. Este concurso supuso la posibilidad de poder alcanzar en la ciudad la “ecuación mágica con resultados artísticos y perdurables” que sin éxito ejecutivo había ensayado y logrado en otras ocasiones.



La colina donde se proyectaba el nuevo cementerio, con la ciudad a sus pies, activó en Oteiza, otra vez, poner en práctica su “*estatua energía*” para construir con arquitectura el paisaje de la ciudad, “*el Paisaje es como un cuerpo múltiple y sensible*”. Oteiza manifiesta un interés por la correspondencia entre un modo de ser hombre y la interpretación del paisaje y, más adelante, la reciprocidad entre “*nuevas formas culturales y nuevos paisajes*” que consecuentemente acontecerán como “*diferentes estilos de arte. Instantes culturales*”.

⁵⁵ Fragmento del texto “Política de sepultureros” como protesta por el fallo del jurado por haber desestimado dos de las tres versiones que presentaron al concurso y por no compartir el resultado del mismo. Texto íntegro en A. ARNAIZ, J. ELORRIAGA, X. LAKA, J. MORENO, 261141 *Izarrak alde. Proyecto para concurso de cementerio en San Sebastián*, Fundación Museo Jorge Oteiza, cuaderno nº 7, 2010, pp. 7-8. Durante el proceso de ideación seguido por el equipo dirigido por dos personalidades tan intensas como Oteiza y Fullaondo, sorprende que se presentaran a concurso tres versiones del Anteproyecto con una sola Memoria. Asimismo, es cierto que la tarea inicial fue aunar, en una sola propuesta, las diferencias ante la naturaleza del problema, entendiendo el trabajo común interdisciplinar como un proceso con superación de fases creativas. Sin embargo, vencido el tiempo de la convocatoria, las posiciones convergieron en dos respuestas. La primera maqueta, V1, respondía desde la arquitectura a un programa edificatorio espectacular lleno de prolijas referencias disciplinares. Y la segunda, V2, eludía estas referencias, condensando el signo monumental. Sin embargo, los desacuerdos entre escultor y arquitecto determinaron la necesidad de realizar, urgentemente, la tercera variante, V3, que silenciando la expresión, abogará por el vacío receptivo y su monumentalidad. Ésta última fue la versión que Oteiza asumió como definitiva y con la que se identificaba plenamente.

Oteiza visionó e imaginó desde la especificidad del lugar propuesto por el concurso una respuesta estética monumental y simbólica generadora de paisaje para una ciudad. En su propuesta se estructuraban tres relaciones primordiales y sus efectos: la relación de la sociedad con la idea de muerte (y el dispositivo cementerial con funciones funcional y simbólica); la relación del arte con la ciudad (y su efecto de monumentalidad); y, como cierre articulador, la relación entre saberes disciplinares (y su conclusión en integración escultura/arquitectura o síntesis de las artes). Se trataba, en definitiva, de la compleja operación del trabajo del arte en el propósito estético y pedagógico de Oteiza para concebir “*la ciudad como obra de arte*” y donde configuró el cementerio como el doble de la ciudad de los vivos, un regulador del espacio para la muerte que se revela para la ciudad como un paisaje. Desde ese momento su saber de escultor trabajó para erigir ese lugar cuya máxima expresión será el “*espacio detenido, intemporal, como residencia del Hombre*” y cobraron sentido en toda su magnitud, las consecuentes ideas presentadas a este concurso. Sentido para el cumplimiento de las necesidades simbólicas del nuevo cementerio como hito monumental para la ciudad de San Sebastián; sentido para la materialización de esa monumentalidad mediante el trabajo de escultura y arquitectura; y, fundamentalmente, sentido en los fines programáticos de su praxis artística, que con este proyecto pudo volver a ensayar la aplicación de su saber de artista y de hombre. Pero, nuevamente, este proyecto tampoco se llevará a cabo, perteneciendo desde entonces a la serie de proyectos utópicos ensayados desde el siglo XVIII con el Proyecto moderno.

“*Ni la arquitectura ni el arte tienen como fin la expresión de algo, por muy noble y bello que se pretenda, su misión es tratar al Hombre. No es lenguaje sino tratamiento espiritual. Curación.*” (Oteiza)⁵⁶.

⁵⁶ OTEIZA, Jorge, borrador de la conferencia “La ciudad como obra de arte” (1958), archivos Fundación Museo Jorge Oteiza Art&Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da UNESPAR/EMBAP