

NO CONSTRUIDO(S): POTENCIAL INSTITUYENTE EN DOS PROYECTOS INTEGRACIÓN ARTE/ARQUITECTURA CON JORGE OTEIZA

Ana Arnaiz Gómez

Xabier Laka Antxustegi

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología
Grupo de Investigación GIC IT1096/16-211

Resumen

Pensados para la obra de arte que es la ciudad (moderna), algunos proyectos no contruidos, sus imágenes, sostienen y representan (mejor que otros contruidos) sus propósitos disciplinar y simbólico inseparables del imaginario de la época que los inventó y de la inadvertida continuidad de su potencial instituyente. Ya sean 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.

Palabras clave: INTEGRACIÓN ARTE/ARQUITECTURA; ESPACIO RECEPTIVO; POTENCIAL INSTITUYENTE; VALOR PEDAGÓGICO; JORGE OTEIZA

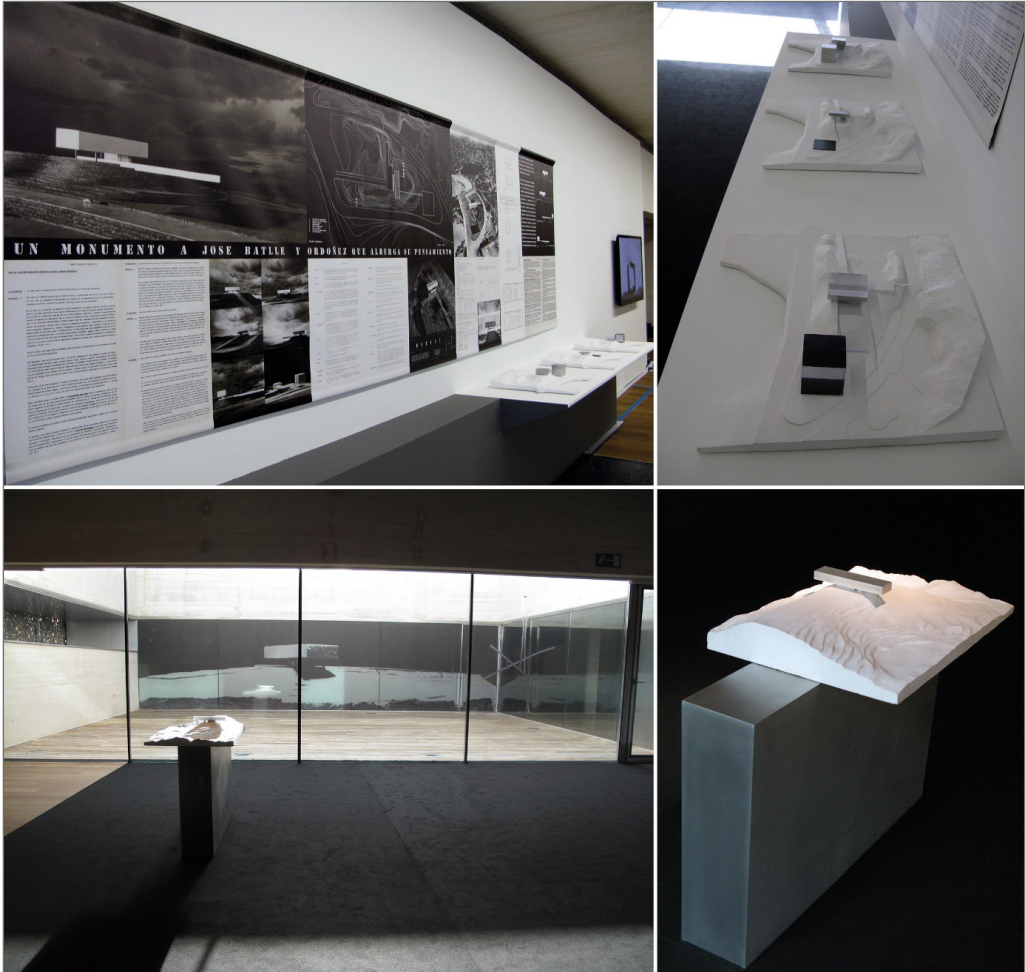
UNBUILT(S): INSTITUENT POTENTIAL IN TWO PROJECTS OF ART/ARCHITECTURE INTEGRATION WITH JORGE OTEIZA

Abstract

Thought-out for the work of art that is the (modern) city, some unbuilt projects, their images, support and represent (better than others built) its disciplinary and symbolic purposes inseparable from the imaginary of the time that invented them and from the inadvertent continuity of its instituent potential. Be utopians, visionaries, or ahead of their time, they could, however, constructing the memory of another alternative reality (a uchrony) whose pedagogical value would be a defense against spectacularization of certain contemporary urban dystopias.

Keywords: ART / ARCHITECTURE INTEGRATION; RECEPTIVE SPACE; INSTITUENT POTENTIAL; PEDAGOGICAL VALUE; JORGE OTEIZA

.....
Arnaiz Gómez, Ana & Xabier Laka Antxustegi. 2020. "No construido(s): Potencial instituyente en dos proyectos integración arte/arquitectura con Jorge Oteiza". *AusArt* 8 (2): 55-76. DOI: 10.1387/ausart.22111



(línea superior) Panel y tres maquetas del Proyecto para el Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo del escultor Jorge Oteiza y el arquitecto Roberto Puig (1957-1960)

(línea inferior) Maqueta de Izarrak alde Proyecto de Cementerio para San Sebastián del escultor Jorge Oteiza y los arquitectos Juan Daniel Fullaondo, Marta Maíz, Enrique Herrada y María Jesús Muñoz (1984-19886)

Maquetas y panel realizados por Ana Arnaiz, Jabier Elorriaga y Xabier Laka específicamente para la exposición Proyecto de Cementerio Izarrak alde para la ciudad de San Sebastián, comisariada por los mismos en el Museo San Telmo de San Sebastián entre el 9 octubre y el 4 noviembre de 2012

POTENCIAL INSTITUYENTE_VALOR PEDAGÓGICO

Pensados para la obra de arte que es la ciudad (moderna), algunos proyectos no construidos, sus imágenes, sostienen y representan (mejor que otros construidos) sus propósitos disciplinar y simbólico inseparables del imaginario de la época que los inventó y de la insólita/inadvertida continuidad de su potencial instituyente, ya sean 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.

Así, desde el uso espectacular que la cultura actual concede a la producción (simbólica) del arte en la construcción de la ciudad, resulta complicado señalar el valor pedagógico de aquellos fundamentos programáticos enunciados mediante algunos proyectos que aunque nunca llegaron a tomar cuerpo físico (construcción) sí tomaron lugar en el imaginario cultural. Fundamentos programáticos, que atravesando épocas/generaciones, permanecen en la nuestra sin atenuar su potencial instituyente (Castoriadis 1975) Es decir, manteniendo operativa la capacidad de (re)actualizar la red de elementos estructurantes que operan al interior del dispositivo cultural (su complejidad) con el fin de activar las identificaciones entre sujetos y sus producciones culturales. Elementos constituyendo –en palabras de Foucault– *“un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho”* ([2009] 1977).

En una breve historia sobre esta propiedad casi conmutativa/conectiva (extensa para este espacio), Étienne-Louis Boullée (1728-1799) y Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) establecerían el eje (paradigmático) articulador de tiempos/contextos/situaciones capaces de mostrar en cada momento (antes/después) la compleja naturaleza del vínculo simbólico/funcional (Arnaiz, Laka & Elorriaga 1998) y la interdependencia implícita en su vectorialización. La arquitectura imaginada que proyectaban, respondía a las expectativas de un espacio libre, sin obstrucciones al movimiento, concebido por la Revolución Francesa. Ya en 1791, aplanaba la plaza Luis XV de París, convirtiéndola en un volumen abierto pavimentado, donde los cuerpos se movían libremente en ese vacío receptivo a la 'creación de una solidaridad comunal'. *“Plazas centrales concebidas –dirá Sennett– como pulmones descongestionados que*

respiraban con libertad" ([1977] 2003, 313). Escenarios que simultáneamente escondían la máxima vigilancia policial sobre la multitud ('expuesta'). Se materializan entonces, la apertura a la espectacularización (Oteiza 1958; Debord 1967), la pulsión escópica dispuesta a la captura de las representaciones, y la consecuente "*conciencia del ojo*" (Sennett 1991). Cuestiones estas que preparan el régimen visual de la época moderna en relación a lo visible/no visible de aquel espacio público también moderno.

Ambos arquitectos respondían a la etiqueta de visionarios y aprendieron a "*representar el carácter social de sus creaciones*" con la enseñanza impartida por el arquitecto, docente y teórico François Blondel en la escuela privada de arquitectura que abre en París (citado en Frampton [1980] 1998). Y, aunque sabido, importa destacar aquí que los escritos de Boullée son tan significativos como pregnante su arquitectura construida y no construida. Sostenida(s) por su enunciado propositivo y de transmisión, es puesta en valor por Sennett subrayando que fue "*principalmente una arquitectura sobre papel (...) estrechamente vinculada a su obra como crítico y pensador. Sus escritos relacionaban el cuerpo con el diseño de una manera tan explícita como Vitruvio*" (Sennett [1977] 2003, 313). Y respecto a Ledoux y los términos del debate conceptual de la época, se debe indicar lo reafirmado por Argan (1983, 187) sobre la '*nueva continuidad*' que representaba uno de los términos "*que dice que la forma arquitectónica es autónoma e intrínsecamente significativa, en el sentido de que no significa y comunica nada que preexista a ella, ni la configuración del espacio, ni el orden de la sociedad, ni la coherencia de su propia técnica*". Cuestiones estas, simultaneadas por ambos creadores y siempre (re)actualizadas en la trazabilidad de los debates sobre la creación en arquitectura.

El otro término del debate "*implica la idea de la resolución y disolución total de la forma y de la objetualidad misma de la arquitectura en la estructuración iluminada del espacio y en la contingencia sin final de la operaciones contextuales del proyectar y el construir que, teóricamente, pueden extenderse a todo el espacio*" (Argan 1984:187). Espacialización, continua recontextualización y pura relación estructurante, es decir, operaciones, en definitiva, compartidas con el arte y su hacer específico en escultura, que ocuparán a la Modernidad y a los idearios propios de proyectos colaborativos, en particular los generados bajo la estructura arte/arquitectura y el ideario de "integración" o la voluntad de "síntesis" que ocuparon a creadores de diferentes saberes disciplinares hasta, cuanto menos, el XI CIAM/Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, último celebrado en Otterlo. Comenzados en 1928 en La Sarraz (Suiza) con el impulso de Le Corbusier interesa, más allá de su época funcionalista y su posterior crítica, la iniciativa de Sigfried Giedion, José Luis Sert y

Franz Lèger ([1943] 1957), por establecer la tesis de una “nueva monumentalidad” en modernidad y la reflexión sobre el escaso interés mostrado por la arquitectura moderna hacia cuestiones más simbólicas en el espacio público.

Y algo importante, una noción de forma arquitectónica inédita, generada por Boullée, que sentará las bases de la monumentalidad ilustrada, civil y laica que llegó hasta los debates de los CIAM comentados. Fue concebida para ser ubicada específicamente en un espacio natural (no construido ni materializado ‘mediante planos-secciones’) y nombrada por Argan “*elemento anti-tético*” significativa y con significación que condensa “*pensamiento social y político*” (1984, 191). “*Una sustancia conceptual –dirá– hecha materia en el interior de una volumetría planeada neutra y económicamente como ‘unidad de bloque’*”. Una paradigmática noción de objeto arquitectónico, participada también por Ledoux. Arquitectura ‘parlante’ y de utilidad pública al cumplir con su “*elocuente pedagogía*” Starobinski ([1973] 1988, 41-54). De inspiración monumental desnuda, extendida, reclama volver a ser “*un arte de la permanencia*” inmutable como las antiguas pirámides egipcias. “*Arquitectura sepultada*” escribirá el propio Boullée (masas/sombras) “*dominada por el dibujo con líneas para enunciar proyectos que quedan irrealizados*” (no construidos). Y, repetidamente, serán los dibujos el material residual por el cual la obra de estos arquitectos ha podido ser estudiada e imaginada (Kaufman [1933] 1982, 61) Ejemplificamos esta tarea del potencial instituyente trayendo a la memoria dos obras paradigmáticas de carácter monumental. De Boullée, el Cenotafio a Isaac Newton de 1784, inseparable de su libro *Arquitectura: Ensayo sobre el arte* de 1793, donde cuenta cómo su “*imaginación recorría las grandes imágenes de la naturaleza*” para encontrar la forma adecuada que dignificara, en el monumento, la personalidad significativa de Newton. La admiración de una época por los descubrimientos y los hombres de ciencia quedaba depositada en la esfera como representación de la tierra. De Ledoux, el cementerio pensado para la ciudad de Chaux, su proyecto global sobre la ‘*Ciudad Ideal*’, que se construiría en un bosque cercano a las Salinas como sede de las viviendas de los obreros, este cementerio (al igual que la ciudad, cuyo proyecto ocupó parte de su vida) nunca fue construido. La fuerza de su pregnancia, acaba residiendo permanentemente en el imaginario colectivo.

NO CONSTRUIDO(S)

(UNO) MONUMENTO A JOSÉ BATLLE Y ORDÓÑEZ _ MONTEVIDEO 1957-1960

En 1957 confluyen dos acontecimientos significativos en la tarea del escultor Jorge Oteiza. Por una parte, fue galardonado con el Gran premio de Escultura en la Bienal de Sao Paulo de Brasil, y por otra el Gobierno de la República Oriental de Uruguay publica la Convocatoria del Concurso internacional para erigir en Montevideo un Monumento al estadista Batlle Ordoñez, a la cual concurrirá en colaboración con el arquitecto Roberto Puig presentando un proyecto que resultará significativo en la trayectoria del escultor. Ambas situaciones simultanean (con una dinámica conclusión/apertura) la tensión entre el potencial de la fase conclusiva del mencionado su *Propósito experimental*² en el Laboratorio (Estética Objetiva) donde el comportamiento del sujeto artista es apertura receptiva para el tiempo formativo de su plástica y sensibilidad, y (entre) el potencial de la fase de apertura al propósito aplicativo del saber específico del escultor en la Ciudad (Estética Aplicada). Un propósito de integración escultura/arquitectura que llevaba implícito el compromiso político-social del arte, no posible sin el entusiasmo de la época, y sin la conciencia hacia la tarea común entre diferentes saberes disciplinares. Cuestiones estas devenidas de “una modernidad que supo ser estética, política y cultural” (Gorelik 2005, 62). Intencionalmente, la *coda* del texto presentado en *Propósito experimental* se titulaba *La estela funeraria*³ y concluía “lo que hemos querido enterrar, aquí crece” desvelando por la escritura trazada con imágenes antagónicas todo su potencial programático.

Memoria y conmemoración. Transcurridos más de sesenta años de su ideación, el interés y vigencia de este proyecto (nunca construido) radica en el carácter anticipatorio e inaugural de su programa implicado en los debates de la época sobre integración arte-arquitectura en la ciudad moderna, mostrando su interés en el punto de inflexión orientado por los debates de los CIAM que trataron la necesidad de una nueva noción de monumentalidad contemporánea. Programa con el propósito de articular cuestiones simbólicas y funcionales para la construcción estructural de la ciudad; cuestiones en constante (re)actualización dado el interés que la visión estratégica ha resituado en los elementos urbanos con potencial simbólico. Y programa con fuerte carácter de monumento, que se pronunciaba contrario a la espectacularización (Oteiza 1958) y excluía anclajes historicistas y, a diferencia de otras posteriores

corrientes intelectuales, no olvidaba que el proceder del arte se resuelve en el origen.

La convocatoria. El objetivo axiomático del Programa del concurso era la erección de un monumento, e indicaba explícitamente en las bases de la convocatoria que deberá *“albergar el pensamiento vivo de Batlle y permitirá, a la vez, realizar nuevos estudios sobre su obra, lo mismo que investigaciones de carácter social y político”*. Es decir, su planeamiento estaría plenamente dedicado a la memoria del histórico estadista liberal, padre de la nación uruguaya moderna. (como se ha indicado). Estos argumentos supusieron para Oteiza la oportunidad de materializar su ideario estético simultaneado con la ‘fase conclusiva’ de su escultura al interior del ‘Laboratorio’, en un momento en el que se encontraba preparado para su ‘paso a la ciudad’. Un ideario que se resolvería en dos premisas fundamentales que el escultor venía articulando en sus escritos y práctica artística sobre la participación del arte en la vida. A saber, la integración de escultura/arquitectura en una unidad plástica respecto a los fundamentos disciplinares, y, en relación a la cuestión funcional de aplicación del arte a la comunidad, la creación de un centro de estudios (sociales y políticos, de inspiración ideológica batllista en este caso) cuestiones, ambas, coincidentes con la concepción del monumento indicada en las bases del concurso internacional, que supondrá el primer ensayo de Oteiza para el Instituto de Investigaciones Estéticas, idea que a partir de este momento, constituirá su real/concluyente propósito. Establecido ya su compromiso con la función del arte en la ciudad, Oteiza hará pública su posición de artista responsable con la tarea de su época declarando *“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”*(1960a⁴). (Re)enunciaba la necesidad personal de responder a la pregunta de todo artista sobre su disciplina, es decir, cómo hacer con la escultura (o con la arquitectura). Oteiza establecía con este paso a la ciudad un nuevo propósito para ensayar su noción de Estatua, esta vez ampliada –en constante dilatación estética, dirá– para propiciar un marco abierto de relaciones sensibles en el cual el silenciamiento de la expresión tenía por objeto que *“arquitecto y escultor, identificados”,* puedan ordenar *“el complejo espacial (...) con la arquitectura, el espacio urbanístico; con la estatua, la naturaleza exterior”* (citado en Arnaiz, Elorriaga, Laka & Moreno 2008, 75-80⁵).

En este proyecto de monumento presentado junto a Puig para la ciudad Montevideo, Oteiza encontró la posibilidad de verificar desde la monumentalidad

concebida en términos rigurosamente espaciales, uno de los cerramientos culturales pendiente de producirse en el proyecto humanista descompensado por la acción tecnológica que sometía (incluso) a la ciencia con fines utilitaristas. El escultor venía manifestando ya desde los años treinta del siglo XX que nunca en la historia, hasta ese momento, se había conocido tan bien la naturaleza específica del arte, ni el artista se había implicado en el realismo de su función. Supuesto este, que se refiere a la idea de las vanguardias de popularizar y extender entre los ciudadanos las experiencias plásticas derivadas de la acción del arte como curación espiritual colectiva. Oteiza hablaba de una estética viva/nueva, de profundas raíces europeas, aunque proyectada hacia lo universal, que, “cansada de elucubraciones y especulaciones estéticas” debía ser entregada con urgencia a los pueblos con el fin de levantar la obra que fuese capaz de fijar esos conocimientos, además de los correspondientes a una “razón objetiva de vida y eternidad” (Oteiza 1935, 6). Materializaba así la idea del laboratorio de estética comparada, fundado como antropología política, un

Instituto Superior para la investigación de los sistemas de urgencia en la educación política y cultural del pueblo y de todo ciudadano, para enseñar al hombre a conducirse desde una nueva percepción visual del espacio en el que convivimos. No podemos pretender llegar a entendernos si no nos instalamos como una nueva clase espiritual, todos, en nuestro mundo radicalmente nuevo que no entendemos todavía y que podríamos abarcar fácilmente desde una reeducación espiritual de nuestra sensibilidad visual. Este sería hoy en Batlle y Ordóñez, el más inmediato de sus objetivos al servicio del pueblo (Oteiza, 1960b).

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

Consecuentes con su pensamiento sobre una nueva monumentalidad, proponían el monumento a Batlle y Ordóñez en relación con la ciudad como ‘zona de aparcamiento espiritual’. Un dispositivo cultural para defender al sujeto ciudadano del tumulto expresionista y el espectáculo móvil y dinámico de la

ciudad moderna, donde pudiese construirse más allá de los espectáculos que el poder político y administrativo le ofrecía y de los usos programático y funcionales de la propia arquitectura. En definitiva, planeaban el mencionado centro de estudios e investigación para la formación cívica y política del individuo, un dispositivo cultural para la integración del individuo y la comunidad. En la memoria de primer grado, escribían:

Entendemos, pues, la CREACIÓN MONUMENTAL como limitación abierta de un gran espacio vacío, receptor dentro del complejo dinámico y turbador de la ciudad que trata de aislar en la comunidad la razón vital de su circunstancia, traduciéndola en razón existencial desde cuya intimidad se rehace la nueva conciencia espiritual y política del hombre. Es aquí donde entendemos el CANTO A LA LIBERTAD, como recuperación de la conciencia, en la reflexión conmemorativa que en este monumento se plantea (personalidad histórica de Batlle y Ordóñez) para la reinstalación política del hombre con su destino en la comunidad americana y universal⁶.

El concurso. Las circunstancias que acontecieron durante el desarrollo del Concurso Internacional para el Monumento a José Batlle y Ordóñez imprimieron, con seguridad, huella en la vida y obra del escultor Oteiza dado el momento álgido personal, de madurez intelectual y conclusión plástica en que se encontraba. Además, respecto a la difusión de esta obra se adelanta que, a la vista de la documentación consultada, ha podido comprobarse que el “triumfo absoluto” del equipo español que el escultor refirió como versión de los hechos debe ser matizada, dado que, oficialmente, se le adjudicó el tercer premio, en un concurso que fue declarado desierto interesadamente. El hecho de que el jurado internacional dejase ‘irresuelto’ el certamen provocó una agria polémica entre el equipo que formaban Oteiza y Puig y la organización, que se alargaría hasta el año 1961, cuando escultor y arquitecto interpusieron una demanda legal ante el Gobierno de la República Oriental del Uruguay. Sin embargo, podría concluirse que Oteiza y Puig fueron los ‘ganadores morales’ y que se perdió la ocasión de marcar un hito en la historia del monumento conmemorativo moderno con la erección de un proyecto que instituyó un concepto nuevo de monumentalidad por integración de escultura con arquitectura.

Para comprender realmente la importancia y el efecto de las circunstancias mencionadas, debe tenerse en cuenta, por un lado, que el monumento ganador del concurso estaba llamado a ser una de las más importantes realizaciones edilicias y simbólicas del moderno Uruguay; por otro, que en una España que daba pocas oportunidades para llevar a cabo ningún ejercicio de radicali-

dad artística (sólo la Iglesia, como poder transnacional y en consonancia con los aires de reforma en ciernes, ofrecía cierto amparo al ensayo de nuevas pautas artísticas), Oteiza encuentra en la democrática y próspera Uruguay la oportunidad de erigir un monumento civil y urbano. Una oportunidad de construir mediante arte un sentimiento de trascendencia para una sociedad laica. Además, debe hacerse notar que para ese momento el escultor ya había resuelto tres proyectos emblemáticos: el premiado proyecto (no construido) de la Capilla de Santiago (1954) con los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza y José Luis Romani, la entonces censurada iconografía de los apóstoles para el friso de la Basílica de Arantzazu (1953-1969), y la estela funeraria de Aguiña para Aita Donosti con el también arquitecto Luis Vallet (1956-1959).

Epílogo: La colina vacía y el concurso de 1963. Tras estos acontecimientos, Oteiza e Itziar embarcaron para España el 17 de septiembre. Durante los quince días de travesía, el artista escribe numerosas notas, borradores e ideas, e inicia un nuevo proyecto: la 'novela' *La colina vacía*. A modo de catarsis de todo lo vivido en la ciudad de Montevideo, se 'refugia' en la pequeña colina, colina-crómlech, colina-estatua y trasciende su experiencia: "*Este Monumento de la ausencia es ahora la ausencia de la ausencia, mucho más difícil de quitar. Esta huella del Monumento es más fuerte que vuestra ciudad y durará tanto como el mundo. La tenéis ahí para siempre aunque no la hayáis querido*"⁷.

Para concluir, es ineludible señalar que en este concurso se dirimió algo más que un premio: la auténtica verificación material de un ideario artístico y la posibilidad de cumplimiento de las promesas que este auguraba. Oteiza y Puig buscaron una reparación moral mediante el reconocimiento institucional ya que se sentían ganadores morales, y, seguramente, esta victoria moral de ser los 'ganadores absolutos' hizo que fuese interpretado, como así consta en numerosos escritos, que Oteiza fue el ganador formal del concurso. E informar, finalmente, que, tras la experiencia negativa de este primer concurso, como forma de finalizar la polémica, la Comisión Nacional pro Monumento a Batlle Odoñez/CNpMBO convocó en octubre de 1963 un nuevo concurso público en el mismo emplazamiento, para arquitectos y artistas plásticos nacionales en esta ocasión, cuyo jurado, no exento de cierta endogamia regional, fue designado por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay/SAU.

El debate acerca del proceso de integración de las artes surgido en el concurso anterior quedó devaluado; y la presencia y participación de las artes plásticas, en un papel testimonial, subordinado a las visiones del muralismo de

la escuela de Torres García. Y esta vez tampoco se ejecutó la obra premiada. El concurso anterior había dejado unas cuestiones que, en lugar de ser vistas como grandes oportunidades, resultaron molestas a lo instituido, ignorándose simplemente en esta segunda convocatoria fallada en 1964. Un nuevo cierre en falso y una clausura triste para una de las pocas oportunidades que se iban a presentar en un país ya fuertemente golpeado por la crisis económica. A un artista le secuestraron una oportunidad decisiva y a un personaje nacional su homenaje. Mientras, en la explanada de las canteras del parque Rodó de Montevideo, queda todavía el monolito colocado en 1956. Y en el imaginario la fotografías canónicas realizadas por el creador Juan Miguel Pando Barrero.

(DOS) IZARRAK ALDE, PROYECTO DE CEMENTERIO _ SAN SEBASTIÁN 1984

Izarrak alde es el proyecto de Cementerio (no construido) que el escultor Jorge Oteiza y los arquitectos Juan Daniel Fullaondo, Marta Maíz, Enrique Herrada y María Jesús Muñoz, presentaron al Concurso Internacional de Proyectos convocado en 1984 para la ciudad de San Sebastián. Las características (y calidad) del equipo proponente, el proceso de trabajo desplegado y las condiciones del programa, conformaron la base que estructuraba tres relaciones primordiales y sus efectos: la relación de la sociedad con la idea de muerte (y el dispositivo cementerial con funciones higiénica 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 (técnica) del trabajo del arte en su límite con la representación de la tensión vida-muerte. Una tarea siempre encargada de domiciliar el estar del hombre (Heidegger), que le permite (a él y su comunidad) erigir símbolo de la experiencia de *muerte* para conciliar el desasosiego ante la caducidad de la vida. Una tarea que, en el propósito estético y pedagógico de Oteiza para 'la ciudad como obra de arte', será enunciado como 'Espacio Receptivo', su 'Otra-Estatua'.

Significante en esta tarea es, por tanto, la relación que la sociedad actual mantiene con la idea de muerte (con su alejamiento) perpetuamente presente en los procesos humanos encargados de *domar* a esta muerte (Ariès 1982). Procesos y *doma* tensionados esencialmente entre la cuestión emocional-simbólica y la racional-higiénica, ambas inherentes a la tarea primordial del hombre de atender a sus muertos. Resultado de esta relación perseverante entre muerte y cultura, el cementerio se configuró 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 (y una imagen) que, a modo de vanitas, daría cuenta de la temporalidad de lo que fue y la permanencia de su memoria. Su antecedente se sitúa en la revolución cementerial auspiciada en la Francia ilustrada del siglo XVIII, siendo Père Lachaise concebido por Brongniart e inaugurado en 1804, el paradigma de la concepción moderna de cementerio (y muerte). Un dispositivo propiamente urbano, inherente a la reforma de París y su ensayo de nueva Monumentalidad, que desarrolló su programa mediante los proyectos presentados a los *Prix d'Émulation* organizados, en parte, por Blondel en la Académie d'Architecture francesa, dando lugar a la categoría de 'Arquitectura fúnebre' (Boullée 1793). Deudor del ideario revolucionario, pasó a ser institución civil suprimiendo su carácter y signos religiosos. Instaurada por primera vez la idea de muerte civil, este cementerio urbano desplegó el potencial pedagógico implícito en el *Proyecto Moderno*, convirtiéndose en lugar de interés para ser visitado y de prestigio para ser enterrado en él. La memoria de personalidades ilustres inhumadas y la monumentalidad inaugurada en sus sepulturas, erigidas en un parque-jardín entre natural y sublime, favorecían la idea de inmortalidad. Un símbolo para el arraigo del vacío moderno que se anclaba en el paisaje de su precedente Elíseo en la antigüedad clásica.

Precisamente, la herencia moderna de este potencial pedagógico en un entorno de arraigo y paisaje estaba naturalmente implícita en el planteamiento de escultor y arquitectos para inventar el dispositivo cementerial para San Sebastián (y no otro). Una herencia que Oteiza tenía asumida como artista moderno, enunciada en la técnica dinámico-estructural de su tránsito disciplinar del citado *Propósito experimental* (1957) a *La ciudad como obra de arte* (1958). Un tránsito entre las cajas metafísicas, las maquetas de luz y el proyecto de monumento para Montevideo (1957) que propiciaría su último (y más utópico) propósito, el Instituto de Estéticas Comparadas, cuya finalidad era insertar en la comunidad la sensibilidad emanada de la educación en arte.

Asumidas estas cuestiones previas por el equipo, y a pesar de sus diferencias, la tarea fue, en origen, trabajar en un territorio disciplinar único, sin jerarquías, unidos por un compromiso común para *Izarrak alde*. Se entiende este territorio común, interdisciplinar, desde los fundamentos de la Síntesis o integración de las artes, noción generada por arquitectos y artistas modernos (Giedion, Leger, Gropius, CIAM) (Laka 2010). 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 espectacularización. Este programa cementerial trataría, una vez más para su tiempo, de reponer la representación, el lugar y la función de la

noción de muerte civil (y simbólica), articulándola con la necesidad de una identidad no simulácrica, un paisaje, para la ciudad de San Sebastián en el eje Modernidad/Postmodernidad. En palabras de Oteiza, “crear con el proyecto un comportamiento nuevo como servicio, una política de transformación y extensión cultural y urbanística de esa zona, como parque o Universidad popular de museo”⁸.

Paisaje y ciudad. Entre los dibujos y referencias que darían cuenta del paisaje imaginado por Oteiza para Ametzagaña, destaca un collage deudor de la imagen pop de la Ciudad portaaviones imaginada en 1964 por el arquitecto Hans Hollein. Al igual que la imponente cubierta del portaviones aparece varada en una dramática escenografía espacial basada en Gordon Craig⁹, la *Estatua-pista de despegue* de Izarrak alde se estaciona sobre la colina de Ametzagaña a modo de “*aparcamiento espiritual para el Hombre*”, orientándose hacia la profundidad del horizonte del mar enmarcado entre los promontorios Urgull y Ulía. Metaforizada en viaje, esta plataforma fue proyectada en 1984 como un eje temporal que era el lugar (*la estela*) de la muerte civil en el presente moderno, y que partía hacia el tiempo mítico “*del lado de las estrellas*”. Era, en la ciudad, la traza del nuevo paisaje. El “*instante cultural*”, en palabras de Oteiza, que daba cuenta de “*un modo de ser hombre*”, condensado, simbolizado, como “*la ecuación mágica con resultados artísticos y perdurables*” (Oteiza 1952, 25). Pero el valor de este enclave dominante en el paisaje de la ciudad había sido reconocido ya por la historia, siendo recogido su potencial para el nuevo cementerio en el Plan General de Ordenación Urbana de San Sebastián de 1962, que establecía, precisamente, la ladera sur del Monte Ametzagaña como emplazamiento privilegiado a tal efecto, indicando la necesidad de respetar la topografía y arbolado existente y disponiendo que debería quedar “*excluida la construcción de nichos, columbarios, panteones y toda clase de enterramientos sobre la rasante del terreno definitivo*”¹⁰. Asimismo, se ordenaba un tratamiento estético basado en la funcionalidad de los prados cementeriales anglosajones, concluyendo que la forma y “*estilo de sus instalaciones y cerramientos conferirán al nuevo Cementerio el aspecto de parque visitable*”. Estas cuestiones se redactaron en la Base tercera del Pliego de condiciones del concurso y, claramente, estaban encaminadas a obtener una espacialidad y adecuación al ‘genius loci’ que significaba ese lugar, situándolo en la tradición de los cementerios paisajísticos europeos heredados de la reforma cementerial. La imagen, irrefutable, para Oteiza hubiera sido esta: “*En un extremo de la ciudad, frente al océano, tenéis el emocionante y simbólico Peine de los vientos, de Chillida. En el otro extremo de la ciudad, y frente al cielo, hubierais tenido, abarcando como en un abrazo, definiendo nuestra ciudad, este monumento funeral y vital que no lo habéis querido*”¹¹.

Otras notas y bocetos con anotaciones de Oteiza, muestran reiteradamente como el movimiento espacial de este paisaje cementerial aparece estructurado con dos ideas que serán parte fundamental de la Memoria que el escultor redactará bajo el título de Izarrak alde. Se trata, por un lado, de la 'idea simbólica' expresada en la 'la muerte como viaje' y, por otro, de la 'estructura simbólica', que recaía en un 'signo monumental' expresado en el emplazamiento mediante dos ejes cruzados espacialmente como síntesis de su modo de entender la integración Escultura/Arquitectura. Dos trazos radicales, uno longitudinal, constituido por la gran rampa-losa vacía y sobre ella la consistencia del cielo estrellado, el gran hueco receptivo. El otro, cruzado, constituido por un prisma horizontal, extendido, cuya eficacia había sido verificada ya en Montevideo, en 1958, junto al arquitecto Roberto Puig para el Monumento a José Batlle y Ordoñez, y probablemente recuperado por su valor simbólico. Este gran trazo sobre la orografía del emplazamiento, respondía a la idea oteiziana de un cementerio como 'estación de salida', en la que se invertía la fórmula 'aquí yacen' por 'desde aquí han partido'. Y, al mismo tiempo, la muerte (lo que falta, lo que se ha ido), regresaba metamorfoseada dando consistencia al gran vacío de la pista como la nada constitutiva del ser.

En el arranque de esta pista, de este eje longitudinal de oriente a poniente, se cruza en conjunción monumental y simbólica, un prisma elemental de arquitectura como entrada al recinto sagrado y que, sobresaliendo hacia la vertiente sur, bien como prolongación del prisma del edificio horizontal o bien como placa de hormigón para aparcamiento, funcionaría como techo, como una alta cubierta en la zona primera y puerta de acceso al recinto de la colina. Hemos buscado acuerdo de Naturaleza y geometría, de acrópolis y arquitectura, como signo religioso de monumental inmovilidad¹².

Esta operación de arte con resultado de paisaje, es también la respuesta estética, monumental y simbólica generadora de 'nuevos estilos de arte' (síntesis de las artes-monumentalidad), que son el resultado de la reciprocidad entre 'nuevos paisajes' (cementerio como parque cultural) y 'nuevas formas culturales'¹³ (muerte civil). Y para Oteiza, que tenía 77 años, el concurso se presentaba como la última oportunidad para verificar su 'solución espacial receptiva' como 'residencia para el hombre', en la que estaba empeñado por su deber de artista (moderno), y por su continuo resolverse con la muerte (como sujeto).

Concurso. Versiones. Memoria. El jurado del Concurso Internacional se reunió por primera vez el 29/11/1985 para determinar que los anteproyectos presentados cumplieran para su admisión "*las condiciones formales necesarias*"

que prohibían “la presentación de maquetas, perspectivas y planos coloreados”¹⁴. Una cuestión relevante, dado que las versiones V2 y V3 de 261141 Izzarak alde, no fueron admitidas por basar (según acta) “la representación del proyecto en fotografías de la maqueta”¹⁵. Con este dictamen concluían, en principio, las expectativas de Oteiza, ya que la versión V1, más próxima al sentir de Fullaondo, era admitida a concurso. Esta convocatoria de concurso sería la última fase del largo proceso comenzado en 1944 (Nistal 1997, 238) al determinar por primera vez el emplazamiento de Ametzagaña para el futuro cementerio, en previsión de la colmatación de Polloe y el crecimiento demográfico de San Sebastián. Sin embargo, los complicados trámites dilataron este proceso hasta que el 30.11.1983 los Servicios Técnicos Municipales se encargan de redactar las Bases y Pliego de Condiciones para elevar formalmente la Convocatoria de Concurso. Finalmente, el 13.12.1985 se fallaron los premios, evidenciando que se concedían “a la vista de las Bases del Concurso” resultando ganador el lema Et in Arcadia Ego (no construido)¹⁶, lo que excluía de los galardones la versión V1. 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, pero manteniendo el propileo arquitectónico. Sin embargo, los desacuerdos entre escultor y arquitecto determinarán la necesidad de realizar, urgentemente, la tercera variante, V3, que, silenciando la expresión, abogará por el vacío receptivo y su Monumentalidad. Es la versión que Oteiza asumirá como definitiva y con la que se identificará plenamente.

Ante la urgencia generada en agosto de 1985, un mes antes del Concurso, Oteiza, interesado en presentar su “signo monumental” con la versión V3, trabaja con el escultor Mario Ortiz para resolver las maquetas V2 y V3, cuyas fotografías, arriesgándose por ser contrario a las bases, adjuntará a la documentación como evidencia materializada de lo propuesto para Ametzagaña. Por igual razón, Fullaondo llamará a M^a Jesús Muñoz, estudiante de arquitectura, para ultimar el material gráfico de V3 que, como la maqueta, debía dar cuenta del vacío instalado en el territorio, al que el escultor había aspirado desde el comienzo de la colaboración. Así como las diferentes soluciones son evidenciadas en las tres versiones de las maquetas, la única Memoria que

se presenta incluye también, el planteamiento diferenciado del escultor y los arquitectos. Estructurado su índice en tres apartados, el primero, titulado *Ideas y objetivos del proyecto* incluye el *Espíritu del proyecto* redactado por Oteiza. Para éste, además de “*la muerte como viaje*”, “*la metamorfosis con la muerte*” y “*el signo sagrado*”, el objetivo radicaba en aplicar en el cementerio su propósito pedagógico (ya ensayado en Montevideo) bajo la forma de Instituto de Investigaciones Lingüísticas Comparadas y Universidad de Artistas Vascos, constituyendo, más allá del parque funerario, “*una política de transformación y extensión cultural y urbanística, provocando nuevos comportamientos sociales como uno de los más importantes de sus servicios*”¹⁷. Los otros apartados, *Expedientes compositivos y sistemas arquitectónicos* y *Consideraciones técnicas en relación con el programa*¹⁸ son redactados por los arquitectos y constituyen una tratadística (criticada por Oteiza) derivada, probablemente, de la condición de teórico y profesor de proyectos de Fullaondo en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Su contenido se ocupaba, además, del cementerio como parque cultural, citando a Leonidov, así como de otros paradigmas paisajísticos o cementeriales como los de Estocolmo de Asplund y Lewerwntz, Lyngby de Alvaar Alto, el militar de Bittburg, el cementerio circular de Apotzaga o del *El bueno, el feo y el malo* de Leone, las estelas funerarias del Museo San Telmo de San Sebastián; el jardín de Bomarzo de Ligorio, laguna Stigia y el Museo de Kevin Roch. Se referenciaban obras de arte *El Juicio final* de Fra Angélico, *La Melancolía* de Durerero, *El Campo Marzio* de Piranesi, *Osificación prematura de una estación* de Dalí; y se fundamentaba con arquitectos y teóricos como Charles Moore, Utzon, Rowe, Rog, Koolhaas, OMA, Tschumi, Patrice Goulet, Panofsky o McLuhan.

Monumentalidad y ciudad. Entre diciembre 1984 y diciembre de 1985, el ideario de Izarrak alde, específicamente, el contenido del “espíritu del proyecto” asociado a la tercera versión V3, ensayó la posibilidad de generar para San Sebastián un símbolo sobre el signifiante de la muerte civil, en un momento en el que su valor patrimonial, cultural (y cultural) dejaba de trascender para el arte, para la cultura y para la vida. Aun así, es todavía posible imaginar hoy que, al acercar las circunstancias de aquel momento cultural situado en el eje Modernidad/Postmodernidad, se ha posibilitado comprender y (re)establecer no sólo la necesidad de la prevalencia de este signifiante (muerte), sino el valor de su lugar (cementerio-parque cultural) dada su íntima articulación con el paisaje e identidad de la ciudad.

Tras el fallo del concurso, Oteiza, descontento, desencadenará una agria polémica en la prensa local con *Política de sepultureros* (1986) Un testimonio

real para entender su relación con el arte, la ciudad, la cultura y los políticos. Decía despedirse “*airado*”, “*resentido, de re-sentir, de sentir lo suficiente y más*” por la inexistencia de una política cultural en su país y por sus dirigentes “*sepultureros*”. Ponía en evidencia lo inadecuado de las bases y del jurado denunciando que “*se ha fallado contra nosotros; se ha fallado contra mí, se ha fallado contra la ciudad. Despreciable conformismo el de este jurado que no podía ignorar que sobre la estupidez de las bases estaban obligados a servir a la ciudad*”. Cultural y políticamente estaba dolido, habían sido meses de intensa tarea en los que el tiempo institucional y mediático del concurso se entrelazaba con el tiempo de creación viva junto a Fullaondo y su equipo. Y, de nuevo, escribía para despedirse sin haber podido ensayar su idea de arte para la ciudad. “*Este cementerio de Ametzagaña ha sido mi última oportunidad para servir como escultor a mi país (...) pensaba yo en Ametzagaña, que era el lugar más emocionante y apropiado, verdadero, para un ensayo de monumentalidad religiosa, casi celeste con el planteamiento de Montevideo*”. Era el recuerdo de aquella ciudad en 1958, en la cual, también sobre una colina frente al mar y en colaboración con el arquitecto Puig, habían concebido el ‘signo monumental’. Un prisma vacío generado, en aquella ocasión, por ‘desocupación’ sobre la gran losa negra (o estela) “*horizontal, flotante y oscura. Un plano intemporal, detenido, que subraya el silencio de un lugar de reconocimiento y meditación*”¹⁹.

En aquella ‘melancólica’²⁰ tarde de diciembre de 1985, en la que Fullaondo le comunicaba por carta el fallo del concurso y le agradecía que les hubiera dejado estar cerca de él, el escultor sabía que, sin posibilidad de retorno, concluía para San Sebastián el *instante* para reinventar su nuevo paisaje. Ya no había *Tiempo*. Se había cumplido el giro posmoderno por el cual se instituía, como cultura, el ingreso de lo espectacular en el Espacio y en la Ciudad (moderna).

A MODO DE CODA

El último proyecto (no construido) que realizó el escultor Jorge Oteiza en colaboración con arquitectos fue para Bilbao. Cuando pensaba que Ametzagaña había sido su último intento de trabajar en colaboración con arquitectos, el alcalde José María Gorordo le propuso generar el Proyecto de Centro Cultural Alhóndiga para la Villa de Bilbao²¹, en el edificio de la antigua Alhóndiga (1987-

1990 situada en el Ensanche bilbaíno. Es “*mi última oportunidad*” –dijo– para finalmente hacer viable el Instituto de Investigaciones Estéticas que había sido ensayado por vez primera en la colina de Montevideo y, treinta años después, en la colina de Ametzagaña en San Sebastián. Oteiza trabajó en su programa colaborando nuevamente con los arquitectos Fullaondo y Francisco Javier Sáenz de Oiza. Llamado popularmente ‘el cubo’ la tarea consistía en generar una infraestructura cultural que funcionase como motor de transformación de la ciudad tras la desindustrialización, utilizando para ello la reactivación de su potencial cultural, en correspondencia al modo que venían haciéndolo otras ciudades industriales del arco occidental. 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 vasco con el Guggenheim Nueva York, tras las cuales, en 1997, esta fundación inauguró su franquicia en Bilbao.

Se ha planteado la finalidad del Instituto de Estética Comparada/IEE como centro de investigación de las distintas prácticas artísticas o Laboratorio de Estética Comparada, teniendo a la educación estética como potenciador de 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– radicaba ésta en que la práctica y procesos artísticos nunca serían un fin en sí mismo, sino que funcionarían como herramienta que entendía el arte como “*escuela política de tomas de conciencia*”. Y aunque, finalmente, ninguno de los proyectos de colaboración mencionados fue construido, podemos decir que *algo* se construyó –se erigió– por su potencial, por sus imágenes y por su ideario y que sí permanece en la memoria de la ciudad –de sus generaciones. Y corresponde indicar que además de la mencionada señal del irrealizado Monumento a Batlle Ordoñez, depositada en el parque Rodó de Montevideo, quedan en el imaginario la huella pregnante de las fotografías canónicas realizadas por el Juan Miguel Pando Barrero durante el año 1958. Son, en realidad, fotomontajes generadores de aquel efecto instaurador de este (no construido) monumento. Capturan (y relatan)

los dos momentos del proceso seguido por Oteiza y Puig durante el concurso. Registran las dos maquetas que se realizaron para el gran panel que acompañaba a la documentación gráfica y memorias del proyecto presentadas al Primer y Segundo Grado, pudiendo concluir como al comienzo, que sostienen y representan mejor que otros construidos sus propósitos disciplinar y simbólico, manteniendo en su inadvertida continuidad el potencial instituyente suficiente para construir la memoria de otra realidad alternativa (una ucronía) cuyo valor de transmisión sería una defensa ante la espectacularización de ciertas distopías urbanas contemporáneas.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. 2015. *¿Qué es un dispositivo?: Seguido de El amigo y de la Iglesia y el reino*. Traducción de Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama
- Argan, Giulio Carlo. 1983. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Ed. y pról. de Bruno Contardi; trad. de Beatriz Podesta. Barcelona: Laia
- Ariès, Philippe. 1982. *Images de l'homme devant la mort*. Paris: Seuil
- Arnaiz Gómez, Ana, Jabier Elorriaga Oribe, Xabier Laka Antxustegi & Jabier Moreno Martínez. 1998. "Escultura pública: tensión entre lo simbólico y lo funcional". En *Presències en l'espai públic contemporani [Presencias en el espacio público contemporáneo]*, Josep Roy Dolcet, ed., 85-102. Barcelona: Universitat de Barcelona
- . 2008. *La colina vacía: Jorge Oteiza- Roberto Puig: Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956-1964*. Bilbao: Universidad del País Vasco
- . 2010. *Izarrak alde: Proyecto para concurso de cementerio en San Sebastián*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza
- Boullée, Étienne-Louis. [1793] 1985. *Arquitectura: Ensayo sobre el arte*. Introd. y ed. por Carlos Sambricio; trad. por Esther Benítez. Barcelona: Gustavo Gili
- Castoriadis, Cornelius. (1975) 1983. *La institución imaginaria de la sociedad*. Trad. de Antoni Vicens & Marco-Aurelio Galmarini. Barcelona: Tusquets
- Debord, Guy. (1967) 2002. *La sociedad del espectáculo*. Pról., trad. y notas de José Luis Pardo. Valencia: Pretextos
- Elorriaga Oribe, Jabier. 2010. "Pedestales de la modernidad: Del pabellón de Barcelona (1929) al monumento de José Batlle y Ordóñez (1959)". Tesis Univ. del País Vasco
- Foucault, Michel. (1977) 2009. "El juego de Michel Foucault". Entrevista por Jacques-Alain Miller et al. *El Psicoanalista Lector*, blog de Pablo Peusner, 2 jul. <http://elpsicoanalistalector.blogspot.com/2009/07/michel-foucault-el-juego-de-michel.html>. Publ. orig.: *Ornicar?* 10 (1977); trad. de Javier Rubio en *Diwan* 2-3 (1978)
- . 1994. *Dits et écrits 1954-1988*. Paris: Gallimard
- Frampton, Kenneth. (1980) 1998. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Versión castellana de Esteve Rimbau i Sauri. Barcelona: Gustavo Gili
- Giedion, Sigfried. 1957. *Arquitectura y comunidad*. Traducción de Jose Maria Coco Ferraris. Buenos Aires: Nueva Visión

- Gorelik, Adrián. 2005. *Das vanguardas a Brasília: Cultura urbana e arquitetura na America Latina*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais
- Kaufman, Emil. (1933) 1982. *De Ledoux a Le Corbusier*. Traducido por Reinal Bernet. Barcelona: Gustavo Gili
- Laka Antxustegi, Xabier. 2010. "Síntesis de las artes: Relaciones escultura-arquitectura; Experiencia Azterlan". Tesis Univ. del País Vasco
- Nistal, Mikel. 1997. "Planeamiento urbanístico y cementerios: San Sebastián en el siglo XX". *Lurralde* 20: 225-59
- Oteiza, Jorge. 1935. "De la escultura actual de Europa: El escultor español Alberto Sánchez". *ARQuitectura* 1: Localizable en: Jabier Elorriaga Oribe. 2010. "Pedestales de la modernidad: Del pabellón de Barcelona (1929) al monumento de José Batlle y Ordóñez (1959)". Tesis Univ. del País Vasco, Apartado documental, doc nº 2
- . 1952. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica
 - . (1952) 2007. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana; Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra*. Coord. y responsable de la edición, María Teresa Muñoz en colaboración con Joaquín Lizasoain & Antonio Rubio; traductor al euskera, Pello Zabaleta Kortaberria. Alzuza: Fundación Museo Oteiza
 - . (1957) 1967. "Propósito experimental 1956-1957". *Nueva Forma* 14:24-31
 - . (1957) 1988. *Propósito experimental*. Textos Margit Rowell & Txomin Badiola. Barcelona: Fundación Caja de Pensiones
 - . 1958. "La ciudad como obra de arte". Inédito (Fondos Fundación Museo Jorge Oteiza)
 - . 1960a. "El final del arte contemporáneo". Inédito (Fondos FMJO)
 - . 1960b. "Proyección espiritual del monumento a Batlle: Declaraciones del escultor Oteiza". *Marcha*, 24 jun.
 - . (1964) 1990. *Ley de los cambios*. Zarautz: Tristan-Deche
 - . (1965) 1984. "El arte como escuela política de tomas de conciencia". En *Ejercicios espirituales en un túnel: En busca y encuentro de nuestra identidad perdida; De antropología estética vasca y nuestra recuperación política como estética aplicada*. Donostia-San Sebastián: Hordago
 - . 1985. "El concurso de ideas contra ideas y cultura para un nuevo cementerio". *Deia*, 22 dic.
 - . 1986. "Política de sepultureros en Ametzagaña". *El Diario Vasco*, 11 enero
 - . 1986. "Política de sepultureros en Ametzagaña". *El País*, 13 enero. https://elpais.com/diario/1986/01/13/cultura/505954803_850215.html
- Rementeria Arnaiz, Iskandar. 2012. "Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao: Una propuesta obre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación". Tesis Univ. del País Vasco. <http://hdl.handle.net/10810/15427>
- Sennett, Richard. (1997) 2003. *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Traducción, César Vidal. Madrid: Alianza
- . 1991. *La conciencia del ojo*. Trad., Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Versal
- Sert i López, Josep Lluís, Franz Leger & Siegfried Giedion. (1943) 1957. "Nueve puntos sobre la monumentalidad". En *Arquitectura y comunidad*, Siegfried Giedion; traducción de Jose Maria Coco Ferraris. Buenos Aires: Nueva Visión
- Starobinski, Jean. (1973) 1988. *1789, los emblemas de la razón*. Versión castellana de José Luis Checa Cremades. Madrid: Taurus

Notas

- ¹ Los redactores de este texto son integrantes del Grupo de Investigación Consolidado del Sistema Universitario Vasco del Gobierno Vasco IT1096-16/21 “*Creación en arte y estéticas aplicadas para la ciudad, el paisaje y la comunidad. Jorge Oteiza y la síntesis de las artes como metodología para el reconocimiento de la función y uso de la producción del Arte en el fin de la (Post)Modernidad*” e IPs del Proyecto I+D+i HAR2016-78241-P 16/19 del Ministerio de Economía y Competitividad *El arte y las transformaciones del espacio común del territorio [Sostenibilidad estética en canteras de corte y bordes de agua]*.
- ² *Propósito experimental 1956-1957* es el texto programático del catálogo que Jorge Oteiza autoeditada acompañando a las esculturas presentadas para la IV Bienal de Sao Paulo 1957. La tarea consistió en una investigación estética que reunía 29 esculturas y este texto que, en palabras del escultor, respondía a un momento de racionalismo concreto en el que “la estatua se me iba apagando como expresión . Apareció íntegro en 1967. *Nueva Forma* n° 14. Madrid, marzo. Ver también *Oteiza: Propósito experimental*, catálogo de la exposición comisariada por Txomin Badiola para la Fundación Caja de Pensiones de Madrid en. La Fundación Museo Jorge Oteiza edita facsímil en 2007
- ³ La estela (*hil-arria*/piedra de muerto) es un elemento de referencia en la cultura vasca utilizada por Oteiza para enlazar el tiempo neolítico del crómlech con su *Estatua como pura espacialidad* (década años 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 lugares de enterramiento. Su aspecto general es una losa de piedra situada en la cabecera de las tumbas. Al final del XIX el replanteamiento del estudio de su genealogía resultó significativo, siendo la escuela creada por 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.
- ⁴ *El final del arte contemporáneo*, otro de los textos programáticos de Jorge Oteiza, está contenido en la carta personal de abril 1960 dirigida al escultor Nestor Basterrechea. Fondos documentales de la FMJO. Ver también en *Nueva Forma*, n° 89 (1973), Madrid. Y en *Oteiza: Propósito experimental*, Txomin Badiola et al Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988, p. 230
- ⁵ *Memoria de primer grado para el monumento a José Batlle y Ordóñez* (1958), de Jorge Oteiza y Roberto Puig. Fondos documentales FMJO (citado en Arnaiz, Elorriaga, Laka & Moreno 2008, 75-80).
- ⁶ *Memoria de primer grado para el monumento a José Batlle y Ordóñez* (1958), de Jorge Oteiza y Roberto Puig, pertenece al Proyecto presentado al Concurso Internacional de Anteproyectos para el Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo. Fondos documentales FMJO. Publicada también en *Oteiza: Propósito experimental*, catálogo de la exposición comisariada por Txomin Badiola. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988. Esta memoria junto con imágenes de la maqueta y los planos fue publicada en *Revista Arquitectura* 6, junio 1959, con una breve noticia sobre el fallo de primer grado (citado en Arnaiz, Elorriaga, Laka & Moreno 2008, 77).
- ⁷ En los Fondos documentales de la Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO se custodian manuscritos y mecanoscritos bajo el título *La colina vacía*, s. l., 1960.
- ⁸ “Memoria 261141 Izarrak alde” (Primera parte) del Concurso Internacional de Proyectos para un nuevo Cementerio para San Sebastian de Jorge Oteiza. Publicada por primera vez en *El Croquis Revista de Arquitectura* 26: 72-9 (1986) (citado en Arnaiz, Elorriaga, Laka & Moreno. 2010, 45).

-
- ⁹ Referencia trabajada por el arquitecto Juan Daniel Fullaondo y equipo en la “Memoria 261141 Izzarrak alde” (Segunda parte) para el *Concurso Internacional de Proyectos para un nuevo Cementerio para San Sebastián, 1985* (citado en Arnaiz, Elorriaga, Laka & Moreno 2010, 50).
- ¹⁰ Base tercera del Pliego de condiciones. Concurso Internacional de Proyectos del nuevo Cementerio de San Sebastian”, 12-09-1984 (Aprobados el 18-09.2020 en Pleno Municipal). Archivos Ayuntamiento de San Sebastián.
- ¹¹ “Política de sepultureros en Ametzagaña”, artículo de Jorge Oteiza (1986) publicado en *El Correo Español* (11.01.1986), *El Diario Vasco* (11.01.1986) y *El País* (13.01.1986). También publicó. “El concurso de ideas contra ideas y cultura para un nuevo cementerio”, (Deia 23.12.1985) (Arnaiz, Elorriaga, Laka & Moreno 2010, 7-8; 65-8)
- ¹² “Memoria 261141 Izzarrak alde” (Primera parte), Jorge Oteiza (citado en Arnaiz, Elorriaga, Laka & Moreno 2010, 112).
- ¹³ Sobre la relación arte/cultura/paisaje vease *Interpretación estética...* de Jorge Oteiza (1952) pp. 25 y siguientes.
- ¹⁴ Base sexta del *Pliego de condiciones del Concurso Internacional de Proyectos del nuevo Cementerio de San Sebastian*, 12.09.1984 (aprobados el 18.09.2020 en Pleno municipal), Archivos Ayuntamiento de San Sebastián.
- ¹⁵ Acta del Jurado del Concurso Internacional de Proyectos del Nuevo Cementerio de San Sebastián, 29.11.1985, Archivos Ayuntamiento de San Sebastián.
- ¹⁶ Acta del Jurado del Concurso Internacional de Proyectos del Nuevo Cementerio de San Sebastián, 13.12.1985, Archivos Ayuntamiento de San Sebastián.
- ¹⁷ “Memoria 261141 Izzarrak alde” (Primera parte), Jorge Oteiza (citado en Arnaiz, Elorriaga, Laka & Moreno 2010, 36).
- ¹⁸ “Memoria 261141 Izzarrak alde” (Segunda parte), Juan Daniel Fullaondo y su equipo (citado en Arnaiz, Elorriaga, Laka & Moreno 2010, 49).
- ¹⁹ *Memoria de segundo grado para el monumento a José Batlle y Ordóñez* (1958), de Jorge Oteiza y Roberto Puig. Fondos documentales FMJO (citado en Arnaiz, Elorriaga, Laka & Moreno 2008, 384).
- ²⁰ Carta dirigida a Oteiza por Juan Daniel Fullaondo el 13 de noviembre. Fondos documentales FMJO. Parece que Fullaondo comete error fechando esta carta en noviembre dado que el acta del fallo del concurso referido consta con fecha 13.12.1985 (Arnaiz, Elorriaga, Laka & Moreno 2010, 30)
- ²¹ Puede consultarse la tesis doctoral de Iskandar Rementeria *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao: Una propuesta obre la Estética Objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación* (2012) <http://hdl.handle.net/10810/15427> junto al documental *Oteiza y el centro cultural Alhóndiga de Bilbao: Proyecto estético para Bilbao* (2009), 1:20:00, elaborado con el trabajo de campo y las entrevistas realizadas para esta investigación doctoral puede visionarse en videotecas de la Fundación Museo Jorge Oteiza y AZ Alhóndiga de Bilbao.

.....
(Artículo recibido: 06-10-20; aceptado: 02-11-20)