

SABER DE ESCULTOR ENTRE EL ARTE Y LA CIUDAD
SCULPTOR KNOWLEDGE BETWEEN ART AND CITY

Dra. Ana Arnaiz¹

Profesora Titular del Departamento de Escultura Universidad País Vasco/EHU, Campus de Leioa, Bizkaia, España
ana.arnaiz@ehu.es

Dr. Iskandar Rementeria²

Investigador Programa Eremuak del Gobierno vasco, Bilbao, España
odradek_1@yahoo.es

RESUMEN: En 1957 Jorge Oteiza recibe el premio al mejor escultor extranjero en la IV Bienal de São Paulo con *Propósito Experimental*. 28 esculturas acompañadas de un escrito que representa el gozne entre el proceso conclusivo de la operación del escultor al interior del “Laboratorio” y su apertura a la vida. La operación de Laboratorio se fundamentaba en determinar la “nueva estatua” por “desocupación espacial”. Su objetivo era la creación de un “espacio activo” y “receptivo” en el desvelar ontológico de la escultura, cuya función metafísica residía en la construcción del vacío como metáfora de “la nada” moderna. Una “nada que es todo” para la “curación espiritual” del sujeto ante el “sentimiento trágico” que le provoca el sinsentido de la muerte.

¹ Profesora Titular del Departamento Escultura Universidad del País Vasco/EHU. Responsable y docente de Programas de doctorado. Investigadora Principal del Grupo de investigación consolidado- Sistema vasco universitario *IT655-13 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*. Integrante de la Unidad de docencia e investigación/UFI UPV/EHU. Desde 1994 dirige proyectos de investigación centrados en País Vasco articulan Escultura/Arquitectura/Síntesis de las Artes. Algunas publicaciones en colaboración: *261141 Izarrak alde. Proyecto para Concurso de Cementerio en San Sebastián*, 2010. *La Colina vacía. Jorge Oteiza–Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez*, 2008. *Contribuições da escultura à construção do espaço público: práticas artísticas e estratégias de imagem na cidade*, 2007. *Paisajes reinventados entre ciudad y territorio. Detección de enclaves residuales para intervención escultórica y pluridisciplinar*, 2007. Exposición *"Oteiza y la nueva monumentalidad. Izarrak alde, un cementerio para San Sebastián"*, Museo San Telmo, San Sebastián 2012

² Licenciado en Filosofía por UD y Doctor en Bellas Artes por EHU/UPV con una Tesis sobre Jorge Oteiza y la Alhóndiga de Bilbao a partir de la cual realizó un documental sobre este tema. Ha cursado un Programa doctoral Arquitectura UPV/EHU y un Máster en Gestión Cultural en la UB. Ha sido miembro de la Asociación Cultural Espacio Abisal, trabajado como ayudante de producción en Arteleku, e invitado a impartir clases de posgrado en la UPV/EHU. Entre sus proyectos recientes ha comisariado "Izena Gero" para el Guggenheim Bilbao o el proyecto audiovisual que realiza para el programa Eremuak del Gobierno vasco sobre la "Nueva escultura vasca". Cursó estudios musicales y Piano, dedicándose ininterrumpidamente a composición e interpretación musical. Es miembro del Grupo de investigación consolidado sistema universitario vasco *IT655 Creación en Arte y Estéticas Aplicadas para la Ciudad, el Paisaje y la Comunidad. Jorge Oteiza y las Síntesis de las Artes*.

Un año después, en 1958, Oteiza será invitado a participar en el *Ciclo de Arte, Arquitectura y Urbanismo* que se celebraría en Valencia. Para esta colaboración escribirá la conferencia titulada "La ciudad como obra de arte", texto que traslada sus conclusiones experimentales del Laboratorio al espacio vital –ahora público- de la ciudad, en el que denuncia su estetizada espectacularización, regida bajo el criterio -secundario para el escultor- de la belleza.

Establecido el valor programático de estos escritos, se trata de reconocer que entre *Propósito experimental* y *La ciudad como obra de arte* se traza, dialécticamente, el potencial político derivado del saber emancipatorio del arte. Una transformación política obtenida por el trabajo del escultor en el Laboratorio, la cual se articulará con la conciencia devenida del hombre civil -"que ya no necesita escultura"- implicado responsablemente para la acción en comunidad. Un saber que Oteiza ensayará trasladar a la Ciudad desde que, en 1954, comenzara los proyectos de colaboración con arquitectos que le ocuparán hasta el final de su vida, y cuyos fracasos harán tambalear incluso la misma noción de dialéctica.

PALABRAS CLAVE: Estatua, Escultura, Laboratorio Experimental, Espacio Receptivo, Ciudad, Jorge Oteiza.

ABSTRACT: In 1957 Jorge Oteiza receives the award as best foreign sculptor at the Fourth Biennial of Sao Paulo with Experimental Purpose. 28 sculptures accompanied with a written that represents the hinge between the conclusive process of the sculptor's operation inside the "Laboratory" and his openness to life. Laboratory operation was founded on determining the "new statue" by "spatial deoccupation". His aim was the creation of a "active space" and "receptive" on the ontological revealing of the sculpture, whose metaphysical function resided in the construction of the void as a metaphor of modern "nothing". A "nothing that is all" for the "spiritual healing" of the subject against the "tragic feeling" that the nonsense of death causes.

A year later, in 1958, Oteiza will be invited to participate in the Conference of Art, Architecture and Urbanism to be held in Valencia. For this collaboration will write the lecture entitled "The city as work of art", text that extrapolates their experimental conclusions inside the Laboratory to the vital space -now public- of the city, in which he denounced its aesthetic spectacularization regulated under the criterion of beauty, that is secondary for this sculptor.

Established the programmatic value of these writings, the aim is to recognize that between *Experimental Purpose* and *The city as work of art* is traced, dialectically, the political potential derived from the emancipatory knowledge of art. A political transformation obtained by the sculptor's work in the Laboratory, which will be articulated with the civil-turned awareness of man -"that no longer needs sculpture" - responsibly involved in the action for community. A knowledge that Oteiza will test to extrapolate to the City since in 1954 began the collaboration projects with architects which will occupy his entire life, and whose failures will shake even the very notion of dialectic.

KEYWORDS: Statue, Sculpture, Experimental Laboratory, Receptive Space, City, Jorge Oteiza.

BREVE NOTA SOBRE OTEIZA Y EL (su) PROPÓSITO

Es sabido que el 15 de septiembre de 1957 el Jurado internacional de la IV Bienal de São Paulo, otorgó a Jorge Oteiza (Orío 1908-San Sebastián 2003)³ el Premio al mejor escultor extranjero, por lo que podría deducirse que es reiterativo hablar de Oteiza en Brasil e, incluso, dudar que hoy, a punto de cumplirse sesenta años de la obtención del galardón, dicho acontecimiento guarde interés/interese más allá de la difusión de la figura de este escultor que, precedido por Max Bill (1951), Henry Moore (1953) o Fernand Leger (1955), quedaba inscrito en una larga lista de artistas internacionales.

Sin embargo, además del valor de este reconocimiento que sorprendió al propio escultor, lo que representó este galardón, mejor dicho, el *Propósito experimental 1956-57*⁴ que fue realmente lo premiado, podría tener vigencia actual dada la contingencia estética del tiempo presente posmoderno (ya perpetuo). Un presente en el que lentamente parecen emerger algunas resistencias que cuestionan la claudicación que la cultura de la sociedad tardoindustrial viene haciendo durante las últimas décadas ante la crisis de la fundamentación. Y una rendición que ha tolerado que la cultura (y con ella el Arte), tras su estandarización y pérdida de autonomía, sea concebida como una industria en la que su producción y sistema forman ya parte de la realidad económica.

Esta supuesta condición de posibilidad para trasgredir la temporalidad modernidad/postmodernidad que se intuye en el citado *Propósito*, se percibiría, atendiendo a tres tiempos de percepción estética implícitos en el ideario y obra de Oteiza, encargados de articular los momentos de génesis y arraigo del saber técnico del escultor. Dos de estos tiempos se dan en el movimiento dinámico⁵ que va desde el Laboratorio hacia la Ciudad. Es decir, en un primer tiempo, el saber de escultor que se articula entre la sensibilidad incorporada durante el trabajo reflexivo sobre el comportamiento interno del arte (Laboratorio); y, en el segundo, su aplicación a la comunidad como conciencia devenida del hombre civil “que ya no necesita escultura” (Ciudad). El tercero radica en la necesidad vital de transmitir el lugar fiel (concreto y abstracto) donde la creación alcanza el momento plástico para un tiempo generacional determinado (ecuación del Ser estético). En esta misión de transmitir la experiencia radicalmente propia del saber hacer del arte, encontramos al escultor necesitado de “acompañar con algún escrito”⁶ el envío de sus 28 esculturas a la Bienal. Un escrito que no es explicativo, sino que representa, precisamente, esta articulación entre el proceso conclusivo de la operación del escultor al interior del “Laboratorio” y su apertura a la *vida*.

³ <http://www.museoteiza.org/> (última consulta 25-03-2014)

Sitio web de la FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA con multitud de documentos para consulta on-line. Su sede está en Alzuza (Navarra), donde se custodian el legado y la obra del escultor, su biblioteca personal y una amplísima documentación (mecanoscritos, manuscritos, dibujos, fotos, videos)

⁴ El Aunque no es relevante para este artículo, cabe hacer notar que existen dudas sobre si fueron 28 o 29 las esculturas que constituyeron las 10 familias presentadas en la IV Bienal de São Paulo 1957. Esta cuestión ha sido estudiada con la documentación existente, pero sin poder ser aclarada. Véase **MANTEROLA, Pedro**, “Propósito experimental. 1956-1957” en **AA VV**, *IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957, São Paulo, Brasil*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, pags. 93-110

⁵ El uso del término “**dinámico**” en este texto se hace en clara referencialidad al concepto y texto de Oteiza titulado “Escultura dinámica” de 1953 al que nos referiremos posteriormente. Básicamente se trata de comprender “lo dinámico” en su potencial relacional en toda estructura, y fundamentalmente, porque Oteiza señala que “la solución de una cosa se halla fuera de sí misma”, mecanoscrito, s/p, Fondo documental Fundación Museo Jorge Oteiza.

⁶ *Escultura de Oteiza. Catálogo. IV Bienal de São Paulo, 1957. [Propósito Experimental]*, fue escrito y autoeditado por **Jorge OTEIZA** en Madrid con 1000 ejemplares (español y francés) para ser distribuidos durante la celebración de la Bienal y facilitar así la comprensión de su Propósito. Sobre la participación de Oteiza en la IV Bienal de São Paulo e incidencias de la misma, basada especialmente en los fondos documentales inéditos de la Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO, véase **MANZANOS Javier**; **MANTEROLA Pedro**; **DE LA TORRE**; Alfonso, **BANDERA M^a Cristina**; **BONET Juan Manuel** y **AMARANTE Leonor**, *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*, Fundación Museo Jorge Oteiza y CAN. 2007. Con esta publicación se realizó un facsímil del catálogo que Oteiza realizó para llevar a la IV Bienal.

Debe hacerse notar, aquí, la dificultad de esta tarea para cualquier artista en cualquier tiempo, ya que escribir sobre arte –desde la escultura en este caso- además de situarle ante el devenir de la misma, de sus significantes y su historia, le emplaza también ante aquellos que le precedieron pretendiendo liberarla de lo ya pasado, sólo para volver a intentar reconstruirla en un presente continuo. Con una operación semejante, Oteiza se reconocerá íntimamente en los propósitos de Malevich, Tatlin, van Doesburg, entre otros, reincorporando aquella experiencia autorreflexiva moderna. Además de su posición para establecer la naturaleza estética de la “Estatua nueva”, mantendrá públicamente su actitud crítica y emancipadora contra los efectos que tenía en la cultura la producción artística de la España autárquica en los años cincuenta.

Se llama la atención sobre la escritura oteiziana porque es inseparable de su hacer de escultor y de la contemplación de su obra. Comenzó a escribir en la década de los años treinta, estableciendo su manera de usar el lenguaje (escritura y palabra) no para comunicar, sino con vocación de transmitir cómo se instaura el saber técnico de la operación escultórica determinada abstractamente - según sus palabras- en cada época, y vitalmente por el tiempo propio de cada escultor. En este punto, cabe decir que, más allá de cuestiones que parecerían discursivas, la escultura puede ser confundida con su palabra, evidenciándose entonces la relación que existe entre la palabra y aquello de lo que quiere dar cuenta. Sin embargo, en arte, sabemos de la dificultad de esa relación que trasciende de la sola referencialidad. Y es, precisamente, en esa casi condición de imposibilidad donde radica la traza de la escritura de Oteiza –siempre- escultor⁷.y donde se anuda la razón estructural moderna entre praxis (acción material), logos (autoreflexión) y crítica (discernimiento emancipatorio). Como dice el escultor y profesor Ángel Bados se trata de

un proyecto calculado y riguroso, al modo de los análisis estructurales de la ciencia, o de la lingüística, con las que Oteiza establecía ricas analogías a la hora de explicar sus indagaciones formales. Y es cierto que cada pieza encuentra su adscripción en una familia o en otra, de manera natural y precisa, en un subgrupo o en otro, pero sucede que, mientras se observan las piezas, una tras otra, va cobrando fuerza una sensación que sentimos idéntica a la que guardamos de la contemplación de las esculturas definitivas, y hasta de los poemas y escritos del escultor.⁸

En definitiva, la construcción de este saber técnico del escultor Oteiza -que él mismo reconoce “nunca o casi nunca, con la suficiente claridad, con el saber suficiente, como para explicarlo con exactitud”⁹ nos permite reconocer entre sus textos la misma tensión dinámica, es

⁷ Con la imagen y las palabras de Jean **LUC GODARD**, ejemplificamos la dificultad de la transmisión de la experiencia propia del arte cuando el artista tiene que poner palabras a su praxis. En el guión de su pequeña (que no menor) obra *Je vous salue Sarajevo* (1993), con apenas 2:14 minutos de filmación de una única foto de guerra, con su voz honda sobre la música de Arvo Part, evidencia el horror concentrado de años de guerra contra la vida, contra el arte de vivir. Con un texto concreto, ejemplifica el valor del arte como excepción a la cultura maniquea: “... la cultura es la regla, el arte la excepción. Todos hablan de la regla: cigarrillo, ordenador, turismo, guerra... pero nadie habla de la excepción. Ella no es hablada: ella está escrita Dostoievski, Flaubert, está compuesta, *Gershwin, Mozart*, está pintada, Cézanne, Vermeer, está filmada, Antonioni, Vigo, o ella es vivida. Es entonces el arte de vivir: Srebrenica, Mostar, Sarajevo; y es de la regla desear la muerte de la excepción. Será entonces de la regla, de la Cultura, de Europa desear organizar la muerte del arte de vivir que tan floreciente se mantiene” (traducción de los autores).

⁸ Esta referencia al asunto se encuentran en el texto de otro escultor y docente que acompañó la exposición sobre el *Laboratorio experimental* comisariada por él mismo: **BADOS, Ángel**, *Oteiza. Laboratorio Experimental*, Alzusa-Navarra: Fundación Museo Oteiza, 2008, pag 19

Disponible también en la Biblioteca digital de la Fundación Museo Oteiza, http://www.museoteiza.org/wp-content/uploads/2011/11/Oteiza_Laboratorio2.pdf (última consulta 25-03-2014)

⁹ **OTEIZA, Jorge**, “Escultura dinámica”, texto redactado cuando fue invitado a participar con una conferencia en el Congreso Internacional de Arte Abstracto que se celebró en 1953, en el marco de los Cursos de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo/UIMP de Santander. Los originales mecanoscritos se encuentran en el Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza. Incluido también en GULLÓN FERNÁNDEZ, Ricardo, *El arte abstracto y sus problemas*, 1956. Reproducido en la tesina inédita de ERASO, Paula, *Vanguardia y Oteiza*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, 1987. Aparece fragmentado en el catálogo de la exposición, BADIOLA, Txomin et alt. *Oteiza. Propósito Experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988. También ha sido publicado con

decir, la misma razón estructural que hace inseparable la operación conclusiva propia del proceso del “Laboratorio”, de su consecuente apertura a la indeterminación “vital” de la “Ciudad”. Es la evolución en el tiempo –y a la vez, el efecto simultáneo- del momento siempre crítico de la “voluntad dinámica de la creación” la que determina la Estatua de cada época. Un “Ser estético” que Oteiza (re)fundó bajo el enunciado de una “fórmula completa y molecular de la escultura, del arte, con una definición estética de la estatua o de la consideración de la estatua dinámica”¹⁰. Un carácter dinámico que toma la forma de un matema –una “ecuación estética”- cuyos factores responden en sus relaciones con “insatisfacción”¹¹. Un sentimiento trágico del sujeto ante la caducidad de la vida –“insatisfacción metafísica”-; y una “insatisfacción de la estructura”, o razón dinámica, que Oteiza considerará de mayor importancia por constituir lo “abstracto” binario: el reto para establecer la condición ontológica de la Estatua nueva correspondiente a su época:

(...) decisiva actualmente en el carácter dinámico de la estatua, por su dependencia directa con el mundo ontológico ideal por el que participamos con unas ideas no euclídeas de lo geométrico, con un concepto del universo típicamente dinámico, con el concepto contemporáneo de estructura, de lo funcional, por el que en armonía con las otras disciplinas experimentales del conocimiento, nos encontramos con un principio rector de nuestras creaciones plásticas, según el cual, la solución de una cosa se halla fuera de sí misma.¹²

Los principios programáticos y fundamentales de la obra y pensamiento de Oteiza, reseñados aquí a través de la conferencia *La escultura dinámica* impartida en Santander en 1953, habían sido pre-escritos de modo fragmentado durante los años de estancia en Sudamérica¹³, donde viajó y vivió interesado en una investigación sobre civilizaciones precolombinas y en su posible aplicación a los (re)nacimientos artísticos. Tras el regreso a Bilbao, las bases rectoras de estos principios programáticos fueron establecidas en el texto *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* de 1952¹⁴, un texto de obligada referencia en el que enunciará su “Estética Objetiva” “como ciencia independiente del arte”. Las cuestiones relativas al ideario oteiziano son señaladas por responder a los principios estructurales de la obra escrita del escultor, por su carácter para generar fundamento escultórico, y porque este fundamento es el necesario preámbulo para contextualizar la operación conclusiva generada entre 1956 y 1957. Conclusión presentada como *Propósito experimental* en la IV Bienal de São Paulo¹⁵, sin la cual el texto de 1958 *La ciudad como*

fotografías de los mecanoscritos originales en la revisión hecha por GUASCH, Anna María, *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital La Escultura Dinámica de Jorge Oteiza*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008, para localización de las referencias citadas se utiliza esta revisión, pag. 7

¹⁰ OTEIZA, Jorge, “Escultura dinámica”, op. cit., pag. 8

¹¹ El término “*escultura insatisfecha*” es utilizado por OTEIZA en su texto aquí reseñado “Escultura dinámica”, op. cit., pag. 7 y siguientes.

¹² OTEIZA, Jorge, “Escultura dinámica”, op. cit. pag. 9

¹³ Entre los años 1935 y 1948, Oteiza vivió, viajó, trabajó, impartió clases y conferencias, realizó escultura, etc. por Argentina, Chile, Colombia, resultando fundamental en este último país el encuentro con las estatuas de los yacimientos de San Andrés y San Agustín en el Alto Magdalena de los Andes de colombianos y las aplicaciones que resultaron del estudio de aquella “estatuaria original”. Sobre el periplo americano es notable el Trabajo fin de Máster realizado por MARTÍNEZ SUAREZ, David, *Proceso escultórico de Jorge Oteiza en su etapa americana (1935-1948). Paso de la estatuaria basada en la masa a la estatua-energía*, (tutora, Dra. Ana ARNAIZ) Máster INCREARTE, Universidad del País Vasco UPV/EHU, Curso 2011-12 (inédito)

¹⁴ OTEIZA, Jorge, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid, Fondo Cultura Hispánica, 1952. Puede consultarse también su reedición facsímil con edición crítica a cargo de MUÑOZ, María Teresa, *La estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América*, Fundación Museo Jorge Oteiza-Fundación CAN, 2007. También en la Biblioteca digital de la Fundación Museo Jorge Oteiza:

<http://www.museoteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJO-Megal%C3%ADtica-y-Carta2.pdf> (última 25-03-2014)

¹⁵ Véase PANEK, Bernadette, “A estética do vazio na obra de Jorge Oteiza – receptividades geradas na época da Bienal de 57”, artículo publicado en este mismo número de Art&Sensorium, que trata sobre las relaciones intrartísticas e interpersonales que el lugar y el tiempo de la IV Bienal de 1957 generaron para Oteiza, así como sobre la “escultura dinámica”.

*obra de Arte*¹⁶ o sus posteriores colaboraciones para la integración arte/arquitectura, parecerían una línea más de trabajo, y no el punto radical de articulación en la constitución de la fundamentación oteiziana.

Una articulación también implícita en el planteamiento hecho por otro escultor, Txomin Badiola, mediador en el alcance de la dimensión pública de Oteiza y transmisor imprescindible del potencial -lo técnico- de su saber obtenido por la relación mantenida con la vida y el estudio de la obra e ideario oteizianos. Responsable de establecer el actual catálogo razonado del artista, incidía sobre esta articulación en la publicación que acompañó la primera exposición antológica dedicada a Oteiza -organizada junto a éste- en el contexto cultural posmoderno de 1988. Enunciado entonces como un “deslizamiento conceptual”, se refería a la mencionada articulación diciendo que era un

deslizamiento conceptual por el cual se sitúan dos momentos: uno intrartístico, autónomo, de laboratorio del arte, regido por una Estética Objetiva donde lo formal se somete a la lógica de las operaciones del artista y un segundo momento, fuera del arte, como Estética Aplicada, la cual no solo tendrá que ver con la construcción física de un entorno material, sino también, y principalmente, con la construcción de una sensibilidad.¹⁷

En definitiva, punto radical donde síntesis y apertura, en un movimiento dialéctico, daban cuenta del funcionamiento estructural moderno por el cual experiencia, praxis y condiciones materiales de producción, se articulaban como el saber determinado del escultor. Un saber técnico de dimensión simbólica para un tiempo y una comunidad dados generacionalmente.

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.”¹⁸

¹⁶ **OTEIZA, Jorge**, *La ciudad como obra de arte* (inédita), múltiples borradores mecanoscritos de la conferencia impartida en el Ateneo Mercantil de Valencia el 11 de noviembre de 1958 en el Ciclo de Arquitectura y Urbanismo. Fondo documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO

Estos borradores han sido utilizados y transcritos según necesidad en las Tesis doctorales de Jabier ELORRIAGA, Xabier LAKA e Iskandar REMENTERIA, presentadas en el Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco/EHU. Véanse información en la bibliografía anexa

¹⁷ **BADIOLA, Txomin**, “Propósito experimental”, en AA.VV., *Oteiza. Propósito experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pag. 29 **BADIOLA** que como escultor mantuvo intensa relación con Oteiza, es experto en su obra e ideario. Hizo posible y comisarió las dos exposiciones más importantes sobre Oteiza. En 1988 la antológica *Oteiza. Propósito Experimental*, organizada por la Fundación Caja Pensiones para Madrid, el Museo de Bellas Arte para Bilbao y Centre Cultural de Fundación Caixa de Pensions para Barcelona. En 2003, junto a Margit ROWELL, comisariaron *Oteiza, Mito y Modernidad*, para el Museo Guggenheim de Bilbao y New York.

BADIOLA es también el autor del Catálogo Razonado, de la escultura de Jorge Oteiza, publicado en 2014. Editado en dos volúmenes con mil páginas, después de más de cinco años de trabajo, apareciendo inventariadas cerca de 2.800 piezas que realizadas por el escultor en su trayectoria.

En el año 1988 el escultor Jorge Oteiza recibió el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, el mayor galardón del estado español que premia la excelencia en diferentes disciplinas.

¹⁸ **OTEIZA, Jorge**, “Propósito experimental, op. cit., s/p

EL ARTE Y EL ESCULTOR (de la ESTELA)

“Regreso de la Muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece”. Se podría inferir de esta coda que cierra el texto del *Propósito experimental*, titulada –no sin intención- *La Estela funeraria*¹⁹, que al concluir así, y precisamente por ello, desvela por la escritura trazada con imágenes antagónicas todo su potencial programático. Un potencial dinámico –pulsátil- en fase de apertura receptiva para incorporar la articulación entre el tiempo de formación de la sensibilidad del sujeto artista (Laboratorio), y el tiempo de aplicación a la comunidad (Ciudad).

El final de esta coda -una posible interpretación- nos emplaza como siempre en el punto de articulación condensado por Oteiza como una *muerte simbólica* que, desde el plano metafísico, permite trascender a la cuestión del saber técnico del escultor –y a la inversa. Un lugar en el que el plano ontológico que correspondería, por época, al significante nuevo de la “Estatua como pura espacialidad” arraigaría por su modo de ser “abstracto” con el *vacío moderno* y su imposibilidad de representación. Una representación cuyo lugar no es “ni la verdad ni el error, ni la presencia ni la ausencia, ni la observación ni la producción, sino algo intermedio”²⁰

Decimos muerte simbólica, -porque la muerte, en arte, sólo puede ser simbólica- “el lugar de un no lugar”²¹ no como utopía, sino como el lugar de lo que no tenemos, “de lo que nos falta”. Se trata de la *falta* constitutiva para el sujeto, desprendida del sinsentido de lo que significa la muerte para los vivos. Falta arraigada, probablemente, en nuestro *ser* durante el proceso de humanización al reconocer nuestra propia finitud e identificamos con “la muerte del otro”²² dado que ésta “debió ser para el hombre auroral una sensación que conjugaba dos cosas: ruptura del presente y sospecha del futuro. (...) En la muerte el hombre identifica al hombre como tal y se identifica a sí mismo como ser humano. La muerte une en humanidad.”²³. Un modo de ser Hombre que, ante la incógnita del significado de *ser* y *estar* muerto, y necesitando una compensación para aceptar el límite de la vida, elaboró -en palabras de Malinowski- una de la hipótesis místicas más remotas para aprender a convivir con sus muertos: “la supervivencia de la vida después de la muerte (...) relacionada quizá con un profundo –biológico- deseo del organismo, pero que contribuye, ciertamente, a la estabilidad de los grupos sociales y afianza el sentido de que los esfuerzos humanos no son tan limitados como lo demuestra la experiencia puramente racional”²⁴. Creencias, ritos de enterramiento y duelo transformaron el hecho biológico de la muerte en cultura –y, a la vez, en arte- instituyendo objetos de mediación simbólica como la tumba, artefacto estable de alto valor conmemorativo para trascender, alojar y conmemorar la memoria de la vida.

La tarea del arte -como “una forma de mirar la realidad” (Bozal) y como un técnica que, ante la experiencia de la *falta*, erige símbolos para gestionar el desasosiego que nos causa la caducidad de la vida. Tarea que con el advenimiento significativo de una conciencia reflexiva propia del Proyecto

¹⁹ La Estela (hil-arria/piedra de muerto), es un elemento de referencia en la cultura vasca que Oteiza utilizó para enlazar el tiempo neolítico del crómlech con su “Estatua como pura espacialidad” de la década de los cincuenta del siglo XX para contribuir a la (re)generación de un imaginario colectivo e identitario. Como objeto etnográfico pertenece al repertorio del espacio de la muerte y sus lugares de enterramiento. Su aspecto general es una losa de piedra que se sitúa en la cabecera de las tumbas. Al final del siglo XIX el replanteamiento del estudio de su genealogía resultó significativo, siendo la escuela creada por el Aita Barandiaran un motor que, añadido a otras circunstancias, contribuyó a la intensificación de las características de la cultura propia. En plano estético-simbólico las estelas funerarias vascas son como monumentos/documentos en piedra donde puede leerse la tradición del país.

²⁰ LEFEBVRE, Henri, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pag. 15

²¹ LEFEBVRE, Henri, op. cit. pag. 229

²² Sobre la conciencia de la muerte propia véase FREUD, Sigmund "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte", en *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1973. La segunda parte de este ensayo se basa en una conferencia pronunciada por Freud en abril de 1915, titulada "Nosotros y la muerte", y recientemente publicada en *Freudiana*, nº 1, Barcelona, 1991, pp.11 a 21. Ver también THOMAS, Louis-Vicent., "Mi propia muerte", en *Antropología de la muerte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 269-278

²³ SÁDABA, Javier, *Saber morir*, Madrid, Libertarias/Prodhufo, 1991, p. 23

²⁴ MALINOWSKI, Bronislaw, *Una teoría científica de la cultura*, Barcelona, Edhasa, 1970, p. 184

moderno inaugura, a partir del siglo XVIII, una noción de “<arte> para designar una región ontológica”²⁵, la cual conduciría a una producción en arte con primacía para los procesos constitutivos de la obra de arte prácticamente aislada de aspectos contextuales. Esta utopía del arte moderno hará crisis pasada la mitad del siglo XX, dando fin al mito de la razón proyectado sobre la pureza del taller-laboratorio de la abstracción. Precisamente aquí, donde se cruza esta extraña simultaneidad -o aparente contradicción-, transita el hombre Oteiza, trazado por este límite de la muerte y la imposibilidad de detener el transcurrir del Tiempo. Una cuestión, ésta de la caducidad de la vida, que gobernará su plástica de escultor, situándola del lado de la Estatua como “solución estética”:

ante el disparate de la muerte, el disparate creador de la salvación, el de la fabricación estética de lo perdurable.²⁶

En 1951, “*Figura para el regreso de la muerte*” fue, precisamente, el título de una “solución estética” –trascendente- contra este mundo percedero -mortal. Solución paralela al tiempo del *Laboratorio experimental*²⁷, por la cual esta escultura con trazas figurativas correspondía a los “procesos para la desocupación de la estatua” en los que también se encuentran estudios para la “estatuaria de la Basílica de Aránzazu” (1950/69). Como en otros procesos, el escultor trabaja adscribiendo cada pieza a “familias” que responden a operaciones como “desocupación” (de la estatua, de sólidos, de la esfera), “puntos en movimiento”, “tramas espaciales”, “ampliación funcional del muro”, “aperturas de poliedros” “laboratorio” (de tizas, de maclas), “construcciones vacías”, “obras conclusivas”. Estas operaciones surgidas de los Laboratorios se fundamentarán en determinar la “nueva estatua” por “desocupación espacial”. Se trataba de establecer “la naturaleza estética de la Estatua como organismo espacial”. Pero advirtiéndose que, este organismo, debía ser obtenido “por rompimiento de la neutralidad de espacio libre, a favor de la Estatua”, y no por desocupar o romper la masa y los sólidos materiales al modo que venían haciéndolo otros escultores desde la modernidad. En definitiva, una Estatua que, diferenciándose de la espectacularidad vanguardista, nace “por una forma nueva y necesaria de pensar el espacio”. Apelando a la neutralidad y lo concreto de su propósito, Oteiza enunciará programáticamente que, antes que la estatua pueda traducir la misma idea de algo nuevo, “la Estatua es algo, por sí mismo, capaz espacialmente de ser. De nada sirve que el escultor trabaje –el ingenio y el capricho del escultor-, es preciso que la escultura sea, con su primera, actual y más desnuda objetividad”²⁸.

Entre estos ensayos realizados “para la liberación de la energía espacial en la Estatua”²⁹, van surgiendo -de los mismos procesos- piezas más condensadas que reciben el nombre de Estela. Esta evidente alusión al espacio de la muerte, además de retrotraernos al sentido que tiene para el propio Oteiza (hombre) la “fabricación estética de lo perdurable”, señalaría, asimismo, un lugar significativo en la remitificación del imaginario estético vasco. En ellas -las estelas- permanecían todavía elementos simbólicos anteriores al cristianismo, y como se indica en la reedición facsímil de la -ya mítica- publicación de Colas sobre el estudio de la simbología vasca en antiguas estelas discoideas, en “los ritos alrededor de la Muerte (...) el País Vasco ha estampado la definición de su propia identidad, el acta notarial de su concepto del mundo”³⁰. Por tanto, la estela funeraria vasca se

²⁵ DUQUE, Félix, *Arte Público y Espacio político*, Madrid, Akal, pag. 69

²⁶ OTEIZA, Jorge, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952, pag. 29

²⁷ *Laboratorio experimental y Laboratorio de de tizas* es, en Oteiza (moderno), la zona de trabajo donde, más allá de la idea de un taller como lugar físico, se concita la cuestión de la creación como praxis, una indiferenciación entre pensamiento estético y acción plástica. Véase cita nº 5 de BADOS y referencias al asunto en el texto de otro escultor y docente publicado con motivo de la exposición que él mismo comisarió en el Museo Oteiza con motivo del cien aniversario del nacimiento del escultor con el título *Laboratorio experimental*, BADOS, Ángel, *Oteiza. Laboratorio Experimental*, Alzuza-Navarra: Fundación Museo Oteiza, 2008

²⁸ OTEIZA, Jorge, *Propósito ...*, op. cit. s/p

²⁹ OTEIZA, Jorge, *Propósito...*, op. cit., s/p

³⁰ CASTRESANA, Luis de, en la presentación al facsímil del libro de COLAS, Louis, de 1923 titulado *Grafía, ornamentación y simbología vasca a través de mil antiguas estelas discoideas*, editado en Bilbao por la Gran Enciclopedia Vasca en 1972

constituye en auténtico documento de piedra, por el que se transmite, conserva y lee la tradición del país. Así, del compromiso estético e ideológico hecho con su cultura por Oteiza y otros artistas hacia la mitad del siglo XX, resulta revelador el efecto simbólico que adquieren sus piezas, al quedar emplazadas en un *entre* escultura –moderna- y monumento³¹ de carácter más público. Un *entre*, que atraviesa la cadena de significantes que enlazaba directamente con la expresión matricial de los micro-crónlechs específicos del territorio vasco. Debido a la clara vocación conmemorativa e ideológica que representan las personas y lugares citados en sus títulos, se evidencia esta cuestión significativa en piezas como: *Estela funeraria Prometo* (1956/57), *Estela al Padre Lete*, *Estela para un pueblo pacífico que era Guernica* y *Estela funeraria para España* de 1957, *Par móvil* (1956), emplazado en Betahaundi como señal y con función de estela funeraria, *Estela a Galíndez* (1958), *Estela a Madoz* y *Estela para el Exilio* de 1972, o *Estela funeraria para Aresti* (1973). Estas Estelas (monumentalidad) – y simultáneamente- esculturas modernas (estatua-otra), generaban valor de identidad por la clara función memorial al trazarse idealmente –ideológicamente- en la comunidad. De nuevo, en estas proposiciones oteizianas se determina la tensión estructural entre en el objetivo dirigido a la creación de un “espacio activo” y “receptivo” para el desvelar ontológico de la escultura por un lado y, por otro, su función simbólica. Función que residía en la construcción del *vacío* como metáfora de “la nada” moderna. Una “nada que es todo” para la “curación espiritual” del sujeto ante el “sentimiento trágico” que le provoca, como se ha comentado, el sinsentido de la muerte.

El H es un ser para la muerte
si en el Tiempo
o para la vida
si en el E
con el E³²

Quedan por reseñar dos Estelas-Estatua significativas en la tarea de Oteiza para terminar de señalar como, su relación de artista moderno con la noción de muerte, originó efectos en los planteamientos que condujeron al escultor hacia la “estética de lo perdurable”. Su ideación corresponde a los años fecundos que van entre 1956 y 1960, tiempo vital durante el cual quedará verificada la tarea en el Laboratorio (del escultor) determinándose el llamado “paso a la Ciudad” (del hombre civil). Simultáneamente, están escribiéndose los textos programáticos que venimos citando, debiendo añadir ahora, ineludiblemente, las Memorias -igualmente programáticas- presentadas esos años con los proyectos para Agiña y Montevideo. Estas memorias, realizadas en colaboración con colegas arquitectos, fueron planteadas desde el ideario integración Arte/Arquitectura, en franca superación de las jerarquías disciplinares. Se podría decir de ellas que son un ejercicio ejemplar de aplicación transdisciplinar. Condensan, radicalmente, aquello que es transmisible del saber de escultor cuando, éste, cruza su “estética de lo perdurable” con la idea de nueva Monumentalidad moderna. Una Monumentalidad concebida, en este caso, como “espacio receptivo” que concierne, directamente, a la construcción del paisaje de la Ciudad. La mencionada transdisciplinariedad, con un alto valor pedagógico implícito –también moderno-, toma en Oteiza la forma de Instituto de Investigaciones Estéticas, constituyendo en adelante su programa de obligado cumplimiento en todos los proyectos de colaboración que asuma hasta el final de su vida. Aunque no es motivo del presente texto, es preciso subrayar, aquí, este valor pedagógico implícito en el ideario y praxis oteizianas. Sintéticamente enunciado en los fundamentos programáticos de las

Cabe hacer un breve comentario sobre la tradición de los estudios antropológicos, etnográficos, folkloristas, realizados desde el siglo XIX, en los que destacan autoridades como Telesforo Aranzadi, José Miguel Barandiarán y Julio Caro Baroja. A falta de otros discursos, el estudio en torno a la muerte que hace la antropología junto al de los crónlechs llegaría a constituir, de manera casi militante, una disciplina fundacional.

³¹ Sobre la noción de Monumento y/o documentos, es de interés revisar el texto ya clásico de 1903: **RIELG, Alöis**, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1987 (edic. orig. 1903)

³² **OTEIZA, Jorge**, Texto mecanoscrito s/f. Fondos documentales, Fundación Museo Jorge Oteiza
En este texto, como en otros del escultor, la *H* está en el lugar del concepto Hombre y *E* en el de Espacio.

memorias, plantea la colaboración, sin jerarquías, entre diferentes saberes disciplinares del arte, con el fin de construir el “espacio receptivo como dispositivo cultural” que debe corresponder a su propio tiempo. Y apuntar, como se indicaba el comienzo, que tiene condiciones de transgredir su temporalidad. Condición que se cumple, precisamente, porque su objetivo señala la pregunta que cada época, cada generación y/o cada artista, debe hacer sobre el dispositivo simbólico -monumental- capaz de materializar la memoria –identidad- para la comunidad. Un dispositivo que, condensado en un paisaje referencial, permitiría enraizar, no sólo con su pasado, sino tomar conciencia de la identidad del presente. Como nos recuerda Halbwachs³³, la memoria tiene también función simbólica, y traza el recuerdo colectivo en la localización de sus marcos espaciales y temporales. En función de los acontecimientos, es necesario el valor de monumentalidad, cuestión que, más allá del potencial artístico desplegado, resulta ser el puente simbólico que mantendría articulada la imagen cambiante y fluida de la ciudad con su identidad continua y constante. Porque la ciudad -como el arte, como la vida- transcurre en gerundio, construyéndose en el tiempo, y representándose en sus espacios significantes, donde las “relaciones urbanas, estructurándose (...) elaborando y reelaborando sus definiciones y sus propiedades” dificultan el discernimiento sobre lo real, lo estructural y lo necesario. “Una ciudad que cambia de hora en hora, de minuto en minuto, hecha de imágenes, de sensaciones, de impulsos mentales, una ciudad cuya contemplación nos colocaría en el umbral mismo de una estética del suceso.”³⁴

En definitiva, pensar (con Oteiza) desde la tarea del arte -desde su potencial- para generar un programa, un tratado, o una disciplina de acción general que, fundamentada en el Laboratorio, pudiera trasladarse a la Ciudad -a lo vital de la comunidad- a través de la educación estética como “herramienta de preparación política”. Proponer la herramienta que diera cuenta de la compleja operación –técnica- del arte en su límite con la representación de la tensión vital –insatisfacción metafísica-. Y reconocer la tarea del arte, siempre encargada de dar domicilio -lugar en el mundo- al *estar* del hombre (Heidegger) que le permita -a él y su comunidad- erigir símbolo de la experiencia ante los límites de la vida. Una tarea que, en el propósito estético y pedagógico de Oteiza para “la ciudad como obra de arte”³⁵, se enunciará como “Espacio Receptivo”. Un “sitio fuera de la muerte”. Su “Otra-Estatua”.

Las dos Estelas referidas pertenecen ya a los trabajos de colaboración con arquitectos. Son la *Estela del Padre Donostia*, inaugurada en Agiña (País vasco) en 1959, y el *Monumento a Batlle Ordóñez*, proyectado en 1958 para presentarse al Concurso Internacional convocado en la ciudad de Montevideo. Entre el final de la redacción de la Memoria para Agiña y el comienzo de la Memoria para Montevideo, Oteiza escultor escribe el *Propósito Experimental* para la IV Bienal y *La ciudad como obra de arte* para el ciclo de conferencia a celebrar en el Ateneo de Valencia. Además, como escultor, recibirá el premio de la Bienal de Sao Paulo. Podría resumirse que, durante estos años significativos (no sólo para Oteiza), la herramienta que estaba ensayando y fundamentando con estos proyectos colaborativos (y otros) radicaba en un supuesto previo imprescindible por el cual, lo considerado transdisciplinariedad artística dejaba de serlo, para pensarse desde un territorio disciplinar único -sin jerarquías. Un territorio disciplinar único, un lugar significativo, orientado por lo *común* compartido del saber del Arte, y estructurado por verificación de lo *diferente* disciplinar. Este ideario, inseparable del espíritu de época, estaba determinado por la noción de *Síntesis* o *Integración de las artes*³⁶ (términos que hoy consideraríamos *desubicadamente* modernos)

³³ ROSSI, Aldo, “La tesis de Maurice Halbwachs”, en *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995 (edición original 1971), pgs. 244-249)

³⁴ DELGADO, Manuel, *El animal público*, Barcelona, Anagrama, 1999, pag. 26. La cita que se referencia está también puesta en relación por el propio Delgado con el texto de ARGAN, Giulio Carlo, *Historia del Arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984, pgs. 211-213

³⁵ OTEIZA, Jorge, *La ciudad...*, op. cit., s/p

³⁶ Queremos indicar que no se incluye en este artículo lo concerniente al desarrollo de las nociones Síntesis de la artes y/o Integración Arte-Arquitectura y la complejidad implícita, dado que en esta misma número de Art&Sensorium aparece otro artículo titulado “Síntesis de las Artes: una Utopía de la Modernidad y el Escultor Jorge Oteiza” (ARNAIZ,

generada por arquitectos y artistas preocupados por la tensión entre lo funcional/simbólico propia del devenir de la ciudad moderna (Giedion, Leger, Gropius, Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna/CIAM, etc.)³⁷. Heredada de la utopía sobre la obra de arte total, su objetivo era configurar una nueva realidad espacial y vital para la ciudad, enunciativa de la idea de nueva monumentalidad en modernidad y exenta de toda espectacularización.

La Estela de Agiña y el Monumento a Batlle fueron ideadas bajo estas premisas, por lo que les correspondería situarse -idealmente- en este espacio fundacional moderno del nuevo programa para la ciudad. Sin embargo, no debe obviarse que los CIAM venían denunciando el desajuste entre la rápida aplicación de la tecnología funcional y la fracasada materialización de la monumentalidad encargada de trazar simbólicamente la ciudad. A pesar de este escenario contradictorio, la posición de Oteiza ampliando a la Ciudad el saber técnico del Laboratorio, marca una diferencia debido al contexto cultural y político de su país. Podemos interpretar que es así, porque, si bien dicha ampliación era del orden de lo abstracto, la responsabilidad civil -la irrupción de lo vital- le lleva a identificar “su suerte con la de su país”. Y aunque la siguiente cita pertenece a la conferencia que impartió ya en Irún en 1961, bajo la anotación *El Arte hoy, la Ciudad y el Hombre*, se muestra como el contenido *vital* -propio- cierra estructuralmente el potencial *abstracto* de los planteamientos programáticos de las memorias y escritos citados.

Cuando el artista concluye de desocultar la realidad, desoculta su propio lenguaje, su propio mecanismo mental. Esta es la última tarea del artista responsable dentro del arte, para pasar, finalmente, a la vida, a desocultar los rasgos espirituales que la memoria tradicional de su pueblo ha perdido y que pueda precisar para su autotransformación.³⁸

Comprendemos así el sentido de estas Estelas -y también las pertenecientes al Laboratorio. No son sus títulos lo que completa temáticamente la concreción abstracta de escultura moderna, es la operación de articulación del sujeto artista con las circunstancias de su contexto vital. Por ello, podemos enunciar que la *Estela de Agiña*³⁹ es una escultura disciplinar, formalmente moderna que, sin embargo, se acredita como Monumento. También llamada *Estela de Aita Donostia*, fue ideada y construida para el proyecto de *Memorial al Padre Donostia* que incluía además una pequeña capilla, y su Memoria firmada en colaboración con el arquitecto Luis Vallet de Montano. Respondía a un encargo institucional, hecho pocos días después de la muerte del musicólogo Aita Donostia, por el Grupo de Ciencias Naturales Aranzadi perteneciente a la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, y precisaba ya algunas indicaciones sobre las características y lugar de ubicación del memorial. Estas circunstancias y condiciones se proyectaban, por tanto, para un enclave

ELORRIAGA Y LAKA). Existe la Tesis doctoral de título *Síntesis de las artes. Relaciones Escultura/Arquitectura. Experiencia Azterlan*, realizada por, **LAKA, Xabier**, Departamento Escultura UPV/EHU, 2010

³⁷ **GIEDION, Sigfried**, “Nueve puntos sobre la Monumentalidad”, en, GIEDION, Siegfried, *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957. Véase también la Tesis doctoral de Xabier LAKA, *Síntesis de las artes*. cit., nota 36

³⁸ **OTEIZA, Jorge**, *EL ARTE HOY, LA CIUDAD Y EL HOMBRE*, conferencia impartida en día 28 de octubre de 1961, en el Cineclub de Irún, en la clausura de la Primera Semana de Arte Contemporáneo, Fondo documental Fundación Museo Jorge Oteiza. Publicado en *EL BIDASOA*, nº extraordinario, Irún, junio. Incluido en *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca*, San Sebastián, Auñamendi, 1963, epígrafes 62-91, con el título “El arte, la ciudad y el hombre”. Fragmentos en el catálogo AA.VV., *Oteiza, propósito experimental*, 1988, pp. 235-239, con una nota añadida por el artista en 1964 con el título “El experimento”.

³⁹ Algunas cuestiones relativas a la complejidad cultural del alto de Agiña y a las cuestiones que concurren en la instalación del monumento, véase: **ARNAIZ, Ana**, “Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza”, separata de *ONDARE. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 25, San Sebastián, 2006. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/25/25305325.pdf> (última consulta 25-03-2014)

La Estela fue colocada en 1958 en el alto de Agiña en Lesaka (Navarra), según describe el *Memorial en honor al Padre Donosti* (sic), *Capuchino y musicólogo* que firmaron Oteiza y el arquitecto Luís Vallet de Montano (1896-1982), que tuvo a su cargo realizar la Capilla incluida en este Memorial. Vallet fu integrante del GATEPAC, y también colaboró en el proyecto y realización de la casa que en Irún compartirán durante algunos años Oteiza y el también escultor y amigo Néstor Basterretxea

significante –y significado- que no puede ser presentado como cualquier lugar natural. El alto de Agiña muestra marcas culturales instaladas por obra humana, que espacializan el paisaje y le confieren una identidad propia más allá de sus cualidades paisajísticas. Como lugar, tiene la característica de ser una estación megalítica y había sido, ya, monumentalizado por sus micro-crómlechs. Hitos que dan cuenta de usos ancestrales que se retrotraen hasta 2.800 años, que al espacializarlo, lo significaron confiriéndole una identidad propia e intemporal. Con motivo de la inauguración del *Memorial al Padre Donostia* el 20 de junio de 1959, Oteiza publicaba en *El Bidasoa* (Irún) un artículo titulado *El crómlech vasco como estatua vacía*. Su ideal-realista le hizo interpretarlo como la prueba del fuerte compromiso del artista primitivo “inventando un nuevo concepto monumental a escala humana, para la reflexión íntima de la persona” y, así, arriesgarse con afirmaciones sobre la invención del crómlech y el modo íntimo que conserva el micro-crómlech vasco para “enfrentarse con la realidad de la vida”. Decía: “ahora deseo únicamente” ensayar, “exponiéndome”.

En el caso del Monumento para Batlle y Ordóñez⁴⁰, el planteamiento estético del proyecto proponía directamente en su memoria dos “campos de gravitación”. Uno estaba comprendía a la arquitectura se califica de “cerrado”, y el otro era “abierto”, definido por una gran plataforma cuadrangular –malevichiana. “Una losa horizontal, flotante” cuya misión era “extender por todo el Monumento esa sensación vacía, horizontal y receptiva, actuando como un plano intemporal con el carácter de una gran losa negra o estela funeraria que subrayaba el silencio de un lugar de recogimiento y conmemoración”. Fueron dos Memorias las presentadas por Oteiza y el arquitecto Roberto Puig al primer y segundo Grado del concurso internacional convocado para la ciudad de Montevideo en 1958, con el fin de conmemorar al estadista uruguayo. Aunque nunca fue construido, los casi sesenta años transcurridos desde su ideación, sólo aumentan el interés y vigencia de su programa anticipatorio, encargado de erigir un monumento civil para una sociedad laica. Del contenido de las Memorias se resaltan dos de sus fundamentos programáticos que, a su vez, obedecían a un principio rector previo: la participación realista del Arte en la Vida de la comunidad y, consecuente con ello, el Monumento como dispositivo cultural crítico, que bajo la forma de Instituto de Investigaciones Estéticas/IIE, trabajaría en observación continuada de la educación y las producciones de la cultura. Dichos fundamentos eran, por un lado, la mencionada integración escultura y arquitectura como unidad plástica para un nuevo concepto de monumento conmemorativo; en sus propias palabras, la pauta indicaba que arquitecto y escultor debían trabajar conjuntamente, “identificados”, “ordenando el complejo espacial”, comprometidos a no expresarse ni con la escultura ni con la arquitectura a las que habían de “reducir y callar” para obtener una “indivisible solución estética y espiritual”. Y, por otro, la creación de un Laboratorio de Estéticas Comparadas (IIE) para investigar los sistemas de urgencia en la educación cívica, política y cultural del pueblo y de todo ciudadano, un “dispositivo cultural” para la integración del individuo y la comunidad. Era la concepción ampliada del arte que Oteiza proponía como la herramienta necesaria para la transmisión a la comunidad -mediante la educación en arte- de la nueva sensibilidad adquirida por el artista. La determinación de este ideario muestra su íntima relación con el texto de *La ciudad como obra de arte* que, a modo de ampliación, aplicaba al paisaje de la ciudad un saber hacer de escultor que, como en el Laboratorio, condensaba receptividades mediante la “limitación

⁴⁰ Para más precisiones sobre la problemática de este Monumento, véase en este mismo nº de Art&Sensorium el artículo “Síntesis de las artes: una utopía de la Modernidad y el escultor Jorge Oteiza”

-Para informarse sobre la abundante información sobre este proyecto, su tratamiento y el resultado de fallo que provocó en Oteiza un gran enfado con reclamación incluida, véase: **ARNAIZ, Ana, ELORRIAGA, Jabier, LAKA, Xabier, MORENO, Jabier**, *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig: Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*, Leioa, Universidad País Vasco/EHU-Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008

-Entre las declaraciones de Oteiza son interesantes las publicadas tras el fallo de la reclamación: “Destino en la educación del monumento a Batlle. Creación artística y crítica comparada”, Semanario *Marcha*, 15 de julio de 1960. En esta ocasión volvía sobre la situación general del arte, e incidía en la desarticulación total de la política de la cultura con los intereses de la creación artística, señalando de manera particular lo que ocurría en Montevideo y, de manera elidida, hacía referencia al debate sobre el fallo del concurso.

abierta” (material) de “un gran espacio vacío, receptivo y silencioso”, para “alojamiento espiritual de la conciencia del hombre civil”.

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.⁴¹”

Tres décadas después, en 1984, Oteiza escultor y los arquitectos Juan Daniel Fullaondo, Marta Maíz, Enrique Herrada y María Jesús Muñoz comenzaban, unidos por un compromiso interdisciplinar, la aventura que generaría el proyecto de cementerio Izarrak alde para San Sebastián. El motivo era el Concurso Internacional organizado por el ayuntamiento de la ciudad que, además, indicaba en sus bases la necesidad de respetar el paisaje de la colina de Ametzagaña. Ideado, por tanto, como parque, albergaba el Museo e Instituto de Estéticas Comparadas/IIE, residiendo el valor de su programa en articular la noción de muerte civil con el paisaje de la ciudad, así como en insertar en la comunidad la sensibilidad emanada de la educación en arte. Tras este Proyecto de Cementerio, Oteiza dirá que ha sido su última oportunidad para detener el Tiempo con Arte, con la “fabricación estética de lo perdurable”. Sin embargo, sus fracasos germinan y tres años más tarde se implicará en el proyecto Centro Cultural La Alhóndiga⁴², esta vez para la ciudad de Bilbao, con Fullaondo y con el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza.

LA CIUDAD Y EL ESCULTOR. (del IIE)

“Sócrates, en su ponencia de la víspera, nos había presentado no la Ciudad Ideal (del orden del puro Logos y como tal invisible, autónoma, rica e inmutable), sino la ciudad abstracta, la ciudad que, constituyendo la copia más perfecta de la Ciudad Ideal, es, sin embargo del orden de lo sensible, y por ello no realiza sus posibilidades más que cuando toma cuerpo, cuando se encarna en la historia”⁴³.

“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”. Hacemos uso reiterado de la coda del *Propósito Experimental* para verificar el efecto dinámico que implica el momento en que, técnicamente, el escultor hace vínculo con el saber derivado de su ensayo sobre la “desocupación del espacio”. Es decir, se reitera la función del Propósito (operación experimental) al evidenciar cómo su carácter *conclusivo* determina, consecuentemente, un instante de apertura que inaugura la entrada del hombre civil (de su conciencia), el cual pondrá al servicio de la comunidad (del orden simbólico en la ciudad) la sensibilidad estética (y ética) ganada durante la fundamentación de su escultura. Un movimiento y dos tiempos, en los que la toma de conciencia del artista en “su hacer”, supone el reconocimiento emancipador del sujeto político y su función futura. “El sentido último de todo esfuerzo creador” -

⁴¹ **OTEIZA, Jorge, y PUIG, Roberto** (1959): Memoria de primer grado, 1958, pertenece al Proyecto de Monumento a José Batlle y Ordóñez, presentado al Concurso Internacional de Anteproyectos para el Monumento a José Batlle y Ordóñez, Montevideo, Gobierno de la República Oriental del Uruguay, 1958. Archivo documental Fundación Museo Jorge Oteiza (FMJO). Publicada también en *Oteiza. Propósito experimental* [exposición comisariada por Txomin Badiola], Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988. Esta memoria junto con imágenes de la maqueta y los planos fue publicada en la revista *Arquitectura*, n.º 6, de junio de 1959, Madrid, con una breve noticia sobre el fallo de primer grado. Véase también en ARNAIZ, Ana, ELORRIAGA, Jabier, LAKA, Xabier, MORENO, Jabier, *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig: Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*, Leioa, Universidad País Vasco/EHU-Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008, pag. 77

⁴² sobre el proyecto de Centro Cultural La Alhóndiga para Bilbao, pueden consultarse la Tesis doctoral y el Documental realizados por Iskandar Rementería. Más información véase en este texto nota nº 53

⁴³ **GÓMEZ PIN, Víctor**, *El drama de la Ciudad Ideal. El nacimiento de Hegel en Platón*, Madrid, Taurus, 1974, pg.15

dirá Manterola- por el que se cruza de “mi escultura”, (lo que tengo a “la estatua” (lo que falta) - ahora en palabras de Oteiza⁴⁴.

Probablemente, el único objetivo que tuvo Oteiza como escultor -como “artista realmente creador”- fue dar sentido a su tarea más allá de la elemental interpretación que, en ocasiones, se hace del artista moderno (y también posmoderno) trabajando ensimismado para el sistema del arte. Inscrito en ese cruce emancipatorio entre experiencia artística y responsabilidad civil, determinó su tarea en (de)limitar “su esfuerzo creador a la investigación”. Trabajaba con la firme convicción de que durante el encuentro entre creación e investigación podían darse procesos, para él, conclusivos que se solventaban plástica, estética y críticamente, posibilitando que la obra de arte resolviera receptivamente –dinámicamente- el lugar para la articulación del espectador civil en real superación de su destino, simplemente, contemplativo. Así, podría entenderse que, destilado de un conocimiento que va incorporando por efecto de la acción misma, el Oteiza escultor hallara “una conclusión teórica concreta”. Tas lo cual, “como me ha pasado a mí”, decía,

se deja la actividad particular, para ampliar en otras zonas de la comunicación, lo que se ha dominado profesionalmente. Más que la estatua dominada que pudiera repetir ya, me interesa pues el espíritu del H y su servicio desde todas las regiones de la creación estética, en equipos de trabajo.⁴⁵

Venimos aludiendo a la producción escrita del escultor, al potencial implícito en la fundamentación de su ideario, así como a su capacidad vital proyectiva materializada en diversas publicaciones. Sin embargo, hacemos notar ahora que, contrariamente, los proyectos colaborativos para el espacio público en los que participó con otras disciplinas, no fueron materializados - excepción hecha de la Estela de Agiña, y Aránzazu). A pesar de esto, el paso del tiempo permite comprobar cómo dicho potencial continúa generando vínculos de trabajo entre diferentes ramas del arte. Esta cuestión nos invita a no olvidar su potencial –atemporalidad- y ensayar la aplicación específica, fundamentada en sus Propósitos –en su Proyecto- a modo de herramienta que posibilita evocar una realidad que, sin dicha aplicación, permanecería ausente.

Es sabido que el propio Oteiza hacía herramienta interpretativa de sus fundamentos utilizando la “Ecuación del Ser Estético” y aplicándola a los distintos estilos artísticos en la historia. El esfuerzo generado durante años para enunciar el *ser* de la obra de arte, para dar cuenta de su extraña resistencia al tiempo y la historia, le hizo sentir la *falta* de una fundamentación disciplinar independiente -independiente de la Hª del Arte, de la Antropología, de la Filosofía, etc. La enunciará como una “Estética Objetiva”, una “interciencia” que, de manera estructural, pudiera dar cuenta del “Ser Estético” desde la propia experiencia vital y abstracta del saber del escultor. Así, desde su particular metafísica del arte, abordará al “Ser Estético” interrogando(le) “por qué se hace” y “qué se consigue” y, al mismo tiempo, desde una ontología formal del arte contestará a “con qué se hace” y “cómo se hace”. El resultado será la “Ecuación Estética”, una estructura constante con la que operar la interrelación entre los “seres reales”, “seres ideales” y “seres vitales” con los que determinar su historicidad, su idealidad, su vitalidad y, simultáneamente, pensarlos fuera del tiempo. En realidad es una “Ecuación Existencial” con efectos metafísicos para que la irrupción del tiempo vital –la muerte- pueda ser burlada por la capacidad del hombre para obrar arte. Con la creación de este “Ser Estético” capaz de detener y atravesar el tiempo.

La obra de arte responde en su verdadero resultado a una voluntad superior del hombre. [...] Solamente a veces el hombre, encerrado con su vida y su muerte en esta incesante actividad con su mundo, logra expulsar a la realidad unos seres – producto artístico- que sobrenadan el río de recuerdos y desaparecidos que es la

⁴⁴ OTEIZA, Jorge, citado por MANTEROLA Pedro, “Propósito Experimental”, en AA VV, *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957*, Sao Paulo, Brasil, Fundación Museo Jorge Oteiza y CAN. 2007, pag.110

⁴⁵ OTEIZA, Jorge, mecanoscrito, Fondo documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza, s/f

historia, y que permanecen latiendo, resistiendo misteriosamente a la muerte [...] Toda esta clase de objetos tiene un mismo ser, el Ser estético.⁴⁶

Comprendido, desvelado el(*su*) “Ser Estético” como su obra más realista, fundamentado su ideario con la “Estética Objetiva” como “ciencia independiente”, concluido el Laboratorio, *nacía lo enterrado*. Era la metáfora de la operación dinámica, imposible de separar en sus fases de conclusión-apertura, que había encontrado la solución “fuera” manifestándose en abstracta receptividad -como en la “escultura dinámica”. Un “fuera” que, ahora, era la Ciudad.

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.⁴⁷

Esta contundente afirmación se producía en 1960, al interior del texto *El final del Arte Contemporáneo*, escrito para el catálogo de la exposición que compartiría con Néstor Basterretxea en la Galería Neblí de Madrid. En este texto resumía las razones por las cuales abandonaba, *supuestamente*, la escultura. Y decimos *supuestamente*, porque el escultor siguió produciendo obra en su taller, aunque su trabajo público fuera, en adelante, destinado a los proyectos de Integración Arte/Arquitectura. Como se ha visto, esta determinación resultaba de la singular coyuntura entre el proceso del escultor trabajando en el comportamiento interno del arte y de la convicción por la cual el saber técnico obtenido debía quedar integrado en la Ciudad –modernamente- es decir, al modo hegeliano, en el que el arte desaparece en la realidad como signo de su total realización. Era una nueva escala de la aplicación de los factores de la Ecuación, en la que la creación de obra de arte se extrapolaba a proyectos para el espacio público, cuya finalidad era la educación estética del hombre –de la comunidad.

La constancia escrita de este ideario ya mencionada es *La ciudad como obra de arte* de 1958. Dicho texto fue originado por la invitación para impartir una conferencia en Valencia, en Congreso sobre arte, arquitectura y urbanismo que estaba organizado por el teórico Aguilera Cerní y sus múltiples borradores también se prepararon para un libro que nunca se publicó. Sintetiza lo que venimos mostrando sobre la “Integración”, los “Propósitos”, la “reducción de la expresión”, el “fin del arte contemporáneo” y el trabajo del arte como una escuela de desalienaciones –“como escuela política de tomas de conciencia”⁴⁸- que disponen al sujeto emancipado para aplicar su sensibilidad a la ciudad, la pedagogía o la política. Pero ya que en otros artículos de esta revista se referencian también dichos escritos, centramos el interés en subrayar la denuncia que el escultor hace de la “espectacularización”⁴⁹ de la ciudad y la tendencia al “embellecimiento” en la construcción de los espacios urbanos, asunto que derivaba en la domesticación de paisaje y ciudadano, incapacitado para elaborar sus propios procesos de producción de subjetividad.

Consideramos que la etapa del hombre como espectador frente a la obra de arte ha concluido. En la etapa actual, el hombre ha de participar activamente en la obra, caracterizada por su silencio espacial interno, receptivo, unitivo y reintegrador en la conciencia espiritual y política responsable con su tiempo. Consideramos secundaria la cuestión del embellecimiento de las ciudades, solución que se da

⁴⁶ OTEIZA, Jorge. *Interpretación...*, op. cit., pga. 125

⁴⁷ OTEIZA, Jorge, “El final del arte contemporáneo”, abril de 1960, Carta redactada en Lima, dirigida al escultor Néstor Basterretxea. El texto debía ser incluido en el catálogo de la exposición de la Galería Neblí de Madrid. Fondo documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza

⁴⁸ OTEIZA, Jorge. “El arte como escuela política de tomas de conciencia”, en OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel*, 2ª edición, Donostia-San Sebastián, Hordago, 1984 (original 1965)

⁴⁹ interesa recordar en este punto que estas cuestiones sobre espectacularización, cultura mediatizada, etc serán tratadas en 1967 en *La sociedad del espectáculo* por Guy Debord.

cuando se trata de estos problemas de la integración del arte con la arquitectura en los coloquios frecuentes de arquitectos con artistas.⁵⁰

Del mismo modo que la reducción de la expresión había dejado sin escultura al escultor, la ciudad debería constituirse en un proceso análogo por su falta de expresión -sin obra de arte, dirá-condensando su fórmula en la receptividad del espacio. Una receptividad que daba cuenta de su época bajo la idea de “residencia espiritual” para la conciencia de hombre laico, en cumplimiento de la función política del arte como reverso de la cultura domesticada. Con cierta anticipación, Oteiza pensaba, ya en aquellos años, en el arte como la herramienta para redimirnos del instrumento de alienación que podía llegar a ser la ciudad.

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. El sufrimiento que se propaga en todas direcciones por carecer de esta elemental educación estética; la falta de respeto al público que entraña esta falta de educación estética para el espacio, este criterio de la ocupación obligada de la zona visual del arte, de la zona estética y pública del arte. [...] La falta de inteligencia espacial que abre la única y verdadera frontera entre las diversas profesiones en que los habitantes de una ciudad se clasifican. Esta falta nos ha hecho pensar en la urgencia de un IEE.⁵¹

Para Oteiza, el último movimiento, en este “comportamiento” que ya orientaba su vida será, precisamente, en Bilbao donde también obtuvo el último *fracaso* de su vida. Él lo definió como “mi última oportunidad” para hacer viable el Instituto de Investigaciones Estéticas/IEE, cuyo primer ensayo había radicado en el Proyecto de Monumento para Montevideo de 1958, pero que, posteriormente, fue localizándose en la colina de Ametzagaña con el Proyecto de Cementerio para la ciudad de San Sebastián en 1983-85⁵², y, finalmente, en el Ensanche bilbaíno, en el Proyecto de Centro Cultural para la Villa de Bilbao ubicado en el edificio de la antigua Alhóndiga (1987-1990). Llamado popularmente “El cubo”, se trataba de una infraestructura cultural que pretendía ser motor de transformación de la ciudad tras la reciente desindustrialización, utilizando para ello la reactivación de su realidad cultural, del mismo modo 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 considerar Monumento Artístico el edificio de la Alhóndiga, considerando esta patrimonialidad incompatible con el proyecto cultural presentado. Aunque el centro 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

⁵⁰ **OTEIZA, Jorge, y PUIG, Roberto:** Memoria de primer grado, 1958, pertenece a “Memoria del Concurso para el Monumento a José Batlle y Ordoñez”, ARNAIZ, Ana, ELORRIAGA, Xabier, LAKA, Xabier, MORENO, Xabier, *La colina vacía...*, op. cit., pag.76. Véase también, en BADIOLA, Txomin, catálogo exposición *Oteiza Propósito experimental*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988, pag.228.

⁵¹ **OTEIZA, Jorge,** *Notas para la Ciudad como obra de arte*, Fondo documental, Fundación Museo Jorge Oteiza, 1958

⁵² Pueden consultarse las cuestiones relativas al Proyecto de Cementerio para la ciudad de San Sebastián en las publicaciones, **ARNAIZ, Ana ELORRIAGA Xabier, LAKA Xabier y MORENO Javier,** *261141 Izarrak Alde. Proyecto para Concurso de Cementerio en San Sebastián*, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010 -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 25-03-2014)

vasco con el Guggenheim Nueva York, tras las cuales, en 1997, esta fundación inauguró su franquicia en Bilbao⁵³.

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 conciencia⁵⁴”. Y aunque, finalmente, no fueron construidos ninguno de los proyectos de colaboración, arriba citados, 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.

La labor más importante para la creación del artista es el conocimiento de lo que debe tratar de curar espacialmente con la obra. Uno de los caracteres de la enfermedad espacial del hombre en la Ciudad, es el sentimiento de inferioridad y de angustia, que le provoca la continua falta de libertad, la imposibilidad de decidir, de rechazar, los estímulos que le son dirigidos incesantemente desde el exterior. Todo le conduce, le contesta y le habla por él. Todavía hemos de pensar con Gropius que es preciso aumentar la capacidad receptiva del ciudadano? Será su capacidad de comprensión, de selección y su fuerza crítica y moral, política, de oposición al dominio, atropello y disposición constante de su individualidad, desde el exterior. (...) Esta ocupación general del espacio por los demás, esta multiplicación monstruosa de los espacios exteriores, reducen la conciencia de la vida íntima individual a un pequeño espacio interior invadido por un secreto descontento existencial, cuya oposición consciente al medio, como defensa de la personalidad, es más débil y peligrosa cada vez.⁵⁵

EL ARTE Y LA CIUDAD

Abordar los fundamentos programáticos implícitos en el Proyecto estético de Oteiza, nos sitúa en el punto de inflexión de un modo de entender el trabajo del arte orientado a mejorar la existencia del ser humano -y su propio proyecto vital. El escultor se inserta en una larga tradición de origen hegeliano de izquierdas que, tras ciertos avatares históricos fraguará la idea de un gran Proyecto en el que las distintas disciplinas artísticas -más allá de la creación- son pensadas como

⁵³ **REMENTERIA, Iskandar**, *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta obre 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 25-03-2014)

⁵⁴ **OTEIZA, Jorge**. “El arte como escuela política...” op. cit.

⁵⁵ **OTEIZA, Jorge**, *La ciudad como obra de arte*, op. cit. borrador 2º s/p

herramientas de construcción para una nueva sociedad. Esta capacidad transformadora del arte viene asociándose directamente a la idea de posible emancipación o liberación de la existencia que, previamente, ha sido concebida como alienada, ya sea por la religión (Feuerbach), por el trabajo (Marx), o por otras dimensiones abordadas en distintos autores. En aquel deseo moderno por el cual el arte era susceptible de influir en la sociedad -sobre la cultura-, existían factores que incluían realidades que superaban el ámbito del Laboratorio, obligando al propio artista a su articulación con los poderes públicos. Instancias que son, realmente, las únicas capacitadas para implementar, en el ámbito la Ciudad, las transformaciones estructurales que viabilizan la consecución del Proyecto en la dirección que las mentalidades modernas ilustradas- lo concebían. Una articulación que Oteiza finalmente calificaría como "fracaso del proyecto político del arte contemporáneo", en la imposibilidad de entendimiento con distancias instancias para afrontar la renovación cultural en el País Vasco.

Esta cuestión de *lo político*, inherente y fundamental al ideario emancipador moderno, debe entenderse en Oteiza como condición inherente a un modo de creación, por la cual la obra de arte se constituiría como efecto de un proceso de "desalienación" –emancipación. Así, la voluntad (moderna) del escultor por trasladar este potencial emancipador a lo social –a la comunidad-, resulta técnicamente una práctica antagonista, crítica con su opuesta, la estetización de lo político. Una estetización muy extendida, que hoy alcanza a las colaboraciones que los poderes públicos llevan a cabo con artistas mediante la instrumentalización del discurso emancipatorio moderno como excusa para desarrollar estrategias dirigidas a la atracción de nuevas economías –también libidinales- en la ciudad. Economías nuevas por las cuales la industria de la cultura, gestionada desde planes estratégicos, hace usufructo y homologa, a favor del consumo banal, el rendimiento de la producción artística.

En esta perspectiva espectacular(izada) y deslimitada de la actual cultura posmoderna, consideramos que la relectura de los textos oteizianos citados -de sus fines programáticos- trazados en el punto crítico de la modernidad, sitúan su obra, ideario y acción en la tensión entre la apertura de su transformación en el modo de entender la praxis artística -sus fases conclusivas- y el cierre epocal por el cual se había alcanzado -en aquellos años cruciales de 1956 a 1960- el límite de la transmisión de este pensamiento moderno. Desde estas cuestiones, ensayamos decir (modernamente) que, aún hoy, podríamos encontrar lo específico del arte en aquella praxis con potencial de emancipación al interior de una operación estética (Laboratorio). Y reconocer (posmodernamente) que en su hacer continua activa cierta función deseante. Y, también por lo dicho, creemos que es posible pensar que la posmodernidad no ha supuesto la eliminación de este deseo, sino la necesidad de adaptarlo históricamente ante las nuevas circunstancias.

En este sentido, con la perspectiva oteiziana, asumir dicho deseo desde una postura comprometida tanto con el arte como con la cultura, precisaría de un ejercicio para distinguir entre dos cuestiones que, análogamente, corresponderían al ámbito del Laboratorio y al de la Ciudad; a saber, función artística (política) por un lado y, por otro, función cultural (de carácter ideológico). Dos funciones que, si bien Oteiza las enuncia necesariamente separadas, son utilizadas por el propio escultor como coartada para que el deseo ideológico de abandonar el Laboratorio con el fin de incidir urgente y directamente sobre su cultura, quede justificado mediante argumentos relativos, únicamente, al comportamiento interno del arte, que es el lugar donde, según Oteiza, se dicta al escultor –al artista- cuándo ha de abandonar el arte para pasar a la ciudad.

Por tanto, tras lo que venimos mostrando del ideario y obra oteizianos, podemos decir que el alcance de nuestra aproximación al punto crítico de la articulación entre el Laboratorio y Ciudad – praxis (acción material), logos (autoreflexión) y crítica (discernimiento emancipador)-, constituiría en, sí mismo, una coyuntura fundamental para pensar las relaciones de influencia entre el arte y la cultura. Punto siempre complejo –dinámico-, dado que el arte, así entendido, mantendría en las sociedades un lugar específico y constante como reverso de la cultura, o como *aquello* que linda sus límites.

Recordemos que comenzábamos planteando las condiciones de posibilidad -de vigencia intergeneracional- que el Proyecto estético de Oteiza escultor podría tener, implícitamente, como la

posible herramienta que orientase una manera de entender la tarea del arte con el fin de que pueda reconocerse (y actúe) como el reverso de la cultura. Y el ejemplo estructurado, vital, político, ha sido el punto de inflexión que representó para Oteiza, para el arte, y para la época el *paso* –la articulación estructural- del Laboratorio (escultor) a la Ciudad (Hombre).

Por (tardo) moderno que pueda parecernos desde nuestra alteración postmoderna actual, el autodenominado por Oteiza “y me paso a la ciudad” de 1960, representa uno de los puntos radicales para comprender su ideario. Y, en ese *paso*, reconocemos su valor como herramienta para repensar la inalterable relación del arte con el espacio público de la ciudad –con la comunidad. Un espacio, el de la ciudad, donde la pregunta sobre la posibilidad misma de un entendimiento o colaboración entre la política fáctica y lo político en arte, se renueva con cada cambio generacional que retoma la producción y gestión artística.

Presentadas las operaciones –estructurales- que el escultor Oteiza planteó para sí, para su comunidad -y para cualquier época-, hemos visto que de su hacer y pensar, se desprende una sencilla pregunta que él trabajó generacionalmente para responder. Una pregunta que siempre es la misma. Simplemente se enunciaría así: la presente propuesta radica en reparar y preparar el territorio para legitimar la necesaria pregunta por la *Estatua de este tiempo* –nuestra estatua de hoy. Pero no para ser contestada con un plan estratégico, porque paradójicamente no puede ser así. Cada artista, cada generación, cada tiempo, o cada época, son los que darán respuesta en función de la identificación de sus factores fundamentales (culturales, ideológicos, ontológicos), donde la condición estructural de la escultura –de la estética objetiva como interciencia, o su equivalente epocal-, posibilitará su articulación. Un saber hacer del arte que, como respuesta propiamente artística, aborde la dificultad desde sus relaciones dialécticas.