

TESIS DOCTORAL 2012

PROYECTO NO CONCLUIDO
PARA LA
ALHÓNDIGA DE BILBAO

**UNA PROPUESTA SOBRE LA ESTÉTICA
OBJETIVA DE JORGE OTEIZA
COMO MÉTODO DE INVESTIGACIÓN**

ISKANDAR REMENTERIA ARNAIZ

Director Dr. Ángel Bados Iparragirre

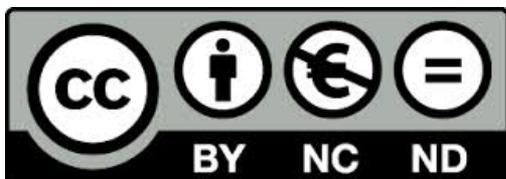
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Email: iskandar.rementeria@gmail.com



PREMIO EXTRAORDINARIO 2015



Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) -
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua (UPV/EHU) -
University of the Basque Country (UPV/EHU) Press
- ISBN: 978-84-9082-187-9

A Ainara, Ana y Pacho

A Ángel, por su amabilidad y enseñanza,
A Ana, por su cuidado y visión,
A Ainara, por su cariño y dedicación,
A Pacho, por su comprensión y esfuerzo,

Por todo lo cual, esta Tesis ha podido llegar a ser.

A todas las personas entrevistadas, Joseba Arregi (consejero de Cultura 1986-91), Federico Arruti (arquitecto, presidente de la delegación en Bizkaia del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro 1988-92), Txomin Badiola (artista), Javier Cenicacelaya (arquitecto, miembro de la Junta de Patrimonio del Gobierno vasco 1988-89), Javier González de Durana (asesor de Bellas Artes de la consejería de Cultura, 1983-92), José María Gorordo (alcalde de Bilbao, 1987-90), Juan Luis Moraza (artista), María Teresa Muñoz (arquitecta, miembro del equipo del proyecto de centro cultural para la Alhóndiga), Xabier Sáenz de Gorbea (historiador y crítico de arte), Javier Sáenz Guerra (arquitecto, miembro del equipo del proyecto de centro cultural para la Alhóndiga), e Iñaki Uriarte (arquitecto, poseedor de una extensa hemeroteca sobre este proyecto), a todos ellos mis agradecimientos por su disponibilidad y opinión.

A la Fundación Museo Jorge Oteiza, a su director Gregorio Díaz Ereño, al subdirector Juan Pablo Huércanos, al responsable del Centro de Documentación Borja González Riera y a todo su equipo.

A la Cátedra Jorge Oteiza, a su director Francisco Calvo Serraller, a su anterior director Pedro Manterola y a Amaya Ascunce.

Al Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao, a su responsable Almudena Toribio, y a todo su equipo.

A mis amigos, por su paciencia y apoyo, a Aritz, Ekaitz y David (Split 77), Tomás, y a todos aquellos que de alguna u otra manera han ofrecido su ayuda, como Anabel Martínez, o han mostrado interés en este trabajo.

ÍNDICE ABREVIADO

1. INTRODUCCIÓN	21
2. PRÓLOGO	57
3. SERES REALES	69
3.1 Prefacio	71
3.2 <i>Crónica</i>	83
3.3 Postfacio	207
4. SERES IDEALES	237
4.1 Prefacio	239
4.2 <i>Contenido</i>	247
4.3 <i>Contenedor</i>	271
4.4 Postfacio	371
5. LO ABSTRACTO	429
6. SERES VITALES	471
4.1 Prefacio	473
4.2 <i>Paisaje</i>	489
4.3 <i>Cielo</i>	505
4.4 Postfacio	511
7. SER ESTÉTICO	541
8. EPÍLOGO	567
9. ANEXO DOCUMENTAL	575
10. BIBLIOGRAFÍA	743

ÍNDICE

PARTE I

1. INTRODUCCIÓN	21
1.1 DE DÓNDE PARTIMOS: HIPÓTESIS Y OBJETIVOS GENERALES	23
1.2 MOTIVACIONES DE LA INVESTIGACIÓN	25
1.2.1 Perspectiva de la investigación	25
1.2.2 Por qué la “Estética objetiva” como método de investigación: estructura y tema	26
1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN	28
1.3.1 Antecedentes: Oteiza y la integración arte-arquitectura	28
1.3.2 Fuentes	34
1.4 METODOLOGÍA	42
1.4.1 Cómo llevamos a cabo la investigación: objetivos metodológicos	42
1.4.2 <i>Ampliación funcional</i> de la “ecuación estética molecular”	43
1.4.3 Hipótesis metodológica	45
1.4.4 <i>Principio de autorreferencialidad</i> : los seres o factores como capítulos	50

PARTE II

2. PRÓLOGO 57**3. SERES REALES** (SR)·SI·SV=X=SE**3.1 PREFACIO (SR)** 71

3.1.1 SERES REALES: DEFINICIÓN OTEICIANA 71

3.1.2 *AMPLIACIÓN FUNCIONAL* DE LOS SERES REALES 72

3.1.3 TIPOLOGÍA DOCUMENTAL (SR) 74

3.1.3.1 Periodismo (notas de prensa) 74

3.1.3.2 Documentación institucional 75

3.1.3.3 Entrevistas 75

3.1.3.4 *La política de otra manera*, José María Gorordo, 1993 76

3.1.3.5 Justificación de la tipología documenta 76

3.1.3.6 Sobre el *Anexo documental SR* 76ADVERTENCIAS PARA LA LECTURA DE LA *CRÓNICA* 77**3.2 CRÓNICA** 83

3.2.1 PRECEDENTES

3.2.1.1 La Alhóndiga en riesgo 83

3.2.1.2 El “Centro de Nuevas Formas de Arte” 85

3.2.2 1987 (*PROCESO*)

3.2.2.1 José María Gorordo, un soñador para la ciudad 86

3.2.2.2 Discurso de la toma de posesión 88

3.2.3 1988

3.2.3.1 La Alhóndiga como futuro centro cultural 90

3.2.3.2 La invitación a Jorge Oteiza 92

3.2.3.3 El proyecto en el Ayuntamiento, acuerdos 95

3.2.3.4 Comienza la polémica 110

3.2.3.5 La protección del patrimonio en la ciudad 112

3.2.4 1989

3.2.4.1 En espera de la decisión del Gobierno vasco 118

3.2.4.2 La presentación pública 136

3.2.4.3 Nuevos obstáculos	138
3.2.4.4 La defensa pública del equipo	140
3.2.4.5 La opinión pública	150
3.2.4.6 Acusaciones legales al alcalde José M ^a Gorordo	153
3.2.4.7 Un nuevo proyecto	160
3.2.4.8 El destino de la ciudad	163
3.2.5 1990	
3.2.5.1 La decisión de la Junta de Patrimonio	164
3.2.5.2 José M ^a Gorordo sigue adelante	178
3.2.5.3 Oteiza se retira del proyecto	185
3.2.5.4 La cultura en la ciudad	189
3.2.5.5 El manifiesto a favor del proyecto	190
3.2.5.6 José M ^a Gorordo se reúne con el Lehendakari	196
3.2.5.7 ¿Decisión política?	201
3.2.6 DESENLACE	
3.2.6.1 La dimisión	203
3.3 POSTFACIO (SR)	207
3.3.1 EL FRACASO DE LA ALHÓNDIGA	208
3.3.2 MODELOS DE POLÍTICAS (CULTURALES) PÚBLICAS	211
3.3.3 PLANEAMIENTO ESTRATÉGICO Y REVITALIZACIÓN URBANA EN BILBAO	218
3.3.4 UN PROYECTO DE ÉXITO PARA LA ALHÓNDIGA	221
3.3.5 NUEVOS PLANES ESTRATÉGICOS PARA LA CIUDAD: BILBAONEXT [™]	223
3.3.6 LAS INICIATIVAS POPULARES: DESALOJO DE KUKUTZA III	230

4. SERES IDEALES

SR·(SI)·SV=X=SE

4.1 PREFACIO (SI)	239
4.1.1 SERES IDEALES: DEFINICIÓN OTEICIANA	239
4.1.2 <i>AMPLIACIÓN FUNCIONAL</i> DE LOS SERES IDEALES	240
4.1.2.1 <i>Ideas, Idea e idealidad</i>	242
4.1.2.2 Representación e imaginario en la sociedad	242
4.1.2.3 El deseo en lo imaginario	243
4.1.3 TIPOLOGÍA DOCUMENTAL (SI)	244
4.1.3.1 El texto del proyecto	245
4.1.3.2 La imagen del proyecto	246
4.1.3.3 La voz del proyecto	246

4.1.3.4 La memoria del proyecto	246
4.1.3.5 Justificación de la metodología documental	246
4.1.3.6 Sobre el <i>Anexo documental SI</i>	246
4.2 CONTENIDO	247
4.2.1 CONTEXTO CULTURAL Y ARTÍSTICO	247
4.2.2 CCAB: EQUIPAMIENTOS CULTURALES	253
4.2.2.1 Estudio técnico sobre centros culturales europeos	253
4.2.2.2 Museo de Arte Contemporáneo vasco	256
4.2.2.3 Biblioteca Foral	260
4.2.2.4 Conservatorio	260
4.2.2.5 Casa de Cultura	261
4.2.3 INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS	261
4.2.3.1 Instituto de Investigaciones Estéticas en el CCAB	261
4.2.3.2 Articulación cultural en la “Ciudad Vasca”	265
4.2.3.3 La figura del niño en la “educación estética”	269
4.3 CONTENEDOR	271
4.3.1 EL EQUIPO REDACTOR DEL CCAB	271
4.3.1.1 Una obra en colaboración	272
4.3.1.2 Dos arquitectos y un escultor	275
4.3.2 OTEIZA, SÁENZ de OIZA Y FULLAONDO: ANTERIORES PROYECTOS DE COLABORACIÓN	283
4.3.2.1 <i>Una Capilla en el Camino de Santiago, 1954</i>	283
4.3.2.2 <i>261141 Izarrak Alde: proyecto para concurso de Cementerio en San Sebastián, 1984</i>	288
4.3.3 INTEGRACIÓN ARTE-ARQUITECTURA	293
4.3.3.1 Modos de integración escultura-arquitectura	293
4.3.3.2 “Desocupación del espacio” vrs. “ocupación formal”, en la ciudad	296
4.3.4 PRIMERAS IDEAS OTEICIANAS PARA EL CCAB	299
4.3.4.1 Oblicuas para Bilbao	299
4.3.4.2 Unión de dos espacios	300
4.3.4.3 Función y forma	302
4.3.5 PROYECTO BÁSICO	309
4.3.5.1 Dibujos y maquetas iniciales	309
4.3.5.2 Primera solución	312
4.3.5.3 Definición arquitectónica	315
4.3.5.4 Modificación “Solución 78 m. (R)”	324
4.3.6 ESTUDIO DE IMPACTO URBANÍSTICO	329
4.3.6.1 Emplazamiento	329

4.3.6.2 El Ensanche de Bilbao	330
4.3.6.3 La Alhóndiga de Ricardo Bastida	333
4.3.6.4 Refutaciones a las críticas y viabilidad del proyecto.	336
4.3.7 (RE) INTERPRETACIONES DEL URBANISMO Y LA ARQUITECTURA GÓTICA EN EL CCAB	342
4.3.7.1 La catedral gótica	344
4.3.7.2 Arquitectura “High-Tech”	346
4.3.7.3 Estructura espacial	351
4.3.7.4 Vidrio, luz y espacio (vacío)	355
4.3.7.5 Bruno Taut y <i>La corona de la ciudad</i>	363
4.4 POSTFACIO (SI)	371
4.4.1 IDEA Y FORMA	371
4.4.1.1 Síntesis de las modernidades	371
4.4.1.2 Función y forma	372
4.4.1.3 CCAB, funciones ideales	373
4.4.1.4 El <i>Ideal</i> de ciudad	374
4.4.1.5 Sobre el gótico y la monumentalidad contemporánea	384
4.4.1.6 Primeras conclusiones	399
4.4.2 COLABORACIÓN ESCULTOR-ARQUITECTO EN EL CCAB	405
4.4.2.1 La influencia del maestro	405
4.4.2.2 Conexiones formales entre los distintos proyectos	409
4.4.2.3 El homenaje y la forma homotética	410
4.4.2.4 Modos de integración: el escultor y los arquitectos	411
4.4.2.5 Una aparente contradicción	417
4.4.3 CONTENIDO Y FUNCIÓN	418
4.4.3.1 Complementariedad <i>Contenedor-Contenido</i>	418
4.4.3.2 “Nueva Escultura Vasca” e imposibilidad del IIE	420
4.4.4 SEGUNDAS CONCLUSIONES	424
4.4.4.1 El trabajo con Oteiza	424
4.4.4.2 <i>Idealidad</i> de la <i>Idea</i>	425

5. LO ABSTRACTO

(SR·SI)·SV=X=SE

5.1 LO ABSTRACTO: DEFINICIONES OTEICIANAS	431
5.2 AMPLIACIÓN FUNCIONAL DE LO ABSTRACTO: APROXIMACIONES METODOLÓGICAS Y CONCEPTUALES..	433
5.2.1 LO “ABSTRACTO” Y LA “LEY DE LAS ALTERACIONES”	436
5.2.1.1 “Actualidad cultural y científica” en la obra de arte	436

5.2.1.2 Proceso dialéctico en el arte y en la historia	437
5.2.1.3 Discontinuidad de lo abstracto	440
5.2.1.4 <i>Adecuaciones y alteraciones</i>	442
5.2.1.5 Escala y temporalidad en las <i>adecuaciones y alteraciones</i>	444
5.2.2 LA “LEY DE LAS ALTERACIONES DEL ARTE” EN LA HISTORIA	445
5.2.3 LA “LEY DE LEY DE LA EVOLUCIÓN DE LO ABSTRACTO”	448
5.2.3.1 <i>Propósito</i> del arte	448
5.2.3.2 Evolución lineal	450
5.2.3.3 Evolución espiral en “Ley de los Cambios en la expresión”	451
5.2.3.4 Marx y el materialismo dialéctico	453
5.2.4 “UTOPIÍA Y FRACASO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO”.	456
5.2.4.1 Ampliación funcional de la utopía	457
5.2.4.2 El “fracaso” de los constructivismos	458
5.2.4.3 Modificaciones de Oteiza a propósito de la dialéctica	461
5.2.4.4 Distinciones acerca del “fin del arte”	463
5.2.4.5 “Arte-ya”: síntesis de arte y vida	465
5.2.5 ESPECIFICIDAD DE LO ABSTRACTO EN LA <i>AMPLIACIÓN FUNCIONAL</i>	466

6. SERES VITALES

SR·SI·(SV)=X=SE

6.1 PREFACIO (SV)	473
6.1.1 SERES VITALES: DEFINICIÓN OTEICIANA	473
6.1.1.1 “Sentimiento trágico de la existencia”: religiosidad originaria del arte	475
6.1.1.2 Tratamiento del sentimiento trágico: religión, filosofía y arte	476
6.1.1.3 Semejanzas y diferencias con Miguel de Unamuno	477
6.1.1.4 El propósito del “raciovitalismo”	478
6.1.1.5 Analogía entre la “nada” y la muerte	480
6.1.1.6 La existencia y el conocimiento en el límite	481
6.1.2 <i>AMPLIACIÓN FUNCIONAL</i> DE LOS SERES VITALES	483
6.1.3 TIPOLOGÍA DOCUMENTAL (SV)	485
6.1.3.1 Paisaje y Cielo	485
6.1.3.2 <i>La ciudad como obra de arte</i> , 1958	486
6.1.3.3 Memoria del Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1958	486
6.1.3.4 Memoria del Cementerio de Ametzagaña, 1985	487
6.1.3.5 “Diario irregular” de Oteiza	488

6.2 PAISAJE	489
6.2.1 EL ARTE Y LA CIUDAD	489
6.2.2 “ENFERMEDAD EXISTENCIAL”	490
6.2.3 LOS “ERRORES” DE W. GROPIUS Y LA BAUHAUS	491
6.2.4 LA CIUDAD POR “VÍA DE LA NATURALEZA”	492
6.2.4.1 Enfermedad actual de la ciudad	493
6.2.4.1 “Habitabilidad espiritual”	494
6.2.5 EL MITO DE DÉDALO Y LA TECNOLOGÍA	495
6.2.5.1 La tecnología	495
6.2.5.2 El mito de Dédalo	496
6.2.5.3 “Evasiones”	497
6.2.6 EL CROMLECH EN LA NUEVA CIUDAD: “AISLADOR METAFÍSICO” (ZONA GRIS)	499
6.2.7 LA DÉCADA DE 1950: MONUMENTO A BATLLE Y ORDÓÑEZ	501
6.2.8 LA DÉCADA DE 1980: CEMENTERIO DE AMETZAGAÑA Y CCAB	503
6.3 CIELO	505
6.3.1 CUADERNO AZUL. DIARIO IRREGULAR	505
6.4 POSTFACIO (SV)	511
6.4.1 EXISTENCIA Y CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD	511
6.4.1.1 La completud del funcionalismo	511
6.4.1.2 “Función existencial” en la ciudad	513
6.4.1.3 Los “valores” como producto de la ecuación	516
6.4.2 SEGUNDA DEFINICIÓN DE LO ABSTRACTO	518
6.4.2.1 Lo “abstracto” frente a lo “figurativo”	518
6.4.2.2 Oteiza, Heidegger y el arte como “desocultación”	521
6.4.2.3 Responsabilidad en lo abstracto	524
6.4.2.3 “De cero a cero”	526
6.4.3 CRÍTICA A LA <i>UTOPIA DE LA FORMA</i>	527
6.4.4 APERTURA Y CIERRE	530
6.4.5 SITUACIÓN “EXISTENCIAL” DE LA CULTURA	534

7. SER ESTÉTICO

SR·SI·SV=(**X=SE**)

7.1 SER ESTÉTICO: DEFINICIÓN OTEICIANA	543
7.2 SE: <i>AMPLIACIÓN FUNCIONAL</i>	545
7.2.1 SE: SOLUCIÓN <i>POLÍTICO-EXISTENCIAL</i>	545
7.2.1.1 En el Laboratorio	547
7.2.1.2 En la Ciudad	548
7.2.1.3 La <i>falta</i> en el Laboratorio y en la Ciudad	549
7.2.2 EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO OTEICIANO EN SU PASO A LA CIUDAD	550
7.2.2.1 ¿Estética objetiva para la ciudad?	552
7.2.2.2 Paradojas	554
7.2.3 LA FUNCIÓN <i>POLÍTICO-EXISTENCIAL</i> , UNA CUESTIÓN TÉCNICA	555
7.2.3.1 Relación entre la ecuación y la “ocupación formal-desocupación espacial”	555
7.2.3.2 Argumentos desde la figura del espectador	557
7.2.3.3 Argumentos desde la figura del creador	558
7.2.3.4 El deseo de concluir	559
7.2.3.5 “Absoluto” y “relativo”	561
7.2.4 UNA PERSPECTIVA OBJETIVA DE LA RELACIÓN ARTE-VIDA	561
7.2.4.1 Transición y paradoja funcional	562
7.2.4.2 La cuestión del CCAB	563
7.2.4.3 Apertura <i>técnica</i>	564

8. EPÍLOGO

567

PARTE III

9. ANEXO DOCUMENTAL	575
9.1 SERES REALES	579
9.2 SERES IDEALES	633
9.3 SERES VITALES	693
10. BIBLIOGRAFÍA	743
10.1 BIBLIOGRAFÍA GENERAL	745
10.2 LIBROS ESCRITOS Y ARTÍCULOS SOBRE JORGE OTEIZA	759
10.3 LIBROS ESCRITOS Y ARTÍCULOS DE JORGE OTEIZA	769
10.4 ARCHIVO AYUNTAMIENTO DE BILBAO	781
10.5 PÁGINAS WEB	785

PARTE I

INTRODUCCIÓN

1.1 DE DÓNDE PARTIMOS: HIPÓTESIS Y OBJETIVOS GENERALES

Para explicar sencillamente de dónde parte esta investigación y cómo pretende llevarse a cabo. Abordamos un caso de estudio, el proyecto no concluido del Centro Cultural para la Villa de Bilbao en el antiguo edificio de la Alhóndiga, cuyo mayor promotor fue el alcalde de la misma ciudad, José María Gorordo, que en 1988 invitó al escultor Jorge Oteiza para convenir su participación en la creación de este nuevo centro que pretendía reactivar cultural y económicamente la ciudad tras su proceso de desindustrialización.

Al abordar este proyecto de centro cultural situamos nuestro interés en la interpretación de la diversa documentación que el proyecto no construido generó con el fin de distinguir sus condiciones de posibilidad. Desde la perspectiva de los creadores –el escultor Jorge Oteiza y los arquitectos Juan Daniel Fullaondo y Francisco Javier Sáenz de Oiza–, intuimos necesario partir de una estética operativa que analice el proceso de creación de estos proyectos de integración entre arte y arquitectura, que Oteiza pretendió llevar a cabo -sin éxito- en la ciudad tras sus conclusiones experimentales en escultura (1957). Es conocido que durante su etapa experimental en el laboratorio Oteiza concreta una “Estética objetiva” mediante su “ecuación estética molecular” (1944), desarrollada para comprender el comportamiento interno del arte, sus factores y operaciones fundamentales, que en la creación debían dar cuenta de una función emancipadora en su “servicio humano”. Una Estética objetiva que regía la creación en el “laboratorio”, pero que el escultor también empleó como mecanismo de “interpretación estética” para estudiar, por ejemplo, la estatuaria megalítica americana, en su deseo de “comprender a los hombres que la fabricaron”.

No obstante, Oteiza no cuenta con esta “ecuación” para la creación o interpretación de los proyectos de integración arte-arquitectura en los que participa, aunque sabemos de un texto que preparó inmediatamente después de sus conclusiones experimentales, en el tránsito de la actividad de laboratorio a la ciudad, titulado *La ciudad como obra de arte* (1958) en el que puede

advertirse un tímido intento de emplear la lógica operativa, creadora, de la ecuación (Estética objetiva) como una interpretación estética de la ciudad que sentara las bases para trasladar a la arquitectura y el urbanismo la función “existencial” y “política” inherente a un tipo de arte que Oteiza defendía por su capacidad emancipadora.

Oteiza no nos habla directamente de una aplicación de esta ecuación para proyectos de integración arte-arquitectura, pero sí recurre a una noción similar, la de “diseño estético”, entendido como operación lógica en la que “todo es funcional ya que ha perdido la lógica particular de las partes o factores que se combinan”. Oteiza relaciona esta definición con la de Walter Gropius, para quien el “diseño” abarca “cualquier cosa, desde un objeto hasta el trazado de una ciudad”, definición que el escultor acepta y pretende ampliar en *La ciudad como obra de arte* con el fin de que la síntesis de ambas pudiera garantizar la función transformadora del arte en el nuevo ámbito urbano.

Es en este preciso momento cuando intuimos por parte del escultor el intento de adaptar una “Estética objetiva”, que regía la creación en su primera etapa de laboratorio, al nuevo ámbito de la ciudad, aunque no de constancia de cómo hacerlo. Por este motivo, la presente investigación se sitúa en un período de transición-gozne entre la etapa del laboratorio y la de la ciudad, con el fin de ensayar una suerte de adaptación o *ampliación funcional* de la “Estética objetiva” para que su “ecuación” pueda aplicarse sobre un proyecto de integración arte-arquitectura para la ciudad como lo fue el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao (CCAB). De este modo, nuestro análisis pretenderá descomponer este proyecto en sus factores fundamentales y operaciones internas de creación según las pautas de la “ecuación” para poder comprender así a “los hombres que lo fabricaron” y plantear los motivos que imposibilitaron su realización.

No obstante, nos percatamos de que al hacerlo ponemos en cuestión la “Ley de los cambios en la expresión” (1962), según la cual el escultor Oteiza justificaba el carácter conclusivo de su obra y el necesario abandono del laboratorio y la “Estética objetiva” que lo regía, todo lo cual permitía su apertura a la ciudad y la nueva tarea del hombre Oteiza para la transmisión de su saber del arte y la transformación de las estructuras, sobre todo pedagógicas, en su comunidad. Una “Ley de los cambios” que argumentará incluso la necesidad histórica de conclusión del arte contemporáneo, que a su juicio debía culminar con la desaparición de la obra de arte, con su disolución en la ciudad, como garantía de éxito del “Proyecto político” que tenía por finalidad la renovación y emancipación de la sociedad.

Así pues, habremos de llevar hasta último término las consecuencias de la opción o camino que hemos decidido recorrer al saltar la barrera impuesta por Oteiza, al haber *ampliado funcionalmente* el laboratorio a la ciudad. Un análisis del Centro Cultural Alhóndiga Bilbao desde la “Estética objetiva” nos planteará así ciertas dificultades, pero quizá precisamente en éstas se desvelen algunos de los motivos que propiciaron no sólo el fracaso de este proyecto de centro cultural, sino el fracaso del “proyecto político del arte contemporáneo”. Y precisamente por esto, la *ampliación funcional* de esta “ecuación” podría dar cuenta de una voluntad actual que procura el cuestionamiento y la redefinición del potencial *político* del arte, reconociendo y asumiendo las razones de su *fracaso*.

1.2 MOTIVACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

1.2.1 PERSPECTIVA DE LA INVESTIGACIÓN

“Yo, sencillamente, no soy un profesional del interés meramente científico. No puedo interesarme, como plástico; no me interesa la arqueología. Tengo la misma profesión que los hombres que fabricaron estas estatuas que tratamos de comprender, de descifrar. Si ellos no hubieran quebrado su ‘verdad científica’, y su ‘verdad natural’, y su ‘verdad política’, estas tres cosas fundamentales de una cultura verdadera, no hubieran podido caber dentro de esas piedras y no se hubieran podido salvar. Yo no he ido donde estas estatuas con los ojos pastoriles del turista o los ojos de la aritmética del arqueólogo y excavador, yo he estado ahí para aprender, para reconocer. Para mí el intentar una investigación de estas estatuas tiene una importancia mayor que para Preuss o Pérez de Barradas. Preuss cuenta y anota los dedos de los pies de cada estatua. A veces encuentra en un pie cuatro dedos y otras seis. Yo no puedo contar estas cosas ni puedo medir con centímetros estas piedras. Pero quizá sea ya y lo cuente dónde pesan más unas piedras, plástica y espiritualmente, y cuándo ese peso sube y debe subir hasta las cabezas de las estatuas y por qué sucede. Cómo pasa una pronunciación íntima a la pública y monumental.

No es posible, no lo haré ni podría hacerlo, pero si yo atacara a alguno de los grandes investigadores y científicos de esta estatuaria no es posible que alguien tomara esto en consideración. Yo no busco ni tengo interés en estar de acuerdo, repito, con la ciencia. Es más, debo reencantar todo lo que ella desencanta: debo, como plástico, vigilar todo lo que ella descuida.

Yo no he venido a San Agustín a medir estatuas, sino a abrazarlas, a permanecer un tiempo a su lado, para saludar y reconocer a los que las construyeron. No he aprendido a pensar científicamente ni me interesa. Decía Unamuno de los españoles –no refiriéndose a todos, naturalmente, y precisando al mismo tiempo la definición del artista de todos los países– que el español piensa a la vez con el cerebro, con el corazón y con los huesos. Así pensadas las cosas, ‘científicamente’, fracasan. Para qué meterse uno con lo que no puede entender. Podría precisar ‘el tiempo’ en que estas estatuas han sido hechas, pero yo no he estado allí para contar años, ni para clasificar hectáreas de excavaciones, ni para hacer calendarios comparativos.

Ahí me he sentido en tierra firme y me he afirmado en mi propia afirmación humana de escultor. Ahí he sabido cómo era el alma audaz y gigantesca de esos hombres: su desesperación metafísica, su rabia creadora, el sentimiento trágico de sus vidas. Ahí he encontrado más fuerza y más sabiduría para mi trabajo. A por eso fui”¹.

Para Oteiza, las investigaciones en arte, la “interpretación estética”, no debía reducirse a un tipo de análisis cuya pretendida objetividad radicaría en aspectos cuantificables, relativos a las características del objeto artístico –una perspectiva investigadora que Oteiza achaca a los etnógrafos en la década de 1950–. Por el contrario, el modo en el que el escultor se acercaba a la obra de arte pretendía comprender su proceso de creación, la causa primera y la finalidad última que la había propiciado. Oteiza distinguiría la objetividad estética en el reconocimiento de unas pautas universales del comportamiento interno del arte y lo que éste resuelve en el

1 OTEIZA, Jorge. *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952; p. 47 (Facsimil y prólogo a la edición crítica MUÑOZ, María Teresa, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007; p. 123).

sujeto. Oteiza se acerca a la estatuaría americana como escultor que, imbuido aún en su proceso experimental de laboratorio, se preocupa por rastrear en la historia la cuestión *técnica* que pudiera dar cuenta de la “función existencial” del arte.

A partir de 1957, momento en el que Oteiza manifiesta haber concluido con *Propósito Experimental* su proceso escultórico, la escritura representará para el escultor un modo de organizar y pasar a discurso el saber adquirido durante este período de laboratorio, que Oteiza tipificará como “escuela política de tomas de conciencia”. El deseo de trasladar su saber del arte a la comunidad como medio de renovación de la cultura se habría alimentado de dos fuentes: en primer lugar, su admiración por el constructivismo ruso de la década de 1920 y, por otro, los debates que en la década de 1950 reunían a arquitectos y artistas para pensar la función del arte en la ciudad. Aquí, la investigación en arte adquiere una dimensión política por cuanto implica al artista en el reconocimiento de la responsabilidad histórica de su trabajo para consigo mismo y su relación con los demás. Por ello, Oteiza habría necesitado del discurso para potenciar esta significación histórica en el arte de su época, y así trasladar la función emancipadora a su sociedad como “proyecto político del arte contemporáneo”. De este modo, las investigaciones de Oteiza y su concreción en distintos textos suponen la difusión de estas ideas, pero sobre todo la creación de un imaginario que pudiera concitar a los artistas de su época en su tarea responsable de servicio a la comunidad. En este sentido, la labor investigadora de esta Tesis se hace cómplice de las preocupaciones de Oteiza, como escultor preocupado por resolverse en el proceso experimental de laboratorio y como artista “históricamente responsable” que pretende trasladar el potencial transformativo del arte a la ciudad, a la vida con los demás.

Si bien el origen académico del investigador se localiza en la Filosofía, el estudio y la práctica en la creación mediante la música anteceden a los estudios universitarios (y continúan hoy). Fruto quizá de ambas posiciones, se inicia la investigación académica en el programa de Doctorado conjunto entre la Facultad de Bellas Artes y de Filosofía de la Universidad del País Vasco/EHU (2001-03), centrando la cuestión del arte y los fenómenos estéticos en la ciudad. Para continuar esta línea se cursa otro programa de Doctorado en la Escuela de Arquitectura (EHU, 2003-05), así como un Master en Gestión cultural (UB) y en Gestión estratégica de ciudades (BM30), y finalmente el programa de Doctorado de Escultura (EHU, 2004-06), en cuyo Departamento se matricula esta Tesis. Un itinerario que, visto ahora, no delimitaría un tema u objeto de investigación concreto sino la búsqueda por el sentido de la investigación misma en arte.

1.2.2 POR QUÉ LA “ESTÉTICA OBJETIVA” COMO MÉTODO DE INVESTIGACIÓN:

ESTRUCTURA Y TEMA

Estamos, por tanto, ante la elaboración de un texto no sólo sobre Oteiza, sino fundamentalmente *con* Oteiza, razón que explicaría los motivos por los que se elige una “interpretación estética” del proyecto CCAB empleando para este fin las herramientas conceptuales de la “Estética objetiva” oteiziana. La finalidad, por tanto, no debería agotarse en la explicación de los presupuestos teóricos de Oteiza respecto a los temas tratados, sino representar un intento de aplicación metodológica para la investigación que pretenda acercarse a la complejidad de la creación contempo-

ránea. En este sentido, se propone un trabajo en el que la investigación de Oteiza se convierte en una herramienta que pueda adaptarse a las preocupaciones que nos implican por época.

Esta razón explica en primer lugar la motivación por emplear la Estética objetiva oteiziana, concretamente en su “ecuación estética molecular” (que trataremos a continuación) como método de investigación del tema que nos ocupa. Oteiza define como “Estética objetiva” como una “Estética estructural: tratará de los problemas fundamentales, internos, de la consistencia, estructuras, clasificación, y las diversas problemáticas del artista dentro de su laboratorio experimental”². Al ensayar una aplicación de la estética objetiva se nos brinda la posibilidad de constituir una estructura mediante una lógica operativa que disecciona los factores fundamentales y operaciones internas que pretenden dar cuenta del CCAB en su proceso de creación.

El interés que guarda un proyecto no construido como el del Centro Cultural Alhóndiga Bilbao (en adelante CCAB) se debe a razones relacionadas con la función del arte en la ciudad. Como es sabido, todos los intentos de Oteiza por culminar este tipo de proyectos de integración entre el arte y la arquitectura, así como aquellos relacionados con la transformación de las estructuras pedagógicas del arte (el CCAB condensaría en un solo proyecto estas dos vías de actuación), no llegaron a ser construidos. No obstante, los presupuestos en los que imaginariamente se sustentan pueden operar como un dispositivo de activación para reconocer y pensar históricamente la función del arte en su “servicio humano” (Oteiza).

Desde el caso concreto del CCAB, este proyecto se inserta en un momento-gozne en la historia particular de la ciudad de Bilbao, pero perteneciente a una lógica global en la que las esferas económica y cultural se fusionan hasta el punto de desplazar u olvidar aquellas funciones que la modernidad habría reconocido en el arte. Unas nuevas funciones en las que el arte y la cultura se convierten en sectores de oportunidad para la reconversión económica de una ciudad que a finales de la década de 1980 sufría una crisis como consecuencia del proceso de desindustrialización. Todo ello hizo que el proyecto CCAB surgiera como primer gesto institucional que pretendía reformular la economía de la ciudad, pero también su realidad cultural, a partir de la invitación del alcalde José María Gorordo a Jorge Oteiza para convenir su colaboración tanto en la creación arquitectónica del complejo cultural como en la puesta en marcha de su malogrado Instituto de Investigaciones Estéticas.

Por tanto, desde la Estética objetiva oteiziana, el CCAB sería una respuesta histórica a la función última del arte defendida por Oteiza, la cual se encontraría más allá de las distintas significaciones del arte y sus determinaciones históricas. En la actualidad, esta función se habría visto soterrada por nuevas significaciones del arte instituidas globalmente desde ciertas instancias que, en ocasiones, recurren a estrategias de recuperación capciosa de restos de una modernidad que remite a la convicción de llevar a cabo una mejora de la existencia humana, todo lo cual dificultaría aún más la tarea de reconocer en el arte de hoy aquella función verdaderamente emancipadora que algunos artistas de la modernidad habrían advertido en el arte y que Oteiza pretendía implementar en proyectos como el del CCAB.

2 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel*, 2ª edición (orig. 1965). Donostia: Hordago, 1984; p. 62.

En este sentido, cabe la duda de si la construcción de este proyecto de centro cultural hubiese cambiado el destino cultural de Bilbao. Las nuevas economías que exigen la potenciación de imagen urbana ya estaban copando algunos intereses en la ciudad, exigiendo el edificio-emblema y otras estrategias que han estetizado el paisaje urbano hasta el punto en el que la función del arte y la cultura se han visto desplazadas desde aquellas instancias que organizan la construcción de la ciudad. Si en el proyecto estético de Oteiza esta función debía dirigirse a la formación y la emancipación del hombre, el proyecto estético de la ciudad como imagen habría cumplido estos objetivos de forma diametralmente opuesta, mostrando la banalización de la cultura y el empobrecimiento de la experiencia del sujeto.

La presente investigación se situará en esta cuestión, paradójica, a partir de la cual pretende construirse el presente trabajo sobre un *proyecto no concluido*, del CCAB, del arte contemporáneo. Contradicciones que asimismo remiten a toda una lista de pares opuestos que, como iremos viendo, atraviesan este proyecto en sus múltiples dimensiones, pero que la Estética objetiva oteiziana y su ecuación nos brindan la oportunidad –como lógica operativa que combina dialécticamente los factores fundamentales de la creación– de poner en relación productiva para pensar nuestro tiempo. Así, la respuesta particular, histórica y determinada de Oteiza nos emplazaría, desde una Estética objetiva, a la cuestión operativa, *técnica*, de la función “política y existencial” del arte en nuestra época.

1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.3.1 ANTECEDENTES: OTEIZA Y LA INTEGRACIÓN ARTE-ARQUITECTURA

La “cuestión Oteiza” es un poliedro en el que cada una de sus caras ha propiciado una cantidad ingente de investigaciones abordadas desde distintas perspectivas y temas, siendo uno de ellos los proyectos en los que Oteiza procuraba el ensayo de una integración arte-arquitectura, entre los cuales puede enmarcarse el proyecto del CCAB.

En este sentido, se considera que la contextualización de los antecedentes generales de esta Tesis doctoral debe comenzar a trazarse, por un lado, en lo referente a la enseñanza que el Dr. Ángel Bados, director de la misma, ejerció en el Departamento de Escultura de la EHU, particularmente en sus cursos de Doctorado, en los que se constituía un espacio para pensar y debatir la praxis del arte en directa vinculación con la constitución del sujeto contemporáneo. Por otro lado, sobre la línea de investigación que viene desarrollándose desde 1994 en este mismo Departamento de Escultura dirigida al estudio de las relaciones que la escultura mantiene con la cuestión de la monumentalidad en el espacio público.

Esta línea fue impulsada por el grupo docente formado por la Dra. Ana Arnaiz y los doctores y escultores Jabier Elorriaga, Xabier Laka, Jabier Moreno, e Isusko Vivas y Josu Larrabaster posteriormente. De manera resumida, podría decirse que el trabajo que vienen desarrollando responde al intento de articular un espacio estético necesitado de una conciencia de época ubicada en el eje crítico Modernidad/Postmodernidad, cuyas producciones artísticas adquieren y

dan sentido a una cultura deudora de los procesos propios de la ciudad (y su espectacularización). Así, esta perspectiva determina su interés por medio de aquellos proyectos paradigmáticos en el País Vasco en los que Escultura, Arquitectura y Síntesis de las Artes han confluído en un esfuerzo común por construir simbólicamente el paisaje de aquella Ciudad. Con la apertura pública del archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO en 2004, estas cuestiones se particularizaron en el escultor Jorge Oteiza, ampliándolas a su estudio sobre la “desocupación del espacio”, el “espacio receptivo” y su “Estatua-Otra”, basándose en la amplísima documentación inédita existente en los mencionados fondos de la FMJO³.

Resultado de este trabajo grupal son también las Tesis doctorales realizadas por los arriba citados y dirigidas por Ana Arnaiz, las cuales son referenciadas aquí por haber tratado directa o indirectamente cuestiones que resultan de interés por mostrar el trabajo disciplinar de colaboración con arquitectos propugnado por Oteiza. No obstante, esta perspectiva implica una visión no parcializada disciplinariamente y determinada por la noción de “Integración de las artes”, que estaba en el debate de las décadas de 1940 y 1950 para el desarrollo, principalmente, de escultura y arquitectura en la ciudad. Estas Tesis mantienen un vínculo investigador con planteamientos estéticos de Oteiza, por lo que fueron consultados abundantes textos manuscritos y mecanoscritos, así como dibujos y material gráfico del escultor que se encontraban custodiados en la Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO, habiendo pasado a formar parte de los apéndices documentales de las mismas como aportación fundamental ya que la mayoría eran inéditos.

En este sentido, la Tesis de Jabier Elorriaga, titulada *Pedestales de la Modernidad. Del Pabellón de Barcelona (1929) al Monumento a José Batlle y Ordóñez (1959)* (UPV/EHU 2010), parte de dos obras paradigmáticas de la Modernidad que, con treinta años de distancia, tratan la tarea de construir dispositivos laicos para la conmemoración y representación en la ciudad moderna, ensayados desde la visión del arquitecto Mies van der Rohe y la del escultor Jorge Oteiza para superar el concepto de monumentalidad que la modernidad no supo resolver. Por su parte, la Tesis realizada por Xabier Laka analiza, bajo el título *Síntesis de las artes. Relaciones Escultura/Arquitectura. Experiencia Azterlan* (UPV/EHU 2010), los debates disciplinares habidos en base a esta noción, como uno de los puntales constituyentes de la modernidad y punto de inflexión de todo un devenir de las artes desde el comienzo del siglo XX hasta los nuevos ámbitos de operatividad e integración de escultura y arquitectura en la actualidad. Jabier Moreno, en *Oteiza-Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964* (UPV/EHU 2008), pone de relieve la importancia de este proyecto en la determinación de Oteiza por trasladar su saber del arte a la ciudad tras haber concluido como escultor con su “Propósito experimental” que le hizo mere-

3 En relación a esta línea se citan dos proyectos de investigación relacionados con la figura de Oteiza y el material inédito correspondiente, en los que el escultor colaboró con arquitectos para establecer programas en el espacio público, deudores de valores y especificidades de integración escultura-Arquitectura: *Oteiza y la propuesta de Cementerio para Ametzagaña. Una estética de la monumentalidad entre Naturaleza y Ciudad* (UPV/EHU, 2010-12) y *Oteiza y Chillida, escultores del espacio público: de la interpelación moderna, al consenso posmoderno.* (UPV/EHU 2002-2004). Indicar de manera sucinta que en anteriores proyectos se abordaron el deslizamiento entre *monumento y escultura pública* para establecer sus antecedentes en el Espacio público. Una cuestión que, posteriormente, se continuó trabajando bajo las nociones de tensión entre *lo simbólico y lo funcional* establecida en el arte (la escultura) a partir de principios del siglo XX, particularizando este hecho en el contexto de los modernos procesos urbanizadores, que venían gestándose durante el siglo XX. En este proyecto, la investigación se orientó hacia la escultura pública producida en el País Vasco para, actualmente, centrarse en aquellos proyectos correspondientes a Jorge Oteiza. Además de diferentes artículos relacionados con estas cuestiones, las citadas investigaciones están presentadas en los libros *La Colina Vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez: 1956-1964*. Bilbao: ehupress/FMJO, 2008 y *261141 Izarnak Alde. Proyecto para Concurso de Cementerio en San Sebastián*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010.

cedor del Primer Premio en la Bienal de Sao Paulo de 1957. Por último, la Tesis de Isusko Vivas con título *Entre la Escultura y el Mobiliario Urbano. Del Monumento hacia la Escultura y sus derivaciones como Mobiliario en el Espacio Público urbano. El caso de Bilbao: Regeneración urbana de la ciudad postindustrial*, (UPV/EHU 2004), examina las transformaciones de los modos en los que escultura y ciudad vienen interaccionando en los periodos histórico, moderno y postmoderno⁴.

Estas Tesis doctorales mantienen un trasfondo común en el que se establece el interés de Oteiza por la integración arte-arquitectura dando cuenta de aquellos valores y especificidades que desde estas disciplinas ayudaron a fundamentar un espacio público adecuado a contextos propios de la ciudad moderna. En este sentido, han referenciado y argumentado la importancia de los debates internacionales habidos durante la mitad del siglo XX sobre los modos en que dicha integración se daba en ciudades cada vez más economicistas y funcionalistas, en las que, simultáneamente, se evidenciaba la necesidad de actualizar la idea de monumentalidad para una época que había renunciado a referentes historicistas. En este contexto se señalan los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna/CIAM, el primero de los cuales tuvo lugar en La Sarraz (Suiza) en 1928, y en el que los participantes manifestaron la necesidad de adecuación de los medios de producción modernos a un urbanismo razonado desde la idea de zonificación funcionalista, destacándose la etapa auspiciada por Le Corbusier centrada en la planificación urbana. Durante el CIAM IV, celebrado en Atenas en 1933, se planteó el tema de la ciudad funcional acompañado de “La carta de Atenas”, que defiende la planificación urbana desde las funciones de vivienda, recreo, trabajo, transportes y edificios históricos. Resultaron de especial interés los dos celebrados en Inglaterra, el CIAM VI en Bridgewater, 1947, sobre la reconstrucción de las ciudades devastadas por la segunda II Guerra Mundial; y el CIAM VIII en Hoddesdon, 1951, planteado como la construcción del “Corazón de la ciudad”, concebido como un centro cívico propio de la ciudad moderna en el que se produjeran actividades culturales y económicas.

Otra de las cuestiones centrales que también abordan las Tesis mencionadas, y que subyace al interior de la integración arte-arquitectura, es la cuestión de la monumentalidad en Modernidad y la referencia clásica “Nueve puntos sobre la Monumentalidad”, compilados en 1943 por Sigfried Giedion (1888-1966), Josep Lluís Sert (1902-1983) y Fernand Léger (1881-1955), publicados en español en 1957 en el libro *Arquitectura y comunidad* de Giedion, en el que se declara que “los monumentos son expresión de las más altas necesidades culturales del hombre”, por lo que, aludiendo al valor simbólico, indican que es deseable para la comunidad que sus edificios se conciban más allá de su sola funcionalidad. De esta cuestión se desprende el interés llegado de los Estados Unidos que, como potencia mundial del Estilo Internacional, manifestaba la controversia ante los programas funcionalistas del New Deal adecuados a la crisis de la depresión. Controversias reflejadas en las actas del Simposio celebrado en 1941 en Nueva York, y compiladas en 1944 en el texto de *New Architecture and City Planning* de Paul Zucker (1888-1971), que cuenta con referencias a la construcción simbólica de la ciudad. Estos debates continuaron internacionalmente y, según se contrasta en las Tesis arriba mencionadas, toma relevancia otro simposio celebrado en marzo de 1951 en el Museo de Arte Contemporáneo de

⁴ Además, se conocen otras tesis doctorales realizadas sobre la figura y obra de Jorge Oteiza pero que tratan otros aspectos de la singularidad poliédrica del escultor: Pilar Muñoa (UCM 1984), Paula Eraso (tesina, UCB 1987) María Jesús Muñoz Pardo (ETSAM 1988), Carlos Martínez Gorriaran (UPV/EHU 1991), Jon Inchaustegui (UPV/EHU 1992), Alberto Rosales (UCM 1993), Fernando Moral (UPB 2007), Jon Echeverría (UPF 2008). Ver referencias completas en apartado Bibliografía.

Nueva York/MOMA bajo el título *Como combinar pintura y escultura con arquitectura*, cuya primera traducción al español puede encontrarse en la Tesis de Xabier Laka. El interés se debe a que Oteiza, en su texto inédito *La ciudad como obra de arte* de 1958⁵, hace consideraciones sobre los ponentes y temas que desarrollaron diferentes modos de colaboración entre arte y arquitectura, cuestiones que, probablemente, fueron básicas para consolidar su pensamiento sobre la integración de las artes en la ciudad. Igualmente, estos investigadores hacen referencia al Congreso Extraordinario de la Asociación Internacional de Críticos de Arte/AICA, celebrado en 1959 simultáneamente en Sao Paulo, Río de Janeiro y Brasilia, bajo el tema “La Ciudad Nueva - Síntesis de las Artes”, parte de cuyas ponencias se han consultado en los fondos de la Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO. En éstas se atiende a la cuestión de los centros cívicos y su potencial para generar pertenencia e identidad en la comunidad, una cuestión planteada desde la necesidad de una nueva monumentalidad para el urbanismo moderno.

Oteiza es un artista interesado en los debates que ocupaban los foros internacionales de la época sobre la necesidad de relación entre las artes y la construcción de la ciudad, para lo cual resultaría indispensable el trabajo colaborativo entre artistas y arquitectos, hecho por el que el escultor solicitaría una vez más (la última para el proyecto del CCAB) la colaboración de los arquitectos Juan Daniel Fullaondo, Fco. Javier Sáenz de Oiza, o Rafael Moneo, no pudiendo este último comprometerse en el proyecto de centro cultural.

Será en 1959-1960 cuando, tras su ensayo sobre la liberación de la energía espacial en la estatua enunciado en su *Propósito experimental* presentado a la Bienal de Sao Paulo de 1957, Oteiza afirma en su texto *El arte contemporáneo ha terminado*⁶, que abandonaba la escultura. Afirma que “se pasa a la ciudad”, que ha llegado “a la conclusión experimental de que ya no se puede agregar escultura, como expresión, al hombre ni a la ciudad”. Son declaraciones realizadas después de escribir en 1958 su texto inédito *La ciudad como obra de arte* y de haber tenido la experiencia colaborativa con arquitectos iniciada en 1951 con el proyecto de la Basílica de Aranzazu, continuada en 1954 con el proyecto de una Capilla en el Camino de Santiago, en 1956 con la Estela del Padre Donosti en Agiña, con los apóstoles de Aranzazu en la carretera y comenzando el largo proceso generado por el proyecto de Monumento a Batlle y Ordóñez presentado a la convocatoria realizada a tal efecto en la ciudad de Montevideo, cuyas memorias, especialmente la presentada al Primer grado han resultado ser, junto al citado texto de *La ciudad como obra de arte*, auténticos manifiestos de su ideario sobre el arte. En éstos se recogerán las primeras fundamentaciones para un traslado de la sensibilidad del artista –de un “hombre políticamente nuevo”– a la Ciudad tras su paso por el trabajo conclusivo del laboratorio

“Lo que hemos querido enterrar, aquí crece”, frase final de la coda del *Propósito experimental* (titulada Estela funeraria) anuncia, posiblemente, esta posición de Oteiza que se materializará en la puesta en práctica de su pensamiento sobre la integración de las artes en franca sintonía con el estado de la cuestión planteado en los CIAM y simposios arriba reseñados. En este sentido, el encuentro y debates generados en Aranzazu con los arquitectos Sáenz de Oiza, Luis

⁵ Puede consultarse el texto mecanoscrito realizado por Oteiza para esta conferencia en el *Anexo Documental SV*, documento nº 1: “La ciudad como obra de arte” (1958).

⁶ Aunque somos conocedores de que indicar las referencias a las citas es fundamental en un trabajo de estas características, optamos por mostrar la información correspondiente cuando aparezcan repetidas al interior de la Tesis, con el fin de no densificar innecesariamente este estado de la cuestión.

Laorga, los escultores Eduardo Chillida y Nestor Basterretxea (pintó la cripta), el pintor Lucio Muñoz, y con seguridad, el propio Padre Eulate, se vería reforzado en la Capilla, trabajando nuevamente con Oiza además de Luis Romani. Estos acontecimientos debieron canalizar la materialización de lo concebido con Luis Vallet para la Estela de Agiña (y su casa en Irún) y poder, así, ensayar el “espacio receptivo” que, sin jerarquías disciplinares, aparecía en la Primera y Segunda memorias firmadas con el Arquitecto Roberto Puig en el Monumento para Montevideo. Memorias claramente programáticas que recogían la voluntad de construir una unidad plástica monumental que contribuiría, disciplinarmente, al propósito de la integración arte-arquitectura en la ciudad: “una atmósfera espacial abierta, receptiva, que se satisface y cumple con la integración final del hombre y la comunidad”.

Más adelante veremos cómo, ya en 1984, Oteiza ensayará de nuevo la fórmula de Montevideo al proyectar, en colaboración con Juan Daniel Fullaondo, el Cementerio de Ametzagaña para el Concurso de Anteproyectos convocado por el Ayuntamiento de San Sebastián, junto a su equipo formado por los entonces jóvenes arquitectos Marta Maíz, Enrique Herrada y María Jesús Muñoz. Durante el tiempo que medió entre estos dos ensayos fundamentales, se dieron otras colaboraciones menos difundidas, como las habidas en 1953 con Miguel Fisac para el ábside de la iglesia de Santo Domingo en Valladolid, o con José M^a García Paredes y Rafael de la Hoz para la Cámara de Comercio de Córdoba, y en 1958 con el estudio de Corrales y Molezún para la participación del Pabellón de España en la Exposición Internacional de Bruselas. En 1963 la colaboración será con los arquitectos Ángel Orbe y Juan José y Javier Barroso con el fin de proyectar la Escalera-estatua de Epidauro para el Teatro de la Ópera de Madrid. Y ya en el País vasco, basados en esculturas previas, se realizarán con Luis Peña Gantxegi el proyecto para polideportivo en Oyarzun de 1975, y cuatro años después, en 1979, el requerido para formalizar un proyecto para la Fundación Sabino Arana.

Dos de los proyectos mencionados dejaron en Oteiza una profunda frustración intelectual y humana. El primero fue el proyecto para el concurso de Montevideo, del que siempre se sintió “ganador absoluto” junto a Puig, aunque el resultado oficial de 1960 dejara “irresuelto” (en palabras del escultor, según indican los investigadores citados) el primer premio, tras lo cual, seguros del valor programático de su propuestas, escultor y arquitecto emprenderán una batalla legal que se extenderá hasta 1964. El segundo de estos fracasos fue el proyecto de Cementerio para San Sebastián en 1985, no sólo por las habituales tensiones entre Oteiza y los arquitectos durante el proceso de creación, sino porque sentía que aquella era la última oportunidad para plantear su ideario de integración arte-arquitectura y su deseado Instituto de Investigaciones Estética/IIIE. Una falta de visión política y responsabilidad cultural exigida a los políticos en el emblemático *Política de Sepultureros en Ametzagaña* publicado en 1985 después de conocer el fallo del jurado.

Sin embargo, el punto y final de estas colaboraciones sería el proyecto que se propone en esta Tesis, promovido por el Alcalde de Bilbao José M^a Gorordo para construir un Centro Cultural para Alhóndiga Bilbao. Esta colaboración reedita el respeto interdisciplinar establecido ya en experiencias previas con los arquitectos Sáenz de Oiza y Fullaondo, ambos de reconocido prestigio internacional, formados en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid/ETSAM, donde obtuvieron su cátedra e impartieron su singular docencia⁷. Docencia y res-

⁷ Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000). Arquitecto en 1946 por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid/ETSAM, donde obtiene la Cátedra

peto que habrían recibido también jóvenes arquitectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura/ETSAM encabezado por Teresa Muñoz y Javier Sáenz Guerra que configuraban el equipo de trabajo en esta ocasión.

Finalmente, respecto a la especificidad del tema propuesto, hemos de señalar que el presente trabajo constituye la primera investigación que adopta el tema del proyecto de Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao como caso específico de estudio. No obstante, existen algunas investigaciones que por relación temática, como el caso de Bilbao y su realidad arquitectónica o cultural o, más particularmente, la figura de Oteiza y sus proyectos con la arquitectura para la ciudad, han incluido algunas reflexiones o menciones a este proyecto. En este sentido, señalamos a los autores Javier Sáenz Guerra, los también arquitectos Darío Gazapo y Concha Lapagesse, las historiadoras del arte Anna María Guasch y Soledad Álvarez, o el filósofo Joseba Zulaika, así como las Tesis doctorales arriba citadas y las publicaciones que sus autores llevan haciendo sobre Oteiza y la noción de monumentalidad en la ciudad contemporánea.

Sin embargo, hemos de advertir que, para el investigador, más allá del interés que pueda suscitar la especificidad del tema en la presente Tesis, se debe reconocer como motivación principal (como ha sido indicado anteriormente) la perspectiva o metodología para abordarlo, fruto del carácter interdisciplinario del investigador y que pasamos a explicar.

de Proyectos en 1968, e impartirá docencia entre 1949 hasta su jubilación en 1983, aunque continuará como emérito. Es importante su viaje a EEUU de 1947 a 1949, por mantener relación con los exponentes de la arquitectura moderna (Mies van der Rohe, entre ellos). Fue colaborador de José Luis Romaní, y por su estudio pasaron Rafael Moneo y Juan Daniel Fullaondo con quienes realiza entre 1961 y 1969 las *Torres Blancas*, Premio a la Excelencia Europea. Polémico y arriesgado, es uno de los arquitectos españoles modernos, reconocido internacionalmente, considerándosele representante del segundo racionalismo. Entre sus premios, destacan por su juventud, en 1946, el Premio Nacional de Arquitectura en colaboración con Luí Laorga; Medalla de Oro de la Arquitectura y Premio Antonio Camuñas en 1989; Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1993 y Medalla de oro de la Universidad Pública de Navarra en 2000. Entre sus construcciones son importantes los numerosos, barrios y unidades vecinales (M30), así como el Santuario de Arantzazu (1950-1969) con Laorga, donde conoce a Jorge Oteiza, con el que ganan junto a Romaní, en 1954, el Premio Nacional de Arquitectura por el proyecto de *Una Capilla en el Camino de Santiago*. Realiza entre 1971 y 1978 la torre del Banco de Bilbao en Madrid (107m. con fachada de acero y cristal); en 1987 el Campus de la Universidad Pública de Navarra (falta el Paraninfo) y en entre 1971 y 1981 la sede central del Banco de Bilbao en la Castellana de Madrid. En 2003 sus hijos concluyen su obra póstuma: la Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra.

Juan Daniel Fullaondo (1936-1994). Arquitecto en 1958 por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid/ETSAM, donde obtiene el Doctorado en 1964 y en 1986 la Cátedra en Proyectos Arquitectónicos III, iniciando su docencia intermitente en 1963. Con 26 años obtiene, en 1962, el Premio Nacional de Arquitectura. En 1958 Comienza a trabajar en Madrid en el estudio Fco. Javier Sáenz de Oiza, conociendo a Juan Huarte (mecenas de Oteiza) consolidando la relación con proyectos como las oficinas HISA (1965) y la tienda "H Muebles". En estos años estudia la obra de Oteiza. De 1967 a 1975 funda y dirige *Nueva Forma* (financiada por Huarte), revista pionera de referencia del arte y la arquitectura (monográficos para Chillida, Oteiza, Madrid, Bilbao). 1966 y 1967, miembro del consejo redacción de *Arquitectura* del comité internacional de *Architecture* y en 1979 del Comité de Orientación Éditions de Montieur, París. En 1985 forma parte del comité de expertos en Arquitectura del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios/ICOMOS(UNESCO). Entre 1970-972 construye la Plaza Ezkurdí de Durango, en colaboración con Olabarria y con Álvaro Libano además trabajan en Bilbao, Getxo y Durango, Markina, Santurce y Zaratama construyendo viviendas y grupos escolares. Colaboraciones no construidas fueron, con Chillida, el faro para el Puerto de Bilbao en 1970 y, con Oteiza, el cementerio de Ametzagaña en 1985, y pon último la Alhóndiga en 1988. Combina la realización de proyectos con la investigación y el análisis crítico-histórico de la arquitectura. Entre sus publicaciones se encuentran: *Jorge Oteiza escultor* (1967); *Chillida* (1968); *La arquitectura y el urbanismo de la región y el entorno de Bilbao tomos I y II* (1969 y 1971); *Arte, arquitectura y todo lo demás* (1972); *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte* (1976); *Laocoonte crepuscular. Conversaciones en torno a Eduardo Chillida* (1991). *Doble retrato: Conversaciones en torno a Jorge Oteiza* (1991); Junto a María Teresa MUÑOZ: *Historia de la arquitectura contemporánea española. Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces) Tomos I, II y III* (1994). Y M^a Teresa Muñoz recopiladora de la antología *Escritos críticos* de Juan Daniel Fullaondo publicados en la revista *Nueva Forma*.

1.3.2 FUENTES

TIPOLOGÍA DOCUMENTAL

Otro motivo que puede suscitar interés se basa en la edición de un gran número de documentos inéditos referidos a este proyecto. Así, este trabajo adquiere su contenido mediante las distintas fuentes documentales sobre las que el investigador ha realizado un trabajo de campo durante los 18 meses de período de disfrute de la beca de investigación 2006 de la Cátedra Jorge Oteiza (Universidad Pública de Navarra), a partir de la cual se ha desarrollado esta Tesis.

En este sentido, y dada práctica inexistencia de otros trabajos de investigación que traten este tema, se ha dotado de gran importancia al aspecto documental, investigando gran número de fuentes documentales que pudieran dar cuenta de la complejidad de un proyecto como lo fue el CCAB. Por otro lado, el hecho de que este proyecto no fuera realizado, constituye un reto para el investigador que pretende realizar un trabajo de interpretación. En este sentido los documentos adquieren una importancia singular al representar el único material a partir del cual desarrollar el trabajo de interpretación. Así, como explicaremos más adelante, gracias a la estructura de la que partimos se ha procurado llevar a cabo una activación del documento de manera que constituyera un elemento significativo para el sentido del texto.

En la tipología documental que se ha investigado distinguiremos las fuentes directas de las indirectas. Las primeras engloban todos aquellos documentos de carácter primario, en el sentido de que no han pasado por un filtro interpretativo previo ni han sido previamente editados; mientras que las segundas constituyen el conjunto de documentos que muestran una elaboración interpretativa de nuestro objeto de estudio

FUENTES DIRECTAS

Así, entre las fuentes directas, resaltamos las 400 notas de prensa que han sido estudiadas e implementadas en el texto (se especificará más adelante la metodología particular que se ha seguido) recogidas entre los años 1987 y 1990, un período de tiempo que convenimos en denominar *proceso Alhóndiga*⁸ y que responde a los distintos acontecimientos que la prensa de la época recogió sobre este caso. Estas notas resultan de especial relevancia por cuanto representan el principal canal de información público de la época, en el que quedaban registrados desde artículos meramente informativos sobre el proyecto hasta manifiestos en contra y a favor, pasando por artículos de opinión de personas relevantes del mundo político o de la cultura. Hemos de señalar que estas notas pudieron consultarse, por un lado, gracias al trabajo de recopilación cedido por el arquitecto Iñaki Uriarte y, por otro, en el dossier elaborado por el Ayuntamiento de Bilbao durante el propio *proceso Alhóndiga*, consultado en el Archivo general municipal de esta ciudad.

Otro ejemplo de fuente directa es la documentación de carácter institucional que en forma de cartas, informes o actas, se ha podido consultar en el Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao, gracias al trabajo de su responsable, Almudena Toribio, que realizó un encomiable trabajo de localización y recuperación de una gran cantidad de documentos relativa a este proyecto cuyo conjunto se encontraba, por distintas razones, muy fragmentado. Documentación

⁸ Los conceptos convenidos para esta investigación se marcarán en cursiva.

que da cuenta del flujo de información que recorría o quedaba registrada en las distintas instancias institucionales durante el *proceso Alhóndiga*, pero también aquella relativa a la Memoria del proyecto del CCAB, que contiene el texto y los planos, fotografías, montajes fotográficos, dibujos y bocetos que pudieron contemplarse en las dos presentaciones públicas del proyecto (en abril y diciembre de 1989), y otros muchos que retratan el proceso de trabajo. Así mismo en este Archivo pueden consultarse algunos informes de especial relevancia para el proyecto del CCAB, pudiendo destacar un estudio sobre centros culturales europeos realizado por un equipo comisionado por el Ayuntamiento, o informes de necesidades de la Diputación Foral de Bizkaia o del Gobierno vasco que eran enviados al Ayuntamiento para tratar la futura instalación de sus equipamientos culturales en el nuevo centro cultural.

Otro lugar referente en lo que al estudio de fuentes directas se refiere es el Archivo Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza (en adelante FMJO), en el que pudieron consultarse de primera mano gracias al responsable del Archivo, Borja Riera y su equipo, documentos escritos y mecanoscritos por Oteiza que versaban directamente sobre el proyecto del CCAB en particular o sobre la función del arte en la ciudad. En este sentido, cabe destacar el texto mecanoscrito elaborado por Oteiza en 1958 para una conferencia titulada *La ciudad como obra de arte*, que representa un documento de gran importancia en esta investigación como se explicará más adelante, y que puede consultarse íntegramente en el *Anexo Documental*. Por otro lado, el Archivo de la FMJO cuenta con una fuente audiovisual en la que se recogen imágenes sobre la presentación pública del proyecto o conversaciones entre Oteiza y Sáenz de Oiza en relación a éste.

El investigador tuvo la oportunidad de emplear estas imágenes para confeccionar un trabajo audiovisual que versa sobre el mismo objeto de investigación, titulado *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga. Proyecto estético para Bilbao* (2009) y que fue realizado paralelamente a esta investigación gracias a la disposición de varias personas relacionadas con el proyecto del CCAB que permitieron ser entrevistadas. Esta es una fuente directa de gran valor que se constituyó en doce horas aproximadamente de conversaciones de las cuales se ha seleccionado y transcrito gran parte de las mismas que han sido distribuidas en lugares significativos dentro del texto de esta Tesis. Las personas que fueron entrevistadas por el investigador fueron las siguientes:

José María Gorordo. (Plentzia, Bizkaia, 1947)

Alcalde de Bilbao 1987-1990. Promotor del Proyecto de Centro Cultural Alhóndiga Bilbao. Licenciado en Economía y Dirección de Empresas en la Comercial de la Universidad de Deusto. Dirigió el periódico *Deia*. También fue Director General de Euskal Telebista/EITB 1985, poniendo en marcha el segundo canal EITB-2 en 1986. Tras abandonar el PNV fue fundador de Iniciativa Ciudadana Vasca en 1993. Es Miembro del Tribunal Vasco de Cuentas. Entre sus publicaciones se destacan *La política de otra manera* (1993) y *El control de las cuentas públicas* (2009).

Joseba Arregi. (Andoain 1946)

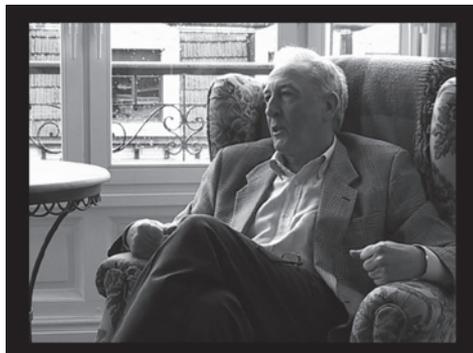
Consejero de Cultura del Gobierno Vasco en los gabinetes del Lehendakari José Antonio Ardanza de 1986 y 1991.

Doctor en Teología y en Sociología. Profesor en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Información de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) y profesor de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Información UPV/EHU. Consejero de

Zenith Media. Presidente de la Asociación cultural *Adaketa*. Ha publicado *La nación vasca* (2000). Secretario de Política Lingüística (1983). Parlamentario vasco por Gipuzkoa (PNV) elegido en los comicios de 1994 y 1998. Ha sido miembro del Euskadi Buru Batzar del PNV. En 2004 abandona el PNV.



Entrevista con José María Gorordo, 2009



Entrevista con Joseba Arregi, 2009

Javier González de Durana. Historiador del Arte (Bilbao 1951)
Asesor de Bellas Artes de la Consejería de Cultura del Gobierno vasco entre 1983-1992. Además, miembro del Patronato y del Consejo de Administración del Museo de Bellas Artes (1991-2001) y del Consejo de Administración del Consorcio del Guggenheim Bilbao y asesor de compras (1993-1998). Cursó Filosofía en la Universidad de Deusto y se doctoró en 1983 en la Universidad Complutense de Madrid, llegando a impartir docencia en Historia Contemporánea (1984-1987). Ha sido Director de la Sala Rekalde (1992-2001), de la Fundación Museo de Arte Contemporáneo/ARTIUM de Vitoria (2001-2008) y del Tenerife Espacio de las Artes de Tenerife y desde 2011 dirige el Museo Balenciaga de Guetaria. Como investigador su trabajo se centra en la Vanguardias bilbaínas y se destacan *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad* (1992) y *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aranzazu anteproyecto, proyecto y construcción, 1905-55: los cambios* (2003)

Javier Cenicacelaya. Arquitecto (Abanto y Zierbena Bizkaia 1951)
Miembro de la Junta de Patrimonio del Gobierno vasco durante el *proceso Albóndiga* y miembro y encargado, junto a Íñigo Saloña, de la programación cultural del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro/COAVN.

Catedrático de composición Arquitectónica, Doctor en Arquitectura por la Universidad de Navarra y Master of Arts in Urban Desing por la Escuela de Arquitectura de Oxford (1978). Profesor desde 1983 de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad del País Vasco/EHU, también fue Dean de la Escuela de Arquitectura de la universidad de Miami y junto a Íñigo Saloña han sido nombrados Visiting Scholars por la Fundación John Paul Getty 1993. Como investigador de diferentes proyectos ha desarrollado “Territorios Inteligentes: Dimensiones y experiencias internacionales (2005-2007) del Departamento de Industria del GV, o “Base de Datos y Guía de Arquitectura de España” (1998-2004) del Ministerio de obras públicas; y entre sus numerosas publicaciones se indican *Arquitectura y urbanismo en el País Vasco* (2008); la participación en *Guía de Arquitectura del Bilbao Metropolitano* (2002); *Bilbao 1300-2000. Una Visión Urbana* (2001); y *Guía de Arquitectura*

de España (comité de expertos, 1998). Como arquitecto también viene construyendo regularmente, realizando proyectos, exposiciones y ganado premios tanto en España, como en Francia, Bruselas o Miami.



Entrevista con Javier Cenicacelaya, 2009



Entrevista con Javier González de Durana, 2009

Federico Arruti (Bilbao 1948)

Presidente de la Delegación en Bizkaia del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro entre 1988 y 1992.

Arquitecto, Especialidad de Urbanismo por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en el año 1.976. A partir de ese momento ejerce la actividad libre de la profesión en Bilbao, compaginándola inicialmente con el Asesoramiento del Ayuntamiento de Gorliz entre 1.978 y 1.980. A partir de 1.980 hasta el presente, desarrolla además su labor como Arquitecto Municipal del Ayuntamiento de Durango.

María Teresa Muñoz. Arquitecta

Miembro del equipo redactor del proyecto del CCAB. Colaboradora del arquitecto Juan Daniel Fullaondo.

Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1972). Master of Architecture por la Universidad de Toronto, Canadá (1974) y Doctora Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (Premio extraordinario 1982). Profesora Titular de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Autora de los siguientes libros: *Cerrar el círculo y otros escritos* (1989); *El laberinto* (1991); *La otra arquitectura orgánica* (1995); *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea* (1998); y *Vestigios* (2000). Coautora con Juan Daniel Fullaondo de varios libros, entre ellos: *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española*, tomos I, II y III (1994-1995-1997). Colaboradora de Jorge Oteiza en la reedición de la *Estética del Huevo* (1995). También ha editado un volumen de ensayos titulado *Las piedras de San Agustín. Sobre la Estatuaria megalítica de Jorge Oteiza* (2006) con textos de los alumnos del Curso de Doctorado dirigido por ella en la ETSAM (2003-2004). En 2008 realiza la edición crítica, en facsímil, de la *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* y *Carta a los artistas de América. Sobre el arte Nuevo en la Postguerra* para la FMJO.

Francisco Javier Sáenz Guerra. Arquitecto (Madrid 1958)

Miembro del equipo redactor del proyecto CCAB. Colabora con el arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza.

Doctor Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid/ETSAM donde ha sido profesor de Proyectos Arquitectónicos en los últimos nueve años. Es también profesor de Proyectos de Arquitectura y de Fin de Carrera en el Politécnico de Arquitectura de la Universidad CEU San Pablo. Actividad que compagina con el ejercicio libre de la profesión. Ha publicado *Un mito Moderno. Una Capilla en camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani, 1954* en la Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO



Entrevista con Federico Arruti, 2009



Entrevista con M^a T. Muñoz y J. Sáenz Guerra, 2009

Txomin Badiola. Escultor (Bilbao 1957)

Conocedor de la obra y persona de Jorge Oteiza.

Entre 1982-1988 ejerció como profesor en el Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco/UPV-EHU, donde cursó la Licenciatura de Bellas Artes. Es además uno de los fundadores de la Asociación de Artistas Vascos/EAE en 1983. Junto a Ángel Bados, Juan Luís Moraza, Marisa Fernández y Peio Irazu es uno de los exponentes de la llamada Nueva escultura Vasca y como escultor ha recibido numerosos premios y realiza habitualmente exposiciones. El año 1988 fue comisario de la muestra antológica “Oteiza: Propósito experimental”, organizada por la Fundación Callas y realizada en Madrid, Bilbao y Barcelona. Posteriormente junto a Margit Rowell también comisarió la exposición “Oteiza. Mito y Modernidad” para el Museo Guggenheim en Bilbao 2004 y New York 2005 y para el MNCARS en Madrid 2005. En 1989 se traslada a Londres y seguidamente en 1990 a Nueva York para centrarse en su carrera artística que continúa en Bilbao desde su regreso en 1998. Realiza también una labor formativa con Ángel Bados en los talleres organizados por el centro de arte Arteleku en 1995 y 1997 y el proyecto Primer Proforma 2010, organizado en el MUSAC. En 2008 fue miembro del comité científico del Primer Congreso Internacional *Oteiza y la Crisis de la modernidad*. Tras cinco años de trabajo, ha concluido en 2012 el Catalogo razonado de la obra de Jorge Oteiza.

Juan Luís Moraza. Escultor (Vitoria-Gazteiz 1960)

Durante los años 1983 y 1990 ejerce como profesor del Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco/UPV-EHU, donde se Doctoró y cursó la Licenciatura de Bellas Artes. Junto a Ángel Bados, Txomin Badiola, Marisa Fernández y Peio Irazu es uno de los exponentes de la llamada Nueva escultura Vasca, fundando, además, en 1979 El CVA/Comité de Vigilancia del Arte con Marisa Fernández. Como artista en solitario viene realizando habitualmente exposiciones, habiendo recibido numerosos premios. En la actualidad es profesor de Escultura en la Universidad de Vigo y ha desarrollado, además, su labor docente

en la Universidad de Cuenca, de la Plata y de Tirana, la *École d'Art de Marseille* o el Instituto de Estética y Teoría de las Artes entre otras. En 2007 ha comisariado “*Incógnitas: cartografías del arte contemporáneo en Euskadi*” a modo de ensayo en el Guggenheim. Como ensayista viene publicando habitualmente; se destaca *Ornamento y Ley* (2007); *Corduras* (2007); *MA (non É) DONNA. Imágenes de Creación, procreación y anticoncepción* (1993); *Seis sexos de la diferencia* (1990); y para la Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO ha escrito *Laboratorio de papeles* sobre una serie de dibujos, collages y notas de Oteiza. Igualmente, fue ponente y ensayista en el Primer Congreso Internacional sobre *Oteiza y la crisis de la Modernidad* celebrado en 2008.



Entrevista con Txomin Badiola, 2009



Entrevista con Juan Luis Moraza, 2009

Xabier Sáenz de Gorbea. Historiador y crítico de arte. (Las Arenas, Bizkaia 1951)

Co-autor del manifiesto a favor del proyecto CCAB.

Licenciado en Historia del Arte por La Universidad de Barcelona y profesor de *Últimas Tendencias Artística* en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/EHU. Es uno de los fundadores de la Asociación de Artistas Vascos/EAE en 1983. Colabora habitualmente en medios como *Deia*, *Arteguia*, *Ondare*, *Batik* y *Cerámica* y es asesor del Museo Bellas Artes de Bilbao. En su práctica investigadora ha realizado el proyecto *Oteiza y el Arte de la República*, y colaborado en *Arte y Artistas Vascos de los años treinta* y *Arte y Artistas vascos en los años sesenta*; además a realizado retrospectivas sobre Dionisio Blanco entre otros y está catalogando la obra de Remigio Mendiburu. También ha comisariado *Escultura vasca 1889-1939*, *Gure Artea'96*. Como ensayista se destaca *Crónicas de hechos y prácticas artísticas en -Vizcaya (1931.1937)*; *Arte y Artistas en el País Vasco* y para la Fundación Museo Jorge Oteiza: *Las medallas de Jorge Oteiza: memoria y revisión* en 2006.

Iñaki Uriarte. (Barcelona 1946)

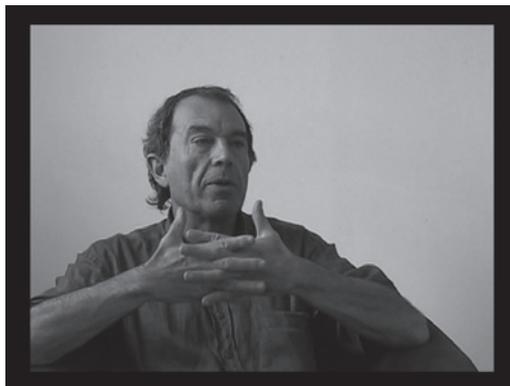
Arquitecto del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro/COAVN. Estudioso de los proyectos procesos urbanos de Bilbao y poseedor de importantes archivos con documentación gráfica y de hemerotecas específicas sobre Guggenheim, Euskalduna Jauregia, Depósito Franco o Abandoibarra. Su hemeroteca sobre el *proceso Albóndiga* ha sido de gran ayuda para esta investigación.

Titulado por la Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona en 1978. Trabajo profesional liberal, no vinculado a las administraciones, ni a la docencia, de opinión libre e independiente. 1980-1986 Miembro de la Comissió Defensa Patrimoni Arquitectònic del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. 1986-1987 Colaborador *Estudio para la Rehabilitación*

Urbana en los Centros Históricos del País Vasco/GV. 1994 Colaborador en Plan General Ordenación Urbana de Bilbao. Miembro fundador ex-Comisión de Defensa del Patrimonio Arquitectónico, Bilbao. Ha trabajado en la elaboración del libro del DOCOMOMO sobre estructuras industriales en el País Vasco. Entre sus publicaciones destacamos “La Destrucción democrática de la ciudad y el territorio”, 2004; “Bilbao, una ría de hierro”, 2005 y “Arquitectura industrial del siglo XXI”, 2010; “Puentes de Euskal Herria”, 2011.



Entrevista con Xabier Sáenz de Gorbea, 2009



Entrevista con Iñaki Uriarte, 2009

En último lugar, habremos de reconocer como fuentes primeras todas las referencias bibliográficas directamente realizadas por Oteiza, entre las que debemos destacar *La interpretación estética de la megalítica americana* (1952), *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (1963) y *Ejercicios espirituales en un túnel* (1965, publicado en 1983). Para esta investigación, el interés de estas obras remite fundamentalmente a la producción de los conceptos “Estética objetiva” y “Ley de los Cambios en la expresión”, su articulación y evolución en el sistema oteiziano, todo lo cual se tratará en esta misma *Introducción* y en el *Prólogo*.

Respecto al proyecto del CCAB, cabe incluir en este apartado la Revista de arquitectura *Kain*, editada por Juan Daniel Fullaondo, cuyo número 7 estaba dedicado exclusivamente al caso del CCAB, si bien se trata no de una obra interpretativa o reflexiva sobre el caso sino de un breve compendio que aúna la memoria del proyecto Básico y varias imágenes del mismo, así como algunas notas de prensa que transcriben entrevistas realizadas al propio Fullaondo, Oteiza y Sáenz de Oiza.

Por otro lado, cabe destacar como referencia bibliográfica directa *La política de otra manera* (1993) de José María Gorordo, un libro recoge su experiencia como alcalde de Bilbao y que dedica una gran parte del mismo al caso específico del CCAB desde un punto de vista institucional y político.

Dentro de este tipo de fuentes directas secundarias, cabe mencionar asimismo a Miguel de Unamuno, fundamentalmente por su texto *Del sentimiento trágico de la vida* (1937), del que Oteiza recoge muchas de las ideas del filósofo en lo referente a su perspectiva existencialista, que el escultor adapta a la realidad del artista. Aunque su autoría no pertenece directamente a ningún miembro del equipo redactor del proyecto del CCAB, otro trabajo que ha supuesto

una gran importancia y que debería incluirse como referencia directa es el tratado arquitectónico expresionista de Bruno Taut *La corona de la ciudad* (1919), citado como referente en la Memoria del proyecto. Del mismo modo se cita la obra del tratadista en urbanismo Camilo Sitte, concretamente su *Construcción de ciudades según principios artísticos* (1889). Por último, mencionar la obra de Colin Rowe y Fred Koetter *La ciudad collage* (1978), que fue referenciado expresamente por Juan Daniel Fullaondo en varias entrevistas sobre el proyecto y que se ha incorporado en ciertos pasajes de esta investigación.

FUENTES INDIRECTAS

Como fuentes indirectas habremos de destacar fundamentalmente aquellas fuentes bibliográficas a las que se han acudido en aspectos relativos a la figura de Oteiza, elaboradas desde perspectivas que entendemos afines a nuestros intereses y objetivos. En este sentido, cabe mencionar el trabajo que sobre la figura de Jorge Oteiza han desarrollado personas cercanas a él, como el Director de esta Tesis doctoral, el Dr. Ángel Bados y su reciente trabajo *Oteiza. Laboratorio experimental* (2008) sobre el proceso creador del escultor en el límite de la representación y la experimentación escultórica mediante laboratorio de tizas.

Así mismo, debe mencionarse el catálogo razonado de la obra escultórica oteiziana, finalizado recientemente tras cinco años de trabajo por el también escultor Txomin Badiola, conocedor de la obra y persona de Oteiza y, como se ha comentado, comisario de la significativa retrospectiva de 1988 “Oteiza Propósito experimental” (Madrid, Barcelona, Bilbao) y de la exposición internacional “Oteiza. Mito y Modernidad” de 2004 y 2005, itinerante entre Museo Guggenheim de Bilbao, Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y Museo Guggenheim de Nueva York. Este catálogo será publicado durante el 2012 e incluye la obra de Oteiza desde finales de los años veinte del siglo XX, además de un análisis e interpretación de la misma.

Otra referencia bibliográfica sobre la obra de Oteiza la firma Juan Luis Moraza (con Javier San Martín), titulada *Laboratorio de papeles* (2006) y editada asimismo por la FMJO, la cual se apoya en 132 dibujos, collages y notas inéditos de Oteiza pertenecientes a momentos procesuales de diferentes épocas de su trabajo experimental.

También debe referenciarse la investigación de Javier Sáenz Guerra (miembro del equipo de arquitectos para el proyecto del CCAB) que ha desarrollado sobre la obra de su padre, Sáenz de Oiza, concretamente a través de su trabajo *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani, 1954* (2007); un proyecto de colaboración entre escultura y arquitectura que aun ganando el Concurso no fue construido, pero donde quedan patentes líneas arquitectónicas que podrán advertirse en el proyecto del CCAB.

Desde un punto de vista conceptual se ha encontrado apoyo en otras referencias bibliográficas de autores pertenecientes al ámbito del arte y el pensamiento de la historia del siglo XX que Oteiza referencia con asiduidad y que entroncan directamente con aspectos temáticos relativos a esta investigación. En este sentido, filósofos como Martin Heidegger son tratados en esta Tesis por tener una especial vinculación con aspectos teóricos oteizianos, particularmente relacionados con nociones del filósofo alemán como “ser para la muerte” y “desocultación”, que Oteiza adopta para insertarlos en un sistema bajo su propia interpretación. En el Archivo de

la FMJO también han podido consultarse las anotaciones que Oteiza realizaba en los libros de su biblioteca y que nos dan ciertas claves de su pensamiento y opinión sobre los autores de los que se nutre, como por ejemplo aquellas escritas sobre el texto de *¿Qué es metafísica?* (1955) de Martin Heidegger.

Interpretaciones que asimismo Oteiza lleva a cabo a partir de otras fuentes filosóficas, como por ejemplo Aloys Müller y su *Introducción a la filosofía* (1931), del cual recoge las bases conceptuales para desarrollar su “ecuación estética molecular”, aunque habrá que mencionar asimismo que estas fuentes significan para Oteiza puntos de partida a partir de los cuales procura concretar conceptualmente el saber destilado de su práctica escultórica.

Por otro lado, el investigador se ha apoyado en otras referencias bibliográficas para poder tratar nociones de especial importancia en esta investigación como la referida al “imaginario”, para lo cual se ha destacado la labor del psicoanalista y filósofo Cornelius Castoriadis (1922-1997) elaboró una noción de “imaginario” más vinculada al hecho social, con el fin de estudiar la relación entre las representaciones sociales, resultando paradigmática su obra *La institución imaginaria de la sociedad* (1983).

Asimismo, otros trabajos han resultado de especial interés en ciertos pasajes de esta investigación, pudiendo destacar la investigación que sobre Mies van der Rohe realiza Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio* (1995), donde se advierten aquellos aspectos que pueden relacionar a figuras como Mies y Oteiza (y que ya han sido tratadas en otras investigaciones, como se ha citado anteriormente). En igual posición situamos el trabajo realizado por Iñaki Ábalos para la edición y prólogo (1997) a los citados escritos expresionistas de Bruno Taut, en el que introduce interesantes cuestiones sobre la modernidad arquitectónica.

En última instancia, se ha recurrido a interpretaciones sobre pensadores como Hegel o Heidegger, si bien pertenecen a filósofos de primera línea como Hans-Georg Gadamer, Terry Eagleton o, en contadas ocasiones, a compendios de historia de la filosofía de referencia, como el de Giovanni Reale y Darío Antiseri.

1.4 METODOLOGÍA

1.4.1 CÓMO LLEVAMOS A CABO LA INVESTIGACIÓN:

OBJETIVOS METODOLÓGICOS

Nuestro objetivo metodológico primero radica en ensayar una *ampliación funcional* de la su “Estética objetiva”, concretamente de la ecuación molecular del ser estético, para aplicarla en el ámbito urbano como herramienta de análisis y desarrollar una “interpretación estética” del objeto de investigación, en este caso el proyecto no concluido del Centro Cultural Alhóndiga Bilbao (CCAB).

Según el objetivo primero, procurar la construcción de una estructura análoga a la ecuación estética molecular de Oteiza –Seres Reales · Seres Ideales · Seres Vitales = Ser Estético–, en la que la totalidad del proyecto sea diseccionada analíticamente en estos factores fundamentales o seres según sus cualidades ontológicas.

Constituida esta estructura, se determina con el objeto de investigación para dar cuenta de una “interpretación estética” del proyecto no concluido del CCAB, que opera como contenido de esta ecuación estética, estructural y operativa, constituida en función de dos términos: en el primero localizamos los tres factores o seres fundamentales que representan la totalidad del proyecto del CCAB; el segundo término permanece vacío, como incógnita.

1.4.2 AMPLIACIÓN FUNCIONAL DE LA "ECUACIÓN ESTÉTICA MOLECULAR"

Para clarificar estos objetivos metodológicos habremos de tratar primero la ecuación estética molecular de Oteiza. Aunque el origen de esta ecuación data de 1944, (en el texto de Oteiza *Carta a los artistas de América*) su formulación no aparecerá completa hasta 1952, en su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. No obstante, en textos publicados una vez manifestado su abandono del laboratorio en 1957 (tras ganar la Bienal de Sao Paulo), como por ejemplo *Ejercicios espirituales en un túnel* (1965), el escultor definirá de nuevo nociones como “Estética objetiva” o “ecuación estética molecular” para articularlas con sus formulaciones teóricas posteriores e ir completando su sistema interpretativo del arte. Aunque a lo largo de estos años el pensamiento de Oteiza dará con nuevas formulaciones, (destacando sobre todo su “Ley de los cambios en la expresión” que trataremos más adelante), la formulación de la Estética objetiva y su herramienta, la ecuación, mantendrá su propósito original, si bien detectamos algunas distinciones en la manera de formularlas que nos resultan especialmente significativas para el caso que nos ocupa. No obstante, previamente a citarlas, habremos de tratar el origen de esta ecuación.

En su deseo por definir una ontología del arte, Oteiza necesita definir el “verdadero objeto” de la Estética. Para ello deberá distinguir los rasgos ontológicos que el artista maneja en la operación artística mediante una única fórmula que explique lo común a todas las obras de arte. Este común lo definirá Oteiza como “Ser estético”, resultado de la ecuación estética molecular. Este producto unitario e indivisible se constituye, sin embargo, a partir de la combinación de la tipología ontológica de seres que constituyen la realidad dada, por lo que el escultor recurrirá a la Filosofía –concretamente a la Teoría de los objetos de Aloys Müller en su *Introducción a la Filosofía*⁹– para conocer en cuántos tipos de seres clasifica ontológicamente la realidad este filósofo.

Los seres enunciados por Müller son cuatro. En primer lugar, los “Seres reales” son las formas sensibles de la naturaleza, caracterizadas por la temporalidad y la espacialidad. Aquello que percibimos con nuestros sentidos, como la roca o el sonido. En segundo lugar, los “Seres ideales”, caracterizados por su ausencia de temporalidad e inespacialidad, son los objetos matemáticos y geométricos, elementos sólo pertenecientes a la conciencia e inexistentes, por tanto, en la naturaleza. Los “Seres vitales” (originalmente denominados “metafísicos” por Müller), remiten a la vida, la convivencia, los sentimientos, para el escultor. En cuarto y último lugar se encon-

9 MÜLLER, Aloys. *Introducción a la filosofía*. Madrid: Revista de Occidente, 1931.

trarían los “Valores”, de tipo ético y estético, que Oteiza rechaza por no considerarlos parte de la operación artística, sino resultado de la misma¹⁰.

Sin embargo, lo que verdaderamente interesa es la interpretación que Oteiza realiza del trabajo de Müller, adaptándolo a sus intereses para poder así constituir una herramienta conceptual capaz de explicar los procesos inherentes a la práctica del arte. De hecho, el escultor ni siquiera traslada fielmente las definiciones de Müller, sino que parte de éstas para elaborar su propia adaptación según sus objetivos, que en 1952 (etapa de Laboratorio) consisten en dar con una fórmula que de cuenta de la operación creadora: “En un miembro de la ecuación situaremos lo que tenemos como factores de la creación y en la otra será la incógnita del Ser estético, que nos falta”¹¹. Veamos someramente (puesto que posteriormente se tratará con profundidad) cómo reinterpreta Oteiza los tipos de seres con el fin de organizar la ecuación definitoria del acto creador:

“(1) = SR = seres reales	factor sensible	lo que se ve
(2) = SI = seres ideales	factor intelectual	lo que se piensa
(3) = SV = seres vitales	factor vital	lo que se siente
(4) = SE = Ser estético	producto artístico	lo que se inmortaliza

El (4) resulta la solución de una ecuación con dos incógnitas:

SE = x · y donde (x) son una clase de seres con valores básicos e incompletos estéticamente y donde (y) son los valores finales y absolutos del SE.

$$\begin{aligned} (1) \cdot (2) &= x && x = \text{valores plásticos} = \text{arte abstracto} \\ x \cdot (3) &= y && y = \text{valores estéticos (SE)} \\ (1 \cdot 2) \cdot 3 &= (4) \end{aligned} \text{”}^{12}$$

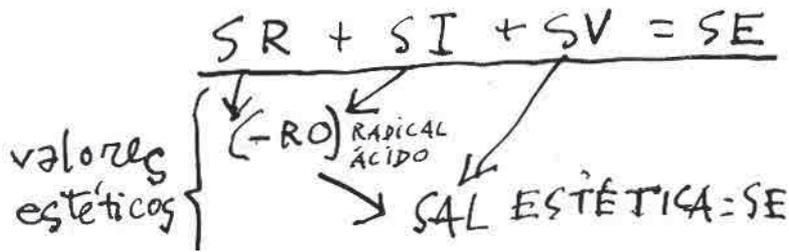
Por tanto, el “Ser estético” es, para Oteiza, el resultado de una operación en la que los tres tipos de seres –reales (SR), ideales (SI) y vitales (SV)– interaccionan en dos fases diferenciadas (fig. 1): en la primera fase, los “Seres reales” y los “Seres ideales” chocan entre sí, produciendo un nuevo tipo de ser “incompleto estéticamente”, que Oteiza denominará lo “abstracto”. En el caso de la obra de arte, dirá Oteiza, el choque entre el bulto natural y el volumen geométrico producen, en su alteración mutua, un nuevo estado, el estado que el escultor adjetivará como “plástico”, “binario” o “arte relativo”. Aunque incompleta, en esta primera solución estará para el escultor la verdadera dificultad de la creación del artista. No obstante, la segunda fase, en la que este ser “binario” y “relativo” choca con los Seres vitales, resulta indispensable para dar un resultado estéticamente completo, “absoluto”, que Oteiza denominará según la formulación “sal estética” o “espacialato vitalista”¹³.

10 Todos estos “Seres” y sus cualidades ontológicas serán tratados de manera particular a lo largo de la Tesis.

11 OTEIZA, Jorge. *La ciudad como obra de arte*, 1958; p. 5 (texto inédito, paginado por Oteiza) Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (en adelante FMJO). Puede consultarse íntegramente en *Anexo Documental SV* Doc. 18. En adelante las citas referentes a esta obra sólo aparecerán con el número de página de Oteiza.

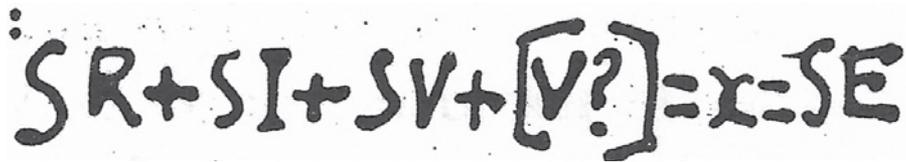
12 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. pp. 54-55 (ed. crítica pp.130-131).

13 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 65.



Ecuación estética molecular, manuscrita por Oteiza y con indicación de sus operaciones internas, 1965¹⁴

En otro gráfico manuscrito (fig. 2) se puede apreciar cómo los “Valores” (V), tal y como se ha indicado anteriormente, quedan entre paréntesis, aislados dentro de la ecuación. Oteiza acepta su realidad como un tipo de seres y, en este sentido, los incluye en la ecuación, que representaría la totalidad de tipos de seres existentes. No obstante, el proceso artístico que integra los “Valores” como un elemento de la operación es, para Oteiza, de carácter secundario. Por el contrario, la “verdadera” operación estética es aquella que produce valores.



Ecuación estética molecular manuscrita por Oteiza, 1965¹⁵

1.4.3 HIPÓTESIS METODOLÓGICA

Es interesante observar cómo Oteiza va adaptando esta ecuación estética molecular a lo largo de sus escritos teóricos. Aunque su primera formulación completa aparece editada en 1952 en *La interpretación de la estatuaria megalítica americana*, en el texto que sirvió a la conferencia *La ciudad como obra de arte*, de 1958, Oteiza explica de nuevo la ecuación tipificando los cuatro seres con sus cuatro respectivos tiempos.

T1	T2	T3	=	T4
0	0	0		0
T real	T intemperal	T vital		T interno, estético
0	0	0		naturalismo espacial (Calder)
0	0	0		afornalismo naturalista
0	0	0		afornalismo vitalista
0	0	0		concretos
0	0	0		expresionismo abstracto

Esquema de los estilos en arte según la ecuación estética molecular.

14 Ídem. p. 64.

15 Ídem p. 63.

De este modo, los Seres reales, “lo que se ve”, estarían caracterizados por su participación en un tiempo de carácter cronológico, debido a su materialidad. Por el contrario, dado el carácter inespecial y relativo exclusivamente a realidades inexistentes en la naturaleza (como principios matemáticos y geométricos) de los Seres ideales, Oteiza los definirá en esta ocasión por su intemporalidad, por su “no-tiempo”. Por último, el tiempo específico de los Seres vitales remitirá a un orden “psíquico” y “personal” que “al resistirse a la muerte produce el sentimiento trágico y nuestra intimidad religiosa”¹⁶.

Según la ecuación, de la confrontación entre el tiempo ilimitado de los Seres reales y la intemporalidad de los Seres ideales, surge un cuarto tiempo, el “tiempo plástico” de este nuevo tipo de ser “incompleto estéticamente” que equivale a la naturaleza “silenciosa y binaria de lo Abstracto [...] un Tiempo espacial que se detiene, el tiempo estético u objetivo de la obra de arte y que hemos definido como la interrupción del espacio, de la extensión continua, como discontinuidad del Espacio”¹⁷.

Éste sería para el escultor el secreto de la creación final, la materia abstracta como “trampa” en la que el artista cita a su tiempo vital, obteniendo como resultado la temporalidad del Ser estético, cuya cualidad es la “perdurabilidad estética¹⁸ [...] que no acaba, no porque sea eterno, sino porque se pone al producirlo el artista, sobre la vida, al margen de la muerte”¹⁹. Se trata por tanto una nueva enunciación según la cual no son los seres sino sus distintas temporalidades las que entran en contacto y dan como resultado la temporalidad del Ser estético, entendida por Oteiza como “solución existencial”.

La elaboración de este texto coincide temporalmente con las conclusiones experimentales de su obra escultórica. Probablemente, la ampliación o modificación conceptual de la ecuación se deba a un intento de reajustar la aplicación de la ecuación a la nueva escala abordada tras el final de su experimentación escultórica, la escala urbana, si bien no hay constancia fehaciente o explícita de ello.

16 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 6.

17 Ídem p. 7.

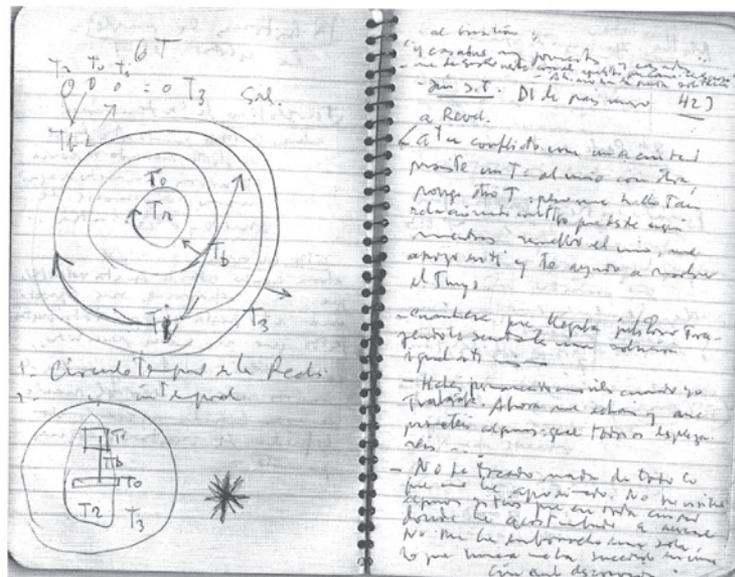
18 Respecto a la cuestión del tiempo en el Ser estético, Oteiza lo definirá en *Ejercicios espirituales en un túnel* como “duración estética, duración espiritual de la percepción estética, de la circulación en la estructura final y narrativa. En este producirse por su estructura una narrativa, por la naturaleza en la que se traslada una comunicación” OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 65. En esta definición Oteiza hace referencia directa a Henri Bergson (1859-1941), filósofo con conocimientos científicos que desarrolló una filosofía “vitalista”, contraria al empirismo y positivismo de su época. Para Bergson, la ciencia habría “especializado” el exterior, separándolo en unidades discretas que puedan ser cuantitativamente analizadas. Pero también se habría pretendido llevar a cabo una espacialización del interior, una cuantificación de la conciencia que procura la psicología positivista y mecanicista, frente a lo cual Bergson reaccionará afirmando que se trata de una cuestión de cualidad. Así, el tiempo del exterior, de la ciencia, no es el mismo que la temporalidad propia de la conciencia, que distribuye las vivencias como “interpenetración cualitativa”, no cuantitativa, de las mismas. A este tiempo de la conciencia, distinto del de la ciencia, lo llamará Bergson “duración”. La Ciencia se ocuparía, mediante la inteligencia, del aspecto material de la realidad, cuantificándolo, mientras que el objeto de la Filosofía será el espíritu, la realidad en cuanto conciencia, “duración”, que se capta por medio de la intuición, forma de conocimiento que ahonda en “el interior de un objeto para descubrir lo que tiene de único y, por tanto, de inexpresable”. Bergson se pregunta si el lenguaje que aplicamos al estudio del espíritu es el adecuado, si no está influenciado por el lenguaje aplicado a las ciencias. La “duración real” remitirá, por tanto, a la inmediatez de la conciencia, al margen de una influencia exterior que pueda contaminar nuestra forma de acceder al espíritu. Para Bergson, la “duración real” será la verdadera condición a partir de la cual poder pensar una libertad del yo concreto, siendo éste el objetivo más importante de su obra. Véase a este respecto: BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (orig. 1927) Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.

19 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 6.

En este sentido, Oteiza se habría visto ante la necesidad de redefinir el alcance de los factores fundamentales de la ecuación para una nueva escala de aplicación que ya no consistiría en la creación de obras de arte sino de proyectos urbanos, donde la integración de arte y arquitectura y la colaboración entre artistas y arquitectos en términos de eficacia emancipadora suponía un reto que, conceptualmente, Oteiza ya había dejado constancia escrita en el mismo texto de la *Ciudad como obra de arte*.

Por esta razón, consideramos oportuno intentar acercarnos a nuestro objeto de estudio desde el mismo lugar que Oteiza se acercó a las esculturas y escultores de la megalítica americana, aunque readaptando la ecuación estética molecular para su aplicación en el ámbito de la ciudad. De este modo, se ensaya la posibilidad de una *ampliación funcional* de dicha ecuación, cuyo fin consistiría en ahondar en los aspectos fundamentales, operaciones internas, y conflictos esenciales que una “interpretación estética”, tal y como Oteiza la entendía, desvelaría.

Por otro lado, existe un dibujo del proyecto de monumento a Batlle realizado por Oteiza en el que se observan unos apuntes que intentan delimitar las distintas temporalidades que pertenecen a los factores fundamentales de la ecuación estética sobre el boceto del proyecto. Si bien es cierto que en el epígrafe 150 del *Quousque tandem...!* Oteiza explica cómo procede con los factores fundamentales en una obra de arte que parecería asociarse a una realidad arquitectónica, no encontramos aquí una explicación que satisfaga una combinación de la ecuación y sus pretensiones de integración entre el arte y la arquitectura, en la que la obra de arte desaparece para dar lugar a un espacio arquitectónico con funcionalidad estética análoga a la obra de arte, y que el escultor estimaba como opción de integración correcta en *La ciudad como obra de arte*.



Cuaderno de Jorge Oteiza motivado por la experiencia del Concurso para Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1958.

Por tanto, distinguimos en este período-gozne, entre su etapa de “laboratorio” y su “paso a la vida”, un titubeo por querer aplicar la Estética objetiva, creadora, de la primera etapa en la segunda, para proyectos de integración arte-arquitectura, como el CCAB. Un titubeo en forma de dibujos y alusiones recogidos en la *Ciudad como obra de arte* (1958) que, finalmente, no

quedará concretado en sus escritos posteriores. Por esta razón, el investigador se plantea como objetivo metodológico principal situarse en la Estética objetiva para ensayar una suerte de *ampliación funcional* que pudiera acoger como estructura operativa este caso del CCAB y, como Oteiza manifestaba en su interpretación estética de la megalítica americana, “comprender así a los hombres” que desearon fabricarlo.

“El abordar el análisis estético de una estatuaria perteneciente a un pueblo sin más datos, el intentar examinar la gran hazaña cultural que representa la reconstrucción de ese grandioso combate existencial entre el hombre del Alto Magdalena y su medio, el paisaje del macizo central de los Andes, guarda alguna relación con la técnica para la reconstrucción de una batalla en el campo militar, o para la reconstrucción de un crimen. [...] Habrá que desestatuizar la estatua, efectuar su disección, traducirla para hallar el conflicto esencial. Volver a colocar las cosas transfiguradas en la estatua, volverlas a su situación anterior, cuando fueron seleccionadas como factores creativos, desde algún lugar, a veces el más imprevisto para nosotros, del paisaje”²⁰.

En unas notas para la construcción del texto *La ciudad como obra de arte*, Oteiza pretende dar cuenta asimismo de la naturaleza espacial de los seres, aunque finalmente se decanta por incluir únicamente su dimensión temporal en el texto definitivo. Sin embargo Oteiza formulará en ocasiones los distintos tipos de seres mediante una nomenclatura que alude a su dimensión espacio-temporal específica (por ejemplo, E1T para referirse a los Seres Reales). En este sentido, el investigador se propone “desestatuizar” el proyecto del CCAB en sus distintos seres o factores a partir de sus cualidades ontológicas y especificidades espacio-temporales. Dado que el proyecto no fue construido, el CCAB nos aparece como un conjunto de distintos documentos, fragmentado en su irrealización, que hemos de organizar según una estructura operativa como es la ecuación estética molecular, con la finalidad “hallar el conflicto esencial” del proyecto.

Ya que durante la Tesis se tratarán con mayor profundidad y de manera específica cada uno de estos seres y sus respectivas *ampliaciones*, explicamos ahora someramente y de manera esquemática cómo hemos procedido en el inicio de la investigación, una vez finalizado el trabajo de campo por el que se recogió la documentación sobre el proyecto del CCAB. Una metodología que parte de una reinterpretación de Oteiza, de una *ampliación funcional* de su ecuación, en la presuposición de que contamos con el beneplácito del escultor:

“En mi ejercicio con este libro trato de ajustar lo que quiero decir a lo que me obliga a pensar lo que escribo, así ahora que encuentro algo que me ha sido costoso abreviar, me provoca desatarlo, pero me retengo. Sospecho que con estas aperturas y retenciones involuntarias y constantes no mejora en claridad lo que me limitaba a decir, y dificulto al lector. Pero estas dificultades son sólo aparentes pues espero que le obliguen (al lector joven en nuestro País que es al que expresamente me dirijo) al esfuerzo personal de ideación de sus propios esquemas: solamente en esta zona suya de comprensión crítica, de reordenación y ampliaciones, obtienen valor estos ejercicios”²¹.

20 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. pp. 105-106 (ed. crítica pp. 199-200).

21 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 67.

A partir de la *interpretación estética* del CCAB, entendida como análisis de la documentación generada en torno al proyecto y estructurada significativamente de acuerdo a la ecuación estética molecular, desarrollar los aspectos específicos de los tres factores fundamentales arriba mencionados, atendiendo a su espacialidad y temporalidad específicas:

ESPACIO	TIEMPO	RESULTADO
SR: E1 Ciudad	T1 Natural	<i>Crónica</i>
SI: E2 Proyecto	T2 No-tiempo	<i>Contenido y Contenedor</i>
SV: E3 Sujeto	T3 Vital	<i>Paisaje y Cielo</i>

El E1T de los Seres reales (SR): o Tiempo natural, obedecería al tiempo cronológico, el curso de los acontecimientos relacionados con el inicio y cancelación del proyecto del CCAB; su devenir en la ciudad, entendida como marco espacial en este factor. Por tanto, nuestro objetivo aquí será dar cuenta de la *Crónica* del proyecto, siguiendo la cronología de los acontecimientos políticos y sociales relacionados con el mismo, así como los modos de difusión y conformación de la opinión pública llevado a cabo por medio de distintos agentes (políticos, periodistas, artistas, ciudadanos...).

El E2T de los Seres ideales (SI): dada su intemporalidad e inexistencia en la naturaleza, convenimos en distinguir dentro de este tipo de seres la realidad imaginaria de este proyecto, la naturaleza de los pensamientos ideales con voluntad de creación, que pueden condensarse por un lado, en el *Contenido*, como conjunto de dispositivos culturales que se tenía previsto implementar desde las instituciones públicas, y que incidirían en la realidad cultural de la ciudad; y por otro, en el *Contenedor*, como espacio de la dimensión arquitectónica y urbanística del proyecto, que pretendía constituirse como un ejemplo de integración arte-arquitectura en los términos definidos por Oteiza.

El E3T de los Seres vitales (SV): es el tiempo vital del artista, que frente a su finitud lucha en el terreno del arte para resolver su existencia. En este caso, es el espacio compartido entre el paisaje interior y exterior al sujeto, para lo cual habrá que abordar en *Paisaje* la relación entre los procesos estéticos asociados a la ciudad y sus repercusiones en la dimensión vital del sujeto. Pero, más allá, introduciremos en *Cielo* la dimensión vital subjetiva del artista Oteiza en relación al proyecto del CCAB.

En este sentido, y de manera general, podemos resumir que la *ampliación funcional* de los Seres Reales, Ideales y Vitales para el proyecto del CCAB atenderá respectivamente a las *condiciones materiales*, las *condiciones ideales* y las *condiciones vitales* de posibilidad.

1.4.4 PRINCIPIO DE AUTORREFERENCIALIDAD:

LOS SERES O FACTORES COMO CAPÍTULOS

EL ESTATUTO DEL DOCUMENTO EN LA INVESTIGACIÓN

El siguiente paso metodológico debía consistir en la articulación entre la estructura definida y la documentación obtenida a partir de fuentes directas, atendiendo a los aspectos de la misma que corresponderían a cada uno de los factores-seres. En este sentido, se quiere remarcar la importancia del documento y su fuente directa para esta investigación, no sólo por su carácter inédito, sino también por la intención de que el documento adquiriera un estatuto significativo en la estructura de este trabajo. Aunque también se dispone de un Anexo Documental, se ha procurado que muchos de los documentos relativos al proyecto del CCAB trasciendan su estatuto de consulta al insertarse en el texto principal mediante distintas estrategias que ensayarían aquello que hemos convenido en denominar *principio de autorreferencialidad*.

PRINCIPIO DE AUTORREFERENCIALIDAD: DOCUMENTO Y ESTRUCTURA

Este principio metodológico se basa en cada ser/factor fundamental determinado por el proyecto del CCAB se refiera a sí mismo en aras a una suerte de autorrepresentación de sus cualidades específicas, sin la mediación de la subjetividad del investigador. Siendo conscientes de que resultaría imposible mostrar de manera objetiva a cada uno de los apartados, la labor aquí del investigador ha sido organizar la documentación en una estructura que, entre varios de sus objetivos, pretende facilitar que el proyecto *hable* por sí mismo. La *autorreferencialidad* se referiría entonces al “dejar hablar al objeto” por medio de la estructuración de la tipología documental y su disección en cada uno de los seres o factores que lo componen. Así, durante los capítulos (SR: *Crónica*, SI: *Contenido y Contenedor*, SV: *Paisaje y Cielo*) el “investigador” pretende desaparecer en la estructura de manera que su labor se reduzca a la organización de los distintos documentos según su correspondencia con las especificidades de cada ser/factor. Aunque la construcción de todos los capítulos se rige bajo estas pautas metodológicas generales, cada uno mantiene sus propias particularidades derivadas de la *ampliación funcional* de los seres/factores que los representan. Así, cada capítulo guarda sus propias estrategias narrativas derivadas de su correspondencia respecto a la estructura general.

Se ha considerado, en función de los objetivos de esta investigación, dotar de mayor importancia a la fuente directa en sí misma como portadora de sentido, más que a la información como tal, aun a riesgo de no cubrir toda la información sobre ciertos aspectos. Por ejemplo, entendemos que el modo por el que se informaría en un manual de arquitectura la biografía de Sáenz de Oiza dista a como lo expresarían quienes fueron sus compañeros de trabajo en este proyecto del CCAB, sus detractores o su propio hijo. En este sentido, consideramos más valioso el testimonio de aquellas personas que formaron parte de este proyecto que la información de otras referencias bibliográficas, aunque esta elección esté en detrimento de una información que, por otro lado, puede consultarse fácilmente hoy en día. Se trata de una decisión que se fundamenta en el sentido interno de la operación creadora, asumiendo la tarea de que sean las perspectivas de sus propios productores y desde instancias como su saber, sus recuerdos, sus deseos o sus producciones, las que aquí se recogen y “explican” su proyecto.

Siguiendo este *principio de autorreferencialidad*, habrá un primer nivel que responde a las fuentes directas entendidas como producciones de los protagonistas de este proyecto, que trascienden al equipo redactor del mismo, como iremos viendo. En un segundo nivel, tomamos en consideración la documentación producida por autores que, aun no perteneciendo al proyecto del CCAB, han sido referenciados directamente por alguno de los protagonistas. Como ejemplo, en un primer nivel podríamos tener una declaración directa de Juan Daniel Fullaondo sobre un aspecto concreto del proyecto, mientras que situamos en un segundo nivel una cita de Colin Rowe, por cuanto su obra *Collage City* fue mencionada en varias entrevistas realizadas a Fullaondo en relación al CCAB.

La intencionalidad de este *principio de autorreferencialidad* también se debe al lector de este trabajo, pretendiendo que pueda, desde su perspectiva particular, disponer del espacio suficiente para reconstruir el sentido. Así, el rigor que implica mantener metodológicamente este *principio* radica en que los rasgos distintivos de cada capítulo ofrecen su contenido de manera que el lector pueda desarrollar sus propias consideraciones al respecto, pudiendo prescindir para ello de una elaboración subjetiva por parte del investigador, la cual encontrará espacio en los *Postfacios*, que pasamos a explicar a continuación.

PREFACIOS Y POSTFACIOS

Cada uno de los seres se completa en esta Tesis con sus respectivos *Prefacios* y *Postfacios*, los cuales guardan una función similar en todos ellos. En los *Prefacios* se comenzará con la definición oteiciana del ser/factor, tratándolo con la suficiente profundidad como para poder dar cuenta de su *ampliación funcional*, la cual explicaremos antes de dar comienzo al capítulo correspondiente, para otorgar así las claves para su lectura. Por último, en cada *Prefacio* se referenciará la tipología y estrategia documental empleada para procurar la consecución del *principio de autorreferencialidad*, mostrando las razones que explican su correspondencia con el factor.

Tras la lectura del *Prefacio* y sus correspondientes capítulos (o capítulo, en el caso de la *Crónica* en los SR), se dará paso al *Postfacio*, en el que el investigador plantea las paradojas, conflictos específicos, u otras perspectivas mediante un análisis más subjetivo. Podría decirse que el *Postfacio* constituye unas consideraciones particulares sobre el capítulo o los capítulos tratados. Para esto será necesario abandonar la metodología *autorreferencial* de manera que el investigador tenga la posibilidad abrir otras vías para la reflexión, lo cual justificará recurrir a fuentes documentales o bibliográficas indirectas.

ANEXO DOCUMENTAL

Todas estas indicaciones previas se irán aclarando desde el comienzo de la siguiente parte de esta Tesis, en cuanto el tema de investigación ocupe la estructura y los objetivos metodológicos que aquí se han pretendido esbozar adquieran su contenido. Si bien la primera parte de esta Tesis la conforma esta *Introducción*, la segunda y mayor parte la constituye la estructura y el objeto de investigación tal y como lo hemos indicado, iniciándose mediante un *Prólogo* y cerrándose con un *Epílogo*. No obstante, las consideraciones finales pertenecen al último capítulo, dedicado al Ser estético. La tercera y última parte de la Tesis la conforma un Anexo Documental que distribuye las fuentes documentales directas que no han sido integradas en

el texto principal, siguiendo la misma metodología que lo divide en tres apartados según su correspondencia o relación con los seres/factores.

“La estética trabaja del otro lado, en los límites reducidos del propio objeto, desde esa parte externa y figurativa en la que se detiene el etnólogo, hacia el interior formal de su estructura y, a lo sumo, cuando esto es posible, cuenta con los elementos del paisaje en cuanto escenario de cargas y fuerzas cosmológicas, en cuanto testigo y factor de la creación estética. El intérprete estético, pues, se sitúa al lado de la estatua y reconstruye la situación existencial del creador y sorprende los orígenes y los derroteros de la pasión creadora y su final instalación en el objeto artístico. La disección de la estatua nos denunciará, en la anatomía permanente del paisaje, las líneas y articulaciones usadas, el tipo de fisiología espiritual determinante de la obra.

El método lógicamente estético, es decir, objetivo, sólo deberá operar sobre la realidad objetiva del arte, en nuestro caso, la estatua. Este método debe organizar su interrogatorio de modo que la estatua responda siempre, así se halle encerrada en un museo extranjero o cambiada de sitio, trasladada a una tierra extraña. La estatua denunciará siempre al hombre espiritual que la fabricó, la cultura y los propósitos políticos del pueblo que la utilizó”²².

Por último, habremos de distinguir dos modos en los que opera esta *ampliación funcional* de la ecuación. En primer lugar, distinguimos una disección analítica, o “desestatuización” del proyecto del CCAB en sus factores fundamentales, seres de la ecuación o capítulos –*Crónica* (SR); *Contenedor y Contenido* (SI); *Paisaje y Cielo* (SV) –con la pretensión de que “se muestren a sí mismos” mediante lo que hemos convenido en denominar *principio de autorreferencialidad*.

En segundo lugar, la estructura adquiere operatividad al procurar la combinación dialéctica de los distintos seres/factores según la lógica de la ecuación estética, que distingue dos operaciones internas: aquella que combina dialécticamente los Seres Reales (SR) con los Seres Ideales (SI), cuyo producto sería lo “Abstracto”; y, en segundo lugar, la operación que combina de modo igualmente dialéctico lo Abstracto con los Seres Vitales, obteniendo como resultado el “Ser estético”. Así, lo Abstracto y el Ser estético conformarán cada uno su propio capítulo.

Hemos de decir que mediante esta metodología se pretende, en último término, que la *funcionalidad* de la *ampliación* de cuenta del objetivo último de esta investigación, que procuraría reconocer la “función existencial y política”, emancipadora, en la respuesta histórica y determinada que constituiría el CCAB.

1.4.5 ADVERTENCIAS

Hemos de advertir que el ejercicio de esta *ampliación funcional* y su carácter operativo ha desatado más reflexiones de las que se preveían inicialmente, como si la estructura hubiera operado en ocasiones de manera análoga a un mecanismo de producción autónomo. Ante esta situación, el investigador debía decidir entre dos opciones: una, limitar esta producción, evitar la especulación imaginativa que estaba fraguándose, ya que resultaría imposible justificar rigurosamente cada una de las ideas generadas dada la extensión y objetivos de la Tesis; dos,

22 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. pp. 21-22 (ed. crítica pp. 97-98).

interpretar esta dinámica propia de la estructura como algo positivo en la tarea de la investigación y liberarla, aún a riesgo de que ciertos aspectos no pudieran ser plenamente desarrollados para una justificación de tipo académico. Dado el carácter de esta Tesis, la perspectiva y motivaciones del investigador, así como los objetivos estipulados, se optó por la segunda vía. En cualquier caso, esta producción de la estructura no se desmarca en ningún momento de los aspectos generales de la Tesis. En este sentido, si en algún momento pudiera apreciarse cierta falta de “rigor académico”, creemos que queda suplida por el “rigor metodológico” que ha sido mantenido a lo largo del trabajo.

Hay que advertir también que el hecho de mostrar un funcionamiento estructural como el de esta ecuación puede derivar en pasajes ciertamente abstractos. Sin embargo, el tema de la investigación, el CCAB, permitirá dotar de contenido a los factores y sus operaciones internas, de manera que se facilite la comprensión. Seguir una metodología estructural en un trabajo textualmente narrativo puede provocar asimismo que aquellos que dispongan de conocimientos sobre Jorge Oteiza echen en falta ciertos rasgos o aspectos al leer cuestiones relativas a su pensamiento o su obra en esta tesis. No obstante, éstos serán explicados los puntos de la Tesis-estructura que corresponda según el *principio de autorreferencialidad* descrito, según corresponda. Esto es consecuencia de la “desestatuización”, de la disección analítica que se ha querido llevar a cabo, pues aunque el objeto se muestre desmembrado, entendemos que resulta necesario para el cumplimiento de los objetivos presentados. No obstante, esperamos que la operatividad interna de la ecuación favorezca la necesaria reintegración en una solución final —que no conclusiva— una vez recorridas todas sus partes.

Ya que fundamentalmente se trata de un trabajo cuya estructura sólo puede aprehenderse a lo largo de su extenso recorrido, rogamos al lector mantenga aplazado el juicio general sobre esta Tesis solicitándole que lo aplique una vez haya alcanzado su meta. Si en algún momento se percibe una sensación de falta respecto a algún tema es por correspondencia con la documentación recabada. Léanse estas faltas, o excesos, como signos que permiten evaluar el proyecto del CCAB desde una perspectiva estructural y *autorreferencial*. Esto no deshecha la posibilidad, por otra parte, de que el investigador haya podido fallar en su cometido. En cualquier caso, “la verdad no sólo reside en las proposiciones constatativas de la investigación teórica, sino en la actitud performativa de la propia teoría”²³.

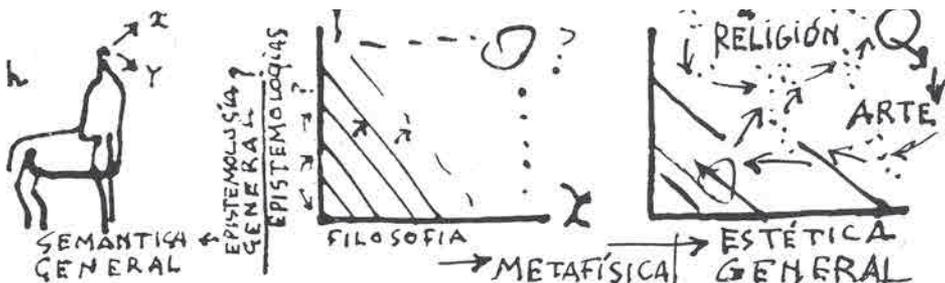
23 EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006; p. 201.

PARTE II

PRÓLOGO

En la *Introducción* hemos planteado cómo esta Tesis está regida por unas líneas metodológicas directamente vinculadas con la noción oteiziana de “Estética objetiva” y, particularmente, con la “ecuación estética molecular”, a partir de la cual pretendemos ensayar una *ampliación funcional* que de cuenta del proceso creador en un proyecto de integración arte-arquitectura como lo fue el CCAB. Abordar este proyecto desde la Estética objetiva implicaría tener en consideración sus factores fundamentales y operaciones internas, sin embargo, no podemos desembarazarnos de la función que Oteiza perseguía en la creación; una función que trataremos a lo largo de la presente investigación pero que es necesario avanzar en este *Prólogo* mediante una somera explicación que ilustre la articulación entre el “cómo” y el “para” de la operación creadora, dos aspectos fundamentales del saber del arte.

Para Oteiza, la clasificación de los saberes que la institución universitaria ha establecido tradicionalmente supone una incomunicación entre las distintas ciencias independientes. Por esta razón, el escultor siente la urgencia de reordenar o reformular esta clasificación desde el ámbito de la Estética como medio de recuperación de la intercomunicación entre los saberes. Para una comprensión acerca de cómo se clasifican las ciencias Oteiza se sirve de esquemas gráficos como los siguientes:



Las “dos miradas del centauro metafísico”, o clasificación de los saberes²⁴.

Sigamos el proceso de razonamiento según estos esquemas. Se trata de un sistema cartesiano ortogonal, un campo de coordenadas que pretende ilustrar las dos formas generales del

24 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel*, 2ª edición (orig. 1965) Donostia: Hordago, 1984; p. 60.

conocimiento –las “dos miradas del centauro metafísico”– que define el modo de ser del hombre en el mundo. En el eje vertical se dispone la mirada que responde a una “epistemología”, la forma de conocimiento que atañe a las “ciencias de la naturaleza”. En la horizontal, la mirada se constituye como “filosofía”, forma de acercamiento originaria para las “ciencias del espíritu”. En este esquema, las hipotenusas representan las distintas “ciencias particulares” u “ontologías regionales” que, tras lograr definir su objeto particular, se independizan. El conjunto del conocimiento a nuestro alcance estaría representado por la zona triangular resultante, localizándose fuera de él lo “desconocido”, aquello que está más allá de nuestro entendimiento, al cual se le han atribuido durante la historia diversos nombres: Dios, lo Absoluto, lo Trascendente, la Muerte o la Nada. La tendencia del saber humano implicaría para Oteiza una presión de esta hipotenusa hacia fuera, una ampliación de esta zona triangular del conocimiento tras cuyo umbral se localiza lo desconocido.

“Dibujemos la situación del hombre con aquello que en todo momento lo define fundamentalmente con lo que tiene y con lo que le falta. Con lo que tiene, vive. Con lo que tiene y con lo que le falta, existe. Con lo que tiene, lo situamos en la superficie interior de un triángulo rectangular. [...] En el exterior, al otro lado de la hipotenusa, lo que presiento sin certeza, sin más certeza que la de la propia incertidumbre, la de la secreta angustia existencialmente planteada. La Nada o el Todo absolutos, Dios, el más allá espiritual de la muerte”²⁵.

Así como las ciencias de la naturaleza se fundamentan en una aprehensión racional y lógica, las ciencias del espíritu están fundadas en una ontología que Oteiza considera como acercamiento “científico por el corazón”. No obstante, la pregunta fundamental del escultor plantea la posible existencia de una teoría general del conocimiento, una “epistemología genética” que permitiera comprender o sentir el conjunto de las ciencias del espíritu; una “intercencia fundamental” del espíritu que Oteiza denominará “Estética general”.

Lo “genético” aquí resulta fundamental en la reformulación del saber elaborada por Oteiza. Aunque la tradición occidental sitúa a la Filosofía (siendo Grecia el lugar de generación) como la ciencia general del espíritu de la cual han brotado el resto de las ciencias, Oteiza se retrotrae hasta la prehistoria en busca de una explicación que fundamente a la Estética como la forma de conocimiento de la cual brotan y arraigan el resto de ciencias particulares del espíritu. Previamente a que la Filosofía se constituyera como su ciencia general, el escultor localiza la primera instrumentación del pensamiento ético en las manifestaciones artísticas prehistóricas, ya que el arte precede incluso al mito.

“Fue Sócrates quien al situar el saber de salvación como contenido, como objeto, de la ética, mutiló el servicio y funciones del artista, su categoría y su grandeza primeras, produciendo este artista de tipo occidental que actúa lateralmente, subordinado a una parte de la sociedad, en una sola región del conocimiento”²⁶.

25 OTEIZA, Jorge. *La ciudad como obra de arte*, 1958; p. 5 (texto inédito, paginado por Oteiza). Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (FMJO a partir de la siguiente cita). Puede consultarse íntegramente en *Anexo Documental SV*, Doc. 18.

26 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 62.

La finalidad de esta reubicación de los saberes por parte de Oteiza no obedecería tanto a un deseo de reconocimiento de la Estética en una escala jerárquica, sino a la concienciación de su función originaria, de la operación artística que se habría mantenido a lo largo de la historia del arte como un saber soterrado transmitido de artista en artista bajo la institucionalización académica del conocimiento o las distintas significaciones que históricamente han sido atribuidas al arte. Este saber engazaría directamente con el objeto último de las ciencias del espíritu al representar, para el escultor, la instancia fundamental que constituye lo humano.

“Ningún gran artista ha cedido el sitio central que corresponde a su saber existencial de salvación, al compromiso creador de su saber político, no en el sentido restringido del que ilustra o sirve a un compromiso social o político, sino en la medida entera de que cura nuestro sentimiento trágico, toda limitación, inseguridad y miedo en nuestra conciencia. Hay una inocultable necesidad o voluntad de trascendencia en el hombre, que estéticamente se alcanza por el arte en la vida y que no debemos confundir con la naturaleza de las soluciones de tipo exclusivamente religioso”²⁷.

En el esquema oteiciano con las dos miradas del centauro metafísico, la Y representa el problema científico del “cómo”, del “saber científico”. La X, las ciencias del espíritu, sitúa su verdadero objeto de en el “para trascendente”, como “saber antropológico” y cuestión metafísica principal –lo Trascendente, la Nada, la Muerte...– ante la cual el arte habría ofrecido su particular medio de resolución espiritual, distinto que el de la filosofía o de las religiones. De este modo, “ya tenemos en la misma situación de igualdad, como ciencias particulares, a la Filosofía y la Estética. Estaba cansado de verme siempre subordinado a las especulaciones sobre el arte, de los filósofos, como si supieran mejor que nosotros lo que tenemos entre manos”²⁸.

¿Cuáles son los fundamentos de la operación artística? ¿y cuál la función primera, su verdadero propósito? Para Oteiza, la “ontología del arte” responderá a la primera pregunta mediante el análisis de los factores fundamentales que intervienen en la creación del Ser estético. Al igual que las otras disciplinas del espíritu se independizaron de la Filosofía, con un objeto definido y una ecuación única obtenemos una “Estética independiente”, una “ontología operativa” que Oteiza denominará “Estética objetiva”, la cual hemos analizado de forma general en la *Introducción*, y que “tratará de los problemas fundamentales, internos, de la consistencia, estructuras, clasificación, y las diversas problemáticas que del artista dentro de su laboratorio experimental”²⁹. La segunda pregunta, la relativa al propósito o función primera del arte, será respondida por Oteiza mediante una “metafísica del arte”, que estará vinculada a la “ontología operativa” por cuanto el producto de la ecuación estética molecular, el Ser estético, dará cuenta de dicha función, “existencial” y “política” en palabras del escultor³⁰.

“Arranca la Estética de un para metafísico, como saber existencial de salvación, como saber radical, como espiritualidad primera y trascendente. Con el primer artista prehistórico (y con

27 *Ibidem*.

28 *Ídem* p. 66.

29 *Ídem* p. 65.

30 Ahondaremos en esta relación entre las nociones de “existencia” y “política” que Oteiza atribuye a la función primordial del arte.

el último que quede). Es el acceso espiritual del hombre al arte. El cómo (el cómo físico y científico) es la cuestión técnica, pertenece a nuestra teoría del conocimiento, al Laboratorio”³¹.

Retrocedamos, sin embargo, en este razonamiento sobre la ontología y la metafísica del arte, para tratar someramente (más adelante se ocupará con mayor profundidad este tema) esta relación, incidiendo en un pequeño pero relevante detalle. En la ecuación molecular estética manuscrita que hemos visto en la *Introducción* Oteiza introduce, entre los tres tipos de seres (más los Valores puestos entre paréntesis) y el Ser estético, es decir, entre los dos términos de la ecuación, una X que, si bien el escultor no menciona expresamente, dibuja de una forma peculiar que debemos advertir³². Y es que esta X parece estar elaborada mediante dos semicírculos que, colocados de forma especular, intersecan, representando para Ángel Bados y Juan Luis Moraza la incógnita de la ecuación. Volveremos más adelante sobre esta interpretación.

$$S R + S I + S V + [V?] = X = S E$$

Ecuación estética molecular manuscrita por Oteiza.

Si atendemos al esquema del inicio de este *Prólogo*, en el que se representan en un sistema de coordenadas las dos formas de conocimiento, las “dos miradas del centauro metafísico”, recordamos que la X pertenecía a las ciencias del espíritu. Esta X peculiar, estos dos semicírculos así trazados, podríamos referirlos al saber del espíritu que, en arte, representaría el resultado unitario de la combinación dialéctica entre los tres seres ontológicos, equivaliendo al Ser estético. Si así fuera, podríamos imaginar que el resultado de la ecuación es, además del Ser estético, el modo de conocer del espíritu. Es decir, que existiría una equivalencia entre el Ser estético y el saber del espíritu, en tanto que la forma total por la que el espíritu conoce sería estética, y daría cuenta de la función primordial del arte en la unidad estética de las tres esferas ontológicas de la realidad dada. Oteiza afirmaba que “al decir Estética hablamos de Antropología [...] basta decir estética para entender que se trata del puesto humano del saber de hombre en la vida”³³.

De este modo, podríamos suponer que son factores de índole estético los que determinan nuestro modo de representarnos el mundo y a nosotros mismos. Pero, más allá, teniendo en cuenta el carácter “metafísico” de la función del arte, estaríamos tratando de definir un “saber de hombre” en el ámbito de la vida, que trasciende el ámbito de las representaciones pues engarza con aquello que Oteiza sitúa más allá de la “hipotenusa del saber”. Así entendida la ecuación, se deriva que ese “saber de hombre en la vida” se define estéticamente y que, por tanto, los tres seres de la ecuación equivaldrían a tres modos parcelados del conocer los cuales,

31 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 67.

32 Esta advertencia quedó expuesta mediante una “conversación abierta” entre Juan Luis Moraza y Ángel Bados en el marco del Iº Congreso Internacional Jorge Oteiza. Respecto a las ideas que les suscitaron, y que se mostrarán más adelante en esta Tesis, véase: AA.VV. *Jorge Oteiza y la crisis de la Modernidad*. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010; p. 331.

33 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 65.

en su combinación estética, procuran una “unidad del ser”³⁴ que daría cuenta de lo que está más allá de la representación.

Al seguir con una vinculación entre la “ontología” (en las que se definen los factores y leyes que lo fundamentan) y la “metafísica” del arte (como su “*para*” o “función metafísica”), aquello que podría estar definiéndose en esta “Estética como Antropología” es, en definitiva, la objetividad del espíritu: objetividad de los factores y leyes que lo fundamentan y regulan (ontología), y su vinculación estructural con lo que está más allá de la representación, condición de la función del arte que acontece en el Ser estético. Una función que da cuenta de una realidad fundamental del hombre, por cuanto en la “estética como antropología” estaríamos prefigurando no sólo una ecuación del Ser estético, sino una formulación del espíritu, del sentido de lo humano. Oteiza dice haber definido el objeto de la Estética, y en su objetividad habría establecido la estructura del espíritu y su construcción. Y es aquí donde se entiende el “*para*” del arte como función para el hombre que, en forma de ecuación, se resolvería estéticamente.

Oteiza localiza en esta relación estructural del hombre con lo trascendente el impulso de la creación, de manera que la función metafísica obedece a la construcción del sentido en el límite del sentido. En el “*cómo*” se hace una obra de arte (Estética objetiva-ontología del arte), estaría prefigurado el “*cómo*” se hace un espíritu. Visto así, el arte se constituye como un proceso o *proyecto técnico de hombre*. Así, la “ecuación estética molecular” habría sido diseñada por Oteiza durante la etapa experimental y escultórica de Laboratorio para desvelar tanto los factores fundamentales que se ponen en juego en toda creación “verdadera” como para la correspondiente construcción de hombre.

Si la condición existencial es, así mismo, objetiva, se tratará por tanto de una condición compartida con el Otro, en cuya relación media lo estético como mecanismo estructural en el que se manifiesta “lo que le falta” al hombre. Una búsqueda por el sentido mediante el reconocimiento de un “*para*” que lo excede, de un saber –del arte– que dará cuenta de lo que está en el límite del entendimiento, e indispensable para la construcción de un sujeto que, al hacer frente estéticamente a su condición existencial, garantiza un *vida auténtica*.

Más allá, de la Estética objetiva deriva un método de “interpretación estética” del comportamiento del arte, al observar que la distinta acentuación en los factores que componen la ecuación producían distintos resultados estilísticos en la obra. Además, dadas sus pretensiones objetivas, la interpretación estética debía poder aplicarse universalmente, por lo que Oteiza distinguió que la distinta acentuación de los factores era propia de distintos períodos en arte, de manera que la ecuación ofrecía las pautas para comprender la evolución de los estilos artísticos en la historia. De este modo, Oteiza establece una correspondencia entre el proceso experimental en su Laboratorio y la evolución histórica del arte. El resultado de los “combates” entre estas tres esferas ontológicas invariables –reales, ideales y vitales– tendrá como producto los estilos históricos variables.

34 La cuestión de la “unidad del ser”, citada por Oteiza en una entrevista acerca de la ecuación estética molecular y su relación con Heidegger, será tratada más adelante en esta Tesis.

“La tradición artística reside en el cumplimiento, invariable, de esta fórmula de la creación estética. El progreso del arte, su evolución histórica, depende de la evolución de los factores, de los tres mundos ontológicos, cuya representación hacia el exterior del arte equivale al contenido histórico variable”³⁵.

Mediante una “Estética objetiva” se desvelaría, por un lado, el funcionamiento de la estructura universal del Ser estético, el cual procura, concretándose y determinándose históricamente, su función última, “política” y “existencial”. Así, la introducción de esta variable histórica en la operación y función del Ser estético y, por ende, de lo humano, implica que la finalidad del arte se evidencie como “misión” o “propósito”. De este modo, y motivado por su carácter racionalista y revolucionario, Oteiza comienza a elaborar un sistema según el cual no sólo pretende explicar la evolución del arte sino, dada la vinculación de la construcción de lo más auténticamente humano, mostrar cómo estos procesos guardan una significación emancipadora de alcance social e histórico. En el Laboratorio, Oteiza reconoce que la praxis de la operación creadora ha implicado una *resolución existencial y política* que como proceso de “desalienaciones” (también lo denominará “escuela política de tomas de conciencia”), que lo han transformado en un nuevo sujeto.

Como se ha señalado en la *Introducción*, la década de 1950 representa un importante período de reflexión sobre la función del arte y la arquitectura en la ciudad. Vicente Aguilera Cerni propuso a Oteiza su participación en el simposio *Arte, Arquitectura y Urbanismo* que él mismo dirigió y que el escultor aceptó con una conferencia que fue expuesta el 11 de noviembre de 1958 en el Ateneo Mercantil de Valencia. La correspondencia que se produjo entre ellos revela la importancia que este año guarda respecto a la sistematización de los presupuestos estéticos oteizianos, los cuales comienzan a mostrar cierta conclusividad de su proceso experimental de Laboratorio. La conferencia llevaba por título *La ciudad como obra de arte*, y quedó concretado en un texto inédito actualmente localizado en el Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza³⁶.

“Irún, 22 de octubre, 1958 Querido amigo Vicente Aguilera Cerni,
[...] Tengo a la vista todas las notas de mi informe y que viene a definir finalmente mi personal búsqueda de los propósitos y la naturaleza del arte contemporáneo frente al hombre y la ciudad. Creo que es un gran estudio que he terminado y que termina mi línea experimental en escultura”³⁷.

La conferencia representa el intento por sistematizar el saber de Oteiza en un momento de cambio o transición, entre una actividad escultórica en el ámbito del Laboratorio que presiente ha concluido y el inicio de sus preocupaciones sobre un traslado de su praxis creadora en el nuevo ámbito de la vida, tipificado por el propio escultor como el “paso a la ciudad”, ya en

35 OTEIZA, Jorge. *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952; p. 58 (Facsimil y prólogo a la edición crítica MUÑOZ, María Teresa, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007; p. 134).

36 Aunque ya ha sido indicado anteriormente, el texto que sirvió a la conferencia se encuentra al completo en el *Anexo Documental*. No existe un único original, sino que en el Archivo de la FMJO pueden encontrarse dos borradores (uno de ellos más completo, el que se incluye en esta Tesis) y numerosos textos mecanografiados y manuscritos que representan, fragmentariamente, el proceso de su construcción.

37 OTEIZA, Jorge. *Carta dirigida a Aguilera Cerni*, 1958; s/p. Archivo FMJO.

1960. De este modo, la invitación de Aguilera Cerni y la colaboración con Roberto Puig en el Concurso para el Monumento a Batlle y Ordóñez en Montevideo constituyen dos motivos, uno teórico y otro práctico (aunque éste no fuera seleccionado), para ensayar un modo de pensar y actuar en la ciudad para lograr unos resultados emancipadores, similares a los que él había obtenido, como sujeto, en el Laboratorio, destinados esta vez a la comunidad.

En este comienza a destilarse una interpretación de la ciudad mediante las pautas que habían guiado sus conclusiones experimentales. De este modo, Oteiza intuye que no sólo su proceso escultórico “se ha quedado sin Estatua” según la reducción de la expresión en su escultura, sino que este signo negativo —cuyo culmen corresponde en su obra al *Propósito experimental* y en su persona a la instauración de una nueva sensibilidad según los términos anteriormente descritos—, puede extrapolarse a la ciudad, por tanto, sin expresión, sin obra de arte, en la proyección de espacios arquitectónicos en los que se implementa así el saber del arte para lograr su función emancipadora; una íntima integración arte-arquitectura en la que resultará fundamental la colaboración entre artistas y arquitectos.

No obstante, Oteiza detecta que las colaboraciones que se producen entre el arte y la arquitectura de la época en la ciudad constituyen un grave problema estético en lo referido a la dirección que debe tomar esta colaboración en aras a conseguir un resultado emancipador. Por el contrario, lo que Oteiza detecta es una tendencia estética alienante, una función del arte ornamental, decorativa, “secundaria”, contra la cual el escultor se posiciona mediante un arte que cumpla verdadero servicio a la sociedad, sin la contaminación de los intereses comerciales.

“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”³⁸.

A comienzos de la década de 1960, Oteiza anuncia categóricamente las conclusiones experimentales que justifican su abandono del Laboratorio para su “paso a la ciudad”. Por tanto, una vez la estética objetiva ha guiado el proceso de evolución del artista en su laboratorio, Oteiza manifiesta ahora que su práctica en el nuevo ámbito de la ciudad, de la vida, debe guiarse por una estética distinta, pues el proceso de transformación o “desalienación” ya ha culminado en sus conclusiones experimentales de Laboratorio. De este modo, la Estética objetiva deja paso a “una Estética existencial, normativa, ética o política, que se refiere a sus conclusiones, en comportamiento, fuera del laboratorio del arte, en la vida”³⁹. Recordamos que la Estética objetiva, con su ecuación, era una herramienta de interpretación de la evolución del arte en la historia que repetía ciertos ciclos en función de las distintas acentuaciones en los factores fundamentales de la ecuación estética. No obstante, la constatación de sus conclusiones experimentales conducen a Oteiza a pensar que, de manera análoga, en el proceso evolutivo del arte se dan dos momentos diferenciados: uno, el proceso de experimentación del artista en el “Laboratorio” hasta el momento de su necesaria conclusión, por la que el artista abandona el arte para trasla-

38 OTEIZA, Jorge. Cita extraída del catálogo de la exposición en la Galería Neblí de Madrid, escrito en Lima en 1960 (Archivo FMJO). Para consulta véase: AA.VV. *Oteiza. Propósito experimental*, catálogo antológico editado con motivo de la exposición Jorge Oteiza, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

39 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 65.

dar su nueva sensibilidad a la sociedad. Varios momentos desde la prehistoria tipificarían estos puntos conclusivos del arte que derivan en el paso del artista al ámbito de lo social.

Reuniendo, por un lado, el carácter conclusivo que justifica su proceso experimental y, por otro, su deseo de trasladar su experiencia de laboratorio a la ciudad, Oteiza desarrolla una “Ley de los cambios en la expresión” (1963), que explica desde el punto de vista de la expresión, cómo el proceso de su actividad escultórica deviene necesariamente en unas conclusiones que son signo de su preparación para la Ciudad, para la Vida.

En el ámbito del Laboratorio, la escultura de Oteiza sigue un proceso experimental por el que la “ocupación formal” de sus primeras obras, que interpreta como obras muy expresivas, va perdiendo valor en favor de la obtención del espacio como “vacío activo”, como pura “receptividad”. Este “apagamiento de la expresión” lo considera Oteiza como parte natural de un proceso que no sólo se da en su propia obra sino que, por analogía, lo vincula a un movimiento que se repite constantemente a lo largo de la historia del arte. Un movimiento que parte de un cero que va ganando en expresión hasta que llega un momento de inflexión por el que la expresión se va reduciendo como “un progresivo silenciamiento general de la obra de arte como objeto expresivo”⁴⁰, hasta llegar de nuevo a un cero conclusivo por vía negativa. No obstante, la “nada” de la que parte el proceso creador y la “nada” como conclusión son radicalmente distintas: esta última implica la transformación absoluta del artista, sujeto ahora de una “nueva sensibilidad existencial, capaz de protegerlo, de permitirle percibir libremente la nueva realidad y dominarla”⁴¹.

“Al terminar y analizar el proceso de mi escultura, me di cuenta que mi objetivo fundamental había sido dominar mi inseguridad personal, mis miedos, mis limitaciones, por una serie de pactos de imagen con el exterior, al que he definido totemismo estético. Me ha parecido comprender que el hombre en los momentos de mayor desamparo ha procedido así, que nuestro artista prehistórico, el arte de nuestros santuarios, es de esta naturaleza, un arte de protección, de formación de hombre, un racionalismo mágico, de intimidad social y política. Un arte que elabora un tipo de sensibilidad existencial, capaz de neutralizar la agresividad de expresión y cinetismos del mundo exterior, y de controlar y dominar audiovisualmente el espectáculo espacial. El resultante de este arte es el hombre en conocimiento estético, seguridad y dominio del exterior. Al final de estos procesos artísticos el paisaje exterior es un paisaje fabricado como una realidad estética. Es cuando el artista, en este arte-protección, termina su labor personal como creador social de formas, de imágenes, de lenguaje. Su nueva sensibilidad es propiedad social, y su nueva misión es traspasarla a los demás. Cuando esto sucede en la prehistoria el artista abandona las paredes, esta es la razón verdadera de la conclusión del muralismo de nuestros pintores prehistóricos. Esta es la razón por la que yo abandono la escultura y he luchado estos últimos años por la creación de medios de educación estética popular, y en contra de la actividad del artista como creador de objetos al servicio de las galerías y los intereses de mercado”⁴².

Oteiza explica así los distintos procesos históricos del arte pero, más allá, la Ley guarda una

40 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 77.

41 Ídem p. 78.

42 Jorge Oteiza en PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: Gran Enciclopedia Vasca, 1978; p. 39.

implicación ética porque dota al artista de las pautas para reconocer el momento en que debe concluir su etapa de Laboratorio para trasladar su saber en las estructuras de la sociedad, como responsabilidad histórica. Oteiza, consciente de que la evolución del arte en la historia se vincula al destino del hombre, a su emancipación, asume como Ley universal el deber de concluir la praxis artística de Laboratorio para traspasar responsablemente el potencial transformativo del arte a la Ciudad, pero sin arte. La obra de arte sólo representa para el escultor el resto material que ha dado cuenta de su desalienación personal por lo que, una vez ha concluido su emancipación total en el laboratorio, deberá abandonar necesariamente tanto la producción de obras de arte (“ya no las necesito”) como la Estética objetiva que la regía. En su lugar, como nuevo sujeto en la vida distinguirá la “Estética existencial”, que se traduce en puro comportamiento normativo y ético con los demás y las “estéticas aplicadas”, que se ocuparían de desarrollar proyectos de investigación que dieran cuenta del saber del arte en otros campos de la producción humana, como por ejemplo el urbanismo o la lingüística. Y es que Oteiza reconoce que el propósito de traspasar el potencial transformador del arte a la sociedad no puede llevarse a cabo sin una “educación estética” de la comunidad a la que desea ayudar en su emancipación. Dada la situación cultural del estado español en la década de 1960, Oteiza considera urgente esta tarea, tras la que comienza a fraguarse el deseo de regeneración de la cultura vasca.

“Yo sentía personalmente un nuevo y desconocido sentimiento de liberación espiritual, me sentía de nuevo en la vida, como graduado desde el arte para participar con los demás en tareas que yo había considerado hasta esos momentos como distintas al dominio del artista. Me refiero concretamente al comportamiento político en la transformación de la vida y de la sociedad, fundamentalmente en la transformación de las estructuras de la educación. Me encontraba en posesión de una nueva sensibilidad para la vida que debía al arte”⁴³.

Según esta “Ley de los Cambios en la expresión”, Oteiza deduce que es el arte contemporáneo en su totalidad el que se encuentra en proceso de reducción de la expresión, cuya culminación supondrá la realización del “proyecto político del arte contemporáneo”, según el cual los artistas que han concluido su proceso experimental de Laboratorio lo abandonan para dirigir su actividad a la transformación de la Vida y la Ciudad con el propósito de la emancipación de su sociedad. Según la Ley esta tarea conclusiva del artista es, además, un deber. Así, la “Ley de los Cambios en la expresión” que explica su conclusión experimental en el Laboratorio, justifica al mismo tiempo un final histórico, el del arte contemporáneo, que debe realizarse –desaparecer– en el nuevo ámbito de la Vida. Sin embargo, el hecho de que muchos artistas continúen durante toda su vida en una línea de experimentación sin abandonar su Laboratorio equivale para Oteiza a una posición históricamente irresponsable, que entiende el arte como mera expresión subjetiva del artista o como actividad de interés comercial.

De este modo, Oteiza considera que la colaboración del arte y la arquitectura en la construcción de la ciudad se está llevando a cabo de manera irresponsable y con consecuencias para los individuos que la habitan. De hecho, el proyecto del CCAB se enmarca en una naciente posmodernidad que para Oteiza significa el “fracaso político del arte contemporáneo”, fracasado por ignorar el carácter necesariamente conclusivo del arte para su disolución en la realidad como finalidad histórica. Lo que el programa oteiciano confiaba a esta disolución como modo

43 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 77.

de emancipación social y resolución existencial (politización de lo estético), ha derivado en estetización generalizada (estetización de lo político) que, lejos de cumplir con el “proyecto político del arte”, ensombrece su función verdadera.

Por tanto, es tarea del artista renovado por el arte poner todos sus medios para corregir una situación histórica, la contemporánea, en la que la expresión estética de la ciudad no ofrece al sujeto una posibilidad emancipadora, individual ni social, sino que se erige como amenaza estética asociada a estrategias estéticas alienantes. La finalidad o función del arte adquiere así su máximo sentido por cuanto procura una vía de desalienación de estas estrategias desarrolladas en la ciudad contemporánea.

Desde que Oteiza concluyera su práctica escultórica, los proyectos en los que Oteiza participaba o promovía podrían englobarse en dos grandes grupos: el primero reúne proyectos relacionados con la transformación de las estructuras pedagógicas y la creación de centros de investigación estética encaminados a la educación estética. El segundo lo constituirían proyectos que fueron abordados de manera teórica en *La ciudad como obra de arte* y práctica en el monumento a Batlle y Ordóñez, caracterizados por procurar una integración arte-arquitectura. Ambos tipos de proyectos se condensan en la propuesta del CCAB, en cuanto construcción del complejo cultural, por un lado, y como posibilidad de implementar el programa que Oteiza imaginaba para su “Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas”. Si bien el CCAB representó la última oportunidad del escultor de llevar a cabo sus propuestas, ninguno de éstas encontraron vías de realización durante cuatro décadas de iniciativas que, desde una óptica que toma en consideración los esquemas oteicianos, resultan extrañas en lo referente a este grupo de proyectos de integración arte-arquitectura; este carácter extraño o paradójico se nos manifiesta al reconocer que los proyectos de integración de las artes supondrían unos retos para la creación en los que se implica un artista como Oteiza quien, supuestamente, había concluido su proceso experimental de laboratorio, debiendo por tanto abandonar la Estética objetiva, la ecuación técnica y operativa que le permitía operar con los factores fundamentales y las operaciones internas de la creación.

En este sentido, el fracaso de proyectos como el del CCAB lleva a plantearnos sus condiciones mismas de posibilidad. Al situarnos en una *ampliación funcional* de la Estética objetiva, distinguiremos *condiciones materiales, ideales y vitales* para la posibilidad de un proyecto como el CCAB, ahondando en su “conflicto esencial”. Pero al analizar el “*para*” atribuido a la Estética objetiva, reconoceremos entonces que estas condiciones –*materiales, ideales y vitales*–, están íntimamente vinculadas no sólo a la creación de la obra de arte, sino del artista y su recorrido en la historia, como *proyecto de hombre*.

SERES

REALES

[SR] · SI · SV = X = SE

3.1 PREFACIO (S R)

3.1.1 SERES REALES: DEFINICIÓN OTEICIANA

Adentrémonos en la explicación que Oteiza nos da de los Seres Reales a partir de la definición que encontramos en la *Interpretación Estética*.

“*Seres reales*. Mundo ontológico, esfera o naturaleza de objetos caracterizados físicamente por su espacialidad. Están en el tiempo. Aparecen, cambian, desaparecen. Son las formas sensibles de la realidad. Lo que se ve o recuerda. Se reconoce este factor en toda obra artística completa. Son los modelos de la Naturaleza: un rostro, una nariz, un monte, una hoja... Es la materia física del arte. (En la estatua el bulto natural, en pintura la superficie, en música el sonido, etc. Este material real utilizamos para la clasificación de las artes: todas las artes son espaciales.

[...]

(1) = SR = seres reales

factor sensible

lo que se ve”⁴⁴.

Atendiendo a las dimensiones temporal y espacial que Oteiza señala como propias de los Seres Reales, cabe destacar en primer lugar que se trata de objetos caracterizados por su espacialidad, por lo que podríamos advertir su naturaleza física y, añadirá Oteiza, material. Por tanto, su materialidad y espacialidad implican su devenir en el tiempo: cualquier objeto material existente está sujeto a leyes temporales que le afectan directamente. En resumen, podríamos convenir a partir de Oteiza, que los Seres Reales denotan la realidad física y material tal y como el sujeto la percibe. Es decir, más allá de consideraciones científicas acerca de la naturaleza de la materia, los Seres Reales remiten a la realidad física percibida por los sentidos, y Oteiza prioriza entre ellos la vista: “factor sensible, lo que se ve”.

⁴⁴ OTEIZA, Jorge. *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952; pp. 51 y 54 (Facsimil y prólogo a la edición crítica, MUÑOZ, María Teresa. Alzuza: FMJO, 2007; pp. 127 y 130)

Como ya hemos señalado, la definición de Aloys Müller es más detallada pero Oteiza, para poder llevar a cabo su propia “ampliación”, recoge ciertos aspectos de la definición original y los aplica al ámbito del arte. En este momento, Oteiza advierte que el factor de los Seres Reales, siempre se encontrará en “toda obra artística completa”. Sin embargo, la afirmación de Oteiza muestra dos aspectos de estos seres. Por un lado, representan la materia física de la obra de arte, la piedra, el yeso, el sonido, la pintura... y en tanto que las artes han empleado siempre algún tipo de material sensible, y que lo sensible es espacial, deducirá el escultor que todas las artes son espaciales. Sin embargo, por otro lado, se refiere a los Seres Reales como los “modelos de la Naturaleza”, es decir, aquellos objetos caracterizados por nuestro conocimiento de lo sensible: “una nariz, un monte”, etc.

Por tanto, en la obra de arte los Seres Reales remitirán a la materialidad propia de los materiales empleados por el artista tal y como se perciben por los sentidos, los cuales advierten también de los cambios espaciales y temporales a los que se ven sometidos estos seres.

3.1.2 AMPLIACIÓN FUNCIONAL DE LOS SERES REALES

Como hemos explicado en el apartado anterior, llevaremos a cabo en este momento la *ampliación funcional* de los Seres Reales (SR) a un proyecto de escala urbana como lo fue el Centro Cultural Alhóndiga Bilbao (CCAB). Para ello, partimos de las cualidades específicas de estos seres para redimensionarlas ontológicamente desde su carácter espacio-temporal; y, especialmente, desde su carácter temporal, pues así operó Oteiza en su propio intento por reformular la ecuación en la conferencia *La ciudad como obra de arte*, como hemos avanzado en el Prólogo. Veamos esta reformulación de los SR desde lo temporal:

“Tiempo 1-El T natural. Tiempo de los seres reales. Es en el que se mueven y caracterizan las formas de la Naturaleza. Tiempo ilimitado, continuo y móvil. El Tiempo exterior con nosotros”⁴⁵.

Oteiza se refiere a un tiempo “natural”, caracterizado sensiblemente por la movilidad de las formas naturales y que es, por tanto, lo más cercano al tiempo que comúnmente denominamos cronológico, aquel que percibimos por el cambio de posición o de estado de los objetos percibidos por los sentidos. “Ilimitado”, “continuo” o “exterior”, son adjetivos que se refieren a la independencia de este tiempo respecto a los seres humanos. Para este tiempo, el ser humano es un ente, un objeto más; cuando el ser humano llegó a la existencia, este tiempo ya estaba, y cuando desaparezca seguirá, de aquí su ilimitación, continuidad y su exterioridad a nosotros. Es un tiempo que opera físicamente sobre todos los objetos de la naturaleza, incluido el ser humano, a todos los seres humanos por igual, de aquí el “nosotros”.

Si tomamos un proyecto como el CCAB desde el punto de vista de la definición oteiziana y lo imaginamos realizado, construido, podríamos decir que los SR estarían referidos, por un lado, a la materialidad del conjunto arquitectónico: el cristal, el acero y cómo estos materiales están

45 OTEIZA, Jorge. *La ciudad como obra de arte*, 1958; p. 6 (inédito). Véase *Anexo Documental SV Doc. 18*. Archivo FMJO.

sometidos al devenir temporal⁴⁶. Por otro lado, podría referirse a algún modelo extraído de la naturaleza que hubiera tomado parte en la operación creativa, aunque, de momento, desconocemos si esta obra podría vincularse a un modelo natural, como por ejemplo una montaña, una cueva o un faro encendido.

No obstante, en esta Tesis llevamos a cabo la *ampliación funcional* de este factor tomando en consideración la dimensión física del proyecto (no construido), determinándolo mediante su localización espacial y temporal. Desde esta perspectiva, podremos distinguir un tiempo cronológico, es decir, un devenir temporal de un proyecto que irrumpe en la continuidad temporal, de acontecimientos o de hechos, en un lapso temporal determinado. Podríamos aludir, por tanto, a cierta dimensión histórica del proyecto CCAB que transcurre cronológicamente desde el año 1987 hasta 1990, es decir, desde su “nacimiento” hasta su “cancelación” y que hemos convenido en denominar *proceso Alhóndiga*. Por otro lado, respecto a su espacialidad, se trataba de un proyecto que pretendía localizarse en lugar determinado, el edificio de la antigua Alhóndiga de vinos. No obstante, el rango espacial de influencia superaría los propios límites del edificio hasta alcanzar el término de la ciudad de Bilbao. Veremos a continuación bajo qué criterios observamos el rango espacial al que nos hemos referido.

Prosiguiendo con las características propias de los SR, podríamos *ampliar funcionalmente* la noción original oteiziana referida a la “materialidad” para abordar las *condiciones materiales de producción* del proyecto. Por tanto, en este caso no estaríamos refiriéndonos al los materiales de su construcción, sino a las condiciones materiales propias de un momento histórico y un lugar determinado que posibilitarían, o no, la producción de ese proyecto tal y como fue concebido y gestionado por los agentes implicados. En este sentido, no podemos olvidar que las condiciones materiales de una ciudad como Bilbao al final de la década de 1980, por ejemplo, están preservadas por unos modelos determinados para la gestión de las mismas, que equivaldrían a la *ampliación funcional* de los modelos de la naturaleza a los que se refiere Oteiza en su definición original de los SR; unos modelos que corresponderían aquí a la forma en la que se gestionan dichas *condiciones materiales de producción*.

En las sociedades occidentales contemporáneas, se da por supuesto que los modelos que gestionan las *condiciones materiales de producción* estarían elegidos por el conjunto de los ciudadanos, entendidos como sociedad civil, y las instituciones que las administra, la sociedad política. Aunque, como sabemos, en las democracias parlamentarias las *condiciones materiales* se gestionan desde una economía política, implementada y gestionada por la clase política dominante, que actuaría en representación de la sociedad civil mediante modelos de gestión determinados que, asimismo, se relacionan con modelos ideológicos.

En un proyecto como el CCAB tomaríamos en consideración, por un lado, su momento de gestación y el rango espacial que ocupó desde el punto de vista de unas *condiciones materiales de producción* gestionadas por la clase política dirigente escogida democráticamente por la sociedad civil. En primer lugar, estas *condiciones materiales* englobarían a los recursos económicos

⁴⁶ Comenzamos a distinguir los tres tiempos propios de cada uno de los tres factores de la ecuación en la Alhóndiga. Sin embargo, recordamos que estos tiempos, en sí mismos, no son de naturaleza estética. El resultado de las dos operaciones sintéticas entre los factores en sí darán lugar a dos tiempos más: el tiempo plástico y, finalmente, el tiempo del Ser estético propiamente dicho.

y legales, los sistemas de su producción, etc; en definitiva, el conjunto de la cultura material de una sociedad. En segundo lugar, englobarían asimismo a las instituciones (en este caso, aquellas implicadas en el proyecto) que regulan dichos aspectos, así como aquellas personas que dirigen tales organismos, es decir, la clase política. Y, por último, la sociedad civil que enjuicia su propia representatividad en la gestión de sus dirigentes, es decir, aquello que se conoce como la opinión pública, la cual es de radical importancia ya que el propio término de “sociedad civil” implicaría al conjunto de ciudadanos que actúan de manera colectiva para tomar las decisiones que conciernen al ámbito público, prerequisite de la democracia. No obstante, Jürgen Habermas distinguirá, así mismo, dos aspectos fundamentales de la sociedad civil: el primero, referido al conjunto de instituciones que tienen el deber de defender los derechos individuales, políticos y sociales de los ciudadanos pero que, de igual forma, propician su libre asociación, la posibilidad de defenderse de las estrategias del poder y del mercado y la viabilidad de la intervención en la operación misma del sistema. El segundo, remite al reconocimiento de movimientos sociales que proponen nuevos principios, demandas sociales, y vigilan la aplicación efectiva de los derechos ya otorgados.

3.1.3 TIPOLOGÍA DOCUMENTAL SR

La tipología documental escogida obedece al intento de representar esta *ampliación funcional* de los SR en el caso específico del proyecto CCAB. Si tenemos en cuenta dicha ampliación, nos resultará de especial interés aquellos documentos referentes a los canales de expresión de la sociedad civil y la sociedad política que gestiona las *condiciones materiales de producción*.

En este sentido, deberíamos distinguir los dos tipos de canales que imperaban a finales de la década de 1980. Uno público, en el que se manifestaba la opinión pública concentrada en diversas líneas ideológicas que encontraban su lugar en los distintos medios de comunicación, entre los que distinguiremos al periodismo como el medio más genérico entonces para la expresión y su materialización, de la sociedad civil y de la clase política, así como para la conformación de la opinión pública. El segundo canal, de carácter privado, en su mayor parte perteneciente a la clase política pero también a los agentes implicados en el proyecto, se materializó principalmente en cartas, documentos institucionales e informes.

3.1.3.1 PERIODISMO (NOTAS DE PRENSA)

Respecto al periodismo, se han recogido para esta Tesis cerca de 400 notas de prensa referidas al proyecto, las cuales se enmarcan en un espacio temporal aproximado de dos años (1987-90), en los que se reconocen el momento de gestación del proyecto, su declinación, y todos los hechos ocurridos entre ambos hitos en relación a los SR (*ampliados funcionalmente*). No obstante, con el fin de lograr una representación de estos Seres en el proyecto CCAB, se ha convenido en construir un texto a modo de relato periodístico, en el que el hilo conductor de la narración se elaborase mediante las notas de prensa recogidas; y, como si de una labor periodística se tratara, el investigador ha recogido sus notas y se dispone a realizar el artículo, la crónica del proyecto. De este modo, se pretende conseguir no sólo el carácter de temporalidad propio de los SR, sino su re-

lación directa con las condiciones materiales del proyecto, tal y como las hemos definido/referido. Así como los SR de la definición oteiziana se centran en “lo que se ve” de la realidad exterior, nosotros trasladamos este ejercicio a la materialidad documental que es percibida, o más bien, leída, en estas notas de prensa. Por tanto, no se trata de una visión científica supuestamente objetiva de los hechos que acaecieron, a modo de historia político-cultural del proyecto, sino que se centra en el cómo se “vio” el proyecto, y aquí el empleo del periodismo nos resulta muy adecuado por cuanto los medios de comunicación pues, no en vano, la prensa y la televisión defienden una supuesta transparencia de los hechos tras la confección de sus relatos. Nuestra pretensión implica operar de la misma manera mediante una especie de collage de notas de prensa con el objetivo principal de dar a conocer al lector de esta Tesis cómo llegó al conjunto de la sociedad civil (cómo se “vio”) la información acerca del proyecto. De hecho, en la confección de este relato hilvanado se ha operado transcribiendo la información, si no literalmente, lo más ajustado a la nota original.

Hay que remarcar que, no sólo los periodistas, sino prácticamente todos los agentes principales de este proyecto tuvieron su espacio en los periódicos, desde los creadores hasta los políticos, y la idea de transmisión de información a la ciudadanía correría gran importancia en la conformación de la opinión pública respecto al proyecto. Concretamente, Oteiza era una persona muy preocupada por sus apariciones en medios de comunicación, y son bien conocidos algunos de sus artículos expresamente escritos para este medio.

3.1.3.2 DOCUMENTACIÓN INSTITUCIONAL (ARCHIVO DEL AYUNTAMIENTO DE BILBAO)

Aunque el hilo conductor de la narración de la *Crónica* está formado, como si de un patchwork se tratara, por el montaje textual de las notas de prensa, los documentos institucionales (todos ellos localizables en el Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao) se verán entretejidos con este texto principal para mostrar las adecuaciones o las tensiones frente a lo narrado periodísticamente. De este modo, se muestran cronológica y por tanto simultáneamente los dos canales referidos en el punto anterior: el público y el privado, en la relación sociedad civil-política, en la que no se puede olvidar el carácter de mediación que los técnicos institucionales representan. La forma convenida para colocar estos documentos, cartas e informes técnicos principalmente, es insertar su propia imagen en el texto, con el fin de garantizar su veracidad.

3.1.3.3 ENTREVISTAS

Como tercer elemento principal para este patchwork, contrastaremos temporalmente el cuerpo de texto anterior (el formado por la imbricación de lo periodístico y lo oficial) una tercera fuente documental que acude a la memoria directa de los agentes relacionados con los aspectos referidos a los Seres Reales, tal y como los hemos definido en nuestra *ampliación funcional*.

3.1.3.4 LA POLÍTICA DE OTRA MANERA, J. M. GORORDO, 1993⁴⁷

Como contrapunto a la documentación hasta ahora mostrada, se recurrirá así mismo al libro del ex alcalde de Bilbao, José María Gorordo, escrito inmediatamente después de su dimisión, y que ofrece una perspectiva política de los acontecimientos, añadiendo mucha información sobre las gestiones institucionales del proyecto. Del mismo modo, este libro que pretende dar constancia de los motivos de su dimisión como alcalde de Bilbao, siendo el proyecto CCAB uno de los factores determinantes en tal decisión.

3.1.3.5 JUSTIFICACIÓN DE LA TIPOLOGÍA DOCUMENTAL

En este primer caso se ha optado por evitar toda narración subjetiva sobre lo acontecimientos que acaecieron. Los múltiples puntos de vista y opiniones que se tienen y se registran en la diversidad tipológica documental denota la imposibilidad de ofrecer un único texto verdadero, si bien éste debería estar conformado por los múltiples relatos que desde varias instancias llegan hasta el investigador. En orden de veracidad, se pueden presuponer distintos grados en las fuentes documentales que hemos empleado aunque ello no implica, sin embargo, que se tenga en distinto grado de consideración una fuente sobre otra, pues consideramos que todas guardan una importancia equivalente a la hora de cumplir uno de los objetivos de este capítulo, y que podríamos caracterizar como la estratificación de lo verdadero, o la imposibilidad de alcance de algo similar a una verdad. Por el contrario, se tiene en mayor consideración la manifestación “sensible” de los Seres Reales, el cómo se “vieron”, pues aquí creemos que radica, finalmente, la clave acerca de cómo la opinión pública “vio” o “recuerda” el proyecto CCAB.

3.1.3.6 SOBRE EL ANEXO DOCUMENTAL SR

Debe señalarse que algunos de los documentos que conforman este apartado se encuentran insertos en el cuerpo del texto, mientras que otros formarán el *Anexo Documental* de dicho apartado. La razón de separar unos y otros se basa en la relevancia de los documentos para con el principio signifiicante de estructuración mencionado en el *Prólogo*. Mientras que los primeros otorgan sentido a la estructura del texto, los segundos tiene el estatuto de consulta.

47 GORORDO, José María. *La política de otra manera*. Bilbao: s/e, 1993.

0. ADVERTENCIAS PARA LA LECTURA DE LA CRÓNICA

Dadas las decisiones formales tomadas para la redacción de la *Crónica* en cumplimiento de los objetivos expuestos en el *Prefacio*, se ha estimado oportuna la elaboración de esta breve guía para su lectura. Estos objetivos, que se fundamentan en la *ampliación funcional* de los Seres Reales (SR) en el proyecto Alhóndiga, podrían resumirse en dos: por un lado, mostrar la complejidad de las *condiciones materiales de producción* que determinaron el proyecto y, por otro, dar cuenta de su temporalidad cronológica. En este caso, la estructura de la *Crónica* ha adquirido forma de urdimbre mediante la puesta en relación de fragmentos provenientes, por un lado, de diferentes fuentes documentales y, por otro, de momentos cronológicos o históricos diversos.

1. CÓMO SE RELACIONAN LAS DIVERSAS FUENTES DOCUMENTALES Y SU FORMALIZACIÓN

Para dar cuenta del primer objetivo, referido al intento por mostrar/representar las *condiciones materiales de producción* del proyecto, se ha elaborado una crónica basada en el montaje de varias fuentes documentales ya descritas en el *Prefacio*. La formalización utilizada para el texto se ejemplifica de la siguiente manera.

1.1 NOTAS DE PRENSA

En primer lugar, contamos con la narración principal, la crónica como tal, construida y redactada por el *cronista* (el investigador) a partir de la información extraída de 400 notas de prensa. Esta primera fuente adquiere la forma del texto principal, así:

José María Gorordo, candidato del Partido Nacionalista Vasco a la alcaldía de Bilbao, ha presentado las claves de su política cultural, la cual se fundamenta en la transformación de la antigua Alhóndiga como nuevo motor cultural de la ciudad...

No obstante, en el texto principal se darán momentos en los que el cronista incluirá citas textuales extraídas de las notas de prensa con el testimonio directo de alguno de los agentes protagonistas del capítulo. En este caso, se citará con el sistema común, mediante un cuerpo de carácter menor, tabulado, con comillas y referenciando al autor y fuente periodística de la cita con una nota a pie de página:

“a la cultura del espectáculo añadiremos la de la participación, en un intento de devolver por completo el protagonismo de esta actividad a los creadores artísticos y, en último término, a todos los ciudadanos”⁴⁸.

Únicamente en los casos en que sea necesario para una mejor comprensión, se indicará el nombre del autor de la cita como epígrafe a la misma:

J. M. GORORDO, 1987

“a la cultura del espectáculo añadiremos la de la participación, en un intento de devolver por completo el protagonismo de esta actividad a los creadores artísticos y, en último término, a todos los ciudadanos”⁴⁹.

48 GORORDO, José María. El Correo Español. El Pueblo Vasco, 26 de mayo de 1987.

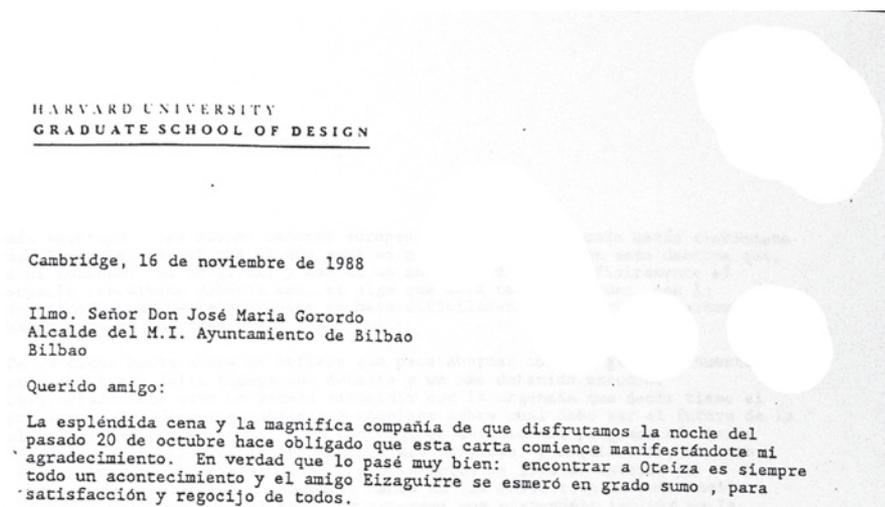
49 *Ibidem*

Por último y como es normativo, cuando la cita sea igual o menor de tres líneas estará inserta, con comillas, dentro del texto principal:

El jurado, formado entre otros por Francisco Calvo Serraller, Luis Gómez Acebo, Manuel Martín Ferrand, Antonio Pedrol Rius y Manuel Rivera, ha emitido su fallo a favor de Oteiza como reconocimiento a “su búsqueda constante de nuevas perspectivas para la integración y redefinición de las artes. La vida de Oteiza es un ejemplo de pasión creadora”⁵⁰.

1.2 DOCUMENTACIÓN INSTITUCIONAL

Por otro lado, la imagen de la documentación institucional, tal y como se ha avanzado en el *Prefacio*, ocupará un espacio equivalente al del texto principal:



1.3 ENTREVISTAS

Las entrevistas que el investigador realizó durante el año 2009 a los agentes del proyecto aparecerán entre el texto principal mediante la forma de cita sin comillas, con la peculiaridad de que el color del carácter será gris para distinguirlas del resto de citas. Con el fin obtener mayor claridad de la persona y el año de la entrevista, se indicarán ambos aspectos previamente a la cita, del siguiente modo:

J. M. GORORDO, 2009

Se observó la posibilidad de que la cultura sustituyera a la industria, no sólo como elemento espiritual, sino como generador de empleo. En Milán la cultura tiene empleada a más gente que la industria. [...] Bilbao estaba en un gran declive industrial, se estaban cerrando todas las empresas importantes. Por otra parte, se estaba potenciando actividades de tipo cultural en otras ciudades como San Sebastián. Bilbao no era considerada una ciudad cultural y carecía de infraestructuras y fondos públicos.

50 Deia, 14 de mayo de 1988.

1.4 LA POLÍTICA DE OTRA MANERA. J.M. GORORDO, 1993

Por último, las notas aclaratorias provenientes del libro *La política de otra manera* de J. M. Gorordo serán señaladas como una cita convencional, si bien se indicará el nombre y el año para dar constancia de que dichas citas son posteriores al tiempo propio de la narración principal, del *proceso Alhóndiga*, que transcurre entre los años 1987-90.

J. M. GORORDO, 1993

“El Departamento de Cultura dispone anualmente, en valores de 1993, de unos 15.000 millones de presupuesto. Cifra importante. De esa cantidad, no pasan de 200 ó 300 millones anuales los que se venían invirtiendo en la Villa de Bilbao, hasta 1992 incluido. Injusticia tan grave no la podía pasar por alto como alcalde. Y siempre que podía, lo denunciaba, en todos los foros. Una y cien veces. ¡Era -es- inadmisible!”⁵¹.

1.5 IMÁGENES DE PRENSA

Si constituir en sí mismas un texto, las imágenes que aparecen en este capítulo provienen exclusivamente de las notas de prensa a partir de las cuales se construye la narración principal, pudiendo leerse en ciertas ocasiones el texto (titulares y leads en la mayoría de los casos) que incluyen:



Por último, cabe recordar que el texto de la Crónica ha sido construido exclusivamente a partir de fuentes documentales que dan cuenta de los diversos modos por los que circulaba la información sobre los acontecimientos del proyecto. Por ello, tal y como se ha señalado en el *Prefacio*, existe una pretensión general que radica en el trabajo del investigador como organizador de una información dispuesta significativamente para que se “exprese por sí misma” y así el lector encuentre el espacio necesario para construir su propia opinión acerca de un proyecto polémico como el de la Alhóndiga (el “cómo se ve” correspondiente a los SR).

51 GORORDO, José María. Op.cit. p. 177.

En este sentido, se ha evitado introducir en el texto notas o frases propias del investigador con la pretensión de que su subjetividad quede en el montaje y no en la narración, y puedan desprenderse así algunas claves que mostrarían cómo se construyen los relatos que conforman la opinión pública. Esto implica que en el conjunto de la *Crónica* aparezcan las distintas fuentes documentales seguidas unas de otras, sin una mediación aparente, a diferencia de como se operaría convencionalmente en una Tesis doctoral. Sin embargo, será la disposición de las distintas fuentes documentales, mediante una técnica más cercana al collage o al montaje, la que deberá procurar el sentido y la consecución de los objetivos aquí señalados.

2. CÓMO SE RELACIONAN LOS DISTINTOS MOMENTOS CRONOLÓGICOS Y SU FORMALIZACIÓN

El segundo objetivo se debe a la temporalidad propia de los SR y su formalización en la *Crónica*. Si bien el carácter temporal de estos seres se ha tenido en cuenta en su *ampliación funcional* propuesta para el estudio del proyecto de la Alhóndiga, también pretende encontrar en su formalización escrita una vía por la cual el investigador trasladaría al lector cierta experiencia de la temporalidad propia de estos seres: cronológica, sucesiva...

Para resaltar esta condición de temporalidad se han puesto en relación fuentes documentales, anteriormente descritas, pertenecientes a momentos históricos distintos: el *proceso* como tal (1987-1990); el testimonio escrito del ex-alcalde de Bilbao José María Gorordo (1993); y las entrevistas realizadas a los distintos agentes involucrados (2009). Distintas perspectivas temporales que dan cuenta de los mismos hechos o acontecimientos.

2.1 EL *PROCESO*: 1987-1990

Hemos convenido en llamar *proceso* a la delimitación temporal de la cadena de acontecimientos más representativos que constituyen el origen y final del caso Alhóndiga. Tal y como hemos indicado, en este *proceso* intervienen las fuentes documentales de las notas de prensa, así como la documentación institucional, ambas producidas durante esta franja temporal.

Podría señalarse que en el texto principal, construido a partir de las notas de prensa, el cronista narra los acontecimientos aproximándose temporalmente a ellos, pretendiendo potenciar así el carácter de devenir del propio *proceso*. Es decir, el *cronista* relata desde el momento en que suceden los hechos (1987-1990) situándose en los años en los que transcurre la acción. Las citas de estas notas, al ser literales hablarán, así mismo, desde esta franja temporal.

Con el fin de resaltar esta temporalidad cronológica, se han empleado caracteres en negrita para destacar aquellas fechas o períodos relevantes en el proceso:

25 de mayo de 1987. José María Gorordo, candidato del Partido Nacionalista Vasco a la alcaldía de Bilbao, ha presentado las claves de su política cultural, la cual se fundamenta en la transformación de la antigua Alhóndiga en el nuevo motor cultural de la ciudad.

2.2 LA POLÍTICA DE OTRA MANERA: 1993

Las citas extraídas del libro de J. M. Gorordo relatan aspectos clave, desconocidos para la opinión pública durante el proceso, y fue editado pocos años después de su dimisión como alcalde. Se trata de una perspectiva temporal distinta, aunque cercana a la principal. Tal y como hemos señalado anteriormente, en estas citas se indicará la distancia temporal respecto de la narración principal indicando el año, en este caso 1993:

J. M. GORORDO, 1993

“El Departamento de Cultura dispone anualmente, en valores de 1993, de unos 15.000 millones de presupuesto. Cifra importante. De esa cantidad, no pasan de 200 ó 300 millones anuales los que se venían invirtiendo en la Villa de Bilbao, hasta 1992 incluido. Injusticia tan grave no la podía pasar por alto como alcalde. Y siempre que podía, lo denunciaba, en todos los foros. Una y cien veces. ¡Era -es- inadmisible!”⁵².

2.3 ENTREVISTAS: 2009

En el caso de las entrevistas, tal y como se ha indicado anteriormente, el año se indicará junto al nombre del entrevistado:

J. M. GORORDO, 2009

Se observó la posibilidad de que la cultura sustituyera a la industria, no sólo como elemento espiritual, sino como generador de empleo. En Milán la cultura tiene empleada a más gente que la industria. [...] Bilbao estaba en un gran declive industrial, se estaban cerrando todas las empresas importantes. Por otra parte, se estaba potenciando actividades de tipo cultural en otras ciudades como San Sebastián. Bilbao no era considerada una ciudad cultural y carecía de infraestructuras y fondos público

52 GORORDO, José María. Op. cit. 177.

3. 2 CRÓNICA

“El periodismo, que tan cabalmente refleja esta belleza (o esta falta absoluta de belleza en una ciudad) de una ciudad, puede darnos noticias, es un ejemplo, como éstas: Dédalo fue visto por última vez en el aire, cercano al sol, trataba de corregir alguna avería de sus alas, cuando cayó”⁵³.

Jorge Oteiza

3.2.1 PRECEDENTES

3.2.1.1 LA ALHÓNDIGA EN RIESGO

A lo largo de su historia, el edificio de la Alhóndiga de vinos del ensanche de Bilbao ha corrido el riesgo de ser destruido en varias ocasiones: la primera, en 1919, un aparatoso incendio que duró cinco días no consiguió derrumbar la estructura de hormigón armado. La siguiente, en 1936, durante la Guerra Civil, el ejército republicano estuvo a punto de volarla ante el avance de las tropas sublevadas. Por último, en 1975, con el fin de salvarla del derribo programado por la alcaldesa Pilar Careaga para la construcción de viviendas, movimientos ciudadanos defendieron la Alhóndiga y solicitaron, por un lado, su declaración como monumento y, por otro, la convocatoria de un concurso de ideas con el propósito de convertirla en centro cultural. En relación a este último caso, los representantes de los Colegios de Arquitectos y Aparejadores, de la Interprofesional de la Asociación El Desván y de las Asociaciones de vecinos de Irala y Recalde⁵⁴, desde el llamado Comité de Defensa de la Alhóndiga, lucharon por que el concurso de ideas para el centro cultural respondiese a los deseos populares: máximo uso cultural posible, mayor proporción de espacios libres,

⁵³ OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 33.

⁵⁴ Aunque muchos nombres de lugares y apellidos vascos han sido modificados para su euskaldunización (Recalde: Rekalde o San Sebastián: Donostia), se hace notar al lector que se empleará la forma según aparecen en las notas de prensa y la bibliografía de la época y el medio (por ejemplo, Gipúzcoa en algunos medios, y Gipuzkoa en otros).

conservación del edificio, un presupuesto asumible y la limitación de las zonas comerciales a fin de que no se convirtiera en un shopping centre.

En noviembre de 1975, el jurado del concurso eligió por mayoría absoluta el proyecto presentado bajo el lema *Adiós Baco, adiós*, firmado por los arquitectos Olaso, Erice y Ruiz de Ocenda, que obtuvieron 400.000 pesetas por el primer premio. La gran cantidad de espacios libres y la menor densidad de construcción fueron los aspectos más relevantes en la decisión del fallo.

El proyecto premiado, que se presentaba como Centro Cívico Social, contaba con servicios culturales, artísticos y Hogar del Jubilado. Se constituía como una gran plaza central que no elevaba la altura de la Alhóndiga y respetaba la fachada al completo, salvo una pequeña apertura frente a la plaza Arriquibar, que se convertiría en la antesala natural del edificio. Parking, guardería, club de jóvenes, zona deportiva, ágora para representaciones, zona comercial, biblioteca, museo y aulas eran varios de los equipamientos que iba a disponer el futuro centro. El coste de este proyecto alcanzaba los 280 millones de pesetas (1,7 millones de euros). No obstante, el Ayuntamiento informó de la imposibilidad de llevar a cabo la obra hasta que el traslado a la nueva Alhóndiga, ubicada en el barrio de Recalde, fuese concluido. Finalmente, tras el concurso de 1975, la realización del proyecto no se acometió y el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro⁵⁵ llevó a cabo durante el año siguiente las gestiones pertinentes para que el edificio de la antigua Alhóndiga se declarase Monumento, si bien la tramitación no llegó a ultimarse.

Aunque el 4 de junio de 1977 fue celebrada la inauguración de la nueva Alhóndiga en Recalde, el Ayuntamiento argumentó que la evacuación del edificio no finalizaría hasta 1981 y que la restauración y recuperación del Teatro Arriaga desviarían las energías necesarias para llevar a cabo el proyecto de Centro Cívico Social.

16 enero de 1976: C.O.A.V.N. solicita que se declare monumento.

24 enero de 1976: Inspección técnica estima debe declararse monumento nacional.

23 febrero de 1976: Trámite de Audiencia al Ayuntamiento.

30 marzo de 1976: Informe de la sección de Arquitectura del Ayuntamiento:

“es excesiva, carece de belleza y de importancia monumental y no comporta momento histórico alguno ni hay nada de orden artístico que merezca perdurar”.

16 junio de 1976: Se solicita de la Academia redacte un informe.

14 julio de 1976: El Consejo General Vasco estima sea monumento de carácter nacional.

15 julio de 1976: Trámite de Audiencia al Ayuntamiento.

18 noviembre de 1976: Ayuntamiento solicita ampliación del plazo de alegaciones hasta resolver el concurso.

6 diciembre de 1976: Se aplaza hasta resolución.

5 diciembre de 1979: Se concede trámite a la academia (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

Datos oficiales sobre el proceso legal para la incoación del expediente de la Alhóndiga como Bien de Interés Cultural⁵⁶.

⁵⁵ En adelante COAVN.

⁵⁶ Material cedido por Iñaki Uriarte, arquitecto y miembro de COAVN.

3.2.1.1 EL "CENTRO DE NUEVAS FORMAS DE ARTE"

En 1982, Donostia y Bilbao representaron dos posibles sedes para acoger el proyecto del nuevo centro de arte contemporáneo. Ambos Ayuntamientos presentaron a la Consejería de Cultura del Gobierno vasco dos edificios a tal efecto: el Palacio Miramar en San Sebastián y la antigua Alhóndiga en Bilbao. El escultor Néstor Basterretxea (vinculado al Gobierno vasco por medio del Departamento de Cultura), propuso el "Centro de Nuevas Formas de Arte", que tenía prevista su posible ubicación en la zona de Nueva Ibaeta de San Sebastián. No obstante, el proyecto también tuvo posibilidades de ubicarse en Bilbao ya que el Gobierno vasco contactó con el Ayuntamiento y éste ofreció el edificio de la antigua Alhóndiga para tal efecto. Basterretxea planteó la creación del centro a Ramón Labayen, Consejero de Cultura del Autónomo, quien se mostró muy interesado. Tal fue así, que el equipo formado por Basterretxea, Rufino Basáñez y Jose Luis Isasa viajó a varios países de Europa con el fin de estudiar los centros culturales europeos más importantes. Finalmente, tomaron como referencias la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, y el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou que incluye al IRCAM (Centro de Investigación Musical y Acústica) en París.

El Centro de Nuevas Formas de Arte, que fue presentado con maquetas en Vitoria-Gasteiz, estaba formado por dos edificios, uno triangular y otro destinado a ser un auditorium, ambos unidos por un paso cubierto. Presupuestado en 350 millones de pesetas (2,1 millones de euros), este centro contendría el mencionado auditorium, un centro de estudios de música electroacústica, academia de baile contemporáneo, salas de exposiciones, aulas para clases de diseño industrial y arte escenográfico, biblioteca especializada en temas artísticos, sala de cine y sala de vídeos. Basterretxea lo definió como un "centro de información artística", orientado a los aspectos teóricos del arte.

Aunque se barajaba la posibilidad de construir un edificio nuevo, posteriormente se decidió ubicarlo en edificios ya existentes como los palacios de Ayete o de Miramar. Finalmente, la vía de la Alhóndiga como posible ubicación fue una opción que el Gobierno vasco no llegó a esclarecer. Basterretxea, que se definió a sí mismo como autor del proyecto, no entró en polémicas sobre la ciudad que debía albergar el centro, si bien aseguraba que su ubicación debía estar en un núcleo de mucha población. Lo que sí defendía era que el edificio debía ser "nuevo", porque "la función de un Centro de Nuevas Formas de Arte debe estar anunciada desde el propio edificio de su sede"⁵⁷. De igual forma, Basterretxea dudaba ante el hecho de que un edificio como el Palacio de Miramar o el de la Alhóndiga pudiera albergar un centro de estas características: "Adaptar el proyecto a un edificio antiguo no lo invalidaría, pero sí lo desvirtuaría un poco, lo limitaría y recortaría sus posibilidades"⁵⁸.

El proyecto no prosperó, y no fue hasta marzo de 1984 cuando el entonces alcalde de Bilbao, José Luis Robles, presentó en un pleno informal el edificio de la Alhóndiga como candidato para albergar un centro cultural, proponiendo un concurso de ideas. Herri Batasuna⁵⁹ denunció los grandes costes que implicaría tal proyecto, reivindicando un plan global para

57 BASTERRETXE, Nestor. Gaceta Vizcaya, 1982.

58 *Ibidem*.

59 En adelante HB.

otras necesidades que entonces requería Bilbao (como el edificio Garellano, la Casa Galera o el mercadillo de San Mamés). De nuevo, el proyecto de centro cultural para la Alhóndiga se vio aplazado.

3.2.2 1987 [PROCESO]

3.2.2.1 JOSÉ MARÍA GORORDO, UN SOÑADOR PARA LA CIUDAD

“No se trata de un sueño imposible”⁶⁰.

25 de mayo de 1987. José María Gorordo, candidato del Partido Nacionalista Vasco⁶¹ a la alcaldía de Bilbao, ha presentado las claves de su política cultural, la cual se fundamenta en la transformación de la antigua Alhóndiga como nuevo motor cultural de la ciudad. De este modo, el aspirante a la alcaldía recalca la necesidad de convertir Bilbao en una capital cultural de importancia similar a Milán y Estocolmo debiendo, para ello, equiparar su potencia mercantil a la dinámica cultural. No obstante, en la intención por descentralizar este tipo de actividad, el candidato señala que la actividad de la Alhóndiga se complementaría con otros pequeños centros de cultura repartidos por los barrios bilbaínos.

J. M. GORORDO, 2009

Se observó la posibilidad de que la cultura sustituyera a la industria, no sólo como elemento espiritual, sino como generador de empleo. En Milán la cultura tenía empleada a más gente que la industria. [...] Bilbao estaba en un gran declive industrial, se estaban cerrando todas las empresas importantes. Por otra parte, se estaba potenciando actividades de tipo cultural en otras ciudades como San Sebastián. Bilbao no era considerada una ciudad cultural y carecía de infraestructuras y fondos públicos.

J. M. GORORDO, 1993

“El departamento de Cultura dispone anualmente, en valores de 1993, de unos 15.000 millones de presupuesto. Cifra importante. De esa cantidad, no pasan de 200 ó 300 millones [pesetas] anuales los que se venían invirtiendo en la Villa de Bilbao, hasta 1992 incluido. Injusticia tan grave no la podía pasar por alto como alcalde. Y siempre que podía, lo denunciaba, en todos los foros. Una y cien veces. ¡Era -es- inadmisibile! No había forma de modificarlo, porque nadie, dentro del partido, se atrevió a impulsar un cambio en la estrategia cultural, a pesar de las innumerables peticiones que algunos dirigimos en este sentido. Y desde luego, existe una responsabilidad muy seria en la dirección del PNV. [...] A alguien se le ocurrió un buen día decir que Vitoria iba a ser la capital de Euskadi; Donosti, la cultural y Bilbao... ¿qué?; como no tenían previsto ningún rol específico, pensaron, quizás, dejarla como “la capital de las manifestaciones y protestas”. Lo pusieron en marcha y les pareció que se iba a admitir sin más. Por eso les extrañó que alguien, en este caso el Ayuntamiento de Bilbao, -el equipo municipal

60 GORORDO, José María, ¿Un sueño imposible? El Correo Español-El Pueblo Vasco, 9 de abril de 1987.

61 En adelante PNV.

del PNV, el alcalde de Bilbao-, osara denunciarlo y, encima, con la pretensión de introducir reformas radicales en esa distribución caprichosa y en la política cultural del Gobierno vasco. No podían aceptar atrevimiento tal que pusiera en peligro una estrategia diseñada por no sé quién, que la habían aceptado todos, sin rechistar”⁶².

J. ARREGUI, 2009

Ramón Labayen fue el primer Consejero de Cultura y dejó el cargo en 1983 para ir al Ayuntamiento de San Sebastián como candidato. Fue quien puso de moda aquello de la capitalidad cultural de San Sebastián en una especie de reparto económico: Bilbao capital financiera, Vitoria la capital política y a San Sebastián le tocaría la capitalidad cultural, pero esto no se materializó en directrices concretas e institucionales. [...] Bilbao se estaba recuperando de la primera crisis industrial del año 1982-84 y en 1987 existía un cierto auge en el que se intentaban crear proyectos culturales por toda la geografía vasca, desde todas las instituciones que planificaban proyectos económicos, y también culturales, que pudieran servir a la reactivación de toda la actividad en la Comunidad Autónoma Vasca. Era un momento de auge, de empuje, de innovación, un momento bastante creativo.

Desde el punto de vista económico, Gorordo no ha precisado si la política cultural que pretende llevar a cabo implicaría un aumento del presupuesto municipal destinado a este fin. No obstante, contempla como una oportunidad positiva la situación actual de la corporación bilbaína, puesto que la anterior logró consumir muchas de las obras que más recursos económicos exigen, como son las infraestructurales. Este hecho facilitaría la redirección de mayor capital hacia el nuevo programa cultural.

J. M. GORORDO, 1987

“Programación y cultura constituyen los dos poderosos conductores del progreso positivo [...] avanzar positivamente hacia un futuro desarrollado y mejor, impregnado de nuestro pasado e identidad. [...] La respuesta social es suma viva de esfuerzos individuales, por tanto, la sociedad debe cuidar del desarrollo del individuo. [...] Bilbao es una villa abierta y comunicada, su ubicación geográfica y su estructura, modelada con esfuerzo a lo largo de los años, la predisponen a la difusión cultural y al progreso. [...] El trinomio intelectual-profesor-investigador es el elemento inductor y catalizador del progreso social en su conjunto, al que se debe añadir el artista como el cuarto pilar que soporta la base sobre la que se edifica y se expresa la creatividad y la propia personalidad. Miremos atrás en la historia: muchas ciudades se hicieron atractivas y ricas por su ambiente intelectual, por sus universidades o por su clima artístico”⁶³.

Frente a modelos culturales vigentes, Gorordo matiza algunos días más tarde la singularidad de su propuesta cultural en el carácter participativo entre “creadores artísticos” y “ciudadanos”, localizando el eje de esta nueva fase en la antigua Alhóndiga, imaginada por el alcalde como una factoría del arte.

J. M. GORORDO, 1987

“a la cultura del espectáculo añadiremos la de la participación, en un intento de devolver por

62 GORORDO, José María. Op. cit. p. 177.

63 GORORDO, José María. *La urbe y la cultura*, Deia, 17 de abril de 1987.

completo el protagonismo de esta actividad a los creadores artísticos y, en último término, a todos los ciudadanos”⁶⁴.

J. M. GORORDO, 2009

Había una serie de lugares, como el Pompidou en París, donde se estaban llevando a cabo proyectos similares, y Bilbao lo necesitaba. [...] Desde el Ayuntamiento se hizo frente a esta situación exigiendo más fondos públicos, por un lado, y potenciando la reconversión de ciudad industrial a ciudad de servicios, por obligación. Bilbao había sido maltratada en el sentido político e institucional. Había un retraso y una falta de alternativa ante la desindustrialización.

En respuesta a la precariedad que sufre Bilbao en infraestructuras culturales, Gorordo y otros concejales pretenden colaborar, así mismo, con los equipamientos culturales de los barrios más desasistidos de la ciudad. Uno de los defensores de esta propuesta, el concejal de Urbanismo del PSOE en el Ayuntamiento, Rodolfo Ares, ha señalado la importancia capital de realizar un análisis de la recuperación urbanística de la Ría para poder llevar a cabo la transformación de Bilbao en una ciudad de servicios.

3.2.2.2 DISCURSO DE LA TOMA DE POSESIÓN

20 de julio de 1987. Gorordo, elegido alcalde de Bilbao, valora positivamente en su discurso de toma de posesión la labor realizada por su predecesor, José Luis Robles. En este discurso, que comienza con la mención a la catástrofe acaecida en la ciudad por las inundaciones de 1983, se detallan los compromisos electorales que han formado parte de la campaña por la que ha sido elegido. Entre ellos, destacan la colaboración con otras instituciones públicas, como la Diputación Foral de Bizkaia y el Gobierno vasco, el fomento de la cultura como alternativa a las expectativas de la juventud, la creación de un gran centro cultural para la ciudad y el reconocimiento de ésta en el ámbito europeo:

“Las bilbaínas y los bilbainos hemos salido de la catástrofe de 1983 que asoló nuestra Villa. Hoy, 4 años después, podemos decir con orgullo que Bilbao se ha reconstruido. La brillante gestión de la Corporación presidida por José Luis Robles, con la colaboración unánime de todas las fuerzas políticas y concejales, ha sabido conducir a Bilbao a la situación actual. Ingentes obras del equipo anterior en todos los barrios de Bilbao: en infraestructura, en jardines y en zonas verdes, en el deporte y la cultura. Unas que se ven, como los jardines, plazas, polideportivos, teatro Arriaga. Otras que no se ven, pero, también, importantes, como saneamientos, etc. Todo ello, me permite manifestar, en este acto, la expresa constancia de reconocimiento al trabajo de la anterior Corporación. Y ello va a ser para mí, a título personal, un gran honor y un importante reto el tratar de ser digno sucesor de José Luis Robles, al frente de la Corporación Municipal. En los próximos 4 años todos los corporativos vamos a tener la oportunidad de poner en marcha nuevos proyectos e ideas para hacer entre todos una ciudad más agradable, para los que vivimos y trabajamos aquí; y más acogedora, para los que vengan de fuera a visitarnos: Vamos a trabajar para mejorar Bilbao.

Vamos a trabajar por una ciudad abierta, tolerante y plural.

64 GORORDO, José María. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 26 de mayo de 1987.

En este proyecto no estamos solos. Para solucionar los problemas de Bilbao vamos a contar y trabajar en colaboración con la Diputación, el Gobierno vasco, empresas y otras Instituciones públicas y privadas a fin de que no haya una duplicidad inútil de esfuerzos.

También, vamos a contar con la esencial colaboración de más de 2.000 funcionarios, que componen la Corporación y las empresas paramunicipales. Estoy seguro que todos ellos van a participar estrechamente en este proyecto de construcción del futuro. Apelaremos a su trabajo y a su profesionalidad para ello. Merece la pena trabajar para los hombres y mujeres de Bilbao. En los próximos días iremos estudiando y poniendo en marcha los distintos órganos del Ayuntamiento, dentro de unos criterios de eficacia en la gestión municipal.

A) Potenciar Bilbao, escuchar al ciudadano, atención a las pequeñas cosas y la agilización administrativa- va a ser lo que guíe nuestras actuaciones.

B) Estoy seguro que entre todos seremos capaces de dotar a Bilbao de ese gran Centro Cultural que necesita; así como de construir más parques, como el de la fábrica de Echevarría.

C) Vamos a luchar con firmeza contra la droga y la inseguridad ciudadana.

D) Queremos que la cultura y la vida ciudadana sean una alternativa a las expectativas de la juventud.

E) Estoy seguro, asimismo, que vamos a mejorar la calidad de vida de los hombres y mujeres de Bilbao, día a día.

F) y de que vamos a ser sensibles a los problemas de los colectivos más desfavorecidos de la Villa: parados, tercera edad, disminuidos físicos y mentales, marginados.

Finalmente, quiero aprovechar esta ocasión, para solicitar de todos los que aquí estamos, que representamos al pueblo de Bilbao que, una vez terminada la confrontación electoral, el Ayuntamiento sea un foro de discusión y un medio para hacer de Bilbao una villa moderna, integrada, reconocida y con prestigio contrastado en Europa⁶⁵.

J. M. GORORDO, 1993

“Este es el discurso de toma de posesión como alcalde, el 20 de julio de 1987 en el que, además de establecer las pautas de comportamiento que íbamos a seguir y esbozar un estilo de gestión, asumí, como resumen de la campaña, pública y solemnemente, los compromisos electorales que habían sido el eje de la misma y que detallo a continuación:

1. Despliegue de la Ertzantza, necesario para poder luchar con firmeza contra la droga y la inseguridad ciudadana, como lo habíamos repetido insistentemente en toda la campaña. Mientras no se produjera el despliegue, acuerdos para reforzar la Policía Municipal.
2. Diversos accesos a Bilbao. En concreto, Arangoiti, Olabeaga, cubrición de las vías del ferrocarril a la altura de la Escuela de Ingenieros.
3. Cubrición de la Plaza de Toros.
4. Parque de Echevarría: compra y habilitación.
5. Centro Cultural de la Alhóndiga.
6. Polideportivos pendientes: La Peña, San Ignacio.
7. Matadero de Zorroza.
8. Frontón de mano (Proyecto complementario de la Alhóndiga, en un edificio de enfrente).
9. Docklands- Zorrozaurre. 10. Muelles de la ría.

65 GORORDO, José María. Op. cit. pp. 173-174.

11. Estación intermodal.
12. Obras en los barrios.
13. Metro de Bilbao.
14. Saneamiento financiero de las deudas anteriores -12.800 millones de pesetas aproximadamente- .
15. Otros accesos a Bilbao.

Compromisos concretos tras un proceso interno de debate y elección en los órganos correspondientes. Tras la campaña y toma de posesión, los renovamos, desde la nueva responsabilidad otorgada por el pueblo al depositarnos su confianza. Es menester tener en cuenta lo que acabo de transcribir literalmente, pues fueron palabras pronunciadas ante el Pleno, los ciudadanos y ciudadanas que acudieron a la toma de posesión, y los medios de comunicación. Compromisos que, en nombre de mi partido, asumí ante bilbaínas y bilbaínos⁶⁶.

3.2.3 1988

3.2.3.1 LA ALHÓNDIGA COMO FUTURO CENTRO CULTURAL

Enero de 1988. La creación del Centro Cultural de la Villa de Bilbao en la antigua Alhóndiga es ahora compromiso electoral del alcalde y del partido político al que pertenece, el PNV. El Área de Cultura del Ayuntamiento lleva organizando durante el mes de Enero algunas actividades culturales, como una exposición del músico Brian Eno y un pasaje del terror, que presentan públicamente a la Alhóndiga como futuro centro cultural.



Proyecto de los arquitectos Erice, Olaso y Ruiz de Ocenda, marzo de 1988



El Correo Español-El Pueblo Vasco, 26 de mayo de 1987

66 GORORDO, José María. Op. cit. pp. 205-206.

J. M. GORORDO, 2009

Lo primero, hay que apuntar que el proyecto de centro cultural estaba en el programa presentado para la alcaldía; un programa que consistía en dar vitalidad al centro de Bilbao a través de un proyecto cultural, pero no de cultura-espectáculo, sino cultural-participativo, de forma que se realizasen todo tipo de manifestaciones culturales dentro del edificio. De esta forma nació el proyecto, teniendo como lugar la antigua Alhóndiga, el solar del antiguo Colegio de Santiago Apóstol, así como el edificio colindante del RAG, con la supervisión de Jorge Oteiza y un equipo de arquitectos.

Febrero de 1988. El Ayuntamiento de Bilbao inicia las primeras negociaciones institucionales para el desarrollo del programa Alhóndiga mediante algunas conversaciones mantenidas con la Diputación Foral de Bizkaia. El concejal de Cultura, Mikel Ortiz de Arratia, y el diputado foral de Cultura, Tomás de Uribetxebarria, abordan la posibilidad de trasladar la Biblioteca Foral al edificio de la Alhóndiga. Por su parte, el Departamento de Política Territorial del Gobierno vasco ha autorizado el inicio del expediente expropiatorio por vía de urgencia del solar del antiguo colegio Santiago Apóstol⁶⁷. Esta autorización, que ha sido recurrida por la Caja de Ahorros de Vizcaya como propietaria de los terrenos, legitima las aspiraciones municipales sobre el solar, cuyo destino aún no está decidido a excepción del subsuelo, que el Ayuntamiento pretende convertir en aparcamiento subterráneo. En cualquier caso, la normativa urbanística establece que en los terrenos sólo podrá construirse un edificio cuyo carácter sea administrativo, cultural o deportivo.

67 "DECRETO 25/1988, por el que se declaran de urgente ocupación por el Ayuntamiento de Bilbao, del Territorio Histórico de Bizkaia, a efectos de expropiación forzosa, los bienes y derechos necesarios para la realización del 'Proyecto básico de aparcamiento en el Ensanche de Bilbao'.

Por el Ayuntamiento de Bilbao, del Territorio Histórico de Bizkaia, en sesión celebrada el 28 de Diciembre de 1987, se acordó iniciar expediente de valoración o justiprecio de los bienes y derechos afectados por la expropiación incoada para la realización del 'Proyecto básico de aparcamiento en el ensanche de Bilbao', habiendo sido instado este acuerdo por el particular afectado en virtud del art. 69 de la Ley del Suelo; acordándose, asimismo, en dicha sesión, solicitar ante el Gobierno Vasco la declaración de urgente ocupación de los bienes y derechos afectados por la expropiación forzosa, al amparo de lo dispuesto en el artículo cincuenta y dos de la Ley de Expropiación Forzosa y Disposición Transitoria Séptima del Estatuto de Autonomía.

Los bienes y derechos a los que se concreta la declaración de urgente ocupación han quedado determinados e individualizados con los datos suficientes para su identificación en la relación confeccionada al efecto, que obra en el expediente, habiendo hecho valer el afectado, el derecho que le confiere el art. 69 de la Ley del Suelo en relación con la Modificación del Plan General para las zonas del Ensanche y su Ampliación.

El Departamento de Urbanismo, Vivienda y Medio Ambiente, informó favorablemente sobre la correspondencia entre los usos propuestos para los terrenos y la legislación urbanística vigente en el municipio. Se estima inaplazable la ocupación a fin de paliar el déficit de plazas de aparcamiento existente en Bilbao, déficit que se verá agravado por los nuevos fines (culturales) los que se verá destinado el edificio de la Alhóndiga.

En su virtud, a propuesta del Consejero de Presidencia, Justicia y Desarrollo Autonómico, y previa deliberación del Consejo de Gobierno, en su reunión del día dieciséis de Febrero de mil novecientos ochenta y ocho,

DISPONGO: Artículo único: De conformidad con el artículo cincuenta y dos de la Ley de Expropiación Forzosa, se declaran de urgente ocupación por el Ayuntamiento de Bilbao, del Territorio Histórico de Bizkaia, los bienes y derechos concretados e individualizados en la relación obrante en el expediente administrativo instruido al efecto y necesarios para la realización del 'Proyecto básico de aparcamiento subterráneo en el ensanche de Bilbao'.

Dado en Vitoria-Gasteiz a 16 de Febrero de 1988. El Lehendakari, JOSE ANTONIO ARDANZA GARRO. El Consejero de Presidencia, Justicia y Desarrollo Autonómico, JUAN RAMON GUEVARA SALETA".

Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao.

3.2.3.2 LA INVITACIÓN A JORGE OTEIZA

13 de mayo de 1988. José María Gorordo recibe a Jorge Oteiza en la Alhóndiga con el fin de que el escultor visite el antiguo edificio. Por medio de algunas cartas, el alcalde había mostrado al artista su profundo interés en que visitase la Alhóndiga para poder recibir algunos consejos sobre las potencialidades del antiguo edificio como futuro centro cultural. Durante la visita se fragua la posibilidad de convenir algún tipo de colaboración entre el Ayuntamiento y el escultor para este proyecto.

J. M. GORORDO, 2009

El contacto... Jon Intxaustegi conocía a ambos, por lo que en una visita de Oteiza a la Alhóndiga se comenzó a hablar sobre la idea fundamental. Más que sobre el contenedor, se empezó a hablar de lo que iba a ir dentro. Oteiza hablaba de una factoría del arte donde estuvieran todas las representaciones culturales, incluida la lingüística.

Durante esta visita, el propio Gorordo ha sido quien ha comunicado a un Oteiza sorprendido la noticia del premio Príncipe de Asturias de las Artes con el que el escultor acaba de ser galardonado. El jurado, formado entre otros por Antonio Pedrol Rius (presidente del jurado), Francisco Calvo Serraller, Luis Gómez Acebo, Manuel Martín Ferrand y Manuel Rivera, ha emitido su fallo a favor de Oteiza en reconocimiento a “su búsqueda constante de nuevas perspectivas para la integración y redefinición de las artes. La vida de Oteiza es un ejemplo de pasión creadora”⁶⁸.

J. OTEIZA, 1988

“Todavía no me lo puedo creer; tengo que hacer un esfuerzo para retroceder un poco y darme cuenta de dónde me encuentro, porque yo casi no soy de este mundo. El premio es para mí un gran honor, pero ¿qué puedo hacer yo ahora? Antes podía trabajar, pero ahora estoy ya acabado. Yo no signífico nada en este momento, soy el pasado. Este premio me llega con veinte años de retraso. ¿Cómo van a dar un premio a un cadáver ebrio?”⁶⁹”



Deia, 14 de mayo de 1988

⁶⁸ Deia, 14 de mayo de 1988.

⁶⁹ OTEIZA, Jorge. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 14 de mayo de 1988.

La coincidencia entre la visita de Oteiza a la Alhóndiga y la noticia del premio da lugar a una rueda de prensa improvisada en la propia calle con los medios de comunicación, ante los cuales Gorordo solicita públicamente a Oteiza el diseño de una cúpula para la Alhóndiga. El recién galardonado escultor recuerda cómo, tiempo atrás, realizó una propuesta para proyectar allí mismo un centro cultural: “Fue en los años cincuenta, pero el alcalde de entonces no me hizo ni caso”⁷⁰. Acto seguido, Oteiza menciona su desilusión por el proyecto de Norman Foster para el Metro de Bilbao, aduciendo su sorpresa al no haber sido solicitada su opinión para la elección de dicho proyecto, y añade otras críticas en relación a las políticas culturales del País Vasco, particularmente a las del PNV. Ante la pregunta realizada por alguno de los periodistas acerca de la relación entre el premio y la implicación de Oteiza en la cultura vasca, el escultor declara:

“Yo no pinto nada en este aspecto; con Chillida es suficiente. Se debió pedir mi opinión en el primer momento, cuando se pudo hacer una revolución cultural, en la que yo hubiera significado algo, pero nadie contó conmigo. El primer Gobierno vasco perdió una oportunidad histórica de llevar a cabo esa revolución, cuando todos los ojos miraban a Euskadi, y por tanto yo quedé descartado. Ya no creo en las grandes obras, ni en la recuperación del arte vasco”⁷¹.

Y añade,

“Este pueblo está arruinado culturalmente. El País Vasco tiene energía más que suficiente para salir adelante en la política, la economía, la industria. Pero la cultura vasca ha sido encorsetada, compartimentada y ahogada por nuestros políticos. Podrán hacerse proyectos magníficos, pero no son más que pequeños parches. Un relanzamiento global de nuestra cultura es ya imposible. Y no se puede hacer nada. [...] El PNV ha trasladado su mediocridad a la política cultural y ya es demasiado tarde para hacer nada, aunque proyectos como el de la Alhóndiga pueden actuar como cataplasmas para atenuar sus efectos”⁷².



El Correo Español-El Pueblo Vasco,, 14 de mayo de 1988



Deia, 14 de mayo de 1988

70 OTEIZA, Jorge. El Correo... Op.cit. 14 de mayo de 1988.

71 Ibídem.

72 Ibídem.



El Correo Español-El Pueblo Vasco, 26 de mayo de 1988

Las declaraciones del actual Consejero de Cultura del Gobierno vasco, Joseba Arregi, valoran positivamente el dictamen del jurado:

“Con la concesión al escultor vasco del Premio Príncipe de Asturias de las Artes no sólo se reconoce la obra pública de Jorge Oteiza sino también la personalidad de un extraordinario artista especulativo, cósmico y actual. En Oteiza están, no sólo toda la escultura anterior a él, sino desde el arte prehistórico hasta el de pasado mañana”⁷³.

Por su parte, el presidente del jurado considera al galardonado “un artista singular, cuya fidelidad a los lenguajes de la vanguardia ha determinado, no sólo una forma nueva y necesaria de pensar el espacio, sino una actitud ética de notoria influencia”⁷⁴. Sin embargo, Oteiza insiste en su fracaso y hastío ante el contexto cultural: “He perdido la ilusión, he fracasado en todo. Ya sólo me interesan los problemas de la filología indoeuropea, y recostarme en la hierba para recuperar imágenes de mi infancia”⁷⁵. No obstante, se advierte en las palabras de Oteiza cierta ambivalencia por la que se intuye la tenue posibilidad de que su figura pueda convertirse en un aliciente para una actitud revolucionaria en las generaciones futuras.

“Soy responsable de que ya no debo tener ninguna esperanza de ninguna clase y espero que mis fracasos puedan servir de aliciente. Hemos pasado de una dictadura a lo que creíamos la libertad y no es más que una gran mediocridad, que yo no se cómo puede ser remontada. Quizás los jóvenes, tengo esperanzas pero es muy difícil. Hacen falta una Universidad de Arte, una escuela para andereños, ikastolas... Hay que hacer una especie de revolu-

73 ARREGI, Joseba. El Correo... Op.cit. 14 de mayo de 1988.

74 PEDROL RIUS, Antonio. *Ibidem*.

75 OTEIZA, Jorge. *Ibidem*.

ción pero hoy en día está dañado todo el país. Quizá se pueda hacer alguna cosa algunas cataplasmas...”⁷⁶.

Fracasado o no, Oteiza parece estar dispuesto a acometer la propuesta solicitada por el alcalde para el proyecto de la Alhóndiga. Será un “gran prisma lleno de luz”, explica mientras extiende sus brazos, que parecen dibujar en el aire una gran cubierta piramidal y cristalina.

“Bilbao es una ciudad acostada, donde manda lo oblicuo. Hay un estilo y no se puede hacer una obra vertical que frena y rompe [...] Foster quiere penetrar en la caverna, pero también hay que penetrar en el hueco del cielo. [...] Se puede hacer algo extraordinario, pero es para pensarlo despacio, muy despacio [...] Líneas oblicuas, lentas, silenciosas... Eso es lo que hace falta”⁷⁷.

3.2.3.3 EL PROYECTO EN EL AYUNTAMIENTO. ACUERDOS

Junio de 1988. Durante el mes de junio, PNV y PSOE han aprobado los presupuestos municipales sin aceptar las enmiendas de la oposición, entre las cuales se encuentran las presentadas por los partidos Alianza Popular y Euskadiko Ezkerra⁷⁸. Éste último ha solicitado derivar parte del presupuesto destinado a la Alhóndiga, unos 400 millones de pesetas (2,5 millones de euros), a fines de distinta índole.

6 de octubre de 1988. El concejal de Cultura en el Ayuntamiento de Bilbao, Mikel Ortiz de Arratia, presenta en el Pleno Municipal bilbaíno el programa de actuación para la Alhóndiga⁷⁹ y explica cómo durante el mes de septiembre el Ayuntamiento encargó a un grupo de profesionales realizar viajes a los centros culturales europeos más importantes con el fin de elaborar un estudio técnico⁸⁰ sobre sus principales características y modos de funcionamiento. Por otro lado, el Ayuntamiento tiene previsto realizar un concurso de ideas para el proyecto arquitectónico del centro cultural, en el que participarán Jorge Oteiza y, presumiblemente, el arquitecto Rafael Moneo. Eusko Alkartasuna⁸¹, por su parte, ha expuesto sus quejas respecto a la falta de tiempo (48 horas de antelación) con la que se ha contado para estudiar el proyecto en condiciones y ha mostrado asimismo sus dudas sobre la franqueza de la organización del concurso de ideas, puesto que opinan que el alcalde y su equipo ya han tomado previamente varias decisiones del proyecto.

El programa de necesidades del proyecto de centro cultural incluye la instalación en la Alhóndiga de la Biblioteca Foral por parte de la Diputación de Bizkaia, del Museo Vasco de Arte Contemporáneo por parte del Gobierno vasco, así como salas para talleres, cine, y otros

76 *Ibidem*.

77 OTEIZA, Jorge. Deia, 14 de mayo de 1988.

78 En adelante AP y EE, respectivamente.

79 Se dispone del texto presentado como propuesta al Pleno del Ayuntamiento (Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao) Ver *Anexo Documental SR* Doc. 1.

80 Dada la extensión de este estudio resulta imposible introducirlo en el Anexo Documental. No obstante, puede consultarse en el Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao.

81 En adelante EA.

equipamientos culturales y deportivos. El Ayuntamiento estima que la inversión necesaria para construir este centro cultural asciende a 3.000 millones de pesetas (18 millones de euros), y que el tiempo de realización será de tres años, incluyendo la construcción de las plazas de garaje y el complejo deportivo también previstos en el proyecto. 1.000 millones de pesetas (6 millones de euros) será la cantidad a aportar por cada una de las instituciones que participan, en este caso la Diputación y el Gobierno vasco. Arratia asegura que los restantes mil millones podrán ser sufragados mediante entidades privadas para que el Ayuntamiento no tenga la necesidad de aportar capital propio, y anuncia la intención de construir un centro cultural similar al Pompidou de París, de forma que se erija como el nuevo símbolo de Bilbao.

El proyecto ha sido aprobado en el Pleno con votos a favor del PNV, PSOE, EE y AP, mientras que EA se ha abstenido, ya que opina que el centro deportivo debería sustituirse por un conservatorio de música. HB se ha negado a votar por no estar de acuerdo con la posible financiación privada, aduciendo que ésta podría imponer su control y sus criterios comerciales por encima de los culturales. Así mismo, HB considera que el proyecto de la Alhóndiga esconde una venta de imagen política del alcalde, empleando así un uso indebido de la palabra cultura. Tal y como declaran: "Los objetivos de ambos partidos (PNV y PSOE) y más concreto del alcalde, no son potenciar la cultura de los habitantes de la Villa, sino potenciar su propia imagen"⁸². No obstante, la rehabilitación de la Alhóndiga como centro cultural es una opción que en sí misma consideran favorable, aunque rechazan una inversión que, a su juicio, resulta desmesurada en una ciudad en la que consideran más necesario potenciar pequeñas infraestructuras culturales en cada uno de los barrios. Como alternativa a un proyecto que temen que implique la desaparición de la actividad cultural en los barrios, así como el progresivo deterioro de la ciudad, HB propone otro proyecto mediante la colaboración de movimientos y asociaciones ciudadanos.

Trabajo de tres años y un presupuesto aproximado de 3.000 millones de pesetas para convertir la antigua Alhóndiga en un centro cultural. En estas cifras también entran la construcción, en el solar de Santiago Apóstol contiguo al viejo edificio anexo, de un complejo deportivo con pista de pelota mano y pista de hielo acuática. El programa de actuación aprobado por el pleno el pasado jueves incluye la construcción en los bajos de ambos edificios de 1.700 plazas de garaje próximamente.

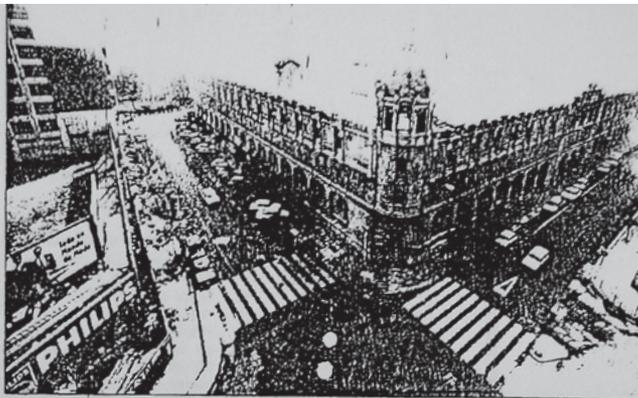
Según el programa de actuaciones aprobado por el Ayuntamiento

Convertir la Alhóndiga en un centro cultural costará 3.000 millones

Alberto G. Alonso
Bilbao

Miguel Ortiz de Arratia, concejal de Cultura y Turismo del municipio, presentó ayer el programa de actuación respecto al centro cultural de la Alhóndiga, el complejo deportivo del Ensanche y apartamientos, como un conjunto de equipamientos de la zona cen-

trale que al contribuyente bilbaíno el centro no le cuesta ni un duro, ya que «mil millones de pesetas los dará la Diputación por habilitar su biblioteca y se está en conversaciones para que el Gobierno vasco aporte la misma cantidad por la cesión de un espacio en la Alhóndiga para el museo de arte contemporáneo». El concejal espera



Según las precisiones de Ortiz de Arratia, la alameda de Unzujo será cubierta usando la Alhóndiga al nuevo edificio que se levantará en el solar de Santiago Apóstol. (Foto Angel Ruiz de Azua)

Concurso internacional de ideas

Estas intenciones se desarrollarán en un concurso internacional de ideas en el que participarán las primeras firmas arquitectoni-

cas, según Ortiz de Arratia, y cuyo primer premio será una cantidad en metálico que oscilará entre los cinco y siete millones de pesetas.

También afirmó que una

vez llevado a cabo la Alhóndiga será «un símbolo cultural de Bilbao capaz de ser eficaz y dinamizar a los grupos que viven la cultura en la villa».

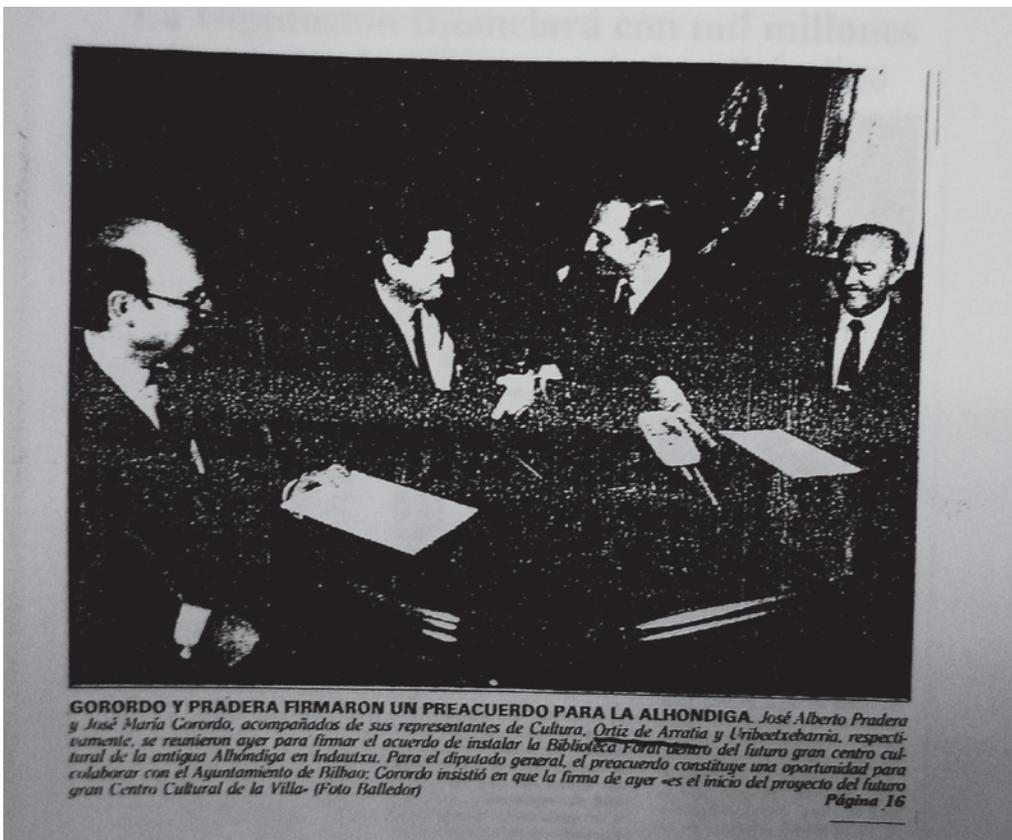
El concejal reconoce que van a existir «múltiples discrepancias en cuanto al

11% de la superficie total de 45.000 m² disponibles, el museo de arte contemporáneo con los mismos metros, una sala de reuniones y congresos con capacidad para 500 personas, sala de experiencias culturales participativas, salas de exposi-

De este modo, pretenden evidenciar al Ayuntamiento la escasez de infraestructuras culturales en los barrios de Bilbao bajo el lema “Una casa de cultura en cada barrio”, para “potenciar una cultura dinámica, participativa y creadora, que depositara la confianza en los diversos grupos existentes, y así relanzar de nuevo el movimiento ciudadano en Bilbao”⁸³.

Por su parte, el columnista de El Correo Español. El Pueblo Vasco, Luciano Rincón, atento a todo lo relacionado con la opinión ciudadana, mantiene un seguimiento constante del proceso. En estos momentos, advierte el recelo que el proyecto de centro cultural está provocando en los ciudadanos, quienes parecen estar influenciados por una sensación ambivalente de desconocimiento y curiosidad.

10 de Octubre de 1988. El proyecto de centro cultural impulsado por Gorordo sigue adelante y, como primer gran paso en el proceso, se ha firmado un acuerdo entre el Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación Foral de Bizkaia. El diputado general, José Alberto Pradera, ha firmado el convenio comprometiéndose a pagar 1.000 millones de pesetas para instalar la futura Biblioteca Foral en la Alhóndiga.



Deia, 11 de octubre de 1988

83 *Ibidem*.

Declaración de intenciones firmada entre el alcalde de Bilbao José María Gorordo y el Diputado General de Bizkaia José Alberto Pradera, 10 de octubre de 1988.

DECLARACION DE INTENCIONES FORMULADA POR EL EXCMO.
AYUNTAMIENTO DE BILBAO Y LA EXCMA. DIPUTACION FORAL
DE BIZKAIA, SOBRE LA UBICACION DE LA BIBLIOTECA
FORAL EN LA ALHONDIGA DE BILBAO.

----- R E U N I D O S -----

D. JOSE ALBERTO PRADERA JAUREGI, Excmo.
Sr. Diputado General de Bizkaia. -----

y, D. JOSE MARIA GORORDO BILBAO, Excmo.
Sr. Alcalde - Presidente del Excmo. Ayuntamiento
de Bilbao. -----

----- M A N I F I E S T A N -----

I.- Que el Ayuntamiento de Bilbao proyec-
ta la creación de un gran complejo cultural, que
se ubicará en el edificio de la Alhóndiga de Bilbao.

II.- Que uno de los servicios imprescindi-
bles a instalar en dicho complejo sería el que pueda
ofrecer a los ciudadanos una Biblioteca amplia y
moderna. -----

III.- Que la Diputación Foral de Bizkaia
desea reestructurar su actual Biblioteca Foral,
trasladándola a un inmueble situado en el centro
de Bilbao, como es el caso del edificio de la Alhón-
diga. -----

IV.- Por consiguiente, habiendo llegado ambas Instituciones a un principio de acuerdo en relación con la futura ubicación de la Biblioteca Foral en el edificio de la Alhóndiga, tienen a bien formular conjuntamente la siguiente -----

----- DECLARACION DE INTENCIONES -----

3 PRIMERA.- El Ayuntamiento de Bilbao procederá a ejecutar obras de acondicionamiento y rehabilitación del edificio de la Alhóndiga de Bilbao, a fin de crear un gran complejo cultural en el centro de Bilbao. En dicho centro cultural se ubicará la Biblioteca de la Diputación Foral de Bizkaia. -----

SEGUNDA.- A tal efecto, la Diputación Foral destinará, para la financiación de las obras de la nueva Biblioteca Foral y de otras comunes correspondientes al centro cultural de la Alhóndiga, la cantidad de MIL MILLONES (1.000.000.000.-) DE PESETAS, que se distribuirán del siguiente modo: 500 millones de pesetas en 1.989; 300 millones de pesetas en 1.990, y, 200 millones de pesetas en 1.991. ----

TERCERA.- La dirección general del proyecto y de las obras del inmueble de la Alhóndiga correrá a cargo del Ayuntamiento de Bilbao, si bien el proyecto propio de la Biblioteca Foral será elaborado y dirigido por la Diputación Foral, en coordinación con los técnicos designados a tal efecto por el Ayuntamiento de Bilbao. -----



CUARTA.- La Biblioteca Foral ocupará una superficie de 5.000 metros cuadrados, y tanto su dirección como su gestión corresponderá a la Diputación Foral de Bizkaia. Por consiguiente, los Estatutos del centro cultural recogerán una reserva expresa en favor de la Diputación Foral en relación con la dirección y gestión de la Biblioteca, por lo que la Diputación Foral de Bizkaia conocerá, previamente a su aprobación, el contenido de los citados Estatutos. -----

QUINTA.- La utilización de los servicios comunes del centro cultural por parte de la Biblioteca Foral estará sometida a las normas comunes de funcionamiento establecidas de común acuerdo entre las dos Instituciones. -----

SEXTA.- La Diputación Foral de Bizkaia contribuirá a sostener los gastos generados por la utilización de los elementos comunes del centro cultural en la misma proporción que la que corresponde a relacionar la superficie ocupada por la Biblioteca Foral con el total de la superficie que corresponde a todo el complejo cultural. -----

SEPTIMA.- La cesión del espacio a la Diputación Foral de Bizkaia para la realización de una nueva Biblioteca, lo será en concepto de uso y disfrute con ese exclusivo fin, revertiendo el mismo al Ayuntamiento en caso de cambio de destino dispuesto por la Diputación Foral. -----

OCTAVA.- Es intención común de ambas Instituciones que la primera inauguración que tenga lugar en el inmueble de la Alhóndiga, sea la de la Biblioteca Foral, pudiendo preverse la misma a lo largo del año 1.990. -----

Bilbao, diez de Octubre de mil novecientos ochenta y ocho. -----




Por otro lado, Gorordo anuncia que las obras de vaciamiento comenzarán próximamente y ha expresado, así mismo, su intención de construir un área que denomina de “cultura activa”. El principal objetivo del alcalde radicaría en la construcción de un gran centro de cultura activa cuyo valor no sólo manaría de la producción cultural que allí pueda crearse, sino también de la generación de actividad económica que aquélla suponga. Por otro lado, el Gobierno vasco estima oportuno gestionar con el Ayuntamiento la ubicación del futuro Conservatorio Superior de Música de Bilbao en el proyecto de centro cultural para la Alhóndiga.

J. M. GORORDO, 1993

“El comienzo no podía ser mejor. Habíamos conseguido dos cosas: interesar a la Diputación en la obra y llenar los primeros 5.000 m² con una Biblioteca, la más importante de Vizcaya. En el mismo acto, expliqué la propuesta en su conjunto. Se iba a disponer de un total de unos 40.000 m², distribuidos en 4 grandes áreas: la Biblioteca, cuya gestión estaría a cargo de la Diputación. Un Museo de Arte Contemporáneo -en el que participarían también el Gobierno vasco y la Diputación-, complementario del actual, donde tendrían cabida los principales representantes del arte vasco y universal de nuestra época. Se contaría también con 10.000 m² dedicados a un auditorio, salas y talleres para la práctica de la creación, lo que se viene en denominar “cultura activa o participativa” -frente a la contemplación del arte, o “cultura pasiva, cultura-espectáculo”-. Y, finalmente, el Conservatorio Superior de Música de Bilbao, gestionado por el Gobierno vasco. Cuatro grandes instalaciones, cuatro necesidades para Bilbao, todas situadas en un complejo arquitectónico único, en el centro neurálgico de la Villa [...] El Diputado Foral de Relaciones Municipales, Juan Luis Laskurain, declaraba, cinco días después, que “nosotros hemos ofrecido abiertamente nuestra colaboración en esa idea, como lo demuestra el acuerdo alcanzado para la instalación de la Biblioteca Foral en la Alhóndiga...” Había muchos motivos para sentirse optimista. Además, Laskurain era miembro de la ejecutiva del PNV, responsable del área económica, con lo que se reforzaba en cierta medida el proyecto”⁸⁴.

84 GORORDO, José María. Op. cit. p. 259.

21 de octubre de 1988. Ha sido presentado el Proyecto Básico para la demolición de parte de la estructura de la Alhóndiga y el vaciado de tierras. Por otro lado, el compromiso del Gobierno vasco de aportar 1.000 millones se ha formalizado con la firma de una declaración de intenciones entre el consejero de Cultura del Ejecutivo, Joseba Arregi, y el alcalde del Ayuntamiento de Bilbao, José María Gorordo. Del mismo modo a como se formalizó con la Diputación, la declaración de intenciones firmada en esta ocasión entre el Gobierno vasco y el Ayuntamiento señala que el Autónomo dispondrá de 5.000 ms² en la Alhóndiga para la instalación del futuro Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Esta declaración firmada contempla la creación de una Junta de Gobierno encargada de gestionar dicho museo. El acuerdo implica que esta Junta deberá estar presidida por el Gobierno vasco, aunque el Ayuntamiento de Bilbao podrá participar en ella con el mismo número de representantes que el Ejecutivo.

De este modo, se disipan las dudas sobre la ubicación definitiva a escoger por el Gobierno vasco para la instalación del mencionado museo. Aunque el Ayuntamiento de San Sebastián había presentado recientemente un proyecto con el respaldo de la Diputación de Guipúzcoa para la instalación de un museo de carácter autonómico en el convento de San Telmo, el convenio suscrito del Gobierno vasco con la corporación bilbaína cierra prácticamente las puertas a esta idea.

J. M. GORORDO, 1993

“Con los dos documentos en el bolsillo, vía libre asegurada para continuar. Desbordábamos optimismo, como es lógico. ¿Quién podía adivinar lo que iba a ocurrir con posterioridad? ¿Cómo es posible que el Gobierno vasco firmara este protocolo y luego actuara de la manera que lo hizo?”⁸⁵



El Correo Español-El Pueblo Vasco, 22 de octubre de 1988



Deia, 22 de octubre de 1988

85 GORORDO, José María. Op. cit. p. 171

Declaración de intenciones firmada entre el alcalde de Bilbao José María Gorordo y el consejero de Cultura Joseba Arregi,
21 de octubre de 1988.

DECLARACION DE INTENCIONES FORMULADA POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE
BILBAO Y EL DEPARTAMENTO DE CULTURA Y TURISMO DEL GOBIERNO VASCO.-

REUNIDOS

D. JOSE MARIA GORORDO BILBAO, Excmo. Sr. Alcalde-Presidente
del Excmo. Ayuntamiento de Bilbao, y

D. JOSEBA ARREGI ARANBURU, Excmo. Sr. Consejero de Cultura y
Turismo del Gobierno Vasco,

MANIFIESTAN

Art. 1º - Que el Ayuntamiento de Bilbao proyecta la creación de un
gran complejo cultural, que se ubicará en el edificio de
la Alhóndiga de Bilbao.

Art. 2º - Que uno de los elementos básicos para conformar el com-
plejo cultural es la creación por parte del Gobierno Vas-
co del Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Art. 3º - Por consiguiente, habiendo llegado ambas Instituciones a
un principio de acuerdo en relación con la futura ubica-
ción del Museo Vasco de Arte Contemporáneo en el edifi-
cio de la Alhóndiga, tienen a bien formular conjuntamen-
te la siguiente

DECLARACION DE INTENCIONES

PRIMERA.- El Ayuntamiento de Bilbao procederá a ejecutar obras de acondicionamiento y rehabilitación del edificio de la Alhóndiga de Bilbao, a fin de crear un gran complejo cultural en el centro de Bilbao. En dicho centro cultural se ubicará el Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

SEGUNDA.- El Gobierno Vasco está dispuesto a destinar la cantidad de 1.000 Millones de pesetas para la financiación de las obras del Museo Vasco de Arte Contemporáneo, así como de otras comunes de la Alhóndiga.

TERCERA.- La dirección general del proyecto y de las obras correrá a cargo del Ayuntamiento de Bilbao, en coordinación con los técnicos correspondientes del Gobierno Vasco. El proyecto propio del Museo Vasco de Arte Contemporáneo será elaborado y dirigido por el Gobierno Vasco en coordinación con los técnicos correspondientes del Ayuntamiento de Bilbao al objeto de integrar todos los criterios de construcción.

CUARTO.- El espacio a ocupar por el Museo de Arte Contemporáneo será de 5.000 m². Dada la importancia que para un Museo de Arte Contemporáneo tiene la continua acumulación de obra artística actual, se habilitará además una zona destinada al adecuado almacenamiento de las piezas que se vayan adquiriendo.

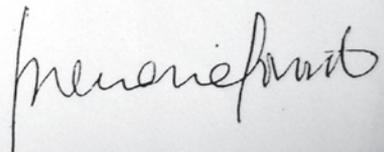
QUINTA.- La ubicación de dichos espacios en el edificio será consensuado con el Departamento de Cultura a los efectos de que sea suficientemente orientativo para el Concurso Internacional de Ideas que se convocará inmediatamente de la aprobación por el Pleno del Ayuntamiento de Bilbao.

SEXTA.- Existirá una Junta de Gobierno del Museo cuya Presidencia corresponderá al Gobierno Vasco, formando parte de la misma miembros nombrados por el Ayuntamiento de Bilbao al 50%.

SEPTIMA.- La utilización de los servicios comunes del centro cultural por parte del Museo Vasco de Arte Contemporáneo estará sometida a las normas comunes de funcionamiento establecidas de común acuerdo entre las dos Instituciones.

OCTAVA.- El Departamento de Cultura del Gobierno Vasco contribuirá a sostener los gastos generados por la utilización de los elementos comunes del centro cultural en la misma proporción que la que corresponde a relacionar la superficie ocupada por el Museo Vasco de Arte Contemporáneo con el total de la superficie que corresponde a todo el complejo cultural.

NOVENA.- La cesión del espacio al Gobierno Vasco para la realización del Museo será en concepto de uso y disfrute con ese exclusivo fin, revertiendo su utilización al Ayuntamiento en caso de cambio de destino.



21 de Octubre de 1.988



El alcalde quiere a Oteiza y Moneo en la Alhóndiga. En el curso de un almuerzo celebrado en un local madrileño, el alcalde de Bilbao, José María Gorordo, ha explicado al arquitecto navarro, Rafael Moneo, y al escultor Oteiza, que cumplía precisamente ese día 80 años de edad, las ideas del ayuntamiento bilbaíno sobre el futuro de la Alhóndiga, en donde se prevé crear un gran centro cultural, para cuyo proyecto de realización el alcalde Gorordo ha solicitado la colaboración de Oteiza y de Moneo. Ya es conocida la predisposición de Jorge Oteiza, premio 'Príncipe de Asturias', con su sentido creativo, en la cúpula del viejo 'templo del vino' de Bilbao. Ahora se espera también la colaboración de Moneo, decano de Arquitectura en Harvard (EEUU), con hondas huellas profesionales en numerosas realizaciones, entre ellas la remodelación de la antigua Estación de Atocha de Madrid. En la foto, el alcalde de Bilbao, junto al arquitecto Moneo y a Oteiza.

Deia, 23 de octubre de 1988



Cien millones por doce obras de Oteiza. El departamento de Cultura del Gobierno vasco pagará en los próximos cuatro años 100 millones de pesetas a la artista Jorge Oteiza por la adquisición de doce de sus esculturas. Las obras serán depositadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Oteiza colaborará estrechamente con el Ayuntamiento de Bilbao en la rehabilitación de la Alhóndiga, según declaró ayer el alcalde José María Gorordo. En la foto, el escultor Jorge Oteiza, junto al alcalde de Bilbao, José

El Correo Español-El Pueblo Vasco, 25 de octubre de 1988

24 de octubre de 1988. En el salón de actos del Ayuntamiento de Bilbao Oteiza y Gorordo vuelven a reunirse, figurando éste último como mediador con el Gobierno vasco en una operación de compra de doce obras del escultor, a quien el Ejecutivo pagará 100 millones de pesetas (600.000 euros) en fracciones de 25 millones durante cuatro años. Está previsto que las esculturas se coloquen en el futuro Museo Vasco de Arte Contemporáneo que el Gobierno vasco instalará en centro cultural de la Alhóndiga una vez esté construido. Hasta entonces, el Museo de Bellas Artes de Bilbao será el lugar de acogida.

J. M. GORORDO, 1993

“Tuve un contacto con Jorge Oteiza, en el que se manifestó totalmente dispuesto a participar en la iniciativa. Desde la primera entrevista que sostuve con él, me pareció una personalidad muy interesante, con gran imaginación e ideas claras: le vi como una persona generosa, que no renuncia nunca a decir lo que piensa. Ya antes de conocerle me había gustado su valiente actitud de protesta en diversas ocasiones, como cuando le dieron un premio de la revista Euzkadi, momento que, por medio de un escrito que leyó Elías Amezaga, aprovechó para protestar por la política cultural del Gobierno vasco. Con el contacto, llegamos a una confianza mutua, lo que sirvió para que pudiera llevarse a feliz término una curiosa operación de compra de algunas de sus obras. El entonces ministro de Cultura, Semprún, que demostró un gran respeto y admiración por Jorge Oteiza, se hallaba dispuesto a comprar su obra y llevársela a Madrid. Oteiza no quería saber nada del Gobierno vasco porque tenía, como he dicho, una opinión “nefasta” sobre la política cultural que estaba realizando. Por ello la oferta de Semprún representaba un peligro de que perdiéramos la obra del escultor. Convencí a la dirección del PNV para que informara al Gobierno vasco de las intenciones del Ministerio de Cultura y al mismo tiempo, me ofrecí como intermediario para intentar que Oteiza vendiera parte de sus obras a la Administración vasca. Parecería lamentable que por falta de interlocutor válido perdiéramos

la oportunidad. [...] Argumenté que en el futuro no se entendería que hubiésemos consentido que las obras del escultor se fueran de aquí, sin al menos tratar de retenerlas. Logramos nuestro propósito. El Gobierno vasco aceptó la propuesta de la ejecutiva del partido y me llamaron para que gestionara con Oteiza la compra de algunas de sus obras. Fruto de ello:

‘Reunidos José María Gorordo, alcalde de Bilbao, quien actúa en su propio nombre y por encomendación del consejero de Cultura del Gobierno vasco; y Jorge Oteiza, escultor, en su propio nombre y derecho,

ACUERDAN

1. El Gobierno vasco asume el compromiso de comprar 12 obras de Jorge Oteiza a acordar por ambas partes.
2. El Departamento de Cultura del Gobierno vasco se compromete a consignar en sus presupuestos de 1988, 1989, 1990 y 1991, la cantidad de 25 millones de pesetas por año para el pago de dichas obras. Las obras se depositarán provisionalmente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y Jorge Oteiza se compromete a ordenar y distribuir dichas obras en su momento. El primer pago se efectuará dentro de la primera semana de diciembre.
3. El Gobierno vasco y el Ayuntamiento de Bilbao crearán el Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas Comparadas del Arte Contemporáneo. Jorge Oteiza aportará el ordenamiento y los materiales teóricos para la puesta en marcha de este Instituto.
4. Este documento será sustituido a la firma del acuerdo definitivo entre el Gobierno vasco, el Ayuntamiento de Bilbao y el Sr. Oteiza, una vez conocida la referencia concreta de las obras en compra y hecha la entrega en depósito de parte de la obra del Sr. Oteiza⁸⁶.



El Gobierno Vasco compra doce obras de Oteiza en cien millones. El Gobierno Vasco se comprometió ayer a pagar en los próximos cuatro años cien millones de pesetas a Jorge Oteiza por la adquisición de doce de sus esculturas. Las obras serán depositadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao a la espera de la construcción del complejo cultural de la Alhóndiga, donde quedarán depositadas hasta que el escultor decida su

Diario Vasco, 25 de octubre de 1988

86 GORORDO, José María. Op. cit. pp. 173-174.

J. OTEIZA, 1988

“Las 12 esculturas adquiridas para EL MUSEO DE ARTE DE BILBAO (proyecto cultural edificio de la Alhóndiga)

Las 12 las he seleccionado de las que me han llegado de Barcelona y Venecia y estoy desempacando mi obra quedará correctamente representada entre el museo REINA SOFIA de Madrid y el de Bilbao. Bilbao es mi país, su capital más importante artísticamente y que yo más he vivido y más quiero, aunque también más he sufrido, quiero decir que para completar esta selección puedo donar alguna, por de pronto, de las que reproduzco aquí a continuación de las 12 y que lógicamente pueden cambiarse”⁸⁷.

El momento en el que Oteiza ha formalizado su compromiso con el Ayuntamiento mediante la firma de un convenio de colaboración no ha contado con ninguna representación del Gobierno vasco. A pesar de la importancia del Autónomo en este acuerdo, no se ha enviado a ningún representante al acto de la firma, por lo que Gorordo ha tenido que actuar en delegación del titular del Departamento de Cultura, Joseba Arregi.

J. ARREGI, 2009

Es cierto que el Gobierno vasco compró once esculturas de Oteiza que se colocaron en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. El Gobierno vasco compró esas obras sin que existiera el proyecto de Oteiza y Sáenz de Oiza para la Alhóndiga; es previo. Y el entonces Consejero de Cultura, que era yo, fue el que firmó el contrato con Oteiza en su casa que de Zarautz. Yo personalmente estuve celebrándolo con Oteiza, firmando la compra por triplicado, y no existía ningún proyecto aún de centro cultural para la Alhóndiga. Empezaron a haber problemas entre Oteiza y el Gobierno vasco, en concreto con mi persona, porque había llegado a sus oídos que tal vez habíamos pagado demasiado por las obras que se le habían comprado. El contrato preveía un pago de la primera parte y, a los dos años siguientes, el resto. 40 millones al inicio, y 30 cada uno de los dos años posteriores. Como Oteiza empezó a enfadarse escribió un artículo en el Diario Vasco que decía “voy a devolver al Museo de Bellas Artes (que es donde se depositaban las obras, pero que no las compraba) 60 millones de pesetas”, que es lo que no había cobrado. Nunca mencionó que había devuelto lo que no había cobrado; y tampoco dijo jamás que iba a devolverlo a quien se las había pagado. Pero aún en ese enfado, incluso atacándome con cuestiones personales, no mencionó ningún incumplimiento de llevar a cabo el Instituto de Investigaciones Estéticas.

Oteiza asegura que colaborará estrechamente con el Ayuntamiento en la rehabilitación de la Alhóndiga mediante la ubicación y puesta en marcha del Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas que durante tantas ocasiones el escultor ha pretendido materializar sin llegar a conseguirlo: “con este instituto vamos a tomar la iniciativa [en Europa] y vamos a hacer algo que no se ha visto en todo el mundo”⁸⁸. Oteiza, tras elogiar la iniciativa de Gorordo e informar que se presentará al concurso de ideas junto a Rafael Moneo, ha señalado su papel en la marcha del Instituto: “aportar el ordenamiento y los materiales teóricos necesarios para que funcione. Con este proyecto por fin podré cumplir con uno de mis sueños...”⁸⁹.

87 OTEIZA, Jorge. Archivo FMJO, s/f.

88 OTEIZA, Jorge. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 25 de octubre de 1988.

89 *Ibidem*.

Tras haber lanzado críticas contra los responsables de la planificación cultural del País Vasco, a los que acusa de poner en práctica una política “pueblerina” y de “estrechas miras”, Oteiza muestra ante los medios de comunicación mayor interés por el Instituto de Investigaciones Estéticas que por el futuro Museo Vasco de Arte Contemporáneo. De este modo, distingue los objetivos generales de su contenido programático en relación a la educación y la ciudad:

J. OTEIZA, 1988

“Yo no tengo ambiciones artísticas, las que tenía las he perdido. Siempre he trabajado para los demás, colaborando con los demás, en bien de los demás, y hoy en día no confío en nadie, no me interesa nadie. Yo he estado apartado de todo, lo que hay ahora ha surgido de Gorordo, me ha consultado y está dentro de viejos programas y propuestas mías. Me he pasado la vida haciendo propuestas de éstas, parte del franquismo, parte de los atontados del primer Gobierno vasco. Aquí no se había hecho nada y yo me había apartado [...] Me satisface mucho más el Instituto de Investigaciones Estéticas [que el Museo Contemporáneo], porque va orientado directamente a la formación de la sensibilidad estética del pueblo, de los maestros. A mí me interesa eso, educadores para formar un niño nuevo, a mí ya no me interesan los artistas, los detesto a todos ellos. [...] He sido un artista liberado, soy un hombre educado estéticamente [...] Yo haría de Bilbao una ciudad experimental. Es una ciudad fea, pero yo la haría fea de verdad, quitaría todo lo que es artístico, de forma que lo que es arte quedara dentro de la arquitectura. Todo museos, pero de todo, por fuera todo sobrio, casi gris, casi duro, casi feo, pero con el ciudadano educado estéticamente”⁹⁰.

J. M. GORORDO, 1993

“Nunca entendí sus planteamientos huidizos para con Jorge Oteiza. Les llamé varias veces invitándoles a un encuentro con el escultor para que trataran de reconciliarse y aprovecharan su prestigio y su fuerza creadora para inyectar nueva savia en la política cultural, al tiempo que podían ofrecerle un desagravio por el incalificable comportamiento hacia su persona con la campaña del busto de “Sabino Arana”, que Oteiza ofreció desinteresadamente para que se pudiera hacer una Fundación en la casa donde nació el promotor del nacionalismo vasco. Nunca le explicaron nada de la recaudación de fondos de la misma, ni de la marcha del proyecto. ¡Qué poco sospechaba en qué iban a convertir finalmente Sabin Etxea...! Oteiza se consideraba utilizado y recusado al mismo tiempo. Por ello, ante mi oferta de colaboración abierta, sin condiciones, no lo dudó un momento y acabó ilusionadísimo. Sería la culminación de todo lo que a lo largo del tiempo había propuesto al Gobierno vasco. Recordaba su oferta al Gobierno de Aguirre y la repitió a la Administración surgida tras las primeras elecciones de 1977: la creación de un Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas Aplicadas. Primero lo había pensado instalar en el edificio de Sabin Etxea. Le rechazaron sin explicaciones. Y lo repitió de nuevo para el Centro Cultural de la Alhóndiga. Por ello se sentía satisfecho”⁹¹.

90 *Ibidem*.

91 GORORDO, José María. Op. cit. p. 180.

3.2.3.4 COMIENZA LA POLÉMICA

26 de octubre de 1988. El concejal nacionalista de Cultura Mikel Ortiz de Arratia y el concejal socialista de Urbanismo Rodolfo Ares visitan el solar del antiguo colegio Santiago Apóstol (espacio contiguo a la Alhóndiga previsto asimismo para el proyecto de centro cultural). Durante la visita, las declaraciones de Arratia sobre la posibilidad de derribar por completo el edificio de la Alhóndiga para llevar a cabo el proyecto del centro cultural han provocado una alarma en el socialista, que recuerda en todo momento la protección de sus fachadas por un Decreto del Gobierno vasco. Sin embargo, Arratia mantiene la posibilidad de llegar a un acuerdo con el Ejecutivo Autónomo si fuera necesario derribarlas: “No podemos poner paredes a la imaginación”⁹², justifica, y recuerda asimismo que las voces que en su día se alzaron contra la construcción del Pompidou en París tornaron finalmente en gestos de admiración.

27 de octubre de 1988. El PSOE critica las palabras de Arratia y su posible intención de gestionar el derribo de la Alhóndiga, calificándola de “ignorancia cultural absoluta”⁹³. El partido socialista ni siquiera comparte la posibilidad de que se estén planteando tales opciones de derribo cuando la Corporación ha invertido más de 100 millones de pesetas en la conservación del edificio. Asimismo, los socialistas han recordado que durante la gestión del propio Arratia se tenía previsto destinar otros 10 millones para la limpieza de la fachada. Por otro lado, además de la catalogación del edificio en relación a su conservación integral en el plan del Ensanche, Ares asegura que la Alhóndiga tiene incoado un expediente como Monumento Histórico

“arrancado por los ciudadanos que querían conservar el edificio en la época de la alcaldesa Pilar Careaga. Es un edificio de uno de los más ilustres arquitectos de toda la villa, Ricardo Bastida, un edificio de principios de siglo que supone la transición entre las formas constructivas anteriores a las que se están utilizando en estos momentos; un edificio engarzado, además, en una corriente arquitectónica de Centroeuropa que Bastida recoge para Bilbao”⁹⁴.

En opinión de Ares, el sólo planteamiento de derribo resulta “un desconocimiento absoluto de la cultura y una falta de sensibilidad cultural [...] La Alhóndiga es patrimonio de todos los bilbaínos”⁹⁵. Desde el PSOE, Ares manifiesta las pretensiones de elaborar un proyecto hecho “a la medida de la ciudad”, sin tintes faraónicos, e insiste en que el concurso de ideas no debe ser restringido, sino abierto a cualquier profesional. De alguna forma, las apariciones de Oteiza y las alusiones a Moneo parecen haber provocado cierta desconfianza en que el concurso de ideas vaya realmente a realizarse.

Por su parte, Arratia desmiente cualquier intención sobre el posible derribo de la Alhóndiga, aunque admite que si la decisión mayoritaria (Corporación, concurso de ideas y Gobierno vasco) escogiera esta opción, no dudaría en llevarlo a cabo. Ante estas declaraciones, HB se une a los argumentos del PSOE alegando que el edificio, protegido por el Gobierno vasco, pertenece al patrimonio histórico de la Villa. EE declara estar sorprendido por una posibilidad de

92 ORTIZ de ARRATIA, Mikel. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 27 de octubre de 1988.

93 Deia, 28 de octubre de 1988.

94 ARES, Rodolfo. *Ibíd.*

95 *Ibíd.*



El Correo Español-El Pueblo Vasco, 27 de octubre de 1988

derribo del edificio que implicaría olvidar la decisión por unanimidad alcanzada por la anterior corporación de otorgarle el carácter de patrimonio y llevar a cabo su mantenimiento. EA, por su parte, también defiende la protección de la estructura del edificio. No obstante, Arratia reafirma su posición: “Si se trata de elegir entre unas piedras antiguas o el futuro cultural de Bilbao yo me quedo con lo segundo”⁹⁶.

28 de octubre de 1988. Una oleada de voces a favor de la conservación de la Alhóndiga y en contra de las palabras de Arratia están copando los medios de comunicación. Javier Unzurrunzaga, que fue decano del COAVN en el momento en que se inició el expediente para que la Alhóndiga fuese declarada Monumento Histórico Artístico, ha defendido el valor arquitectónico del edificio. Aunque valora el trabajo y la trayectoria de Oteiza y de Moneo, el socialista Ares solicita su recapacitación sobre el valor arquitectónico de la Alhóndiga e interroga abiertamente si la Diputación o el Gobierno vasco, o incluso el propio alcalde, están de acuerdo o conocían la posibilidad de derribar el edificio.

El columnista Luciano Rincón, tras resaltar la importancia de centrar el debate en la calidad histórico-estética del edificio, recuerda que la polémica sobre el futuro de la Alhóndiga es algo que viene de lejos y que, desde entonces, las opiniones sobre la calidad estética del edificio han

⁹⁶ ORTIZ de ARRATIA, Mikel. *Ibidem*.

sido variadas. El artista José Ibarrola, por su parte, dirige sus críticas hacia Oteiza y Moneo, acusándoles de “orgullo y flacidez senil”⁹⁷, así como de “matar al padre” realmente, no en un sentido psicoanalítico, sino en forma de “parricidio” para poder usurpar el puesto de padres.

30 de octubre de 1988. Ante tales críticas Arratia se ha visto obligado a aparecer en los medios con el titular *Yo no quiero tirar la Alhóndiga*⁹⁸, mediante el que pretende argumentar su falta de interés en derribar el edificio. Por el contrario, su intención era manifestar una hipótesis que podría darse en alguno de los proyectos que se presentasen al concurso de ideas internacional. Según el concejal de Cultura, sus declaraciones no pretendían expresar una certeza sino una posibilidad, y la apertura a proyectos que, siendo de extremo interés, pudieran ser rechazados por ideas preconcebidas e inamovibles.

3.2.3.5 LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO EN LA CIUDAD

Noviembre de 1988. A lo largo de los días siguientes han estado sucediéndose artículos sobre los orígenes de la Alhóndiga y el arquitecto municipal que la proyectó, Ricardo Bastida (1878-1953), generando un debate popular no sólo sobre el edificio, sino acerca del destino de la propia ciudad. Aunque este debate esté produciéndose como fruto de convicciones enfrentadas, Gorordo continúa con el proceso y ha ordenado el vaciamiento del edificio, ya que cree conveniente que estas obras no se solapen con el concurso de ideas.

El arquitecto municipal, Elías Mas, ha cedido su puesto de director del área de Urbanismo del Ayuntamiento y es ahora director de la Oficina para el Programa Alhóndiga (OPA), creada por Gorordo el 20 de octubre con el fin de gestionar y desarrollar el programa cultural relativo al edificio y sus alrededores. La OPA es un órgano de apoyo a la delegación del área de Cultura y Turismo, dependiente de la misma y cuyo presidente es Ortiz de Arratia, siendo Rafael Pineda su director. Además de la coordinación con otros organismos, esta oficina tiene como misión el seguimiento de proyectos y obras. La labor de Mas como director de la OPA se centra en la coordinación económico-administrativa y en la oficina técnica. Mas ha llegado a declarar su preferencia por la conservación de las fachadas, aunque opina que el interior carece de la importancia que éstas tienen, hecho por el que está llevándose a cabo su vaciamiento hasta la primera o segunda crujía.

15 noviembre de 1988. Con decreto del 15 de noviembre, Gorordo renombra la Oficina Programa Alhóndiga (OPA) por Departamento del Programa Alhóndiga (DPA). Aunque tiene las mismas funciones, se cambia el organigrama en tres coordinadores: el técnico, el administrativo y el cultural. La coordinación técnica está en manos de Elías Mas, que se encargará del Concurso Internacional de Ideas, el seguimiento de los proyectos, la ejecución de las obras y la gestión de las medidas urbanísticas para el desarrollo del programa. La coordinación cultural se ocupará de controlar el desarrollo del programa, asesorar al delegado y restantes coordinadores y recoger información de los grupos o centros culturales para integrar opiniones y aspiraciones. Además, preparará los contenidos culturales del centro, excepto los referidos a la Biblioteca y

97 IBARROLA, José. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 31 de octubre de 1988.

98 ORTIZ de ARRATIA, Mikel. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 30 de octubre de 1988.

el Museo. El responsable de la secretaría técnica, que se encarga por encima de los tres coordinadores de dirigir los asuntos económico-administrativos, es Rafael Pineda, director del área de Cultura y Deporte. Tal y como se ha establecido en la sesión plenaria, durante la próxima semana se creará la comisión de seguimiento y control formada por representantes de los partidos políticos, cuya labor hasta ahora era exclusivamente informativa.

Al mismo tiempo, durante este mes de noviembre han sido presentadas en la Delegación de Bizkaia del COAVN algunas conferencias en las que distintos protectores del patrimonio histórico han sido invitados, tales como el arquitecto belga Maurice Culot o el arquitecto conservador de la Mezquita de Córdoba Gabriel Ruiz Cabrero.



El belga Maurice Culot, a la derecha, explica sus teorías, acompañado de un intérprete

Maurice Culot: «Sería cruel derribar la Alhóndiga»

«La única aventura posible es el retorno al pasado»

Maurice Culot, arquitecto belga dedicado más que a construir edificios a realizar propuestas de edificios que deberían ser construidos, y por lo general no lo son, ofreció ayer en Bilbao una conferencia titulada 'La imitación y la copia, una aventura de la creación'. Considerado uno de los más arduos y destacados defensores del patrimonio histórico de Europa, Culot está convencido de que «la única aventura posible es el retorno al pasado». Por esa razón opina que en las ciudades «deberían levantarse inmuebles de estilo clásico que no sean tan bárbaros y crueles como para permitir el derribo de la Alhóndiga».

Arantza Furundarena

BILBAO. Arquitecto de castillos en el aire —sus teorías se encaminan más a la construcción de un nuevo pensamiento, que a la de un nuevo edificio— y escritor enmarcado de novelas de amor, Maurice Culot...

te, el hombre ha dejado de ser capaz de construir ciudades. Un arquitecto medio de hace siglos sería ahora un excelente arquitecto. Sin embargo, muchos de los que ahora están considerados los mejores, son bastante malos. La sociedad actual es capaz de realizar proyectos sofisticados, como trenes de alta veloci-

El Correo Español-El Pueblo Vasco, 11 de noviembre de 1988

Gabriel Ruiz Cabrero, arquitecto conservador de la Mezquita de Córdoba

«Los bilbainos deben oponerse a cualquier obra en la Alhóndiga hasta que haya una idea clara»

Gabriel Ruiz Cabrero es un joven arquitecto madrileño que se ha especializado en la restauración de antiguos edificios. Autor de la rehabilitación de varios templos religiosos, ocupa en la actualidad el puesto de arquitecto conservador de la Mezquita de Córdoba y trabaja al mismo tiempo con Rafael Moneo en la recuperación de la vieja estación de tren de Atocha de Madrid. Ruiz Cabrero ha estado estos días en Bilbao para hablar en unas jornadas

organizadas por el Colegio de Arquitectos Vasconavarro. Se declara fascinado por la «virilidad» de la capital vizcaína —«hay ciudades masculinas y femeninas y Bilbao tiene un puesto por mérito propio entre las primeras»—, al tiempo que opina que los bilbainos deberían oponerse a cualquier clase de intervención en la Alhóndiga hasta que el Ayuntamiento, que ha ordenado ya el vaciado del edificio, «tenga las cosas muy claras».

Borja Olazola

BILBAO. Gabriel Ruiz Cabrero no escatima elogios cuando habla de la Alhóndiga de Bilbao. «Espléndido» y «muy bello» son dos adjetivos que emplea con frecuencia mientras explica que se trata de uno de los primeros edificios de hormigón armado realizados en España. «Lo curioso —dice— es que a pesar de que el hormigón era en aquellos años un material nuevo, en la Alhóndiga se explotaron ya a fondo todas sus posibilidades». Para el arquitecto madrileño, la belleza del viejo almacén de vinos reside tanto en su

habla así de convocar un concurso de ideas sin restricciones de ningún tipo para elegir el proyecto más adecuado. El proceso continuaría con la exposición al público de la idea para generar un debate entre la ciudadanía. «Lo ideal sería implicar a los ciudadanos en el proyecto, pues no en vano toda ciudad es el resultado de la voluntad de sus habitantes. En cualquier caso, pienso que los bilbainos deberían oponerse a cualquier intervención en la Alhóndiga hasta que las autoridades expusiesen con todo lujo de detalles su proyecto, pues hay un riesgo evidente de perder uno de los mejores edificios de la ciudad. Por su parte, las autoridades

«categorias». Abunda Ruiz Cabrero en su particular teoría sobre el sexo de las ciudades y dice que la capital vizcaína «puede resultar agresiva, pero tiene como contrapunto una potencia y una vida que no se encuentran en ciudades que son más femeninas como San Sebastián o Estocolmo». El arquitecto observa también ese «espectáculo de la dureza» en poblaciones como Madrid, Génova o Nueva York. La ría y el Ensanche son los dos elementos arquitectónicos que más le llaman la atención. Opina que Bilbao no ha sabido todavía sacarle provecho al Nervión, aunque dice que ese vivir de espaldas



MIGUEL ANGEL GONZALEZ

El Correo Español-El Pueblo Vasco, 26 de noviembre de 1988

Carta del arquitecto Rafael Moneo al alcalde de Bilbao José María Gorordo, 16 de noviembre de 1988.

HARVARD UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF DESIGN

Cambridge, 16 de noviembre de 1988

Ilmo. Señor Don José María Gorordo
Alcalde del M.I. Ayuntamiento de Bilbao
Bilbao

Querido amigo:

La espléndida cena y la magnífica compañía de que disfrutamos la noche del pasado 20 de octubre hace obligado que esta carta comience manifestándole mi agradecimiento. En verdad que lo pasé muy bien: encontrar a Oteiza es siempre todo un acontecimiento y el amigo Eizaguirre se esmeró en grado sumo, para satisfacción y regocijo de todos.

Paso ahora a ocuparme de la Alhóndiga. Debo comenzar diciéndote que he leído con atención e interés los informes que han servido de base para redactar la propuesta de actuación. En mi opinión la conservación de la Alhóndiga y el programa que se esboza en la propuesta no son compatibles. La retícula 4x4 de la actual estructura hace inviable el desarrollo de tal programa, y eso sin tener en cuenta, como en el informe se dice, que la estructura no está en condiciones de soportar sobrecargas superiores a los 170 kilogramos por metro cuadrado. Conservar el exterior y hacer algo completamente diverso en el interior es posible pero habría que discutir si es lo más deseable. Sé bien que conservar las ciudades es un objetivo primario hoy en día, pero conservar no implica, a mi entender, enmascarar con el pasado el presente. Dicho de otro modo, o se conserva con sentido y dando a los edificios un uso adecuado, o se acepta la dinámica de la renovación por dolorosa y difícil que resulte.

La conservación de la Alhóndiga y de sus fachadas podría abordarse transformando todo el conjunto, tras de abrir los correspondientes patios, en viviendas, pero muy difícilmente en un centro cultural. Podría cambiándose totalmente la estructura y ampliándose debidamente las luces, convirtiéndose en un centro comercial. Pero mantener los atributos de la arquitectura del primer cuarto de nuestro siglo, conservando superficialmente las fachadas y desarrollar el programa del que se habla en la propuesta me parece difícil y con pocas posibilidades de llegar a un feliz resultado. En resumidas cuentas, pienso que en este caso el compromiso es lo más arriesgado: es más fácil conservar como se debe la Alhóndiga o abordar la construcción de una obra de nueva planta, que intentar mantener la fachada con un complejo programa interior: siempre es difícil servir a dos señores y en este caso me parece que es poco menos que imposible.

Paso a decirte algo a propósito de la propuesta. No te sorprenderás si digo que se trata de un ambiciosísimo programa, extraordinariamente complejo. Esto en sí mismo no está mal, todo lo contrario, pero afecta al proceso de construcción y proyecto sobre manera. Palacio de Congresos, museos, salas experimentales, cines y teatros, teatros estables, asociaciones profesionales, etc., son programas que muchas veces requieren tratamientos autónomos y el agruparlos en un edificio unitario no es siempre, a mi juicio, la solución

48 QUINCY STREET, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS 02138

más acertada. Los mismos centros europeos que habéis visitado están claramente más "especializados" que el que aquí se propone. Quiero con esto decirte que, a mi entender, el programa, y con él un adelanto de lo que físicamente el espacio construido debería ser, es algo que está todavía verde: con la descripción que de la propuesta se hace difícilmente se podrían redactar las bases para el concurso.

De lo dicho hasta ahora se infiere que para abordar con más garantía vuestro proyecto haría falta tiempo por delante y un más detenido estudio. Desgraciadamente esto no parece coincidir con la urgencia que decís tiene el proyecto. Una discusión abierta y completa sobre cual debe ser el futuro de la Alhóndiga, en primer lugar, y un escrupuloso estudio del programa más tarde ocuparía la atención de los profesionales, asesores, y arquitectos, durante todo un año, el que viene: 1989. A principios de 1990 se estaría en condiciones de plantear un concurso dando en las bases toda la información necesaria para resolver el complejo programa que pretendéis incluir en la Alhóndiga. Suponiendo que el concurso quedase resuelto a mediados de 1990, con buena suerte en 1992 se podrían comenzar las obras: un proyecto como este nunca puede hacerse en un plazo menor de un año y dando para la contratación un plazo de seis meses nos encontraríamos en la fecha mencionada. Hablar de un año para el desarrollo de un proyecto tan complejo no es en modo alguno exagerado y estoy convencido de que hasta las más importantes firmas de arquitectura americanas necesitarían de este tiempo para llevar a cabo un trabajo en condiciones y decente: no hay que olvidar el riesgo que se corre al ofrecer a los constructores proyectos incompletos y ligeramente desarrollados. Sé que todo esto es quizás discutible desde otros puntos de vista, pero esta es mi opinión y creo que, después de la confianza con que me trataste, debo hacértela saber.

Algo ahora acerca de mi disponibilidad. Me gustaría muchísimo hacer algo en Bilbao, entre otras cosas por motivos personales que no son del caso ahora. Pero no sé si va a poder ser esta la ocasión. En la actualidad tengo en marcha los trabajos siguientes:

- Banco de España en Jaen (terminado)
- Colegio de Arquitectos de Tarragona (fecha prevista a terminar 1989)
- Estación de Atocha (1992)
- Museo Miró, Palma de Mallorca (1990)

Pero estoy pendiente de tres grandes encargos:

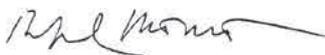
- Un gran complejo comercial y de oficinas (1992 como meta; proyecto todavía no terminado)
- Un auditorium para el Ayuntamiento de Barcelona (1992 como meta; proyecto todavía no terminado)
- Una nueva terminal para el Aeropuerto de Sevilla (1992 como meta; proyecto a terminar en la primavera de 1989).

A la vista de estas obligaciones previamente adquiridas, a las que habría que añadir mi compromiso con Harvard, puedes comprender que sería descabellado el aceptar un trabajo tan interesante y tan intenso como el de la Alhóndiga.

Sintiéndolo muchísimo debo declinar vuestro ofrecimiento. Espero sin embargo poder atender algún otro encargo del Ayuntamiento de Bilbao en un futuro próximo, si todavía mis servicios pudiesen interesaros.

Queda pendiente al papel a jugar en todo esto por Jorge Oteiza. Si él, y con él un grupo de arquitectos de su confianza, aborda el proyecto yo estaría dispuesto a ser su asesor privado. Estrictamente personal y privado, sin ninguna obligación profesional y sin remuneración alguna por tanto. No podría negarme a ser el interlocutor, el "sparring" de Jorge. Tengo por él el mayor de los respetos y está demasiado asociado con lo que fueron mis años de formación como para no darle la ayuda que de mí necesite.

Siento muchísimo escribirte en estos términos pero estoy seguro de que sabrás entender cual es el espíritu que anima esta carta. Y dando termino a ella vuelvo a agradecerte tu interés por incluirme en tan interesante proyecto y por la espléndida noche en Jaum de Alzate. A un tiempo que van saludos para Jon Inchaustegui y para ti el respeto y un abrazo de



Rafael Moneo
Chairman
Departamento de Arquitectura

30 de noviembre de 1988. La delegación de Bizkaia del COAVN manifiesta públicamente que la Alhóndiga se conserve en su integridad y acusa al Ayuntamiento de haber iniciado las obras de vaciamiento sin existir proyecto previo. Aunque los arquitectos no están en contra del complejo cultural como tal, señalan que éste debería adoptar una programación acorde a las características arquitectónicas actuales del edificio, buscando, en caso contrario, otro lugar para construirlo. El Ayuntamiento, por su parte, ha enviado al Colegio las bases del concurso de ideas, aunque el presidente de la junta de Bizkaia del COAVN, Federico Arruti, ha afirmado que “nuestra idea mayoritaria es que se mantenga en su integridad el edificio y esa idea queda anulada en el concurso”⁹⁹, ya que el Ayuntamiento tiene previsto llevar a cabo la demolición de la estructura interior del edificio y presentar posteriormente el concurso de ideas.

Pese a las críticas del COAVN, Arratia reafirma la continuidad de las obras, tal y como se ha programado. En la nota realizada por los arquitectos se exige un debate público con presencia municipal “para salvar uno de los pilares del patrimonio arquitectónico de la villa y hacer esto compatible con el centro cultural que todos los bilbaínos deseamos”¹⁰⁰. Se establece la fecha del debate el día 7 diciembre.

7 de diciembre de 1988. El debate sobre el vaciamiento del interior de la Alhóndiga entre el Colegio y el Ayuntamiento, cuya celebración se localizaba en la delegación de Bizkaia del COAVN, tenía previsto a contar con la participación de Javier Cenicacelaya como representante del Colegio y de la Escuela de Donostia, con Rodolfo Ares, Concejal de Urbanismo del

⁹⁹ ARRUTI, Federico. Deia, 1 de diciembre de 1988.

¹⁰⁰ El Correo Español-El Pueblo Vasco, 1 de diciembre de 1988.

Ayuntamiento, y con miembros de la Comisión de Defensa del Patrimonio Histórico Artístico de Euskadi. No obstante, este debate se ha aplazado a primera hora de la tarde, sin fecha ulterior, por problemas de asistencia de varios participantes.

En relación al debate suscitado por las palabras de Arratia y las intervenciones del COAVN, Javier González de Durana, asesor de la Consejería de Cultura del Gobierno vasco, advierte por medio de un artículo en el periódico municipal Bilbao que el debate entre arquitectos y artistas debería dejar a un lado los asuntos políticos y centrarse en otros aspectos como el valor arquitectónico-patrimonial del edificio, el programa cultural, la necesidad de apoyo cultural a la periferia y también los procesos que sigue el Ayuntamiento para llevar a cabo la conversión del almacén a centro cultural. Además, Durana es el redactor, junto con Carmen Otxagabia, de un estudio¹⁰¹ sobre las necesidades que el futuro Museo debe cumplir en el centro cultural de la Alhóndiga.



Deia, 1 de diciembre de 1988

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009

En el Gobierno vasco, dentro del departamento de Cultura, yo tenía el papel de asesor externo. Realizaba informes sobre temas que me planteaban el Viceconsejero, el Consejero y la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico. Las cuestiones más regularizadas se referían a intervenciones arquitectónicas en el patrimonio histórico-artístico del País Vasco, en los edificios catalogados, declarados monumentos o incluso en los que, sin estar catalogados, tenían un expediente incoado para una catalogación, porque la mera incoación ya suponía una protección cautelar. No obstante, a partir del 86 comencé a acercarme al ámbito de las artes plásticas y de los museos, por lo que también realizaba informes a este respecto. En cualquier caso, yo era asesor, no tomaba decisiones.

Aunque opina que resulta más adecuado partir de las posibilidades del edificio y no arriesgarse a llevar a cabo un programa que exija eliminar gran parte del interior, González de Durana defiende los intereses del Gobierno vasco. Recuerda cómo en el concurso de ideas de 1975 todos los proyectos implicaban la demolición del interior y el Colegio no se pronunció al respecto. González de Durana considera que el valor de la Alhóndiga radica en sus fachadas así como en su buena inserción en la trama del Ensanche y, aunque se debe esperar a tener un proyecto

¹⁰¹ Puede consultarse el estudio de necesidades completo en el *Anexo Documental SI Doc. 14*.

definitivo para comenzar la estructura, respecto al vaciamiento piensa que ningún “Isozaki, Hollein o Moneo” podrán mantener la estructura interior para llevar a cabo el centro, así que opina que lo más conveniente es ir avanzando. La poca experiencia de Bastida en este material hace que hoy en día la estructura de la Alhóndiga no pueda soportar los usos destinados, por lo que González de Durana defiende mantener exclusivamente la primera crujía como testimonio de su obra. Además, argumenta que el interior no es siquiera la primera obra hecha con hormigón armado, ya que esta etiqueta habría que atribuirle al Muelle de la Naja, construido en 1889 y también localizado en Bilbao.

Según González de Durana, el citado caso de la alcaldesa Pilar Careaga en 1975 no puede compararse con lo que está sucediendo ahora. Aquella actuación fue, en sus propias palabras, una vejación de raíz política, ya que se pretendía derribar todo el edificio para construir viviendas. El Ayuntamiento de Pilar Careaga se propuso realizar la venta de la Alhóndiga a una constructora privada para edificar viviendas, algo habitual en aquella época por ser Bilbao una ciudad en expansión y con un claro déficit en el número de pisos habitables. Con un cartel en el que se podía leer “Alhóndiga: queremos que sea para el pueblo”, el COAVN organizó entonces una serie de actividades con las que se consiguió frenar, con el apoyo de muchos ciudadanos, las intenciones del Ayuntamiento. La polémica terminó el 4 de noviembre con el concurso de ideas en el que la mayoría de aquellos proyectos desechaba el interior del edificio. González de Durana agradece al Colegio haber liderado aquel movimiento ciudadano, pero opina que existen diferencias con el caso actual. Una actitud excesivamente conservacionista como la que actualmente profesa el Colegio puede llevar a una situación en la que las instituciones se retraigan del proyecto al observar las dificultades para la instalación de sus equipamientos en el interior (la gran cantidad de columnas que pueblan las dependencias parece mostrar grandes dificultades para resolver la actividad óptima de un equipamiento cultural). De hecho, González de Durana sospecha que los intereses culturales y patrimoniales no son los únicos que están condicionando la opinión del Colegio, ya que hasta el momento ningún miembro del mismo ha denunciado la mala conservación de otros edificios de la ciudad, excepto si existe una iniciativa sobre ellos. Tildándoles de ultraconservacionistas, González de Durana opina que la cuestión principal no radica en conservar algo inoperable, sino en devolverle su utilidad.

3.2.4 1989

3.2.4.1 EN ESPERA DE LA DECISIÓN DEL GOBIERNO VASCO

10 de enero de 1989. El Departamento de Patrimonio Artístico del Gobierno vasco ha anunciado que emitirá próximamente una resolución respecto al carácter patrimonial del edificio de la Alhóndiga de Bilbao, sobre el que se está tramitando la declaración de Monumento, aunque dicha declaración puede tardar aún varios meses.

J. ARREGI, 2009

En la estructura del Departamento de Cultura, existe una Viceconsejería de Cultura y en aquel tiempo existía una Dirección de Creación Cultural y una Dirección de Patrimonio. En ésta se

ha contado con una Junta Asesora de Patrimonio formada por técnicos, generalmente compuesta por historiadores del arte, que es la que permanentemente se reúne para llevar a cabo las calificaciones, a iniciativa propia o de terceros, de edificios que se considera que tienen que tener una protección administrativa que limita la intervención arquitectónica. Es la Junta quien entiende de las peticiones de intervención arquitectónica en edificios que están protegidos.

Como directora del Departamento de Patrimonio Artístico, Jaione Gaminde expone que la declaración del edificio de la Alhóndiga como monumento implica:

“lo que ya está implicando de hecho: que las intervenciones en el edificio tienen que ser controladas por nosotros y que no se puede hacer cualquier cosa de cualquier forma, sino que nosotros tenemos que autorizar cómo y hasta dónde. En una palabra, que la restauración, rehabilitación o el nuevo uso que se le aplique tiene que estar controlado desde aquí”¹⁰².

Añade que el trámite para incluir la Alhóndiga dentro del patrimonio cultural del País Vasco viene de un proceso que comenzó en los años setenta, pero “las formalidades en Madrid iban lentas porque estaban incompletas. Ahora estamos nosotros trabajando en el tema”, así Gaminde:

“nosotros estamos interviniendo en la Alhóndiga como si ya estuviera resuelta. De hecho, la normativa municipal se sujeta al informe del Departamento de Patrimonio. Es decir: lo declaramos o no lo declaramos, las consecuencias van a ser las mismas [...] Nosotros podemos intervenir, algo que ya se está produciendo por propia decisión y autoimposición del Ayuntamiento [...] La normativa municipal está sujeta con carácter vinculante a lo que Patrimonio diga, y en estos momentos ya estamos diciendo algo”¹⁰³.

Así mismo, califica favorablemente los contactos mantenidos hasta el momento con el Ayuntamiento; “somos una parte que estamos trabajando en el futuro de la Alhóndiga como edificio y como usos culturales posibles que pudiera asumir”¹⁰⁴. El 6 de octubre de 1988 fue el día en que el Pleno, con abstención de HB y EA, aprobaba el programa Alhóndiga, que preveía vaciar el interior de la estructura para construir 1.700 plazas de aparcamiento. No obstante, es a partir de las declaraciones del concejal de Cultura Ortiz de Arratia cuando surge la polémica. Es en ese momento cuando la Junta de Patrimonio se centra en el caso con el fin de paralizar urgentemente las obras. “La paralización es debida, simplemente, a que estamos estudiando el tema. Es decir, que la decisión se va a tomar un día u otro, y quizás preveían una decisión anterior. Pero todavía pueden pasar cosas, y pasarán”, así Gaminde.

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009

Probablemente el expediente se incoó cuando se dio un grave peligro de desaparición completa ante una propuesta de construcción de viviendas municipales. La intervención del Colegio de

102 GAMINDE, Jaione. Deia 10 de enero de 1989.

103 *Ibidem*.

104 El 23 de enero de 1989 Jorge Oreiza, Juan Daniel Fullaondo y Francisco Javier Sáenz de Oiza firman un contrato con el Ayuntamiento de Bilbao comprometiéndose a la realización del Proyecto Básico de Centro Cultural para la Villa de Bilbao en la Alhóndiga. Este contrato, en el que se detallan las condiciones de trabajo con los tres artistas, puede consultarse en el *Anexo Documental SR Doc. 5*.

Arquitectos fue salvífica, ya que preservó el edificio. Era la época en la que el Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno Central tenía las competencias de la protección de patrimonio. En el ínterin se produce el Estado de las Autonomías y Madrid empieza a transferir competencias culturales a los Gobiernos Autónomos. Ese expediente incoado en los años setenta, pero no resuelto se traslada a las competencias del Gobierno vasco que las recibe, pero no las resuelve porque está en un proceso de adaptación ante las nuevas responsabilidades y, al igual que no resuelve este expediente, no resuelve otros muchos pendientes de resolución pero con carácter protector efectivo, ya que el mero hecho de la incoación ya surtía los efectos como si lo tuviera hasta la decisión. Ante el proyecto de intervención, el Gobierno decidió declararlo. Era algo habitual, había muchos edificios con un expediente incoado pero no resuelto hasta que una necesidad imperativa de algún promotor lo pedía.

1 de febrero de 1989. Gorordo comparece públicamente para explicar cómo el escultor Jorge Oteiza y los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza y Juan Daniel Fullaondo serán los encargados de realizar el Proyecto Básico de remodelación arquitectónica de la Alhóndiga para el centro cultural. Anteriormente, se habían reunido en un restaurante madrileño para hablar sobre el proyecto. Los tres, que percibirán una cantidad de treinta millones de pesetas (18.000 euros), disponen de dos meses para la realización del trabajo. Las palabras del alcalde manifiestan su seguridad en que el Gobierno vasco no va a obstaculizar el desarrollo del proyecto, cuyo derribo interior está pendiente del dictamen del Departamento de Patrimonio del Ejecutivo: “El Gobierno se ha comprometido a participar en la obra y, por tanto, estamos convencidos de que va a colaborar con nosotros en todos los sentidos”¹⁰⁵.

Indirectamente, esta presentación implica por parte de los responsables municipales la anulación de convocar un concurso ideas. El pasado 27 de enero, el coordinador técnico del DPA, Elías Mas, mantuvo en París una reunión con Gerard Benoit, miembro del Consejo General de la Unión Internacional de Arquitectos, sobre cómo realizar el concurso de ideas. El informe redactado por el coordinador sobre dicho concurso, escrito el 1 de febrero y enviado al alcalde, argumentaba la no conveniencia de su realización¹⁰⁶.

J. M. GORORDO, 2009

No es que se desestimara, sino que se consideró que había que potenciar a los mejores artistas y arquitectos vascos. Aquí se ha aceptado que construyan arquitectos internacionales, pero cuando en el proyecto de la Alhóndiga, uno de los primeros tras la transición, se presenta a un equipo vasco, los arquitectos de aquí se opusieron.

Todos los grupos de la oposición (HB, EE, EA, PP...) están acusando duramente al alcalde por no haber respetado los acuerdos conseguidos en el Pleno y eludir la Comisión de seguimiento del programa al adjudicar directamente el Proyecto Básico de rehabilitación a Oteiza, Sáenz de Oiza y Fullaondo. Aunque todos los partidos coinciden en que el equipo es de gran prestigio y que la adjudicación directa conviene a todos, no por ello asumen las formas del alcalde.

105 GORORDO, José María. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 2 de febrero de 1989.

106 Puede consultarse este informe en el *Anexo Documental SR* Doc. 4.

Informe del 18 de enero de 1989 sobre la resolución de la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico de la Consejería de Cultura y Turismo enviado al Ayuntamiento de Bilbao. Fecha de salida: 27 de enero de 1989; fecha de entrada: 6 de febrero de 1989.

Eusko Jaurlaritza
Kultura eta Turismo Saila



Gobierno Vasco
Departamento de Cultura y Turismo

BILBOKO UDALA
GARRERALEEROKAPEN INAGUSIA
AYUNTAMIENTO DE BILBAO
REGISTRO GENERAL DE ENTRADA
- 6 FEB. 1989
Nº 8168

EUSKO JAURLARITZA-GOBIERNO VASCO
KULTURA ETA TURISMO SAILA
DPTO. DE CULTURA Y TURISMO
27 ENE. 1989
IRTEERA
ZKA. 0584 MAR

Honekin batera dihoakizu zure ezagupenerako, Bilboko "Alhondiga Municipal" delakoa, Kultura-ren aldetik Ogasun Interesgarri modura, Monumento Historiko aldarrikatzeko espedientea hasitzat jotzen duen Historia-Arte Ondarearen 1989ko urtarrilaren 18ko Erabakiaren kopia.

Adjunto remito copia de la Resolución de la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico de 18 de enero de 1.989, mediante la cual se tiene por incoado expediente de declaración de Monumento Histórico como Bien de Interés Cultural a favor de la Alhóndiga Municipal de Bilbao, para su conocimiento.

891024 000093

Gasteiz, 1989.eko urtarrilak 23

ZERBITZU TEKNIKOKO BARRUTIA

Izp.: Gemma Jauregui Beldegarain



BILBOKO UDALETXEN KOKATE JAUN TXIT ARGIA

Eusko Jaurlaritz
Kultura eta Turismo Saila



Gobierno Vasco
Departamento de Cultura y Turismo

BOI3/89-4

ASUNTO: Incoación de expediente para declaración de Bien de Interés Cultural
BIEN: Inmueble Edificio Individual
EMPLAZAMIENTO: Calles Alda. Recalde-Iparraguirre-Alda. Urquijo-Fdez. del Campo
LOCALIDAD: Bilbao
EXPEDIENTE N.º: BOI3/89-4

VISTO el informe elaborado por los Servicios Técnicos de la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico en relación con las características de la Alhóndiga Municipal de Bilbao.

RESULTANDO que el edificio de la Alhóndiga Municipal de Bilbao, sito entre las confluencias de las calles Alda. Recalde-Iparraguirre-Alda. Urquijo y Fdez. del Campo, propiedad del Ayuntamiento de Bilbao, es obra del arquitecto Ricardo Bastida y Bilbao, y fué construido entre los años 1.905 y 1.909.

RESULTANDO que el mencionado edificio de la Alhóndiga situado en una parte importante del ensanche de Bilbao, constituye una manzana completa y perfectamente aislada, admirablemente incorporada al contexto urbano de la villa de Bilbao.

RESULTANDO que informes emitidos a lo largo de los años en relación con la Alhóndiga Municipal de Bilbao resaltan inequívocamente el carácter extraordinario de la mencionada construcción dentro de su género.

RESULTANDO que el edificio de la Alhóndiga Municipal de Bilbao, no se halla declarado hasta la fecha como Bien de Interés Cultural, ni ha sido incoado a favor del mismo expediente de declaración.

EXAMINADAS la ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, el Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, y el Estatuto de Autonomía para el País Vasco.

CONSIDERANDO que el edificio de la Alhóndiga Municipal de Bilbao, posee valores arquitectónicos dignos de protección y reconocimiento los cuales podrían dar lugar a la declaración de Bien de Interés Cultural, si así se estimase procedente a través de la instrucción del correspondiente expediente adminis-

1.01.1989

BC13/84-4

trativo, de conformidad con el art.1-3º de la vigente Ley de Patrimonio Histórico Español, en relación con su art.9.

CONSIDERANDO que, de acuerdo con la Disposición Transitoria Sexta de la Ley 16/1985, de 25 de junio, la categoría que, en su caso, correspondería a este edificio es la de Monumento Histórico.

CONSIDERANDO que, según establece el art.11 de la mencionada Ley, en relación con su art.19.1, cualquier obra que afecte directamente a un inmueble, en favor del cual se haya incoado expediente de declaración de Monumento Histórico, requiere la autorización expresa del Organismo competente en la materia.

CONSIDERANDO que el órgano competente para la protección del edificio de la Alhóndiga Municipal de Bilbao, como Bien Integrante de nuestro Patrimonio Histórico, es, de conformidad con el art.6-a) de la vigente Ley de Patrimonio Histórico-Español, el art.11-1º del Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, y el art.9-1 apto,b) del Decreto 266/1987 de 14 de julio, por el que se establece la estructura orgánica del Departamento de Cultura y Turismo, la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco.

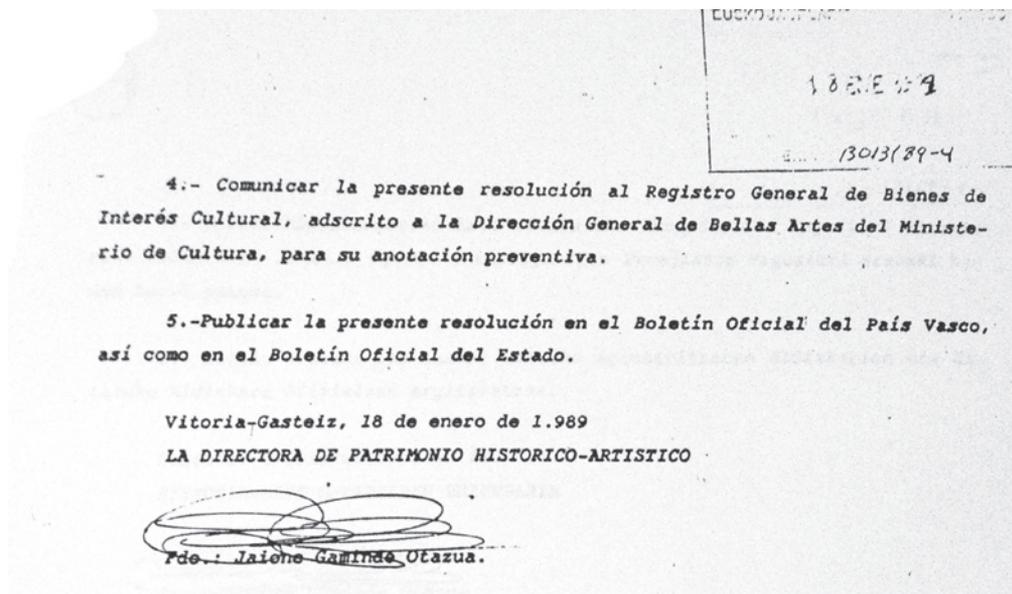
Por todo ello,

RESUELVO

1.- Tener por incoado expediente de declaración de Monumento Histórico, como Bien de Interés Cultural a favor de la Alhóndiga Municipal de Bilbao.

2.- Continuar la tramitación del expediente de acuerdo con las disposiciones en vigor.

3.- Notificar la presente resolución al Ayuntamiento de Bilbao y al Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia, así como a los demás interesados en el expediente haciendo saber a todos ellos que en lo sucesivo cualquier actuación a llevar a cabo en el edificio de la Alhóndiga Municipal de Bilbao, precisará autorización expresa de la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico del Departamento de Cultura y Turismo de Gobierno Vasco.



15 de febrero de 1989. Según los medios, existen algunas fuentes que aseguran que el día 23 de enero el Gobierno vasco informó al Ayuntamiento y a la Diputación tener por incoado expediente de declaración de Monumento como Bien de Interés Cultural a favor de la Alhóndiga Municipal de Bilbao, el informe firmado el 18 del mismo mes por la Junta de Patrimonio Histórico Artístico del Gobierno Vasco indica como fecha de entrada en el Ayuntamiento el día 6 de febrero.

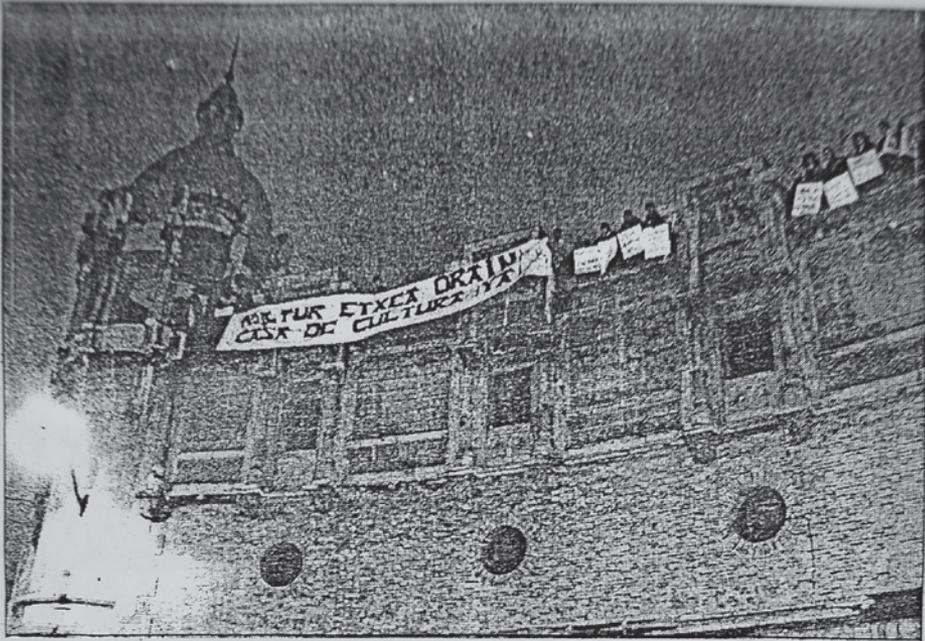
El acuerdo de la Dirección de Patrimonio aparece publicado en el B.O.P.V. el 9 de febrero de 1989, lo que supone en la práctica que cualquier actuación a llevar a cabo en el edificio de la Alhóndiga precisará de autorización expresa del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno vasco. Aunque en principio parece que la decisión limita la libertad de actuación del Ayuntamiento en las obras que se lleven a cabo en este edificio, la situación no es muy diferente de la que existía anteriormente. La razón es que a mediados de la década de los ochenta técnicos del Ayuntamiento redactaron una ordenanza con el fin de impedir actuaciones arbitrarias en edificios singulares del ensanche bilbaíno. Uno de los artículos de la ordenanza indica que previamente a llevar a cabo cualquier intervención en un inmueble de esas características es necesario un informe de la autoridad en materia de patrimonio. Esa autoridad es la Consejería de Cultura del Gobierno vasco, con lo que la obligación de solicitar un permiso es similar.

“Incoar el expediente no cambia para nada los proyectos que tenemos para transformar ese edificio. Nosotros siempre hemos consultado las decisiones con el Gobierno vasco”¹⁰⁷, ha declarado el concejal de cultura Ortiz de Arratia, para quien esta medida simplemente supone un acto de prevención por parte del Gobierno vasco, ya que “hace mucho tiempo que el Ejecutivo Autónomo tiene la sartén por el mango en este tema”¹⁰⁸.

107 ORTIZ de ARRATIA, Mikel. El Correo Español-El Pueblo Vasco, s/f.

108 *Ibidem*.

Al mismo tiempo, miembros de la Coordinadora de Movimientos Populares-Herri Kulturaz Blai, formada por sesenta grupos culturales, han tomado "simbólicamente" la Alhóndiga para denunciar la política cultural del Ayuntamiento. Consideran inaceptable que se destinen 7.000 millones de pesetas (42 millones de euros) a centralizar la cultura de la ciudad y que se haga caso omiso de las demandas populares cuando existe una insuficiencia de equipamientos culturales en los barrios.



La Coordinadora de Movimientos Populares ocupó ayer la Alhóndiga durante una hora. (Foto R. Zarrabeitia)

Para protestar por la política del Ayuntamiento

Miembros de una coordinadora cultural «tomaron» ayer la Alhóndiga

Olga Sáez
Bilbao

La Coordinadora de Movimientos Populares-Herri Kulturaz Blai emprendió ayer a las siete de la tarde «la toma, simbólica, de la Alhóndiga», como expresión de denuncia ante lo que «el Ayuntamiento de Bilbao quiere hacer con la cultura». «Hemos escogido la Alhóndiga —dijeron— por ser el símbolo de la vo-

artísticas y en promociones de gran costo para lo que no reparan en gastos, utilizando el dinero público desmedidamente, mientras se hacen ciegos y sordos a las demandas populares y de los barrios».

Se mostraron a favor «de grandes proyectos como el de la Alhóndiga, en el que se baraja la cifra de siete mil millones de pesetas», pero consideraron «que es-

Kultur Etxea, asistieron miembros de los sesenta grupos culturales que forman esta coordinadora, ocuparon con escaleras el edificio, mientras dos escaladores se dedicaban a vestir el inmueble de pancartas. Txalaparta, zancudos repartiendo pasquines, fanfarria y encartelados permanecieron durante una hora en la Alhóndiga.

La coordinadora Herri Kulturaz Blai tiene previsto

Informe enviado al alcalde de Bilbao y elaborado por el D.P.A. del 23 de febrero de 1989 sobre la entrevista mantenida entre el Ayuntamiento de Bilbao y el Departamento de Cultura del Gobierno vasco.



AYUNTAMIENTO DE BILBAO
BILBOKO UDALA
SECRETARIA GENERAL
IDAZKARITZA OROKORRA

AREA:
SAILA: **D.P.A.**

SECCION:
SEKZIOA:

Registro
Lerrokapena

Fecha
Eguna **24-2-89**

Asunto
Gaia

Precedencia
Aipamena **EM/JA**

**Entrevistas mantenidas con el
Departamento de Cultura del
Gobierno Vasco**

Destinatario
Jasotzailea

**Sr. Delegado del Area de Cul-
tura y Turismo**

Al contestar cifrese Area. S/ Alameda

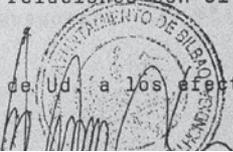
Al contestar cifrese Area. S/ Erantzutean alpa bedi Salla

En cumplimiento de la Declaración de Intenciones suscrita por el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao y el Departamento de Cultura del gobierno Vasco se han mantenido por este Departamento del Programa Alhóndiga, y en concreto por la Jefatura Técnica del mismo, diferentes reuniones con los responsables del mencionado Departamento al objeto de intentar concretar las condiciones de ubicación y el carácter de la misma del Futuro Museo de Arte Contemporáneo que por el mencionado Departamento se pretende instalar en el edificio de la Antigua Alhóndiga.

Como consecuencia de tales reuniones se ha establecido un programa genérico de las necesidades del futuro museo A través de dicho programa y de las intenciones manifestadas por las personas con las que se han mantenido reuniones se hace evidente que los 5.000 m2. pactados en la anteriormente mencionada Declaración de Intenciones pueden ser insuficientes para la instalación del mencionado Museos.

Por fin como se comunicó con fecha 21-2-1.989 se ha requerido al Departamento de Cultura del gobierno Vasco para que nombre los interlocutores oficiales correspondientes al objeto de regularizar las relaciones con el citado Departamento.

Lo que pongo en conocimiento de Ud. a los efectos oportunos.



Fecha: 23-II-89

I N F O R M E

SR. ALCALDE

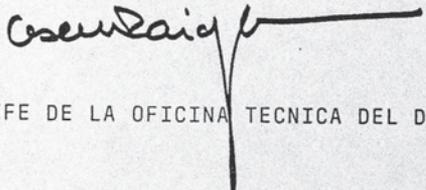
En la reunión mantenida con motivo del proyecto del Centro Cultural Alhóndiga, el día 3 de Febrero de 1.989 en la sede de la Delegación de Cultura del Gobierno Vasco en Bilbao, entre Dn. Javier González Durana (Asesor del Departamento de -- Cultura del Gobierno Vasco), Dn. Jon Azcuénaga Urizar (Arquitecto del Departamento de Cultura) y Dn. César Caicoya (Jefe Oficina Técnica del D.P.A.), por parte del Gobierno Vasco se transmitió la idea de que el futuro Museo de Arte Contemporáneo debe ser un organismo autónomo sin más relaciones con el Centro Cultural que las estrictamente necesarias como pueden ser la participación en el mantenimiento de las instalaciones -- (calefacción, aire acondicionado, etc., etc.) y el uso de posibles elementos comunes a definir.

Por otra parte, los técnicos del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco transmitieron su idea acerca del programa de necesidades, llegando a una cifra final de superficie del orden de los 10.000 m², cifra claramente superior a los 5.000 m² que constan en el acuerdo de intenciones. Dicho programa de necesidades se concretaría aproximadamente de la siguiente manera:

- Exposiciones 5.000 m²
- Depósitos 1.500 m²
- Oficinas 500 m²
- Sala Lectura (25 personas) 75 m²
- Sala investigadores (40 personas). 120 m²

.../...

- Depósito biblioteca especializada ...	200 m ²
- Auditorio (250 personas)	250 m ²
- Auditorio (75 personas)	75 m ²
- Librería	50 m ²
- Taller restauración	150 m ²
- Cafetería	100 m ²
- Salas descanso (2)	150 m ²
	<hr/>
	7.970 m ²
Pasos	2.030 m ²
	<hr/>
	10.000 m ²
	=====


 EL JEFE DE LA OFICINA TECNICA DEL D.P.A.

J. OTEIZA, 1989

“Al periódico Bilbao, a su coordinador Ortiz Alfau con saludo afectuoso.

Debía haberle enviado estos dos informes, el del arquitecto Rafael Moneo con el mío sobre el centro cultural proyectado para el edificio de la Alhóndiga, pero esperaba al primer número de Composición Arquitectónica, la revista del Colegio Vasco-Navarro de Arquitectos. Nada dice sobre la Alhóndiga, nada del simposium de julio en Nueva York sobre los últimos 25 años de arquitectura al que asistió el director de la revista. Debemos lamentar el escaso interés de la revista y su aparición cada cuatro meses. Se trató de celebrar unas primeras conversaciones con algunos arquitectos que designaba el Colegio para una reflexión general, forma de actuar, en este proyecto ambicioso, complejo. Parece tener respuesta del Colegio pretendía Restringido concurso entre ellos [tachado en el original]

Me adelanto a manifestar que mi único interés ha sido responder al alcalde Don José María Gorordo que deseaba consultarme. En mi opinión las consultas han de hacerse sin olvidos que lamentar. Responsables en los resultados somos todos los que de algún modo podemos alertar, discutirlo y aportar algo al proyecto. Mi aportación se reduciría a participar en el montaje del centro de Investigación Comparada de Lenguajes Artísticos incluido el Euskera. Considero indispensable no adelantar nada sin un enfoque global del país con la intervención de los responsables culturales en Vitoria, San Sebastián, Pamplona para reparto zona de investigación

complementaria, laboratorios especiales, en cada centro regional. Y finalmente, en lo que a mí respecta, he de añadir que no dispongo de tiempo ni de salud para estos proyectos que me llegan tarde y con mi interés y capital de confianza totalmente agotado. Creo con Fullaondo que el equipo de Aranzazu, con Oiza, y la incorporación de MONEO FULLAONDO resultaría muy difícil de mejorar. No soy partidario, no creo en un concurso internacional. Opino además que la estatura espiritual de un país en cada momento histórico no sea falsificada con aportaciones extranjeras. Difícil la definición de las bases sin entrar en el ejercicio creador con todos sus problemas y se sabrá del proyecto trabajando en el proyecto”¹⁰⁹.

3 de marzo de 1989. El Departamento de Bellas Artes del Ministerio de Cultura informa mediante un escrito del código correspondiente a la anotación preventiva de Bien de Interés Cultural de la Alhóndiga.

Última semana de marzo de 1989. Se prevé que comience la entrada de las máquinas encargadas de excavar el terreno en el solar del antiguo colegio de Santiago Apóstol, recientemente expropiado, de acuerdo a la construcción del aparcamiento subterráneo, con un presupuesto de 250 millones de pesetas (1,5 millones de euros), cantidad ascendida debido a las dificultades del terreno. El DPA ha solicitado a Gorordo que los mandamientos de pago y autorizaciones de gasto relacionados con el proyecto sean de tramitación preferente. Rafael Pineda, máximo responsable del DPA en estos momentos, anuncia que el aparcamiento será de “cuatro plantas que tendrá una capacidad para unos 1.700 vehículos, aunque la construcción de su estructura estará en función del proyecto del edificio que se escoja”¹¹⁰.

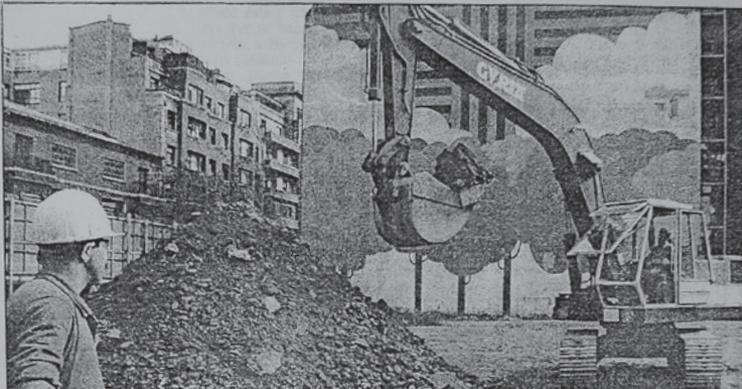
El martes se inicia la construcción del aparcamiento de Santiago Apóstol, con capacidad para 1.700 plazas

La construcción del aparcamiento subterráneo del solar del antiguo colegio de Santiago Apóstol dará comienzo el próximo martes con la entrada de las máquinas encargadas de excavar el terreno. Aunque el Ayuntamiento no ha decidido todavía qué tipo de edificio levantará sobre el solar, el proyecto del estacionamiento subterráneo está ya prácticamente ultimado. Se trata de un aparcamiento de cuatro plantas que tendrá capacidad para unos 1.700 vehículos. Las obras de excavación costarán 250 millones de pesetas, una cifra elevada que tiene su justificación en las dificultades que ofrece el terreno, con una considerable proporción de estratos rocosos a media profundidad. El edificio que se construirá sobre el aparcamiento está pendiente de ser definido por el grupo de arquitectos y artistas que realiza el proyecto de la Alhóndiga.

Borja Olaizola

BILBAO. El solar del antiguo colegio de Santiago Apóstol, recientemente expropiado, constituye uno de los pilares básicos del proyecto de la Alhóndiga. Según el programa de actuación aprobado por el pleno del Ayuntamiento, sobre el terreno se piensa levantar un complejo deportivo complementario del centro cultural que se edificará en el viejo almacén de vinos.

El Ayuntamiento no quiere perder el tiempo. A nadie se le escapa que la remodelación de la Alhóndiga es uno de los proyectos prioritarios de Gorordo. Aunque algunos técnicos, entre ellos el arquitecto Rafael Moneo, pronostican que será difícil que



El Correo Español-El Pueblo Vasco, marzo de 1989

109 OTEIZA, Jorge. Texto mecanografiado de Oteiza enviado al periódico de Bilbao, nº 15, 28 de febrero de 1989, Archivo FMJO.

110 PINEDA, Rafael. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 23 de marzo de 1989.

INFORME DEL COORDINADOR TÉCNICO DEL D.P.A. RELATIVO AL ESTADO ACTUAL Y PREVISIONES PARA LA EJECUCION DEL PROGRAMA ALHONDIGA

- 1.- El Estado Actual de la Ejecución del Programa Alhondiga es el que sigue:
- a) Con fecha del día de hoy 5-4-89 se han firmado con la empresa constructora Tecs: Contrato y Acta de Replanteo. Ello supone efectos de plazos- el inicio oficial de las obras.
 - b) No obstante, por acuerdo previo con la Empresa esta inició los trabajos de excavación con fecha de 28 de marzo de 1.989. Así pues se hallan ejecutados: muros de cerramiento del solar, excavación de 6.000 m³ (lo que ha supuesto un movimiento de 900 viajes de camión) y del orden de un 40% de las instalaciones de apoyo a la obra (caseta de Dirección (facultativa, vestuarios, etc.)
 - c) Además del Proyecto de Ejecución de Excavación y Muros del Solar de Santiago Apostol, está realizado por los Sres. Olaso y Ruiz de Ocenda, en cumplimiento del Decreto de Alcaldía de 10-11-88, el Proyecto de ejecución de derribo interior, excavación y muros de la Alhondiga.
 - d) Este Coordinador Técnico desconoce- por no habérsele facilitado información alguna al respecto- el estado y alcance del Proyecto Básico contratado a los Sres.: Saenz de Oiza, Oteiza y Fullaondo.
 - e) Está pendiente de contratación el Consulting de apoyo para control de Calidad, Plazos y Costos de Obras propuesto por el Coordinador Técnico del D.P.A. con fecha 6 de febrero de 1.989 (SENER).
 - f) La Oficina Técnica del D.P.A. está desarrollando, en estos momentos, su plena capacidad, apoyando y supervisando la Ejecución de la Obra

Iniciada. Sin embargo este Coordinador Técnico estima que deberían de estar desarrollandose los restantes proyectos que afecten al Complejo cosa que no se puede realizar por estar pendientes del conocimiento y disposición del Proyecto Básico en redacción por los Sres. mencionados en d). A los efectos de la contrastación de los documentos a entregar por los citados Redactores señalaremos que el Proyecto Básico, para su consideración como tal, deberá estar compuesto de:

- . Memoria descriptiva de las características generales de la obra y justificativas de las soluciones concretas que satisfagan un contenido suficiente para solicitar, una vez obtenido el preceptivo visado colegial, la licencia municipal u otras autorizaciones administrativas, pero insuficiente para llevar a cabo la construcción.
- . Planos generales a escala y acotados, de plantas, alzados y secciones.
- . Presupuesto, con estimación global de cada capítulo, oficio o tecnología.

g) Igualmente, al carecer de la Información relativa al Desarrollo del citado Proyecto Básico y en la medida en que el mismo pueda retrasarse, nos vemos impedidos de redactar las correspondientes modificaciones de Planeamiento que procedan.

h) De acuerdo con lo expuesto en los puntos que anteceden, relativos al Estado Actual del Programa Alhòndiga, las previsiones realizadas por la Oficina Técnica del D.P.A. son las que siguen:

Solar de Santiago Apostol:

Finalización excavación: Agosto 1.989

Supuesta entrega del Proyecto Básico durante el mes de Abril:

Desarrollo proyecto ejecución sótanos: Junio de 1.989

Estudio Contratistas: Julio 1.989

Adjudicación hasta inicio: Septiembre 1.989

Inicio Obras: Octubre 1.989

Finalización estimada de Aparcamientos: Abril 1.990

Inicio restantes obras: Abril 1.990

Alhòndiga:

Dando por supuesto la entrega del Proyecto Básico durante el mes de Abril:

Permiso Departamento Cultural de Gobierno Vasco: se supone el mes de mayo.

Corrección Proyecto Ejecución Vaciado y Sótanos: mes de mayo 1.989

Estudio Contratistas: Junio 1.989

Adjudicación, contratos, hasta inicio: Agosto 1.989.

Inicio obra: 1 Septiembre 1.989.

Terminación derribos y vaciado: Mayo 1.990.

Terminación sótanos: Febrero 1.991.

Estos plazos sólo podrían cumplirse de darse dos supuestos:

1)

La entrega en el mes de Abril de un Proyecto Básico completo que no exija correcciones.

2)

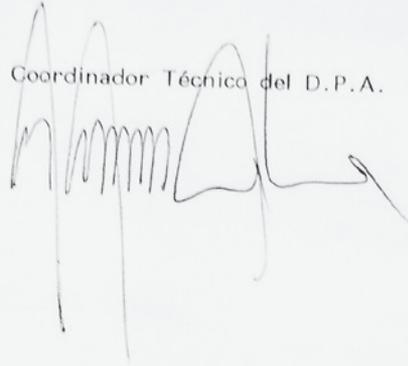
La autorización casi inmediata del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco (Recordemos que la autorización debe de ser sometida al previo informe de la Comisión de Cultura del Gobierno Vasco compuesta por personas heterogèneas cuya convocatoria por rápida que se haga puede implicar algunas demoras).

- i) A juicio de este Coordinador Técnico, mantenemos un retraso sustancial, respecto de las iniciales expectativas configuradas en Septiembre de 1.988, de 5 meses que van a condicionar de forma muy importante el nivel de estado de la obra a mitad del año 1.991.

Este retraso puede verse agravado notablemente si no se consiguen cumplir los plazos propuestos, lo que exige la fijación casi inmediata de un definitivo Programa de Necesidades y, la casi igualmente inmediata, entrega del Proyecto Básico del Complejo sin que precise correcciones.

En Bilbao a 5 de Abril de 1.989

El Coordinador Técnico del D.P.A.



Del presente informe redactado para el Sr. Alcalde se da traslado, así mismo, al Sr. Delegado del Area de Cultura y Turismo del Ayuntamiento de Bilbao y a los Sres. Coordinadores Económico y Cultural del D.P.A. así como al Sr. Secretario Técnico del mismo.

El arquitecto Rafael Moneo se convierte en un nuevo elemento dentro de la polémica cuando el periódico Bilbao (publicado por el Ayuntamiento) publica la carta en la que manifiesta su opinión sobre las dificultades entre la conservación del edificio y la construcción de un proyecto de centro cultural. Cabe recordar que, por el momento, el Gobierno vasco aún no ha otorgado autorización al Ayuntamiento para el derribo de la estructura interna del viejo almacén de vinos.

Abril de 1989. Mientras, Gorordo critica el proceso de “centralización” del País Vasco y su sistema de distribución de los recursos públicos. Insiste en reforzar la capacidad económica de los municipios para que puedan convertirse en “elementos dinamizadores de la sociedad”¹¹¹. Aunque el presupuesto de este año crece en un 12 por ciento respecto al de 1988, “es un presupuesto moderadamente expansivo, pero raquítico al fin y al cabo si se tienen en cuenta las necesidades de Bilbao”¹¹². De este modo, el alcalde critica al Gobierno vasco y a los partidos que “se autodenominan municipalistas”, pero que lo sustentan. Gorordo anuncia que “nuestra intención es realizar un gran centro cultural que se complementará con una infraestructura de casas de cultura en todos los barrios de Bilbao”¹¹³.

La cantidad de dinero que el Ayuntamiento tiene previsto invertir en la Alhóndiga es de 1.150 millones de pesetas (7 millones de euros). El también nacionalista Juan Carlos Loidi, concejal de Hacienda, asegura que el índice de endeudamiento del municipio sólo subirá una décima, situándose en un 24,8 por cien. Por otro lado, el COAVN prosigue con la celebración de conferencias, siendo Leon Krier su último invitado hasta la fecha.

errónea de la ciudad. Y lo que está ocurriendo con la política urbanística de las grandes ciudades es el resultado de unas leyes de hace veinte años y de una mentalidad de urbe de siglos pasados», afirma Leon Krier, arquitecto luxemburgués afincado en Londres, que pronunció ayer una conferencia en unas jornadas organizadas por el Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro.

Este arquitecto luxemburgués diseña una ciudad por encargo del príncipe de Gales

Leon Krier: «Jamás derribaría la Alhóndiga»

N. L.
Bilbao

Leon Krier está trabajando actualmente en un proyecto para el eterno príncipe

un aparcamiento de tanta categoría».

Tanto en el caso de Bilbao como de Londres, piensa que los centros históricos están congestionados.



Leon Krier, el arquitecto favorito del príncipe de Gales, opina que Bilbao es el resultado de una concepción equivocada de ciudad. (Foto Angel Ruiz de Azúa)

Deia, 21 de abril de 1989

111 GORORDO, José María. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 7 de abril de 1989.

112 *Ibidem*.

113 *Ibidem*.

Primera página del acta de la reunión mantenida el 13 de abril de 1989 entre el D.P.A y algunos representantes de grupos de teatro.

ACTA DE LA REUNION MANTENIDA CON LOS REPRESENTANTES DE
LOS GRUPOS KARRAKA, KUKUBILTZO Y MASCARADA EL DIA 13
DE ABRIL DE 1.989

En la reunión mantenida con los representantes de los grupos KARRAKA, KUKUBILTZO y MASCARADA con el Coordinador Técnico del D.P.A. que suscribe se plantearon, por los citados grupos los siguientes temas:

1) En materia de Programa de Necesidades:

. Prever un espacio principal vacío, para el que se establecieron unas dimensiones orientativas de 50 x 30 x 10 (longitud, ancho y alto), que admita diferentes actividades y formas de expresión cultural. Se piensa que se pueden conjugar propuestas culturales que integran las distintas formas de expresión: teatro, plástica, música, etc. Una idea formal del mismo podría acercarnos a la de un gran Plató de cine o T.V. Será un espacio que admita la posibilidad de accesos múltiples (un mínimo de tres, y distintos, divisiones espaciales en todos los sentidos, etc). La altura prevista, debe de responder a diferentes posibilidades de montajes y, consecuentemente tener en cuenta la necesaria altura de focos para que no queden excesivamente cercanos al espectador, etc. Igualmente deberá plantearse el espacio con una gran movilidad para la colocación de fuentes de sonido, focos, etc.

Por fin este espacio precisará contar con una Cabina de control Técnico, anexa con control visual sobre la sala, pero con acceso exterior.

. Prever otros tres espacios anexos de las siguientes características:

a)

Espacio de 15 x 20 x 10 (Ancho, largo, alto) destinado a talleres, de plástica, almacén, preparación de montajes, etc. Este espacio deberá de tener un gran acceso al espacio vacío (5x6 metros) y una gran

F. ARRUTI, 2009

Entonces, los arquitectos encargados del aula de cultura del Colegio estaban en la línea más conservacionista. Javier Cenicacelaya e Iñigo Saloña tenían un contrato con el Colegio y llevaban todo lo relacionado a las conferencias, vinculados a la docencia en Donostia. En aquel momento, este era el tema imperante, de forma que todo conferenciante era interpelado por su opinión respecto al cubo. También confluyen intereses que no siempre son los mismos: las personas que puedan ser amigas o discípulas de Sáenz de Oiza, o aquellos que son enemigos... Como en todos los mundos competitivos hay prejuicios y posiciones previas.

Al mismo tiempo, el coordinador técnico del DPA prosigue con reuniones mantenidas junto a Asociaciones Culturales de la ciudad con el fin de conocer sus necesidades y tenerlas en cuenta para el desarrollo del proyecto.

3.2.4.2 LA PRESENTACIÓN PÚBLICA

28 de abril de 1989. En el salón árabe del Ayuntamiento de Bilbao, Oteiza, Sáenz de Oiza y Gorordo presentan ante los medios de comunicación el anteproyecto del Centro Cultural para la Villa de Bilbao en la Alhóndiga, cuya maqueta representa una gran edificio cúbico de cristal en el lugar que ocupa la Alhóndiga y otro edificio-puente que lo une con la plaza ubicada en el solar del Colegio Santiago Apóstol. Oiza afirma que se conservarán tres de las cuatro fachadas, aunque podría existir la posibilidad de tirarlas todas más adelante en caso de que los ciudadanos así lo quisieran. Por lo tanto, “la fachada se convertirá en un zócalo que bordeará la nueva construcción”¹¹⁴.

En la gran plaza acristalada del centro cultural aparecerían “escenarios que bajan y suben, puentes, grúas, cuestas y ascensores”¹¹⁵, elementos que, en opinión Saénz de Oiza, dotarán de dinamismo a la obra. El precio estipulado para la construcción del centro cultural asciende a 5.118 millones de pesetas [31 millones de euros]. Para Oteiza, que anuncia que el centro acogerá la “primera universidad experimental vasca”, se trata de un ahorro:

“Les estamos ahorrando un montón de dinero a nuestros vecinos de San Sebastián, Pamplona y Vitoria [por] habernos convertido en capital cultural de todos los vascos [...] Habría que realizar una reunión entre todas las capitales vascas, ver sus necesidades culturales y darles respuesta en este proyecto”¹¹⁶.

En este proyecto ha quedado excluido del plan inicial la celebración de acontecimientos deportivos, aunque serán incluidas áreas comerciales, como restaurantes y salas de congresos. Oiza recalca que este proyecto es un diseño que puede ser modificado y centra su presentación de la obra mediante referencias a la luz, al espacio y al volumen, mientras que Oteiza alude al análisis previo de la ciudad que lo va a contener:

114 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. EL País, 29 de abril de 1989.

115 OTEIZA, Jorge. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 29 de abril de 1989.

116 *Ibidem*.

“Mi trabajo ha sido una reflexión morfológica sobre la ciudad que me ha llevado a la conclusión de que Bilbao es un lugar feo en el sentido positivo de la palabra. Lo que supone que no precisa de caprichosas expresiones artísticas”¹¹⁷.

Gorordo y el equipo muestran su entusiasmo respecto al tamaño del conjunto arquitectónico. “La gran plaza de cristal será el elemento más reconocible del complejo” afirman los autores, “tanto por su impresionante espacialidad interior como por la rotundidad de su volumen y sus enormes dimensiones desde el exterior”¹¹⁸. Se constituiría como el edificio más alto de la ciudad e, iluminado, podría llegar a verse desde cualquier punto de la misma, para convertirse así en símbolo de la ciudad. Oteiza ensalza la gran iluminación que puede conseguirse y afirma que “será la lámpara espiritual de la ciudad [...] el ciudadano llegará aquí y respirará espiritual y culturalmente”¹¹⁹.

Según sus autores, el proyecto respeta las fachadas: “Sobre la huella de la Alhóndiga, importante para la memoria de la ciudad, levantaremos la nueva imagen de Bilbao”¹²⁰, así Sáenz de Oiza. Oteiza, que será el responsable de la puesta en marcha del Instituto de Investigaciones Estéticas, explica: “Las estructuras de los distintos lenguajes artísticos van a experimentarse en profundidad cuando el centro empiece a funcionar, y se van a abordar temas importantísimos para la cultura y la identidad vasca”¹²¹.



El Correo Español-El Pueblo Vasco, 29 de abril de 1989

El País, 29 de abril de 1989

117 Ibidem.

118 SÁENZ DE OIZA, Fco. Javier. El País, 29 de abril de 1989.

119 OTEIZA, Jorge. El Correo... Op. cit. 29 de abril de 1989.

120 SÁENZ DE OIZA, Fco. Javier. El País, 29 de abril de 1989.

121 OTEIZA, Jorge. Ibidem.

3.2.4.3 NUEVOS OBSTÁCULOS

Primeros de mayo de 1989. La Diputación ha concedido los primeros 500 millones (3 millones de euros) para la ubicación de la Biblioteca en la Alhóndiga, siendo en 1990 cuando se entreguen otros tantos millones a cambio de los 10.000 m² que finalmente requiere esta institución tras un estudio de necesidades. El concejal socialista de Urbanismo, Rodolfo Ares, ya no rechaza el derribo del interior pero pide una justificación argumentada sobre el tamaño del complejo y el coste de su mantenimiento una vez construido. Los demás partidos se manifiestan en contra del proyecto, aunque únicamente HB argumenta su posición mediante la mención a los débitos municipales que sufriría el Ayuntamiento en caso de realizarlo. Así mismo, los populares han redactado un manifiesto con los puntos en los que difieren.

Por otro lado, unas declaraciones de Fullaondo respecto a su interpretación sobre una conservación patrimonial adecuada de la Alhóndiga han producido un enfrentamiento mediático con algunos arquitectos defensores de la conservación integral del edificio.

“Las fachadas, el diafragma externo, es ocasionalmente valioso, opera como un signo eficaz dentro de la memoria de la ciudad, se corresponde con su tiempo, si no como un texto de primer orden, por lo menos, como referencia coherente a un monumentalismo ecléctico que dominó Europa durante decenios. La resolución de su interior sólo tiene el mérito de su fecha, creo que fue hacia 1905. Ni resulta en absoluto significativo en sí mismo ni permite una aceptación razonable a otros usos que no sea el almacenamiento de pellejos de vino”¹²².

A partir de la presentación del proyecto, un nuevo argumento en contra del mismo se ha unido al abierto por la conservación patrimonial, a saber, la altura de la plaza cúbica de cristal en relación a la trama del Ensanche. Para los arquitectos Javier Cenicacelaya e Iñigo Saloña, el proyecto resulta disparatado, ya que estiman que el coste real llegará a alcanzar la cifra de 11.000 millones de pesetas (66 millones de euros), y argumentan que el tamaño impondrá una sombra sobre todo el vecindario. En este sentido, lo consideran un “atentado” contra el ensanche de la ciudad y critican asimismo las declaraciones de Oteiza sobre la supuesta “fealdad” de Bilbao. Por todas estas razones, han realizado un llamamiento a los ciudadanos y al Gobierno vasco para que el edificio de la Alhóndiga se proteja sin titubeos ni demoras.

Por su parte, el presidente del COAVN, Federico Arruti, tiene buena consideración del proyecto, aunque no comparte su ubicación, considerando más ajustada la Campa de los Ingleses por ser una zona de crecimiento y extensión prevista en el Plan General de Ordenación Urbana o, también, Zorrozaurre, como otra zona disponible y sujeta a arquitecturas más vanguardistas. Considera que debe tenerse en cuenta el trámite para Monumento y, desde el punto de vista arquitectónico, apunta que el vidrio puede llegar a ser tan opaco como el hormigón en cuanto a la proyección de sombras se refiere, además de los problemas de tráfico que tal edificio podría ocasionar en la zona del Ensanche. Arruti explica que recibe muchas quejas de los colegiados por su imposibilidad de intervenir en edificios que, aún carentes de valor, están protegidos desde el Ayuntamiento. El caso de la Alhóndiga le parece, como otros asuntos urbanísticos, una cuestión de clave política.

122 FULLAONDO, Juan Daniel. “Entrevista con Juan Daniel Fullaondo” en revista *Kain* nº7. Madrid: *s/e*, 1989; p. 7.

12 de mayo de 1989. Los arquitectos redactores del proyecto de centro cultural, Sáenz de Oiza y Fullaondo, aceptan explicar el proyecto ante los arquitectos en Bilbao, aunque no comparecen a la cita Gorordo ni Oteiza, hecho por el que han recibido algunas críticas. Fullaondo expone cómo se ha embarcado en el proyecto debido a una llamada de Oteiza y cómo inicialmente existía un interés por que Moneo formase parte del equipo, aunque el cumplimiento de sus compromisos le impidiera hacerlo, por lo que decidieron llamar a Sáenz de Oiza. “Visitamos la Alhóndiga y su interior no nos pareció demasiado relevante. Yo diría que al hormigón de la Alhóndiga le falta la poesía que puede verse en otras obras de esa época”¹²³, así Fullaondo.

El tono de la discusión entre el equipo redactor y los arquitectos colegiados parece alcanzar en ciertos momentos cotas elevadas por ambas partes. Sáenz de Oiza llega a afirmar que “en nombre de la ignorancia hay una tendencia a respetar los edificios mediocres y a rechazar la buena arquitectura”¹²⁴. Por su parte, las críticas de los arquitectos también son dirigidas hacia el ausente Oteiza, ya que dudan de sus capacidades en el campo de la arquitectura. Fullaondo defiende al artista en todo momento y, aunque Sáenz de Oiza no responde a este respecto, sí que expresa su gran respeto hacia la obra del escultor. A esta cita ha acudido Yon Intxaustegi, a quien Gorordo ha encomendado la coordinación del proyecto, y algunos concejales, como Ortiz de Arratia, aunque éstos no han realizado ninguna intervención en el debate.

«La provocación no es argumento suficiente para construir un edificio», aducen

Los arquitectos bilbaínos acogen con grandes reservas el proyecto del nuevo centro cultural de la Alhóndiga

El proyecto del centro cultural de la Alhóndiga realizado por el equipo formado por el escultor Jorge Oteiza y los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza y Juan Daniel Fullaondo ha sido acogido con grandes reservas por los arquitectos bilbaínos, a tenor del desarrollo de un debate celebrado el pasado viernes en la delegación vizcaína del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro. Las explicaciones de Sáenz de Oiza y Fullaondo, encargados de presentar la idea, fueron cuestionadas en todas sus vertientes por un amplio sector de los profesionales vizcaínos. «La provocación no es argumento suficiente para construir un centro cultural», señalaron los arquitectos que no comulgan con el proyecto auspiciado por el alcalde José María Gorordo.

B. Olaizola

BILBAO. Si en algo coincidieron los arquitectos que se dieron cita el viernes en Bilbao para escuchar las explicaciones de Sáenz de Oiza y Fullaondo sobre el proyecto del centro cultural de la Alhóndiga fue en reprochar la no asistencia del alcalde Gorordo al debate. Esa fue la única idea aceptada con total unanimidad por los presentes, ya que sobre el resto hubo opiniones para todos los gustos.

Juan Daniel Fullaondo, encargado de presentar las líneas básicas del proyecto, explicó que se embarcó en la aventura a raíz de una llamada de Oteiza, que a su vez había sido tentado por Gorordo para diseñar un centro cultural en la Alhóndiga. Fullaondo resumió que al principio intentaron incorporar a Rafael Moneo al equipo, pero al ver que tenía otros compromisos recurrieron a Sáenz de Oiza. «Visitamos la Alhóndiga



El Correo Español-EI Pueblo Vasco, mayo de 1989

123 FULLAONDO, Juan Daniel. El Correo Español-EI Pueblo Vasco, 14 de mayo de 1989.

124 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *Ibidem*.

Otra batería de críticas se ha dirigido a la afirmación de Sáenz de Oiza sobre emular el Pompidou. Respecto a este caso, los arquitectos colegiados mencionan los procesos urbanísticos que ha sufrido el barrio de Le Maré, así como las operaciones especulativas de las inmobiliarias parisinas ligadas a la derecha más reaccionaria. Por otro lado, las críticas sobre la supuesta falta de importancia dada al contexto por los autores del proyecto, aludiendo a un despotismo ilustrado, contrastan con otras opiniones que recuerdan la participación habida entre agentes sociales en el momento de decidir la transformación de Les Halles, o en el Covent Garden de Londres, casos en los que, supuestamente, la ciudadanía sentía que formaba parte de la construcción de su entorno. Pero también se han expresado opiniones sobre la falta de debate de otros proyectos urbanísticos de gran incidencia en el interior del Bilbao Metropolitano.

F. ARRUTI, 2009

La presentación revelaba cierta utilización de la figura de Jorge. Oiza y Fullaondo vinieron al Colegio a presentar el proyecto y la mayoría se manifestaron en contra de la fórmula. [...] Desde el Colegio no se hizo una oposición frontal. Fue la defensa del patrimonio lo que nos llevó a enfrentarnos al proyecto, más que negar la capacidad al equipo de Oiza para poder llevar a cabo el proyecto. [...] Gorordo nos invitó a conversar sobre el proyecto antes de la presentación. Estuvimos en su despacho durante una tarde entera y le manifestamos los graves problemas que nos suscitaba el proyecto, aunque pretendía que formáramos parte de la defensa del mismo pues sabía que contaba con enemigos en el camino. Aunque en su libro¹²⁵ aparecían los resultados de aquella encuesta en la que el setenta por ciento de los encuestados estaba a favor del proyecto, Gorordo debería saber que no era así, ni a nivel de calle, ni de proyecto. Nosotros, como colectivo, catalizamos una iniciativa espontánea y prácticamente todos los arquitectos progresistas firmaron en contra. El alcalde sabía que tenía problemas y nos quería incorporar como un colectivo que diera respaldo.

3.2.4.4 LA DEFENSA PÚBLICA DEL EQUIPO

Debido al continuo estado de polémica mediática que el proyecto está generando, sus autores responden en varias entrevistas a distintos medios con el fin de transmitir, explicar y justificar, tanto a sus detractores como al conjunto de la sociedad bilbaína, los argumentos empleados en el mismo, destacando los factores positivos que una operación de tales características puede aportar a la ciudad. “Bilbao es una ciudad emocionante y hay que ofrecerle un edificio capaz de emocionar [...] ¿Una torre es excesiva por ser alta?”¹²⁶ Para Sáenz de Oiza, la altura de la plaza no constituye en sí misma un problema, ni arquitectónico, ni urbanístico. Apasionado por transformar los hábitos cotidianos y por construir sueños cada vez más fantásticos, centra el problema en el contexto

“del entorno urbano en el que el edificio se resuelve, la trama histórica. Es el deseo, por ejemplo, de una plaza cubierta, liberada de la lluvia y de las inclemencias y, verdaderamente, un centro ciudadano de participación activa, donde la naturaleza queda un poco distanciada. Lo urbano es siempre ir contra la naturaleza. [...] La ciudad, en cierta medida, es transformación

125 GORORDO, José María. Op. cit.

126 SAÉN DE OIZA, Fco. Javier, El Correo Español-El Pueblo Vasco, mayo de 1989.

del paisaje natural en un paisaje dominado por el hombre. Eso es la ciudad. No es dejar la naturaleza incontaminada sino contaminar la naturaleza de relaciones humanas¹²⁷.

Respecto a la cuestión sobre la inserción del complejo arquitectónico en la trama del Ensanche, Sáenz de Oiza identifica la noción de ruptura del proyecto de la Alhóndiga con el motor propio de la sociedad y, en concreto, de una ciudad como la de Bilbao, necesitada de una transformación.

“Romper los hábitos es una medida de progreso. ¿Seríamos monos que apenas sí tienen más que instinto! Pero el hombre es más. Hay que transformar los hábitos cotidianos y hacerlos cada día novedosos y diferentes. Bilbao siempre será Bilbao y hay que hacerlo diferente¹²⁸.”

Por su parte, Fullaondo trata de naturalizar el estado de polémica en el que está inmersa la ciudad, haciendo referencia a varios proyectos o arquitecturas que en el momento de su gestación provocaron grandes controversias.

“Todas las obras arriesgadas han levantado estas polémicas. El París que ahora conocemos es el del Barón de Haussmann que incitó todos los líos y ahora el París que nos gusta es el de Haussmann. Camón Aznar hablaba del Guggenheim como de la ‘inmensa insensatez’. El Centro Pompidou lo mismo, el centro Rockefeller, la torre Eiffel, la ópera de Sydney. Tremendo. Todo el mundo se reía, los periódicos decían: ‘la ópera más cómica del mundo’. Ahora están todos calladitos¹²⁹.”



El Correo Español-El Pueblo Vasco, mayo de 1989

El Correo Español-El Pueblo Vasco, mayo de 1989

Como gran conocedor de la arquitectura y el urbanismo de Bilbao y de su Ensanche, Fullaondo está dispuesto, junto al resto del equipo, “a respetar las cuatro fachadas de la Alhóndiga y a salvaguardar todo lo que tiene de válido el edificio de Ricardo Bastida”. Todo lo referente a la altura definitiva de la plaza acristalada está sujeto al resultado de los estudios volumétricos y de impacto ambiental que están realizándose.

“Tenemos ya la idea básica, que no es otra que una estructura en la que van a ir todos los equipamientos previstos [...] La cobertura de esa estructura, lo que es el cubo, puede modificarse

127 Ibidem.

128 Ibidem.

129 FULLAONDO, Juan Daniel. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 11 de junio de 1989.

para adaptarse a las condiciones que imponga el Ayuntamiento. El proyecto definitivo se realizará a partir de lo que digan esos informes¹³⁰.

Sorprendentemente, dentro de este ámbito de polémica, se hace público que el COAVN propuso al Consejo Superior de Arquitectura otorgar la distinción de arquitecto honorífico a los escultores Oteiza y Chillida. Arruti explica que esta propuesta se había realizado el pasado 12 de marzo, cuando el proyecto de la Alhóndiga no había sido aún presentado. A Oteiza le es otorgada esta distinción por su trabajo en la Basílica de Aranzazu.

Como coordinador del proyecto, Jon Intxaustegi concibe el lugar de la Alhóndiga para el centro cultural como un triunfo de la “cultura colectiva” frente al “mercantilismo” al ser un terreno codiciado para fines comerciales. De todos los lugares que Intxaustegi ha visitado gracias a su trabajo de realizador documental, Oteiza le solicitaba información sobre las casas de cultura, convirtiéndose en un gran defensor de este concepto. Cuando fue visitado por Oteiza en París, Intxaustegi buscó a la gente oportuna, como Mariví Antoñanzas y Begoña Artedi, jóvenes que vivieron en diversos países de Europa, para que realizasen el estudio técnico sobre modelos de funcionamiento de centros culturales en vistas al usuario. En este sentido, Intxaustegi considera fundamental conocer las necesidades con las agrupaciones culturales de Bilbao, por lo que se está llevando a cabo reuniones¹³¹ con las mismas.

Informe del director del D.P.A, Ibon Areso, sobre el proyecto de centro cultural, 15 de mayo de 1989.

Visto el proyecto para el Centro Cultural en la Alhóndiga y Santiago Apóstol redactado por los Arquitectos Sres. Sainz de Oiza y Fullaondo con la colaboración del escultor Sr. Oteiza, por parte de esta Oficina Municipal del Plan se remite el siguiente

INFORME

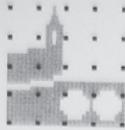
El emplazamiento correspondiente a la manzana de la antigua Alhóndiga y el solar que ocupaba el colegio de Santiago Apóstol, se consideran adecuados para el establecimiento de un centro cultural al servicio de Bilbao y su área metropolitana.

En este mismo sentido, la ubicación dentro del complejo del Conservatorio Superior de Música se estima urbanísticamente más adecuada que la del uso anteriormente previsto de Frontón de mano.

Tampoco hay nada que objetar en cuanto a la intensidad del uso, ya que el aprovechamiento previsto de 2,66 m² de techo/m² de suelo, sobre parcela neta, resulta perfectamente asumible.

130 INTXAUSTEGI, Y. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 18 de mayo de 1989.

131 En el Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao pueden consultarse las actas de estas reuniones.



- 2 -

Consecuentemente, no existe ninguna objeción urbanística relativa a los parámetros de carácter básico -uso y aprovechamiento-.

Entrando en el aspecto relativo a la configuración arquitectónica de la edificación propuesta, cabe hacer las siguientes consideraciones:

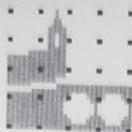
- En la memoria del Avance del Plan General -página 10-, se manifiesta que uno de los objetivos que el Plan deberá procurar para Bilbao es la "capacidad de representación, entendida como el aprovechamiento de las oportunidades que ofrece la ciudad para formalizar hitos y zonas emblemáticas mediante espacios públicos y edificios con capacidad de transmitir una imagen de la función de capitalidad".

Consiguientemente, el aspecto emblemático de una obra como la que nos ocupa es un objetivo necesario como complemento de su propia funcionalidad cultural.

- El mantenimiento del actual edificio de la Alhóndiga es un bien deseable, ya que el edificio de Ricardo Bastida puede considerarse incluido en el actual patrimonio arquitectónico de Bilbao, formando parte de su memoria colectiva.

Este mantenimiento a mi juicio no debe entenderse con un carácter integral, sino que con las adecuaciones que vengan exigidas por la nueva función, las cuales son la mayor garantía para la pervivencia de los valores a proteger.

Por ello, con independencia de que se pudiese hacer una mejor arquitectura que la existente, creo que la alternativa no sería destruir aquella para reedificar ésta, ya que debería de tratarse de sumar y no de sustituir. Bilbao ofrecerá en breve nuevas oportunidades de realizar edificaciones que lo singularicen ; veremos si se consigue para estos casos, en los que no existe conflicto entre lo nuevo y preexistente, la concurrencia de los mejores profesionales.



- 3 -

El mantenimiento de las tres crupias perimetrales de la Alhóndiga puede estar en el límite de lo admisible en relación con lo que anteriormente hemos denominado adecuaciones a la nueva función, sobre todo si su objetivo es la obtención de la prevista plaza pública.

- El parámetro más conflictivo del proyecto es evidentemente la altura y volumen del cierre acristalado previsto en el proyecto para el solar de la Alhóndiga. El mismo viene a representar algo así como doblar en altura los edificios de Estraunza y con una ocupación maciza, sin que su impacto quede apenas corregido por el hecho de tratarse de un elemento acristalado, ya que su aspecto real será el de fachada y no el de una piel transparente.

Este cubo que ocupa la totalidad de la manzana, resulta así fuera de la escala que corresponde a su emplazamiento rodeado por unas calles que en Bilbao se caracterizan por su falta de generosidad, o dicho de otra manera una construcción de estas proporciones requiere un área de respeto o espacio público colindante de proporción adecuada a su tamaño que en el presente caso no se da y que en su caso sería obtenible en otras zonas más abiertas, como Echevarría o Abandoibarra.

Así tenemos como ejemplo el propio teatro Arriaga, con un espacio delantero proporcionado a su tamaño que luego se amplía en los jardines del Arenal. Dicho de otra forma, el conflicto de la propuesta no surge de su altura sino que de la misma en relación con el emplazamiento donde se ubica.

Consecuentemente aunque la maqueta del edificio tiene su interés, este no trasladable a la escala 1 : 1, ya que su percepción y perspectiva cambiarán de forma importante. Tampoco los valores emblemáticos a los que anteriormente hacíamos referencia se obtienen necesariamente desde puras consideraciones volumétricas.

Para finalizar, diremos que no es objeto del presente informe el entrar en consideraciones económicas, cuya valoración se hará con toda seguridad más acertadamente desde la propia Area de Cultura, pero sí



- 4 -

parece conveniente señalar que la superficie acristalada a limpiar será del orden de 46.400 metros cuadrados -contando ambas caras-, con la dificultad añadida de que la parte correspondiente a la tapa horizontal (80 x 80 = 6.400 metros cuadrados), será difícil de limpiar por su cara inferior y acumulará polvo de forma rápida en su lado superior por las características medioambientales de Bilbao.

Asimismo, deberá darse una solución a la actual medianera existente sobre el solar de Santiago Apóstol, problema éste que en todo caso no parece que deba ofrecer grandes dificultades.

Bilbao, 15 de Mayo de 1.989.

EL DIRECTOR DE LA OFICINA

AYUNTAMIENTO DE BILBAO
BILBOKO UDALA



Eriztasunen Udal Bulegoa
Ofizina Municipal del Plan

Fdo. : Ibon Areso Mendiguren

16 de mayo de 1989. Se ha celebrado la sesión ordinaria del Pleno del Ayuntamiento en la que, tras varias discusiones, se ha aprobado el Proyecto Básico de la Alhóndiga, con PNV y PSOE a favor y el resto de partidos en contra. No obstante, se exige un estudio volumétrico, económico y medioambiental para aprobar la propuesta concreta del equipo formado por Oteiza, Oiza y Fullaondo. Gorordo asegura que el coste total para el Ayuntamiento ascenderá a los 3.000 millones de pesetas (18 millones euros) previstos, aportando el resto la Diputación y el Gobierno vasco.

A pesar de que el Ayuntamiento se encuentra “en espera” de la autorización del Gobierno vasco para iniciar las obras de derribo, Luciano Rincón advierte que se ha producido un cambio estratégico en el discurso por parte del alcalde: de la protección/derribo del antiguo edificio a la afirmación/negación de un edificio “moderno”. Al igual que Fullaondo apuntaba, ejemplos como la torre Eiffel pueden explicar por qué muchos han comenzado a optar por el silencio, alertados por que su discurso negativo sea leído despectivamente en el futuro.

Entre todas las críticas de los arquitectos dirigidas al Proyecto Básico, las observaciones del arquitecto Alberto López, uno de los responsables del Plan General de Bilbao y co-autor de un libro en el que se investiga la obra de Bastida, resultan de una sobriedad e interés que son aceptadas gratamente por equipo redactor. El Proyecto Básico es entendido por López como un anteproyecto lanzado precipitadamente debido a las dinámicas que caracterizan a la política. No entiende cómo en el Pleno se ha podido aprobar una “idea” que, a diferencia de un proyecto, debe ser discutida, contrastada. Entiende que la Alhóndiga es el lugar idóneo para hacer “EL” centro cultural si Bilbao pretende optar al concierto cultural de las ciudades europeas. Así mismo, opina que este centro debe disponer de todos los beneficios de la centralidad. De este modo, el centro actuaría como equilibrador en una zona del Ensanche que no demuestra tanta calidad como la expresada en la Gran Vía, centrandolo así con mayor intensidad el verdadero centro geométrico del área y las funciones de la ciudad. De esta forma, López sitúa a la Alhóndiga como el tercer punto de un triángulo formado por dos jardines: Doña Casilda y Ametzaga.



El País, 17 de mayo de 1989



Deia, 17 de mayo de 1989

Entiende que el edificio debe ser fuerte y guardar singularidad y presencia en la ciudad. Al igual que Moneo, menciona la imposibilidad de conservar las cuatro fachadas y, al mismo tiempo, rebasarlas. La gran altura del proyecto la interpreta como una intención de cambio de escala en la ciudad, al igual que la llevada a cabo por Brunelleschi en Florencia mediante la Cúpula de Santa María de las Flores. En su opinión, “lo fácil habría sido actuar miméticamente sin salirse de la actual caja [...] pero aquí hacía falta una propuesta decidida y de riesgo si se quiere recrear una situación nueva”¹³².

La visión urbanística de una gran pieza arquitectónica observable desde lejos, que condense la imagen de la ciudad, es compartida por López. La cúpula de Brunelleschi anunciaba a los florentinos la llegada a su ciudad:

“es una sensación verdaderamente bella y una lección de urbanismo a escala de ciudad que nos dejó el primer Renacimiento [...] Los florentinos decían que cuando la veían identificaban en ella la cúpula celestial protectora bajo la cual se extendía la ciudad. Ese tipo de sentimiento de pertenencia, de protección y de identidad son valores que han sido olvidados en los últimos años por una cultura urbanística que ha llegado a pecar en exceso de un mal entendido proteccionismo conservacionista en el que han tenido un gran predicamento las posturas más académicas”¹³³.

López califica de “desastrosas” las críticas sobre las dimensiones del proyecto realizadas por otros arquitectos, aduciendo que una parte fundamental del mismo es su altura; en caso de tener la obligación de reducirse, opina que es mejor abandonar la idea. Respecto a las fachadas, López opina que deberían ser conservadas, pues considera que representan un cuidado ejercicio de diseño. Sin embargo, no cree que la estructura tenga un valor especialmente significativo. De hecho, se refiere a Bastida como un proyectista que “no llegó nunca a manejar los nuevos conceptos y significados que va a tener en los años posteriores la técnica del hormigón”¹³⁴ a diferencia de otros autores que señala, como Mario Camiña.

No obstante, López considera que las ideas de Oteiza formalizadas en tizas pueden estar pasando negativamente en los arquitectos en el momento de realizar el proyecto arquitectónico como tal. Los arquitectos deberían abandonar las preconcepciones escultóricas para este efecto: “Un equívoco entendimiento de querer acoplar la idea de un escultor a una arquitectura que en cierta manera lo rechaza”¹³⁵. Aunque no está de acuerdo en que Oteiza sea el responsable del proyecto, López considera como característica más notoria del proyecto el vaciamiento de la estructura interior: “quizá vaciar y ganar como espacio público para la ciudad sea lo mejor del proyecto”¹³⁶. Para López, el punto débil del proyecto es el cubo menor, que no ha sido bien resuelto respecto a su función y circulación, pues tan sólo actúa como segundo estribo visual del puente.

132 LÓPEZ, Alberto. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 25 de mayo de 1989.

133 *Ibidem*.

134 *Ibidem*.

135 *Ibidem*.

136 *Ibidem*.

Las críticas de Alberto López resaltan por su diferencia respecto a las elaboradas por arquitectos conservacionistas como Javier Cenicacelaya que, al mismo tiempo, es asesor de la Junta de Patrimonio Histórico del Gobierno vasco. En esta ocasión, las críticas que Cenicacelaya ha realizado junto con Iñigo Saloña están dirigidas hacia el supuesto cinismo de Fullaondo en relación a un texto que escribió en 1971 con la intención de proteger la Alhóndiga de un posible derribo.

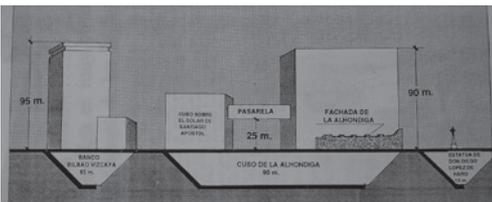
“Yo creo que fue antes, en 1968, más o menos. Lo que yo defendía entonces y defendiendo ahora es la conservación de la memoria bilbaína de la Alhóndiga. Su rostro urbano. No los pellejos de vino. Estamos ante un proyecto de descontextualización”¹³⁷.

De forma general, a Cenicacelaya y Saloña todo les resulta palabrería, y dudan de la trayectoria profesional del equipo. Lo que resaltan como verdaderamente importante desde la Ilustración es “hacer ciudad”, lo cual entienden como recuperación de zonas degradadas. Respecto a la mención que sobre Brunelleschi realiza López, mencionan que éste no “entendía nada de nada”¹³⁸, argumentando cómo el gran tamaño de la cúpula fue causa de otras vicisitudes. Como propuesta, Cenicacelaya y Saloña ofrecen la instalación de una biblioteca y un museo aprovechando la estructura actual del edificio aunque han declarado que, si por ellos fuera, abandonarían el proyecto, pues consideran que el verdadero problema de Bilbao es la recuperación de la ría. Por otro lado, movimientos populares han manifestado en distintas ocasiones, mediante diferentes tipos de acción, su oposición al proyecto de la Alhóndiga.



La Alhóndiga: basta ya

Como consecuencia de sus protestas demandas de los barrios y Alhóndiga, supone una grave hi-



HB acusa a Gorordo de tener afanes «megalomano» y faraónicos

Los socialistas dicen que la idea del centro cultural «no nos desagrada» y la oposición la califica de «colosalista»

El proyecto del centro cultural de la Alhóndiga «no desagrada» a los socialistas de José María Gorordo en el equipo de Gobierno municipal. Rodolfo Arca, portavoz del PSE en el Ayuntamiento, dice que la idea «no nos desagrada, aunque creemos que es un proyecto demasiado grande y que está descontextualizada y sin relación con el entorno de Bilbao. Preguntamos sobre si se revalorizarían en Bilbao en sus dimensiones de la medida del edificio. Ante la falta de datos que el grupo Apoyos al proyecto en sus comités de que el proyecto contrario en sus términos. El portavoz socialista, en palabras, pedía que se adaptara al proyecto más contextualizado a sus términos. Aunque se cuestiona la validez del estudio y se cuestiona...

HB acusa a Gorordo de tener afanes «megalomano» y faraónicos

Los socialistas dicen que la idea del centro cultural «no nos desagrada» y la oposición la califica de «colosalista»

El proyecto del centro cultural de la Alhóndiga «no desagrada» a los socialistas de José María Gorordo en el equipo de Gobierno municipal. Rodolfo Arca, portavoz del PSE en el Ayuntamiento, dice que la idea «no nos desagrada, aunque creemos que es un proyecto demasiado grande y que está descontextualizada y sin relación con el entorno de Bilbao. Preguntamos sobre si se revalorizarían en Bilbao en sus dimensiones de la medida del edificio. Ante la falta de datos que el grupo Apoyos al proyecto en sus comités de que el proyecto contrario en sus términos. El portavoz socialista, en palabras, pedía que se adaptara al proyecto más contextualizado a sus términos. Aunque se cuestiona la validez del estudio y se cuestiona...

B. O.

BILBAO. El proyecto del centro cultural de la Alhóndiga no ha causado demasiado revuelo entre los opositores. Solo uno de los cuatro grupos municipales que forman la oposición -HB, El EA y PP- ha manifestado de forma reiterada su oposición a pesar de que...

La costera del aventurero.

Más críticas se escuchan en el resto de los grupos municipales. Los dos otros opositores en declarar su oposición al proyecto y en señalar que no se revalorizaría, están más relacionados con el simbolismo que con el cuestionamiento realista.

Bilbao: El error, en opinión de los críticos, es que se ha centrado en el aspecto físico del edificio, pero no en el contexto que lo rodea, que es el eje y el eje del centro urbano del proyecto. Se pretende el edificio en un sitio en el que no se puede producir el efecto deseado. Aunque se cuestiona la validez del estudio y se cuestiona...

Egin, 7 de mayo de 1989

El Correo Español-El Pueblo Vasco, mayo de 1989

137 FULLAONDO, Juan Daniel. “Entrevista con...” Op. cit. p. 9.

138 CENICACELAYA, Javier y SALOÑA, Iñigo. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 4 de junio de 1989.

ASOCIACIONES Y GRUPOS CULTURALES OPINAN SOBRE EL PROYECTO

Escuela de Bertsolaris: «Hipotecan la ciudad»

Es un proyecto que nos tenemos que ir haciendo ya que se ha implicado a todo un pueblo sin contar con él, imponiéndolo. El PNV y Oñaz ya intentaron hacer algo similar con "Sibilin Baxta", algo que al final quedó en nada. Sin duda de infraestructuras culturales a los barrios, están hipotecando el futuro de Bilbao y no sólo el de ahora porque, de aquí a muchos años, no va a ser posible un arreglo, dado el endeudamiento que el Ayuntamiento está adquiriendo. Gorordo lo que pretende es dejar obras que recuerden su nombre para el resto de los tiempos, sin reparar en gastos ni en problemas de ningún tipo.

Gramola Irratia: «Una obra faraónica»

Aparte de destruir la Alhóndiga y romper el entorno y todo el esquema urbanístico de la zona, alca que, sin ninguna duda, no costará los 5.000 millones de pesetas presupuestados, ya que como es habitual, el Ayuntamiento dejará todo en manos de la especulación con lo cual el coste se disparará hasta nadie sabe dónde. Es increíble que se sigan a conceder los 3.000 millones de pesetas necesarios para dotar de zonas verdes a los barrios y, por el contrario, no nosan freno a las inversiones destinadas al cubo, en el que han implicado al resto de instituciones.

AAVV de Rekalde: «Por la descentralización cultural»

En Rekalde más de 30 grupos hemos pedido al Ayuntamiento un centro cultural para el barrio con un coste ridículo si se compara con el de la Alhóndiga y, hasta el momento, ni siquiera nos han contestado. Es necesario que en Bilbao se realice una descentralización cultural, ya que el centro siempre ha estado mejor dotado que los numerosos barrios de la periferia y hora es ya de que de una vez esta situación cambie, subvencionando y dotando de locales a los grupos populares para así, importar menos cultura de otros lugares. Es un proyecto que sólo satisface vanidades perso-

Goloka: «Una gordada para lavarse la imagen»

Un proyecto antidemocrático. Una gordada para lavarse la imagen dentro de la propaganda clásica electorista empleada por el alcaide, al cual nos oponemos radicalmente dado que la cantidad de millones que se van a gastar en principio 5.000 millones, pero que quedarán en 25.000, debían ser utilizados en equipamientos culturales para los barrios, ya que se valoramos que había barrios que no cuentan ni siquiera con una plaza en la que los grupos de teatro puedan realizar sus espectáculos. Centralizar la cultura en la Alhóndiga es perpetuar la discriminación histórica de los barrios.

Cobaya: «Mejor una Alhóndiga que ninguna»

El positivo el proyecto, en el sentido de que todo lo que se invierte en cultura es un progreso para el pueblo. Si es un proyecto de mucho volumen tendría cabida muchos más actos culturales y si el dinero es muy modesto, tendrá una serie de medio técnicos que se podrá alzar mucho más en función de los recursos. Podrá haber muchas actividades culturales, con muchos grupos que tengan muchos años donde poder estrenar. Es positivo que se haga una Alhóndiga y que hagan una, aunque si es posible el mejor que sean societas.

Maskarada: «Primero una planificación global»

En principio, con respecto a la cultura vasca puede ser un edificio positivo, lo que pasa es que a partir de ahí existen muchísimos pero que habría que justificar. Por un lado, el primer problema que se plantea es el hacer un edificio muy centralizado y costoso frente a la falta de infraestructura total de medios culturales en los barrios. Por ello, habría que ver primero que es lo prioritario, ya que en todo caso no se puede atender a una política cultural sin tener en cuenta la globalidad de Bilbao en su conjunto. Si se quiere hacer una gran sala polivalente, ésta tendría que tener otras gemelas en los barrios. Por otro lado, si la Alhóndiga llegara a hacerse, debería responder a las necesidades culturales de este país, es decir, que la gente que lo llevara y que tendría acceso al centro fuera gente de aquí, dado que a la falta de infraestructura que padece Bilbao se une la falta de medios de que adolecen gozando los grupos los cuales han impedido el progreso de creación cultural.

Ortzadar Irratia: «Ningún grupo ha sido consultado»

El proyecto es grandioso y muy ambicioso en el que no hemos tomado parte ninguno de los colectivos culturales que trabajamos en la ciudad. Está ideado para ofertar cultura pero en el sentido estricto del consumo, el cual se contraponen con lo que desde la emisora estamos potenciando: una cultura participativa y creativa. Este tipo de macromontajes nos parece bien pero sólo si antes han sido atendidas las necesidades de los barrios, si se da una respuesta a la demanda popular. Dice mucho, por ejemplo, que nosotros nunca hayamos recibido una subvención ni siquiera de 50.000 pesetas, y que la política que se sigue es la de restringir las ayudas económicas, castigando a la gente con recortes económicos, lo cual, lógicamente, choca con las grandes cifras que barajan para la Alhóndiga. Está proyectado a expensas de mucha gente, ya que diversos grupos que hemos entrevistado nos han manifestado que no están de acuerdo con el mismo, por creer que existen problemas más urgentes que solucionar.

Txomin Barullo Irratia: «Poca utilidad cultural»

Estamos en contra del monumentalismo cultural en el sentido de que son grandes proyectos que suponen inversiones tremendas y que, en última instancia, son fundamentalmente para cubrir una imagen de la ciudad pero con muy poca utilidad cultural y acceso popular a esas instancias. El Ayuntamiento debe aportar infraestructuras y recursos a todos los focos culturales que existen en la villa. Como radio libre, aspecto de esa expresión cultural desde la base, exigimos al Ayuntamiento que, en lugar de dedicarse a hacer cosas monumentales, nos reconozca e impulse los circuitos de emisora.

AAVV de Alkamira: «Ni un local en el barrio»

Tras siete años de funcionamiento debemos decir que el Ayuntamiento en ningún momento ha atendido nuestras peticiones de dotar al barrio de un centro cultural y social. Por ello, pensamos que es una exageración que se vayan a gastar cientos de millones en la Alhóndiga, mientras que nosotros no tenemos ni un local en el que poder realizar algún tipo de actividad. Además a este enorme gasto previsto para la construcción hay que unir los que se originarán con el mantenimiento del futuro centro, ya que al igual que lo denunciábamos con el Teatro Arriaga, ésto volverá a suceder con la Alhóndiga.

Altza Porru: «Bilbo es algo más que unos burguesitos»

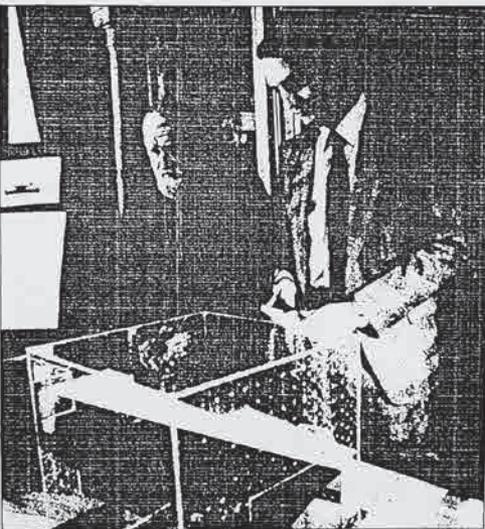
El modelo que quieren potenciar con el centro cultural de la Alhóndiga es claramente elitista, consumista y europeista que conlleva la destrucción de toda la cultura popular. Es un gesto inhumano consecuencia del jefe Gorordoiano de comprar con otras ciudades europeas y de matar todo tipo de cultura que no salga de sus manos. Estamos a favor de un centro cultural en el Estanque pero siempre y cuando existan también en los barrios, ya que hay cantidad de grupos que se disuelven por la falta de ayudas económicas. No responde a las necesidades de Bilbao, ya que Bilbao es algo más que unos burguesitos.

Rokan de MCD: «No está mal, en principio»

No quiero estar en contra de algo que vaya a ser futurista o algo nuevo para Bilbao. No me parece mal en principio. Aunque quizá habría que hacer un estudio entre más posibilidades. Es una cosa muy ambigua y de momento no se puede decir si es bueno o es malo. Con la Alhóndiga, Bilbao parecería otra ciudad totalmente diferente. En la línea cultural de Gorordo no se promociona a aquellos grupos que pueden estar en contra de la política que lleva el Ayuntamiento. Aquí no hay muchos locales en los que se puedan realizar actividades musicales, dado que las instituciones no se preocupan mucho en promocionarlos.

Karraka: «Reivindicar el vacío»

En el proyecto de la Alhóndiga confluyen varios elementos muy favorables que lo acallan como espacio idóneo para albergar un gran espacio "vacío" necesario en el centro urbano para dotarlo de función contemporánea de "llenado", en función de cada oportuno encuentro. Primero, porque puede contenerlo. Segundo, porque toda la Administración confluye en este proyecto. Tercero, porque no hay otro alternativo de estas características y en este momento histórico de transformación de la ciudad, y es difícilmente presumible que pueda haberlo otro lugar similar.



Colectivo Artepalo: «Un negocio más»

Es una parte más del proyecto cultural que desde las distintas instituciones se nos quiere imponer. Sus promotores son personas que provienen del mundo del marketing, de la publicidad, del comercio, por lo que reproducen estos esquemas es lo que denominan el mundo de la cultura. Son cómplices de la cultura popular entendiendo ésta como la forma de expresión de un pueblo, ya que, por el contrario, negocian con la cultura del pueblo, convirtiéndola en mercancía. El proyecto de la Alhóndiga es un negocio más, en el que hay fuertes intereses comerciales, dado que todo lo que hacen lo realizan por medio de sus aparatos, con lo cual siguen metiéndose el dinero en sus bolsillos. No duden que Oñaz bascos, haya caído en ese juego, cobrando por ello grandes cantidades de dinero. No personalizamos sólo en Gorordo o en su concejal de cultura, sino que por extensión se puede aplicar al resto de instituciones.

AAVV de Santutxu: «La dura vida de los esclavos»

No podemos más que felicitar a Gorordo: nunca antes la megamáquina de los farosos alguna había alcanzado, a finales del s. XX después de C., una actualización histórica tan lograda. Y eso que la ría no tiene mucha longitud ni el ancho del Nido. Gorordo, como buen farador, y éste en materia propagandística y publicitaria es de lo bueno. Lleva además una política de gestos y buena imagen. Esto cuesta dinero, mucho dinero, pero el re-lumborón y poder presumir de farador elegirá también lo merece. (No se va a poder a estas alturas, mejorar la vida cultural de los esclavos). Les da a pie, los que no vamos ni en cuadrillas ni en limosine, después de los 10 primeros años de las elecciones municipales, seguiremos, mientras, pidiendo aparte de culos, equipamientos culturales para los barrios. A diferencia de los pobres esclavos epítetos, no tendremos que edificar la Alhóndiga con nuestras propias manos. Y es que por mucho que Gorordo se especie en actualizar la historia, nunca podrá ser todo igual.

3.2.4.5 LA OPINIÓN PÚBLICA

“Y las opiniones siguen en la calle. Corren de los supermercados a las consultas de los médicos, de los dispensarios a los bufetes de abogados, de los partidos políticos a las asociaciones de vecinos. Según los protagonistas del proyecto, sólo se piensa tirar un diez por ciento de la Alhóndiga, los cuchicheos de la villa no parecen corresponder con la realidad. ¿Qué pasa? ¿No será que estamos sufriendo una falta de información municipal?”¹³⁹

22 de junio de 1989. Se ha hecho público un manifiesto a favor de la conservación del antiguo edificio de la Alhóndiga firmado por 176 arquitectos y personas relacionadas con el mundo de la cultura. Los firmantes, que no se denominan a sí mismos como conservacionistas, proponen constituirse como un “grupo ciudadano responsable” en activo hasta que finalice el riesgo de destrucción del edificio. José María González Pinto, miembro de la Junta del Colegio de Arquitectos y uno de los promotores de la recogida de firmas, declara no estar de acuerdo con la escala del proyecto de centro cultural, aunque también reconoce que las firmas obedecen sólo a la mitad de arquitectos colegiados. Por otro lado, observa positivamente el hecho de que este proyecto haya generado un debate público que, por extensión, atañe a Bilbao y sus problemas ciudadanos: “Una sociedad que no tiene debates es una sociedad muerta y fácilmente manipulable”¹⁴⁰. Sin embargo, González Pinto se lamenta de que este debate no haya surgido previamente al diseño y presentación del Proyecto Básico, criticado por los firmantes por su supuesta falta de seriedad. En general, las críticas elaboradas no están dirigidas a la idea de centro cultural sino a su emplazamiento.

Numerosas personalidades de la cultura y de las artes rechazan el «faraónico» proyecto de la Alhóndiga

Txema GARCIA Bilbao

Un escrito en forma de carta abierta dirigida a las autoridades y ciudadanos en general, respaldado por cerca de 200 reconocidas personalidades del mundo de la cultura y de las artes, cuestiona de forma rotunda el planteamiento actual de la propuesta que el Ayuntamiento de Bilbao ha desarrollado en relación con el proyecto futuro de la Alhóndiga, tal y como dió a conocer ayer el grupo impulsor de esta idea. El texto del escrito, una declaración de principios básica y abierta a las diversas opiniones personales así como fundamentalmente a las del conjunto de la ciudadanía, supone un duro golpe para el proyecto faraónico del equipo de Gobierno PNV-PSOE que lidera José María Gorordo, alcalde de la villa.

Un total de 176 firmas encabezan por el momento este escrito en el que aparecen desde artistas plásticos, arquitectos y apareadores (son los más numerosos), hasta escritores, profesores de Universidad, críticos, biólogos, compositores, etc..., así como numerosas personas implicadas en la vida cultural de nuestra ciudad y país.

Esta iniciativa, a la que se supone se han de sumar numerosos pronunciamientos individuales y colectivos, responde al creciente malestar que en amplias capas de la población bilbaína en particular y en distintos sectores de la sociedad vasca en general ha despertado el controvertido proyecto de la Alhóndiga, diseñado por los arquitectos Sainz de Oiza, Fullando y Oteiza, con la complacencia y beneplácito de José María Gorordo, alcalde de Bilbao.

con que se ha llegado a una conclusión tan sumamente traumática para el contexto urbano de nuestra ciudad, ni podemos estar de acuerdo con aspectos fundamentales del propio proyecto. No podemos estar de acuerdo además con el derribo de un edificio singular con la significación arquitectónica y ordenadora de un importante espacio urbano

secuencias urbanísticas de todo tipo que para el entorno de la Alhóndiga y sus habitantes deterioro plástico, deterioro vivencial, deterioro vital puede acarrear este proyecto.

A todas estas críticas el texto del escrito añade: “las proporciones físicas de las construcciones que el proyecto incorpora, máxime cuando su vertebración interior está inter-

sentido en cuanto que la conserva y la rehabilita. Para tener que destruirla -destrucción irrecuperable, alienatoria ya de por sí contra nuestro patrimonio y nuestra historia- es mejor y de absoluta evidencia, buscarle al proyecto otra localización”.

Admito este grupo de profesionales que “podemos estar de acuerdo con un proyecto de centro cultural situado en el lugar ahora elegido o en otros que se creyeran más idóneos, que los puede haber, pero siempre partiendo de una formulación clara de las necesidades culturales del país y de reducir al mínimo posible las agresiones urbanísticas que pudiera entrañar. El proyecto actual, según el escrito, parece cumplir todos los requisitos de máxima agresión a un edificio singular histórico, a un entorno y a un numeroso grupo de ciudadanos”.

Señala la carta que la Alhóndiga de Bastida debe ser respetada y que no se trata de oponerse a proyectos ambiciosos: “Queremos el más ambicioso y vanguardista para Bilbao -afirmamos-, pero bien diseñado, bien localizado y bien ejecutado, con encaje coherente en la ciudad y sin que suponga la destrucción de un patrimonio histórico valioso existente e irrecuperable”, puntualizan.

Constituirse en grupo ciudadano

Solicita esta carta abierta que en todo caso el proyecto de un centro cultural para “de un análisis profundo y realista de la demanda cultural del país, con una relación explícita de sus funciones, si este proyecto excede a las posibilidades de la Alhóndiga y su en-

Egin, 24 de junio de 1989

139 TORRES RIPA, Carmen, (periodista que entrevista a Fullaondo y Sáenz de Oiza). El Correo Español-El Pueblo Vasco, 11 de junio de 1989.

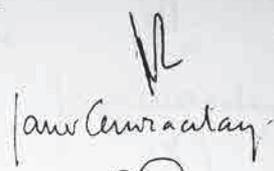
140 GONZÁLEZ-PINTO, José María. Deia, 22 de junio de 1989.

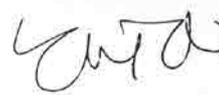
Primera página de las firmas "en favor de la Alhóndiga de Bastida", 26 de junio de 1989.

FIRMANTES
"CARTA ABIERTA EN DEFENSA DE LA ALHONDIGA DE BASTIDA
Y POR UN PROYECTO CULTURAL RAZONADO".
 =====



ARON, Satur, crítico de arte, miembro Junta Museo Bellas Artes.
 ACHA, Carlos, arquitecto, miembro Junta Colegio Arquitectos.
 ALBERDI, Amaya, periodista.
 ALONSO ARANA, José Manuel, arquitecto.
 ALTONAGA, Kepa, biólogo y profesor UPV.
 ANASAGASTI, Guillermo, arquitecto.
 ANASAGASTI, José, arquitecto.
 ANASAGASTI, Pedro, arquitecto.
 ANGULO, Eduardo, biólogo, profesor UPV.
 APELLANIZ, Juan M., Catedrático Prehistoria Universidad Deusto.
 ARAMBURUZABALA, Mikel, aparejador, miembro Junta Colegio Aparejadores.
 ARBE, Begoña, arquitecto, miembro Junta Colegio Arquitectos.
 ARBE, Cipriano, catedrático Literatura.
 ARENAL OTERO, José Jesús del, arquitecto, miembro Junta Colegio de Arquitectos.
 ARESTI, Juan Mari, escritor.
 ARGUINONIZ, Javier, arquitecto.
 ARMENDARIZ, Oscar, profesor.
 ARRILLAGA ARREGUI, Joseba, arquitecto.
 ARRUTI Federico, arquitecto, Presidente Colegio Arquitectos.
 ARRUTI, Jokin, aparejador, Vicepresidente Junta Colegio Aparejadores.
 AURREKOTXEA, Iñaki, arquitecto.
 AURREKOTXEA, M. Rosario, bibliotecaria Bellas Artes.
 AZCUENAGA, Jon, arquitecto.
 AZNAR, Asis de, Presidente Sociedad Filarmónica.
 BAQUEDANO, José Julián, cineasta.
 BARAÑANO, Kosme María de, Doctor en Arte, profesor UPV.
 BARCELO, José, pintor.
 BAREA, Pedro, crítico de teatro.
 BARQUIN SUAREZ, Jesús M., Jefe Desarrollo Hospital Basurto.
 BARRERO, Ramón, pintor, miembro Junta Museo Bellas Artes.
 BARRIO LOIZA, José Angel, historiador del Arte, profesor.
 BASAREZ, Fernando, arquitecto.
 BASAREZ, Pedro, arquitecto, profesor UPV.
 BASAS, Carlos, profesor.
 BASAS, Manuel, historiador, Archivero de la Villa.
 BASTERRA, Ramón, arquitecto.
 BIZKARGUENAGA, Jesús María, arquitecto.
 BLANCO, Dionisio, pintor.
 BLANCO, José Ramón, escritor.
 CALVAR, Nerea, bióloga.
 CANDINA, Begoña, técnica de cultura.
 CASCAMO, Joaquín, aparejador, miembro Junta Colegio Aparejadores.
 CASANOVAS I LLORSNS, Teresa, técnico de Museos.
 CASTRO, Rafael, compositor, profesor Conservatorio.
 CENICACELAYA, Javier, arquitecto, profesor Escuela de Arquitectura.
 CIMA, Juana, pintora.
 COBO, Patxi, fotógrafo.
 CORCUERA, Javier, historiador, Decano Facultad C.C.Económicas.
 RESPD GONZALEZ, José, arquitecto.
 RUZ ITURZAETA, Concepción, economista, bibliotecaria.
 HAVETE, José, pintor.
 OCAMPO, Luis, ingeniero.
 DOMINGUEZ, Luis, arquitecto.
 CHEITA, M. Begoña, pianista.
 NZUNZA, Rafael, economista y profesor.
 RODRIGUEZ, María, pintora.
 SORRIBANO, Joseba, arquitecto, profesor Escuela de Arquitectura.
 SPARZA, Ramón, profesor UPV.







11 5838605

Como apoyo al manifiesto, las Notas Colegiales del COAVN han dedicado el número de junio a la Alhóndiga. Tras un repaso sobre su historia, se relata el proceso de construcción, expresando con admiración las cualidades del arquitecto Bastida. En dichas Notas vuelven a mencionarse las declaraciones que Fullaondo realizó en 1971 con el fin de proteger la Alhóndiga del derribo e incluyen asimismo el informe de Chueca Goitia y el manifiesto en contra del proyecto de centro cultural de los arquitectos. Las Notas se cierran, a propósito de “la lámpara de la ciudad” a la que Oteiza hace alusión al hablar sobre el proyecto de centro cultural, con una cita de John Ruskin sobre la protección de los edificios del pasado, escrita en su famoso *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*¹⁴¹:

“Se haya oído o no, no debo dejar de exponer la verdad, esto no es, una vez más, una cuestión de conveniencia o sensación de si hemos de conservar los edificios del pasado o no. En cualquier caso, no tenemos derecho a tocarlos. No son nuestros. Pertenecen, en parte a aquellos que los construyeron, y en parte a todas las generaciones de la Humanidad que nos seguirán”¹⁴².

F. ARRUTI, 2009

Manifestábamos la defensa del edificio actual como edificio en vías de declararse monumento en un proyecto que lo denigraba. Por otro lado, la imagen abstracta pero bella era una imagen irreal, muy difícil de construir. De llegar a realizarse, el resultado habría distado mucho respecto del original. Además, no estábamos de acuerdo con la utilización del espacio al dejar vacío el cubo, obligando a colocar las dependencias en sótanos. Era un ejercicio que rallaba lo absurdo. [...] Nos apenaba el hecho de que en Bilbao no se terminaran de realizar proyectos, inercia que rompió el Guggenheim, aun con sus problemas. Bilbao era la ciudad de los proyectos que no se realizan. Por ello, dimos muchas vueltas al proyecto y le ofrecimos al alcalde algunas propuestas de modificación del tamaño del cubo, reduciéndolo a señuelo desde el exterior, más que el emblema rotundo que provocaba agresiones urbanísticas en sus alledaños. Como ciudadanos queríamos que se hiciera algo potente, pero aquella propuesta nos parecía que ninguneaba al edificio.

I. URIARTE, 2009

Como premisa arquitectónica era correcta. Lo que asustó a muchos era el enorme volumen que tapaba, que el edificio superase ampliamente a todos los circundantes, ya que podía crear un efecto de barrera. El hecho de que fuera de cristal no era un alivio ya que, probablemente, el cristal es la superficie más impactante por los reflejos que produce, y tampoco aportaba ligereza; un edificio pétreo puede ser, incluso, menos impactante. Esto asustó a vecinos y, en el ámbito colegial, considerábamos que se vulneraba el esfuerzo ejercido en 1975 para evitar su derribo.

F. ARRUTI, 2009

Una de las cuestiones fundamentales era que el proyecto estaba muy poco proyectado, era un ejercicio de escuela. Colocar un cubo de esas dimensiones implica contar con los esfuerzos horizontales por el viento. La transparencia que defendía Paco iba a ser muy difícil de traspasar a obra. De haberse construido, hubiese sido necesaria mayor dureza material. [...] Otro de los

141 Pueden consultarse estas Notas al completo en el *Anexo Documental SR* Doc. 8.

142 RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 1997 (orig. 1849).

aspectos que resaltaban el carácter de proyecto de escuela era la decisión de ubicar las dependencias culturales en los sótanos y desprestigiar funcionalmente el espacio comprendido por el cubo. Esto es interesante en un nivel de investigación pero más discutible en el ámbito del uso real. [...] El tamaño del cubo, en una estructura como la del ensanche, que está pensada con otros criterios, no es adecuado. Las zonas que quedaron obsoletas son los lugares donde debería haber tenido emplazamiento un proyecto como éste, o como la torre de Iberdrola. [...] Por eso yo dije que el cubo en la Campa de los Ingleses podría haber tenido una salida. La escala en una ciudad es muy importante. Cada ciudad y cada zona es capaz de acoger algo en función de una serie de condicionantes: la trama, los anchos de las calles, los frentes de los espacios públicos, etc. [...] Una actuación volumétrica, extraordinaria, en una trama geométrica muy rígida tiene que estar en consonancia, la proporción es fundamental. Esto, cuando se entró en conflicto, reforzó la posición de los conservacionistas.

J. CENICACELAYA, 2009

Hubo en el inicio una absoluta falta de respeto y consideración hacia un edificio existente. Chocaba mucho. La Alhóndiga se tomó como un solar. La fachada estaba superada por una pared de cristal gigantesca... era un zócalo. Ni siquiera era un proyecto fachadista; la fachada era un estorbo.

Algunos interpretan el artículo escrito por el arquitecto José Ángel Sanz Esquide a propósito de la Alhóndiga una clase magistral sobre nociones como “conservación” y “rehabilitación”. Desde el punto de vista exclusivamente arquitectónico, Sanz Esquide centra la polémica en el uso de los términos, procurando explicar los conceptos que se están barajando en los debates hasta el momento. Para este arquitecto, la reparación constructiva implicaría un cambio necesario de los elementos dañados por el tiempo u otros agentes. No obstante, la restauración arquitectónica intentaría, desde el tiempo actual, devolver el esplendor al edificio. Muchos casos de grandes arquitectos en diferentes épocas ejemplificarían las aclaraciones de Esquide, quien menciona a Walter Benjamin y su filosofía de la historia, con el fin de explicar la no-linealidad de ésta y la ausencia de agresión en planteamientos que pretenden ir más allá de la reparación constructiva. No obstante, también señala ejemplos de restauración equivocada, como el Estadio Olímpico de Barcelona. Debido a esta razón, Esquide aboga por un buen proyecto de restauración.

3.2.4.6 ACUSACIONES LEGALES AL ALCALDE JOSE M^a GORORDO

20 de junio de 1989. En el Pleno del Ayuntamiento de Bilbao se ha apoyado la aprobación inicial de una modificación de la normativa del Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao en lo referente a su Ensanche. La solicitud de modificación, realizada por el alcalde unos días atrás, muestra demasiada premura según la oposición, que lo tilda de maniobra provocada por la escasez de tiempo entre la noticia y la celebración plenaria. En este caso, el pacto entre el PNV y el PSOE ha posibilitado dicha modificación de la Normativa.

12 JUL 1989
575


Egitamuaren Udal Bulegoa
Oficina Municipal del Plan

Informe a la modificación puntual del Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao y su Comarca en lo referente al área del Ensanche y de la Ampliación del Ensanche del municipio de Bilbao.

El presente informe se emite a los efectos de evaluar la incidencia de la modificación redactada para posibilitar la construcción del Centro Cultural de Bilbao en las previsiones del Plan General que se halla en redacción.

En lo referente al uso, el emplazamiento correspondiente a la manzana de la antigua Alhóndiga y al solar que ocupaba el colegio de Santiago Apóstol, se consideran adecuados para el establecimiento de un centro cultural al servicio de Bilbao y su área metropolitana, y dicha circunstancia viene así recogida en el Avance que se halla actualmente sometido al trámite de exposición pública.

Tampoco hay nada que objetar en cuanto a la intensidad del uso o aprovechamiento urbanístico que es de 5 m²/m², parámetro que corresponde al genérico previsto por las vigentes ordenanzas del Ensanche y que según los anteproyectos que se han conocido, no será agotado ya que los 40.000 m² de superficie edificada previstos suponen un aprovechamiento de 2,66 m² techo/m² suelo sobre parcela neta, lo que resulta perfectamente asumible.

Por consiguiente, el que suscribe no comparte determinadas preocupaciones que se han venido manifestando en relación con la incidencia que el Centro Cultural tendrá en materia de tráfico y congestión de la zona ya que las dos instalaciones previstas con mayor movimiento de gente, -Conservatorio y Biblioteca Foral-, han estado históricamente juntas en la manzana de Arbieta que resulta una de las zonas con menor aglomeración del área central de Bilbao.



En este sentido cualquier colegio moverá más gente y no por ello desde el Plan se auspicia su traslado al extrarradio, sino que todo lo contrario y no digamos nada de un edificio de grandes almacenes cuya alternativa no es evidentemente el hipermercado suburbano. Ya me gustaría que el nuevo centro cultural moviese a tantos visitantes como esos almacenes, por lo que tendría de vitalización cultural de la Villa. En consecuencia el impacto de congestión no parece que deba generar ninguna preocupación urbanística, y por ello no existe ninguna objeción relativa a los parámetros de carácter básico del planeamiento, -uso y aprovechamiento-.

Entrando en el aspecto relativo a la configuración arquitectónica de la edificación propuesta, cabe hacer las siguientes consideraciones:

* En la memoria del Avance del Plan General -página 10-, se manifiesta que uno de los objetivos que el Plan deberá procurar para Bilbao es la "capacidad de representación, entendida como el aprovechamiento de las oportunidades que ofrece la ciudad para formalizar hitos y zonas emblemáticas mediante espacios públicos y edificios con capacidad de transmitir una imagen de la función de capitalidad".

Consiguientemente, el aspecto emblemático de una obra como la que nos ocupa es un objetivo necesario como complemento de su propia funcionalidad cultural.

* El mantenimiento del actual edificio de la Alhóndiga es un bien deseable, ya que el edificio de Ricardo Bastida puede considerarse incluido en el actual patrimonio arquitectónico de Bilbao, formando parte de su memoria colectiva.

Este mantenimiento a mi juicio no debe entenderse con un carácter integral, sino que con las adecuaciones que vengan exigidas por la nueva función, las cuales son la mayor garantía para la pervivencia de los valores a proteger.



- 3 -

Cuáles son los valores que deben ser protegidos en el referido edificio, es un tema que tiene una importante carga de subjetivismo y a título personal creo que consisten fundamentalmente en el mantenimiento de su parte exterior que configura una manzana del Ensanche correspondiente a una determinada época de la Villa. Por el contrario de mi observación de la retícula interior no percibo una arquitectura cuya protección sea un valor de necesaria protección.

En cualquier caso reitero el carácter subjetivo y pericial que tiene el tema, que se confirma además legislativamente ya que mientras que la Ley del Suelo establece un carácter reglado para los parámetros urbanísticos y actos de edificación, la legislación del Patrimonio Histórico Artístico tiene una regulación de carácter más discrecional y basada en el correspondiente informe y apreciación de los expertos que tienen atribuida la competencia.

La modificación objeto de este informe propone con carácter general para los edificios declarados Bien de Interés Cultural que los mismos en materia de catalogación y protección edificatoria urbanística, queden con la misma regulación que se derive de la resolución declaratoria de Bien de Interés Cultural, a lo cual por parte de esta Oficina no se opone ningún reparo.

* En tanto que anteriormente no se ha estimado de consideración el impacto en materia de congestión que pueda producir el propio Centro cultural, el tema resulta más delicado en lo que respecta a la incidencia de la posible peatonalización o soterramiento de Alda. de Urquijo por su influencia en el viario circundante y el carácter de colector urbano que hoy tiene dicha calle.

En este momento no puede ser emitido un informe al respecto por parte de este Oficina Municipal ya que se halla pendiente la realización de un estudio de tráfico encargado por el Area de Urbanismo, Circulación y Transportes que podrá arrojar luz sobre el tema.



- 4 -

En todo caso la propuesta Ordenanza 2.34. no impone urbanísticamente dicha solución sino que sólo la posibilita, por lo que la adopción de la decisión definitiva por parte del Ayuntamiento debería quedar pospuesta a la finalización del referido estudio de tráfico.

* Para finalizar el aspecto más controvertido puede ser el de la altura máxima posibilitada por la modificación. Ese parámetro que se establece para dar una libertad compositiva a la edificación no tiene una incidencia especial desde el punto de vista del Plan General que se halla en redacción y su efecto será más arquitectónico que urbanístico, -siempre que como en el supuesto que nos ocupa se refiera a un hito puntual y no a una regulación general-. Consecuentemente el resultado quedará muy vinculado a la calidad arquitectónica que se obtenga con el proyecto que definitivamente se redacte para ese emplazamiento.

En consecuencia con todo lo expuesto, la modificación objeto del presente informe no condiciona la redacción del Plan General que se está elaborando por el Ayuntamiento de Bilbao.

Bilbao, a 11 de Julio de 1.989

EL DIRECTOR

AYUNTAMIENTO DE BILBAO
RESPONSABLE

REGISTRADO
AYUNTAMIENTO DE BILBAO

Fdo.: Ibon Areso Mendiguren

F. ARRUTI, 2009

El planeamiento prevé las cosas normales; la extraordinarias lógicamente no. La normativa del Ensanche regulaba las iniciativas de carácter particular que tenían que tener unos límites. Para poder llevar a cabo el proyecto de la Alhóndiga hacía falta una modificación puntual, para lo cual es necesario concitar la adhesión a esa actuación extraordinaria.

De este modo, Gorordo prosigue con el proyecto a pesar de las fuertes críticas que, desde ciertos sectores, se manifiestan en contra del mismo. Otro ejemplo de ello es el convenio firmado por el alcalde junto a Emilio Barberá, rector de la Universidad del País Vasco, por medio del cual nueve estudiantes de arquitectura colaborarán en la elaboración del proyecto de centro cultural. Gorordo procura evitar confrontaciones ante las preguntas sobre la carta de los arquitectos aduciendo que respeta la libertad de expresión, y dejando claro que seguirá adelante con el proceso. No obstante, reconoce que las tareas de comunicación e información desde el Ayuntamiento al conjunto de la ciudadanía tal vez no se hayan producido de la mejor forma posible.

Otro ejemplo que suscribe la convicción del alcalde para llevar adelante el proyecto es el préstamo de 4.116 millones de pesetas [248 millones de euros] suscrito con el Banco de Crédito Local, que se empleará para financiar la construcción del centro cultural y otras obras públicas en Bilbao. La oposición acusa a Gorordo de no haber informado sobre este movimiento a la Comisión de Economía y de endeudar al Ayuntamiento en el 24,97 por cien, a tan sólo tres centésimas del límite autorizado por la ley. En este momento, el alcalde estima el gasto total del proyecto en 10.000 millones de pesetas.

Durante estos días se han presentado algunas alegaciones contra el proyecto de la Alhóndiga por vulnerar supuestamente algunas leyes urbanísticas. Estas alegaciones¹⁴³ han sido realizadas por la delegación vizcaína del COAVN, el arquitecto Peña Gallano, el ex-jefe de la asesoría



Egin, 29 junio de 1989



El Correo Español-El Pueblo Vasco, 24 de junio 1989

143 Pueden consultarse dichas alegaciones en el Anexo Documental SR Doc. 9.

jurídica del Ayuntamiento Emilio Franco y once abogados encabezados por Nieves Terán, que dan cuenta de supuestas anomalías jurídicas. Franco tilda de anómala la actuación de la modificación del Plan General hecha por el alcalde, sabiendo que está elaborándose otro nuevo y denuncia, asimismo, que el Ayuntamiento ha incumplido supuestamente el Reglamento de Planeamiento al negarse a tramitar un artículo que establece la obligatoriedad de exponer al público los criterios y objetivos de la nueva ordenación. Otras acusaciones expuestas se basan en contradicciones en el cálculo del volumen contenido entre los edificios. Finalmente, los firmantes califican de inadecuados los cambios de un plan urbano sin existir un proyecto arquitectónico definido y, por otro lado, consideran que estos cambios llevados a cabo por el alcalde no son de orden urbanístico, sino que tienen mayor relación con lo que denominan “protagonismos” y “delirios de grandeza” ya que, para los denunciantes, no existen motivos justificados.

25 de junio de 1989. Observador distante de las disputas entre favorables y opositores al proyecto, Oteiza surge cada cierto tiempo con declaraciones notorias, fruto del clima de confrontación originado entre representantes de la cultura. Tal situación ha forzado una entrevista entre José Félix Azurmendi y Oteiza en la casa de éste en Alzuza, Navarra, a raíz de una carta enviada a Deia, firmada por un falso Oteiza, que utilizaba su nombre para calumniar a personas con las que el escultor ha declarado tener diferencias, pero contra las que no desea más polémica. Rogando que le dejen en paz para poder terminar sus investigaciones filológicas sobre el preindoeuropeo, explica su opinión respecto a la situación a la que se ha llegado:

“Nosotros hemos funcionado con Franco, porque él nos ha dado una unidad a todos nosotros, en la resistencia. Hemos estado unidos y no lo estamos. [...] Contra Franco se luchaba y aquí, ¿contra qué coño se lucha? ¿Entre nosotros luchamos, entre nosotros sí nos estamos sacudiendo! [...] La peste son los políticos nuestros”¹⁴⁴.

El proyecto de la Alhóndiga vulnera leyes urbanísticas y es un abuso de poder, según las alegaciones presentadas

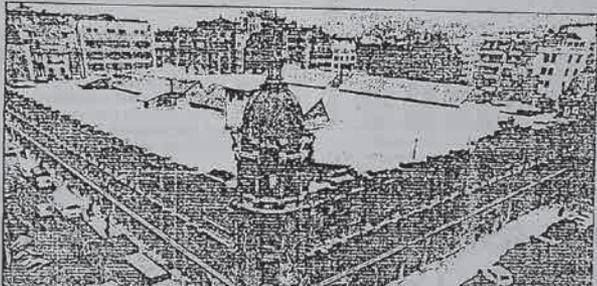
El proyecto del centro cultural de la Alhóndiga vulnera las leyes urbanísticas y supone un claro abuso de poder por parte del Ayuntamiento de Bilbao, según se desprende de las cinco alegaciones que se han presentado al término del plazo de exposición al público establecido. Las alegaciones están suscritas por la delegación vizcaína del Colegio de Arquitectos Vasco-navarro, el ex-jefe de la asesoría jurídica del Ayuntamiento de Bilbao, uno de los arquitectos que han colaborado en la redacción del avance del Plan General de Bilbao, un colectivo de once abogados y el concejal y portavoz de Eusko Alkartasuna en el Ayuntamiento de Bilbao, Patxi García. Términos como «proyecto megalómano», «edilite sin precedentes» y «enorme disparate» aparecen con frecuencia en los textos de los autores de las alegaciones, que coinciden en solicitar que el Ayuntamiento reconsidere su idea inicial.

Borja Olaizola

BILBAO. La más sólida de las alegaciones, según diversas fuentes consultadas, es la firmada por el abogado Emilio Franco, ex-jefe de la asesoría jurídica del Ayuntamiento de Bilbao. Franco, al igual que los autores del resto de las alegaciones, comienza por enumerar las irregularidades de carácter jurídico que observa en el proyecto. Razona en primer lugar que no tiene ningún sentido llevar a cabo una modificación puntual del antiguo Plan General para dar cabida al proyecto del centro cultural cuando se está tramitando un nuevo Plan General. A su juicio, semejante actuación es «anómala» y constituye «una grave interferencia» en el trabajo que desarrolla la

Cuestión de volumen

BILBAO. El Correo. Los autores de las alegaciones emiten una larga serie de irregularidades técnicas y jurídicas en la modificación urbanística que el Ayuntamiento de Bilbao quiere aprobar para hacer posible la construcción del proyecto del centro cultural de la Alhóndiga. El letrado Emilio Franco hace hincapié en poner de relieve las aparentes contradicciones que a su juicio concurren en la propuesta municipal. Franco se refiere especialmente en una que se refiere al volumen de edificabilidad. Explica el abogado que en uno de los apartados de la modificación se dice que el aprovechamiento máximo autorizado será de cinco metros cuadrados por metro cuadrado de solar, un volumen que se ajusta a la normativa vigente. A continuación, en un nuevo apartado, se añade que «en razón de su singularidad, su imagen y su representación, el conjunto edificatorio del centro cultural podrá rebasar en sus alturas las de los correspondientes perfiles de edificación hasta una altura máxima de 18,60 metros». Franco considera totalme-



El Correo Español-El Pueblo Vasco, 19 agosto de 1989

144 OTEIZA, Jorge. Deia, 25 de junio de 1989.

Agosto de 1989. La revista *Composición Arquitectónica*, dirigida por Javier Cenicacelaya e Íñigo Saloña, incluye, como informe sobre el caso, las oposiciones de la propia revista, las del COAVN, el Informe de valoración de la Alhóndiga firmado en Junio de 1976 por Chueca Goitia, y un manifiesto en contra del proyecto. Cenicacelaya y Saloña consideran “una salvajada” tirar un edificio para construir “algo que esté vacío” y llegan a afirmar que si Fullaondo sigue en el proyecto es porque ganará 500 millones de pesetas [3 millones de euros].

3.2.4.7 UN NUEVO PROYECTO

4 de octubre de 1989. La respuesta a las críticas se materializa en el estudio de impacto medioambiental y urbanístico elaborado por el equipo redactor del proyecto junto a empresas dedicadas a tales efectos. En este informe, aparecen resueltos los problemas suscitados por la proyección de sombras e incidencia en el tráfico y, por otro lado, se estipulan 78 metros como altura máxima de la plaza acristalada que se ubica en la Alhóndiga no puede superar. Por otro lado. No obstante, tras haber sido expuesto este informe, se han dado voces que lo desestiman y critican la decisión del equipo por conservar sólo tres de las cuatro fachadas, si bien los autores presentan cuatro alternativas de actuación sobre la cuarta fachada. Este estudio ha sido enviado al Gobierno vasco a la espera de la reunión de la Junta de Patrimonio y su decisión al respecto.



Deia, octubre de 1989

17 de noviembre de 1989. Se celebra en el Ayuntamiento de Bilbao un Pleno extraordinario con el fin de realizar una nueva modificación en el PGOU. En el Pleno, Gorordo anuncia que el proyecto del centro cultural sufrirá algunas modificaciones.

“No había manera de conseguir apoyos. Cada día que pasaba lo veía más difícil, así que opté por pedir una entrevista a Arzalluz, Retolaza y Unzueta. Era una reunión con amigos, en el despacho que Retolaza tenía en la Gran Vía bilbaína, desde años atrás. En la reunión, planteé al presidente del partido, en presencia de dos amigos sin cargos públicos en esos momentos, una cuestión sencilla. Recuerdo que, más o menos, les dije:

‘Como no recibo el apoyo necesario del partido, me voy a casa.

-Mirad: estamos en noviembre del 89. Por la razón que sea - tendré sin duda mis propias culpas, como también los demás-, no he logrado el apoyo del partido en ninguna de las cuestiones planteadas [...] El Centro Cultural de la Alhóndiga es un cúmulo de despropósitos. Sobre todo por la obcecación del Gobierno vasco que está poniéndonos todo tipo de obstáculos. Tanto el Gobierno como el partido, al máximo nivel, estaban al corriente de nuestra iniciativa, incluso estuvieron con nosotros en casa del arquitecto Sáez de Oiza viendo la maqueta y los trabajos preliminares antes de que los hiciéramos públicos. Parece increíble que unos compañeros de partido actúen de esa manera cuando además tenemos un compromiso electoral con Bilbao’.

En noviembre del 89 estaba decidido a irme para no ser un obstáculo para Bilbao. Si no conseguía el apoyo del partido, me retiraba y en paz. Me pidieron que no dimitiera -¿sería para meditar su estrategia posterior?-, que no se iba a entender que volviera a mi puesto de trabajo profesional en la Cámara de Comercio, que hiciera un papel con los datos principales de los problemas que acababa de plantear y que iban a gestionar una entrevista con Ardanza”¹⁴⁵.

19 de noviembre de 1989. Se ha hecho pública una noticia según la cual en una reunión de la Junta Asesora de Patrimonio de Euskadi se había declarado a la Alhóndiga como monumento que merece protegerse. El Viceconsejero de Cultura Iñaki Zarraoa ha pretendido salir al paso de una información que revela que los miembros de la Junta habían aprobado en dicha reunión dos dictámenes a tal efecto. Fuentes citadas por Vasco Press han afirmado que los miembros de este órgano asesor no sólo habían estimado que la Alhóndiga es un monumento, sino que consideraron también que el proyecto de centro cultural era incompatible con el edificio. No obstante, Zarraoa ha desmentido tajantemente que se haya formulado esta última declaración. Así mismo, ha confirmado que Gorordo conocía la decisión de la Junta cuando anunció cambios significativos en el proyecto, aunque descarta que este cambio de planes guarde alguna relación con la futura declaración de la Alhóndiga como monumento y apunta que el Ayuntamiento y el Gobierno vasco han mantenido siempre relaciones muy fluidas sobre el mismo. Pero añade que es el alcalde quien siempre ha conocido las intenciones del Gobierno vasco. El informe de la Junta y el previsible reconocimiento oficial del valor artístico del edificio permitirá centrar la conversación entre Consejería de Cultura y Ayuntamiento “sobre bases más claras”, así Zarraoa.

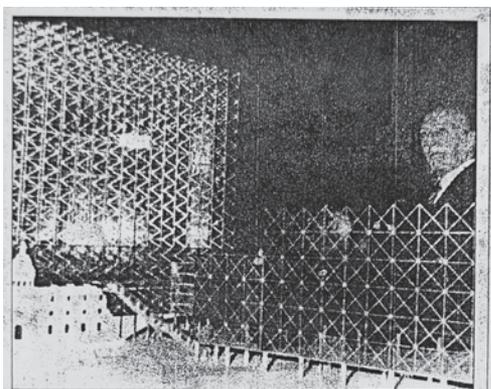
Ante esta situación, la decisión de la Junta agrada tanto a Gorordo como al COAVN, aunque éste mantiene que el proyecto es incompatible con el dictamen, mientras que el alcalde opina todo lo contrario. La compatibilidad o no del proyecto dependerá de las “modificaciones sustanciales” anunciadas por Gorordo y que Elías Mas explicó como modificaciones en “elementos significativos” pero que no supondrán “diferencias conceptuales”. El arquitecto Oiza afirma que se conservarán las cuatro fachadas, quizá pensando en que dicha afirmación no contradiría el dictamen de la Junta.

13 de diciembre de 1989. Día de presentación pública de las modificaciones en el nuevo proyecto de centro cultural. El arquitecto y presentador del proyecto, Oiza, deja traslucir que es más partidario del anterior proyecto aunque también reconoce que resultaba demasiado caro,

145 GORORDO, José María. Op. cit. p.

mientras que el nuevo proyecto que se presenta resta 30.000 millones de pesetas [180 millones de euros] al cómputo total. La altura de la plaza acristalada se mantiene en los 78 metros que indica el estudio de impacto y la mayoría de las dependencias culturales se encuentran en cinco pisos de sótanos. En el interior de la plaza, junto a dos de sus laterales, se alcanzan ahora estructuras opacas que recuerdan al frontón de las plazas vascas, aportando mayor funcionalidad mientras que, en el solar del Colegio Santiago Apóstol, en lugar de la plaza al aire libre que figuraba en el anterior proyecto, se yerguen dos edificios.

Gorordo, que se encuentra en el tercer año de alcaldía, declara que los cambios se han debido al ajuste económico, al estudio de impacto y también a las polémicas. Dados los 40.000 metros cuadrados de que dispone el complejo, estarían asegurados los programas y necesidades de las tres instituciones vascas que intervienen (Gobierno vasco, Diputación y Ayuntamiento) para poder implementar el Museo Vasco de Arte Contemporáneo, la Biblioteca Foral, la Casa de Cultura y el Conservatorio de Música. Este nuevo proyecto ya ha sido enviado al Gobierno vasco para que se estudie y estime la posible compatibilidad del proyecto con el edificio actual de la Alhóndiga.



Sainz de Oiza, junto a la nueva maqueta de la Alhóndiga.

El Centro Cultural de Bilbao mantiene el polémico cubo de cristal y acero

EVA LARRARURI, Madrid
El nuevo proyecto arquitectónico del Centro Cultural de Bilbao, encargado por el Ayuntamiento de la capital vizcaína al arquitecto Francisco Javier Sainz de Oiza, mantiene la construcción de una plaza cubierta por un enorme cubo de cristal y acero, levantado tras las fachadas originales de la antigua Alhóndiga, pero altera el dise...

El País, 15 de diciembre de 1989



El Colegio de Arquitectos pide que sea reconocida como monumento

M.A.
Mientras se estudia los proyectos para el futuro del solar de la Alhóndiga, el Colegio de Arquitectos pide que sea reconocida como monumento. El Colegio de Arquitectos pide que sea reconocida como monumento. El Colegio de Arquitectos pide que sea reconocida como monumento. El Colegio de Arquitectos pide que sea reconocida como monumento.

Deia, 15 de diciembre de 1989

Aunque este nuevo proyecto se debatirá en el próximo Pleno del día 29, algunos partidos políticos ya han manifestado opiniones. Para EE, el presupuesto y el proyecto arquitectónico son ahora más adecuados a la realidad. En opinión de HB, el complejo sigue manteniendo su carácter emblemático, pero de forma razonable: “se ha producido un acercamiento a los planteamientos defendidos por muchos colectivos de la ciudad, lo que supone un paso adelante muy importante”¹⁴⁶. El costo del proyecto asciende ahora a 9.000 millones de pesetas [54 millones de euros], que estarían sufragados por el Ayuntamiento, la Diputación y el Gobierno vasco, encargado este último del Museo Vasco de Arte Contemporáneo a través del departa-

146 El Correo Español-El Pueblo Vasco, 15 de diciembre de 1989.

mento de Cultura, y el departamento de Educación de la misma institución, del Conservatorio de Música.

Aunque la Junta de Patrimonio aún no ha hecho oficial su decisión sobre el nuevo proyecto, Iñaki Zarraoa afirma en unas declaraciones que éste es considerado por la misma prácticamente idéntico al anterior. No obstante, también asegura que si el Gobierno vasco da luz verde al proyecto y éste es aprobado en el Pleno del 29 de diciembre, las obras no tardarán en comenzar.

3.2.4.8 EL DESTINO DE LA CIUDAD

Durante estos días se está presentando el Plan General de Ordenación Urbana, en el que se indican Zorrozaurre o la vega de Abando-Ibarra como posibles direcciones de actuación urbanística para una ciudad como Bilbao, que se pretende encaminar hacia el sector servicios. Esta presentación ha sido criticada por un grupo de arquitectos, y muchos vecinos estiman que el nuevo PGOU no contempla algunos barrios de la ciudad. Por otro lado, se critican las maniobras de venta de imagen de una cultura que, en opinión de ciertos sectores, no existe debido, precisamente, al desentendimiento municipal en la dotación de recursos a los organismos culturales populares.

Aunque en todo momento ha estado de acuerdo en emplear el antiguo edificio de la Alhóndiga para construir el centro cultural, el diputado de Cultura Tomás Uribeetxebarria considera que su localización se ajustaría mejor en la zona del Euskalduna. En caso de un posible traslado del centro cultural a otra zona, Uribeetxebarria opina que tendrían que decidir y consultar el PGOU para conocer cuál sería el “centro” de la ciudad con mayor afluencia de personas.

28 de diciembre de 1989. A un día de la presentación del proyecto para su discusión en el Pleno del Ayuntamiento, HB descubre que se han realizado nuevas modificaciones en el proyecto relacionadas con la seguridad y la evacuación del centro cultural. Las diferencias se centran en la eliminación de los cinco pisos de sótano donde iban a ubicarse las dependencias culturales, ya que no están permitidos por la normativa. Aunque Oiza quisiera llevar a cabo dicha disposición (pues ha manifestado abiertamente que la considera una estrategia común en países con normativas menos estrictas) finalmente parece haber optado por colocar las dependencias culturales en un semisótano y en plantas superiores. De igual modo, se revela que la fachada de Alameda Urquijo aparece cubierta por unas escalinatas de acceso al centro cultural. A este respecto, el concejal de Cultura Ortiz de Arratia informa que las ideas dadas a conocer son propuestas que aún no han sido consultadas ni aprobadas, ratificando que el proyecto que se defenderá en el Pleno es la maqueta presentada el pasado 13 de diciembre. Respecto a la supresión de los sótanos, Ortiz de Arratia manifiesta que es una decisión Oiza ya incluida en la presentación, aunque no se refleja en la maqueta por tratarse de una decisión posterior a la realización de la misma.

Para HB, un proyecto como el de la Alhóndiga, cuyo proceso según su criterio se está dirigiendo sin rigor y con sobresaltos, debería ser paralizado. Propone una Comisión de Cultura municipal que evalúe las necesidades culturales de los barrios de Bilbao, así como un nuevo concurso de ideas para la Alhóndiga. De este modo, HB pretende cambiar el eje del debate:

del centro cultural a la imagen de la ciudad, o del alcalde. En cualquier caso, si el edificio es finalmente declarado monumento, el proyecto deberá cambiar con el fin de adecuarse a las directrices que la Junta imponga.

Aunque las últimas modificaciones son de su agrado, los arquitectos que se situaron en contra del primer proyecto reiteran su oposición respecto al gran cubo, pues consideran que rompe el diálogo entre tradición y modernidad. Sin embargo, existen otros arquitectos en la ciudad que expresan opiniones distintas. Roberto Ercilla, por ejemplo, autor del nuevo Palacio de Justicia de Bilbao, opina que el expediente de la Alhóndiga ha sido incoado apresuradamente. Los defensores de la corriente de la Escuela de San Sebastián, como Javier Cenicacelaya, están presentes en las instituciones, y la postura conservadora que prevalece no es buena para Bilbao, asegura Ercilla, ya que difícilmente solucionan aspectos funcionales.

Arruti y los demás arquitectos no comprenden que el edificio deba ser, por necesidad, emblemático. El verdadero problema es el establecimiento de la necesidad de monumentalidad entre la relación arquitecto-cliente, contra la que parte del Colegio se sitúa. No obstante, afirman que el centro cultural debe ser un hito urbano, aunque la solución de Oiza la consideran excesiva al ubicarse en la trama del Ensanche. Si bien existen mejoras en el nuevo proyecto, prefieren la rehabilitación del antiguo edificio de la Alhóndiga y el empleo del solar de Santiago Apóstol para el edificio moderno. Arruti, como presidente del Colegio, da por finalizada la “campana” de sensibilización al ciudadano; ahora es el turno del Ayuntamiento.

29 de diciembre de 1989. El Ayuntamiento aprueba en el Pleno el nuevo Proyecto Básico de la Alhóndiga y nombra un consorcio para su gestión, con EA, PP y EE, quedando ausente HB. La enmienda del PNV para la creación del consorcio conformado por los departamentos de Cultura de la Diputación, Gobierno vasco y Ayuntamiento se aprueba por unanimidad.

3.2.5 1990

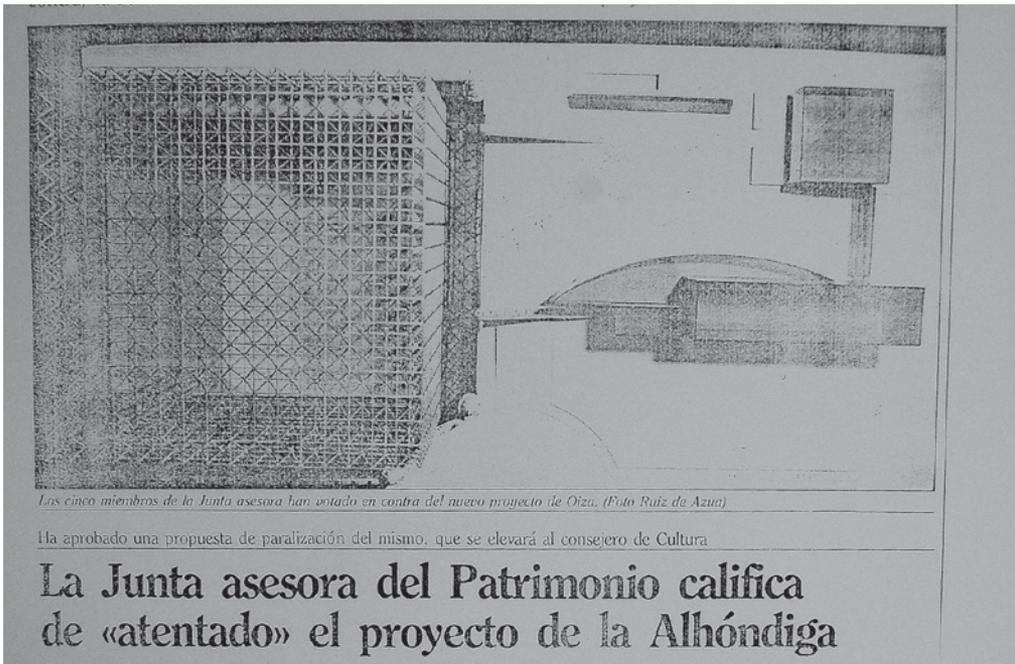
3.2.5.1 LA DECISIÓN DE LA JUNTA DE PATRIMONIO

3 de enero de 1990. En el día de hoy se hace público que la Junta Asesora del Patrimonio Monumental de Euskadi, adscrita a la Consejería de Cultura del Gobierno vasco, tras haberse reunido para debatir sobre el nuevo proyecto de centro cultural presentado por el Ayuntamiento, llegó por unanimidad al siguiente acuerdo: considerar como Monumento Artístico el edificio de la Alhóndiga y declarar incompatible el actual proyecto arquitectónico promovido desde el Ayuntamiento de Bilbao.

Esta Junta es una comisión formada por arquitectos que aconseja al Gobierno vasco sobre la intervención en edificios históricos, y la componen seis miembros: tres son designados por la Consejería de Cultura y los tres restantes por los respectivos departamentos de Cultura de las Diputaciones Forales de Gipuzkoa, Bizkaia y Araba. Concretamente, los miembros designados por el Gobierno Autónomo son Micaela Portilla, Javier Cenicacelaya, y Jesús Muñoz Baroja, de Araba, Bizkaia y Gipuzkoa, respectivamente. Los nombrados por las Diputaciones son Juan

Ignacio Lasagabaster y Aingeru Zabala, nombrados por las Diputaciones de Araba y Bizkaia, quedando la de Gipuzkoa aún vacante.

En ausencia de Jaione Gamíndez, la reunión estuvo presidida por Gemma Jáuregui y asistieron el Viceconsejero del Departamento de Cultura Iñaki Zarraoa, Javier Cenicacelaya, Micaela Portilla y Jesús Muñoz Baroja; y por parte de las Diputaciones Aingeru Zabala y Juan Ignacio Lasagabaster, así como el arquitecto y técnico del Departamento de Cultura Jon Azkuenaga. La decisión fue unánime, aunque no estuvo presente Javier González de Durana, miembro asimismo de esta institución. Zarraoa manifestó la intención de no hacer pública la decisión hasta que no fuera transmitida al Ayuntamiento por el consejero de Cultura, Joseba Arregi, que podría ordenar la paralización del proyecto de centro cultural para la Alhóndiga si tiene en consideración el dictamen que le ha remitido la Junta Asesora del Patrimonio, en el que dicho proyecto es calificado de “disparate y grave atentado contra un monumento histórico de Euskadi”.

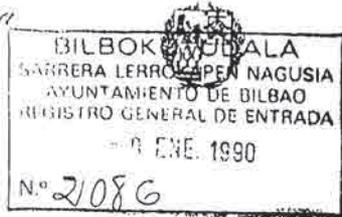


Deia, 4 de enero de 1990

Informe del 8 de enero de 1990 sobre la resolución de la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico de la Consejería de Cultura y Turismo enviado al Ayuntamiento de Bilbao. Fecha de salida: 8 de enero de 1990; fecha de entrada: 9 de enero de 1990

Eusko Jaurlaritza

Kultura eta Turismo Saila



Gobierno Vasco

Departamento de Cultura y Turismo

ASUNTO: PROYECTO DE VACIADO INTERIOR Y CONSTRUCCION DEL CENTRO CULTURAL VILLA DE BILBAO EN EL EDIFICIO DE LA ALHONDIGA MUNICIPAL DE BILBAO

Con la presente le remito informe previo de los Servicios Técnicos de la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico en el que se expresan las consideraciones realizadas sobre el Proyecto de referencia, comunicándole que en el plazo máximo de quince días contados a partir de la recepción de la presente podrá presentar las alegaciones que estime oportunas a fin de que, examinadas las mismas, se dicte Resolución al respecto; con ello se dará por sustanciado el correspondiente trámite de audiencia al interesado previsto en el artículo 91 de la vigente Ley de Procedimiento Administrativo.

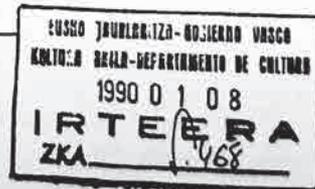
Dichas alegaciones deberán ir dirigidas a la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco.

Vitoria-Gasteiz, 8 de Enero de 1.990.



POR LOS SERVICIOS TECNICOS DE LA DIRECCION DE PATRIMONIO HISTORICO-ARTISTICO

Fdo.: Gemma Jauregui Beldarrain



EXCMO. SR. ALCALDE DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BILBAO. BILBAO.



ASUNTO: Informe jurídico en relación con los proyectos de derribo interior de la Alhóndiga Municipal de Bilbao y la construcción de "Centro Cultural de la Villa de Bilbao."

I. ANTECEDENTES

El presente informe trae causa de los proyectos de derribo interior de la Alhóndiga Municipal de Bilbao y construcción de "Centro Cultural de la Villa de Bilbao" presentados por el Ayuntamiento de Bilbao.

La relación de hechos que sirven de base a este informe es la siguiente:

1.- El 21 de Octubre de 1.988 tiene entrada en la Delegación del Departamento de Cultura y Turismo en Bizkaia el proyecto básico de derribo y vaciado para construcción de aparcamientos subterráneos en el edificio de la Alhóndiga, por tratarse de un edificio considerado de Protección especial por la modificación de la Normativa del Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao y su comarca en lo referente al área del Ensanche y ampliación del ensanche del municipio de Bilbao.

2.- El 18 de enero de 1.989 la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico incoa expediente administrativo de declaración de Bien de Interés Cultural a favor del edificio de la Alhóndiga .

3.- El 24 de Julio tiene entrada en el Departamento de Cultura y Turismo un escrito del Ayuntamiento de Bilbao en el que da cuenta de algunos avances habidos en la elaboración del Proyecto de Centro Cultural de la Villa de Bilbao.

4.- El 26 de julio de 1.989 se somete el expediente a informe de la Junta Asesora de Patrimonio Monumental de Euskadi, la cual propone por unanimidad comunicar al Ayuntamiento de Bilbao que "el Proyecto de obras presentado para la demolición de parte de la estructura del edificio de la Alhóndiga y vaciado de tierras para la construcción de aparcamientos no resulta adecuado para su autorización tal y como ha sido planteado. Y ello



Porque se estima que para autorizar una intervención sobre un edificio declarado Monumento o con expediente incoado a tal efecto, como es el caso de la Alhóndiga de Bilbao, la actuación planteada tiene que ser completa y cerrada en sí misma, de forma que no quepa incertidumbre alguna sobre el estado final de la obra.

Por tanto, si las obras contenidas en el proyecto de vaciado son únicamente una primera fase de futuras obras, se hace necesaria la presentación del proyecto definitivo que sobre el edificio se pretende ejecutar.

Si por el contrario, se trata de un proyecto que se agota en sí mismo, para resolver sobre su autorización sería necesaria la presentación de una documentación más completa acerca del acabado final de la obra, una vez vaciado el interior del edificio y construídas las plantas de aparcamiento. En este caso, se estima que sus fachadas deberán permanecer inalteradas así como la primera crujía del edificio. Igualmente, convendría mantener algún testimonio histórico de su interior."

5.- Inicialmente la comunicación se produce de manera verbal en una reunión mantenida entre representantes del Ayuntamiento de Bilbao y del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, por lo que el 7 de agosto de 1.989 el Ayuntamiento de Bilbao presenta el proyecto definitivo del Centro Cultural Villa de Bilbao, en el que se incluye el proyecto de ejecución de derribo interior y vaciado para sótanos de la actual Alhóndiga." Consecuentemente no se comunica por escrito al Ayuntamiento la propuesta de la Junta Asesora.

6.- El 22 de Septiembre de 1.989 D. Elías Mas Serra, como coordinador Técnico del Programa Alhóndiga, presenta por escrito una serie de aclaraciones, añadiendo que su finalidad es la pronta tramitación del expediente relativo al vaciado interior de la Alhóndiga.

Sin embargo, ambos proyectos son tramitados conjuntamente dado que de la documentación presentada en el mes de agosto, se deduce que el vaciado es una primera fase de la intervención considerada en su globalidad.



7.- El 13 de noviembre de 1.989, la Junta Asesora de Patrimonio Monumental de Euskadi, celebra una nueva sesión en la que se acuerda por unanimidad proponer al Departamento de Cultura y Turismo la declaración del edificio de la Alhóndiga Municipal de Bilbao como Monumento.

Asimismo, sometido a informe el nuevo proyecto de Centro Cultural, se manifiesta que el mismo respeta el edificio actualmente existente en su calidad monumental y que, por lo tanto, ambos resultan incompatibles en el sentido de que no pueden ser simultaneados. En cuanto al valor o calidad monumental del nuevo edificio como posible valor de sustitución, se añade que se trata de un tipo de intervención urbana que responde a conceptos al uso en los años cincuenta o sesenta, y, por tanto, poco actual como planteamiento. Asimismo, los asistentes muestran su preocupación en cuanto a las consecuencias negativas del proyecto sobre el entorno que probablemente derivarían sobre el entorno.

8.- El 23 de noviembre se reúne nuevamente la Junta Asesora como consecuencia de la solicitud formulada por el Ayuntamiento de Bilbao para dar a conocer las modificaciones operadas en el planteamiento del Centro Cultural diseñado para el edificio de la Alhóndiga.

9.- El 13 de diciembre la Junta Asesora reunida nuevamente en torno al proyecto modificado de Centro Cultural, emite por unanimidad las siguientes consideraciones:

- a) El edificio de la Alhóndiga tiene el carácter de Monumento.
- b) El nuevo edificio proyectado agrede el actual edificio de la Alhóndiga.
- c) Ambos edificios resultan incompatibles en el sentido de simultaneidad. Es necesario optar entre uno u otro.

d) El nuevo edificio proyectado no tiene carácter monumental. Este carácter vendría dado en todo caso por el tamaño del mismo, criterio absolutamente insuficiente a juicio de los asistentes para declarar la monumentalidad del edificio. Se trata de una manera de hacer ciudad que no responde a criterios vigentes en la actualidad, y que por lo tanto no ha de ser tolerada, ya que no responde a nuestra cultura. Consecuentemente, a juicio de los asistentes, no se trata de un proyecto válido en los términos planteados para sustituir el actual edificio.

11.1.- Absencia y aplicación al caso

Por tanto, hemos de remitirnos al régimen de protección de los bienes declarados de interés cultural.

- a) Cambio de uso.
- b) Ejecución de obras.

II. REGIMEN JURIDICO DE PROTECCION DEL PATRIMONIO HISTORICO

II.1.- Normativa aplicable

En la actualidad el conjunto de normas que integran el sistema de protección del Patrimonio Histórico está recogido básicamente en la Ley 16/1985, de 25 de Junio, del Patrimonio Histórico Español, cuyo artículo 1º dispone en su apartado 1 que "Son objeto de la presente Ley la protección, acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras del Patrimonio Histórico Español".

Añade el artículo 9.1 de la citada Ley que "Gozarán de singular protección y tutela los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español declarados de interés cultural por ministerio de la Ley o mediante Real Decreto de forma individualizada".

Por lo que respecta al inmueble objeto de examen, se trata de un bien integrante del Patrimonio Histórico Español que no ha alcanzado la categoría de bien de interés cultural dado que el expediente al efecto se halla en fase de tramitación.

No obstante, dicha situación se halla prevista y regulada por el artículo 11 de la misma Ley, en el sentido de que la incoación del correspondiente expediente de declaración determina la aplicación provisional del mismo régimen de protección previsto para los bienes declarados de interés cultural. Hay que añadir que en el caso que nos ocupa no sólo se ha producido la incoación del expediente sino también el informe favorable al efecto exigido por el artículo 9.2 de la misma Ley

II.2.- Alcance y aplicación al caso

Por tanto, hemos de remitirnos al régimen de protección de los bienes declarados de interés cultural,

- a) Cambio de uso.
- b) Ejecución de obras.



a) Cambio de uso.

Por lo que al cambio de uso se refiere, es indudable que en el caso que nos ocupa dicho cambio resulta prácticamente ineludible para la conservación del edificio, dado que las Alhóndigas de Vinos han caído en el desuso como consecuencia de la desaparición de este tipo de almacenes.

En cuanto al uso del edificio como Centro Cultura no resulta inadecuado siempre que su acomodación respete la calidad monumental del edificio en el que se inserta ya que como señala el artículo 39.2 de la citada Ley "La utilización de los bienes declarados de interés cultural ... quedará subordinada a que no se pongan en peligro los valores que aconsejan su conservación ...".

Por tanto aunque el uso, en principio, no sea inadecuado, su autorización dependerá de la forma en que lleve a cabo su adaptación al edificio existente, extremo que analizan en el apartado siguiente.

b) Ejecución de Obras.

Para la ejecución de obras en bienes de interés cultural ha de estarse a lo dispuesto en el artículo 19.1 de la Ley 16/85, a cuyo tenor "En los Monumentos declarados Bienes de Interés Cultural no podrá realizarse obra interior o exterior que afecte directamente al inmueble o a cualquiera de sus partes integrantes o pertenencias sin autorización expresa de los Organismos competentes para la ejecución de esta Ley".

Asimismo, su apartado 3 prohíbe expresamente las construcciones que alteren el carácter de los Monumentos declarados de interés cultural.

Por otro lado, y al referirse a la utilización de los bienes de interés cultural, el artículo 36.2 de la misma Ley exige, como ya se ha expresado anteriormente, que el uso quedará subordinado al mantenimiento de los valores que aconsejan la conservación del edificio.

Estas dos últimas limitaciones, artículos 19.3 y 36.2, requieren a su vez una valoración del órgano competente para la aplicación de esta Ley. En el caso concreto que tratamos los informes dirigidos a dicho órgano, esto es, la Dirección de Patrimonio Histórico Artístico del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco han estimado que los proyectos de obras presentados no respetan el edificio actualmente existente en cuanto que lo hacen desaparecer a excepción estricta de sus fachadas, criterio éste que no se considera válido para la conservación de los Monumentos siempre que el edificio posea otros elementos de interés. Pero no se trata únicamente de una eliminación de determinados elementos de interés, sino que además el nuevo edificio proyectado agrede de forma muy considerable al edificio de la Alhóndiga en su conjunto en cuanto Monumento declarado de interés cultural.

En definitiva, se puede decir que las intervenciones previstas en los proyectos presentados por el Ayuntamiento de Bilbao para dicho edificio alteran gravemente el carácter del mismo.

III. CONCLUSION

A la vista de lo que antecede, estos Servicios Técnicos estiman que las intervenciones previstas en los proyectos presentados por el Ayuntamiento de Bilbao en relación con el edificio de la Alhóndiga Municipal no deberían ser autorizadas en cuanto que conculcan el contenido del artículo 19.3 de la Ley 16/1985, de 25 de Junio.

Vitoria-Gasteiz, 8 de Enero de 1990.

POR LOS SERVICIOS TECNICOS


GEMMA JAUREGI BELDARRAIN

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009

El edificio de Bastida no era el primero en construirse en hormigón, pero sí tenía algunas características pioneras en cuanto al uso del hormigón: la cercanía entre los pilares revelaba cierta inseguridad, por ejemplo. Sacrificando la tipología, pero salvando el testimonio histórico de su realización mediante la preservación de la primera crujía era más que suficiente. Oiza no sólo no respetaba la primera crujía sino que mellaba las fachadas, en concreto la que daba a la Alameda Urquijo, y eso resultaba innecesario, ya que se podía haber realizado el complejo cultural respetando la primera crujía y las fachadas. [...] El proyecto de Oiza suscitó un informe que solicitaba la defensa de la primera crujía, además de toda la fachada del edificio, permitiéndose el vaciamiento del mismo ya que, a pesar del carácter tipológico del edificio, era evidente que había que sacrificarla para darle otro uso, mientras que otros elementos de carácter monumental o sustantivo podían ser preservados, tales como el carácter paisajístico-urbano, el lenguaje artístico de las fachadas o el testimonio del uso del hormigón por Bastida en la primera crujía. [...] Sin embargo, el primer proyecto de Oiza no respetaba algunas partes de las fachadas, de forma violenta y quizá innecesaria. Al margen de su altura, o el edificio volado, yo no entraba ahí, únicamente en lo que estaba referido en el informe sobre el mínimo a ser salvado. [...] Los dos proyectos de Oiza vulneraban los elementos mínimos que se exigían en el edificio de Bastida. También había muchas variaciones, cambios en la disposición de los equipamientos, características de un proyecto con poca seriedad, hecho muy sorprendente por parte de Oiza.

El acuerdo tomado y el informe a emitir por la citada Junta asesora son de carácter preceptivo ya que tratan de analizar y calificar un proyecto de intervención en un Bien de Interés Cultural. Respecto a la declaración de la Alhóndiga como “Bien de Interés Cultural o Monumento Histórico-Artístico”, la decisión de la Junta asesora no es vinculante. Con cinco votos a favor y ninguno en contra se rechaza el nuevo proyecto y piden a Joseba Arregi su decisión para que sea finalmente efectiva, lo que significaría la paralización del proyecto.

La Junta asegura desconocer si el Ayuntamiento sabe algo acerca de esta decisión, que se tomó (según el propio informe de la misma) el día 13 de diciembre (el mismo día de la presentación oficial del proyecto en el Ayuntamiento), aunque considera que la Consejería debería haber informado. Aún así, los miembros de la Junta se manifiestan sorprendidos al conocer que el proyecto iba a ser presentado en el Pleno, aún a riesgo de poder ser paralizado. El informe de la Junta está en estos momentos bajo el análisis de la Consejería de Cultura del Gobierno vasco. Por lo tanto, se debe esperar a la decisión de Arregi.

La decisión de la Junta ha sido unánime, lo cual evidencia cómo un proyecto que ha reunido a varias de las principales instituciones vascas representa ahora motivo de supuestas discrepancias en algunas de ellas. Miembros de esta Junta como Aingeru Zabala, jefe del Patrimonio Histórico y del Archivo Foral de la Diputación de Bizkaia, se han posicionado en contra de un proyecto que ha sido apoyado públicamente por su propio diputado foral, Tomás Uribeetxebarria, con lo cual salen a la luz contradicciones entre las propias instituciones que en principio apoyan la obra impulsada por el alcalde de Bilbao.

En todo caso, resta esperar la decisión última que tomará Arregi habida cuenta que, así mismo, el centro cultural para la Alhóndiga supone uno de los puntos básicos del programa electoral del PNV en Bilbao. A pesar de las posibles alusiones de Gasteiz para dar el espaldarazo al *Cubo*

(deben recordarse los supuestos planes de capitalidad cultural para Donostia) una decisión en contra por parte de la Consejería de Cultura significaría un traspies político de considerables dimensiones para el alcalde de Bilbao, José María Gorordo.

Carta del Delegado del Área de Cultura Mikel Ortiz de Arratia enviada al diputado de Cultura Tomás Uribeetxebarria, 9 de enero de 1990.

*Bilbao Udaleko
Alkateordeak
El Concierto de Alcalde
Ayuntamiento de Bilbao*

SR. TOMAS URIBEETXEBARRIA
DEPUTACION.-

Bilbao, 9 de Enero de 1.990

Querido Tomás:

Te adjunto el informe recibido esta mañana de la Dirección de Patrimonio del Gobierno Vasco, referente al informe emitido por la Junta Asesora.

Te llamo la atención sobre el punto 9, en el que expresamente se dice que la opinión es emitida "por unanimidad".

Estoy tratando de localizar a Aingeru, pero no consigo hablar con él.

Creemos que es de total necesidad el que haya un posicionamiento al respecto, por parte del técnico de la Diputación.

Tenemos todas las bendiciones del partido, a las más altas instancias, para sacar adelante este proyecto.

Creo que es necesario un pronunciamiento al respecto.

Un fuerte abrazo

MIKEL ORTIZ DE ARRATIA
Delegado del Area de
Cultura y Turismo

Javier Cenacelaya, por su parte, ratifica que se trata de un proyecto inadecuado para la ciudad de Bilbao defendido por los argumentos insostenibles de sus artífices, el cual ocasionaría graves impactos en la estructura del Ensanche. Así mismo, declara no entender "por qué hay que mezclar todas las funciones culturales en un sitio y por qué además hay que recurrir a una imagen high-tech o alta tecnología que es ultracarísima y no pasa de ser una cosa cosmética"¹⁴⁷.

147 CENACELAYA, Javier. Egin, 5 de enero de 1990.

Tras varios meses en silencio, Oteiza declara en Radio Euskadi sobre el dictamen de la Junta, arremetiendo contra el Departamento de Cultura del Gobierno vasco que dirige Arregi:

“Desde la Junta Asesora del Patrimonio hay una gran oposición a este proyecto. [...] es algo vergonzoso que esta gentuza esté manipulando estas cosas y jodiéndolo todo... es lamentable. Yo no quiero saber nada [...] este es un pueblo de burros, todos. No me interesa nada, estoy muy cansado y enfermo y no tengo tiempo para hacer muchos trabajos personales como un trabajo de filología preindoeuropea que estoy realizando y que es lo único que me interesa. Ahora bien, si hay que hacer algo y no me he muerto, ya procuraré hacerlo [...] Encantado de servir a Gorordo [...] Todos los que están en contra del proyecto van a quedar muy mal, empezando por la Consejería de Cultura. Tienen perdida la batalla, son unos inconscientes y unos tontos y la gente se va reír de ellos. No se puede tratar con toda esa gente”¹⁴⁸.

J. M. GORORDO, 2009

El Depósito Franco [Uribitarte] era un edificio de características similares al de la Alhóndiga, se derribó y no hubo protesta alguna, ni del Colegio de Arquitectos, ni de personas particulares. La oposición que ha podido haber era de carácter más vecinal que política o técnica. La diferencia con el Depósito Franco es que la Alhóndiga no estaba calificada por la Junta de Patrimonio. [...] El Ayuntamiento aprobó el proyecto y fue después cuando se iniciaron los trámites para la declaración de Bien protegido, no antes.

J. ARREGI, 2009

No se calificó cuando se presentó el proyecto de Oteiza y Sáenz de Oiza, sino que éste se encuentra con un patrimonio que está calificado, y esto significa que tiene una protección administrativa que limita su intervención arquitectónica [...] El Depósito Franco tenía exactamente la misma protección. En tiempos de Gorordo, el destino del Depósito Franco era convertirse en centro comercial, y tuvo un promotor, Escudero, que huyó y que acabó en la cárcel, con un desfalco de por medio; luego aquello estuvo mucho tiempo parado. Tienen que existir documentos gráficos que muestran que el proyecto impulsado por Gorordo en el Depósito Franco para centro comercial se hizo respetando la calificación porque la estructura de hormigón armado iba dentro de lo que es el edificio respetando las cuatro fachadas. Otra cosa es que luego se haya cambiado la calificación, pero en tiempos de Gorordo, que son los míos, la calificación era la misma y el permiso se dio de la misma forma, obligando a la intervención arquitectónica a respetar sus cuatro fachadas.

I. REMENTERIA

¿Y cuáles son los motivos que motivan una recalificación patrimonial?

J. ARREGI, 2009

Más que una recalificación hubo una rebaja o una reinterpretación del anexo de intervención técnica. Todos los decretos de calificación de un edificio como patrimonio y con protección llevan un anexo de posibilidades de intervención arquitectónica, así que probablemente haya habido una ampliación o una rebaja en las mismas, pero eso a mí ya no me compete porque esa acción no se hizo en mis tiempos.

148 OTEIZA, Jorge. *Ibidem*.

IÑAKI URIARTE, 2009

Cosas mucho más escandalosas se han hecho recientemente, como por ejemplo descalificar el arco de San Mamés del nivel máximo de protección especial A, al ínfimo, el D, para poder derribarlo. Lo mismo se ha hecho con el edificio del RAG y con otras muchas cosas, decididas por una Comisión de Patrimonio sin prácticamente posibilidades de recurrir.

F. ARRUTI, 2009

Ha habido un cambio en la forma de pensar y también la incorporación de arquitectos más jóvenes con menos sentido proteccionista que los que estábamos entonces. Por un lado, el afán proteccionista ha desaparecido en cuanto que la sociedad y la administración han adoptado ya criterios más proteccionistas. En todos los planeamientos se recogen de forma mimética toda la relación de bienes catalogados, de bienes culturales, que proceden de Cultura del Gobierno vasco. Lo que sucede es que cualquier actuación privada tiene su propia historia. [...] Por otro lado, entonces había una fiebre proteccionista de la que ahora quizá no participamos tanto. Yo personalmente, respecto al Depósito Franco, prefiero que se hagan las torres de Isozaki, pero aquello era otra época. Estábamos intentando frenar las agresiones al patrimonio arquitectónico que había habido en las dos últimas décadas del franquismo. Incluso le propusimos al alcalde llevar el proyecto a la Campa de los Ingleses, en donde el cubo hubiera dominado lo que ahora llamamos Abandoibarra. [...] Aunque por aquel momento la Campa de los Ingleses estaba por negociarse con el Estado, había muchos intereses en aquella zona. En aquel momento, el alcalde podía hacer lo que podía hacer con inmuebles o solares de su propiedad y los alcaldes saben que tienen cuatro años para hacer las cosas. Un alcalde estadista es aquel que gestiona proyectos sin preocuparle el estar en su inauguración.



Egin, 5 de enero de 1990

3.2.5.2 JOSÉ MARÍA GORORDO SIGUE ADELANTE

5 de enero de 1990. Salen a concurso por iniciativa de Gorordo las obras de derribo del interior de la Alhóndiga mediante un anuncio en la prensa que da cuenta de la convocatoria. La obra tiene un presupuesto de 917 millones de pesetas (6 millones de euros) y consiste en la demolición de la estructura interior para la ejecución de cuatro plantas de aparcamientos

subterráneos y entreplanta. La mayoría de los concejales del Ayuntamiento bilbaíno parecían desconocer las intenciones del alcalde a este respecto, al igual que los empleados de la Consejería de Cultura. El concejal de Cultura Ortiz de Arratia declara en lo relativo a este asunto:

“Pretendemos acortar los plazos y ganar tiempo porque el proyecto lleva ya un año de retraso [...] Calculamos que habremos obtenido ya la autorización del Gobierno vasco para cuando se elija la empresa que haga las obras. La Alhóndiga, además, es un edificio municipal”¹⁴⁹.

Muchos elogian la decisión de la Junta pero, para otros, representa un organismo empeñado en torpedear cualquier propuesta que se aleje de planteamientos arquitectónicos clásicos. Javier Rodríguez, experto de EE en cuestiones de arquitectura, califica a la Junta como “una comisión del gusto impregnada de prejuicios decimonónicos que carece de sentido en el año 1990”¹⁵⁰.

J. ARREGI, 2009

Sí que hay gusto, pero esto no indica que las personas no sean capaces de controlar sus propios gustos estéticos de lo que crean que deba ser preservado desde el punto de vista patrimonial. Existen datos relevantes, como el arquitecto, el año, los materiales, que aparecen en el decreto de la Junta y que no tienen que ver con el gusto, sino con la responsabilidad histórica en un país en el que no se puede alardear de tener un patrimonio histórico abundante.

F. ARRUTI, 2009

Abandonar una Comisión del Patrimonio a Gehry no tiene mucho sentido. Debe estar formada por personas con una sensibilidad especial por los hitos arquitectónicos del pasado, así como estudiosos de los órdenes clásicos y las formas decimonónicas. Alguien cuya actuación profesional está siempre en el futuro difícilmente se integra en una comisión del patrimonio. Los que yo conozco que la integraban conforman ese espectro ideológico-cultural, amante del clásico. La dificultad está en buscar los puntos en los que tienen que coexistir el patrimonio con lo moderno, son puntos de... en el filo de la navaja.

J. CENICACELAYA, 2009

En la Junta de Patrimonio había gente muy experimentada; experimentada, juiciosa, ponderada, y al mismo tiempo muy abierta de cabeza. La gente pensaba que era una Junta de individuos que conservaban hasta el último pedrusco con el musgo... para nada.

I. URIARTE, 2009

Tengo serias dudas de aquella comisión, por alguno de sus integrantes y por parte de Diputación, actitudes posteriores que ha habido, sospecho incluso que actuaron con otras influencias que las meramente patrimoniales y arquitectónicas. Pudo haber influencias ideológicas y ese prudente deseo de no ser contradictorio, pensando que es mejor amoldarse, ya que se está en la comodidad de que la opinión es casi unánime y colectiva.

Aunque la Diputación y el Gobierno vasco no se pronuncian a este respecto, varios medios de comunicación manifiestan que el alcalde ha optado por la vía de los hechos consumados al

149 ORTIZ de ARRATIA, Mikel. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 6 de enero de 1990.

150 RODRÍGUEZ, Javier. *Ibidem*.

saber que el tiempo de su alcaldía está finalizando. A un año de las siguientes elecciones, un articulista de El Correo Español. El Pueblo Vasco, que firma únicamente con las iniciales B. O., recuerda las desavenencias de Gorordo durante su alcaldía¹⁵¹ y, previamente a ella, como hombre “polémico”: la dirección de EiTB con la creación de la segunda cadena, que le llevó a un conflicto con el Gobierno Central; menciona también una operación relámpago al comprar la antigua fábrica de Echevarría a las tres semanas de entrar en el consistorio bilbaíno, maniobra que criticó el Gobierno vasco porque alegaba que había gastado 700 millones de pesetas (4,2 millones de euros) más de lo que hubiera debido, sólo por satisfacer su afán de protagonismo. El articulista nombra más ejemplos, finalizando su espacio mencionando la “cruzada” que Gorordo mantuvo con la Diputación y el Ejecutivo Autónomo para obtener mayores recursos en el Ayuntamiento. La opción de anunciar el concurso del vaciado sin permiso pretende contribuir, en opinión del articulista, a la imagen de hombre audaz, pero asegura que puede desencadenar una tormenta política que finalmente sepulte el proyecto.

Gorordo saca a concurso las obras de derribo del interior de la Alhóndiga sin la autorización del Gobierno vasco

El área de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao anunció ayer la convocatoria de un concurso para la adjudicación de las obras de demolición de la estructura interior de la Alhóndiga. El proyecto, con un presupuesto de 917 millones de pesetas, contempla el vaciado de la parte interna del viejo almacén

de vinos para la ejecución de cuatro plantas de aparcamientos subterráneos y una entreplanta. La decisión ha sido adoptada sin contar con la autorización de la consejería de Cultura del Gobierno vasco, necesaria para cualquier clase de intervención en el edificio. Mikel Ortiz de Arratia, concejal de Cultura,

afirmó que el Ayuntamiento sólo pretende agilizar los trámites para poner en marcha las obras en cuanto se obtenga el permiso. El Gobierno vasco no quiso pronunciarse ayer sobre la decisión de Gorordo, que ha cogido por sorpresa al resto de los grupos del Ayuntamiento de Bilbao.

Sorja Olaizola

BILBAO. Un escueto anuncio publicado en los periódicos atragantó ayer el desayuno de más de un concejal. El anuncio daba cuenta de la convocatoria de un concurso para la adjudicación de las obras de demolición de la estructura interna de la Alhóndiga, un edificio protegido en su integridad por su valor artístico. «Es un órdago de Gorordo», comentó un edil nada más leer el texto del anuncio. El concejal, que al igual que la mayor parte de sus compañeros ignoraba las intenciones del alcalde, no andaba desencaminado.

En el Gobierno vasco, institu-



El Correo Español-El Pueblo Vasco, 6 de enero de 1990

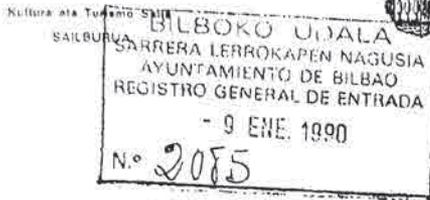
8 de enero de 1990. El informe enviado por la Consejería de Cultura del Gobierno vasco al Ayuntamiento se pronuncia a favor del informe de la Junta y estima que la conservación de la Alhóndiga es incompatible con la construcción del último proyecto propuesto. En opinión del departamento de Cultura, mantener únicamente las fachadas vaciando su interior no se considera una opción válida ya que, “además de agredir de forma muy considerable el edificio en su conjunto y alterarlo gravemente”¹⁵², la Alhóndiga posee otros elementos de interés que, asimismo, deben salvaguardarse. El portavoz de la Consejería dictamina que la convocatoria de las obras debe anularse porque cualquier intervención en la Alhóndiga será ilegal si no se cuenta con la autorización del Gobierno vasco. La Consejería concede trámite de audiencia para que el Ayuntamiento presente alegaciones en quince días.

151 B. O. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 6 de enero de 1990.

152 El Correo Español-El Pueblo Vasco, 10 de enero de 1990.

Carta del consejero de Cultura Joseba Arregi al alcalde de Bilbao Jose María Gorordo, 8 de enero de 1990

Gobierno Vasco

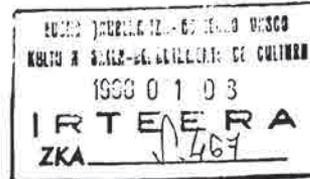


EXCMO. SR. D. JOSE MA. GORORDO
ALCALDE DEL
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BILBAO
BILBAO

Eusko Jaurlaritza

Departamento de Cultura y Turismo
EL CONSEJERO

Vitoria-Gasteiz, 08 de Enero de 1990



Estimado Sr. Alcalde:

Por las conversaciones mantenidas hasta ahora entre ese Ayuntamiento y este Departamento de Cultura y Turismo, estás al corriente de las dificultades básicas y fundamentales que existen para que la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico dé permiso a la construcción en la Alhóndiga a la idea de Fco. Saiz de Oiza presentada por ese Ayuntamiento.

Con fecha de hoy mismo se remite a ese Ayuntamiento el informe negativo de los servicios técnicos de la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico, teniendo ese Ayuntamiento quince días para presentar las alegaciones que estime pertinentes.

Habida cuenta que ese Ayuntamiento ha insertado en la prensa un anuncio dando conocimiento de la inclusión en todos los Boletines Oficiales pertinentes de las condiciones técnicas para la adjudicación de la citada obra, y aunque para el Departamento de Cultura y Turismo los plazos de acción legal ante tal anuncio no empiezan a correr, sí quiero dejar constancia escrita, y ponerlo en tu conocimiento, que este Departamento no dudará en llevar a cabo todas las acciones legales y judiciales que corresponda para paralizar la ejecución de las obras si la resolución definitiva de la Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico es denegatoria para con el proyecto presentado por el Ayuntamiento de Bilbao.

Recibe un cordial saludo,



Joseba Arregi
Joseba Arregi Sarriena



El Correo Español-El Pueblo Vasco, 9 de enero de 1990

A este respecto, Gorordo manifiesta que el informe del Gobierno vasco no frenará el proyecto de la Alhóndiga. El informe es “un proceso más dentro de todos los trámites que hay que seguir en esta gestión. Nosotros somos respetuosos y me parece legítimo que el Gobierno vasco nos pida más información, me parece incluso conveniente”¹⁵³. La decisión de Consejería es, para Gorordo, una opinión técnica y artística que no dice

“nada nuevo. Creo que lo fundamental en este caso es la voluntad política: la voluntad política del Gobierno vasco creo que está clara. Existe un convenio Gobierno – Ayuntamiento para hacer el proyecto de la Alhóndiga y yo estoy convencido de que consideran este proyecto, porque es un proyecto, además muy importante y muy necesario para Bilbao”¹⁵⁴.

El área de Cultura del Ayuntamiento ha hecho público un comunicado de tranquilidad con referencias a los acuerdos adoptados entre el Ayuntamiento y el Gobierno vasco, en concreto “a la firma de un acuerdo de intenciones con fecha 21-X-88, solicitado por el Gobierno vasco, para que se le reservara un espacio de 5.000 metros cuadrados”¹⁵⁵, aunque por aquel entonces aún no existía como tal el proyecto elaborado por el equipo de Oteiza, Sáenz de Oiza y Fullaondo. Un portavoz del departamento de Cultura del Gobierno vasco declara no estar en contra de un centro cultural para Bilbao, ni siquiera en la Alhóndiga, “pero siempre que no se agreda al edificio actual y, lo aprobado en el Pleno, se considera que sí lo hace”¹⁵⁶.

El espacio de quince días que el Gobierno vasco abre para las alegaciones es entendido por el Ayuntamiento como el momento para aportar más información. Para Gorordo, públicamente, no se ha paralizado el proyecto, sencillamente se le están exigiendo más datos del mismo. Respecto al Gobierno vasco, el alcalde apunta:

153 GORORDO, José María. Deia, 10 de enero de 1990.

154 *Ibidem*

155 *Ibidem*

156 Deia, 10 de enero de 1990.

«El informe no frenará el proyecto de la Alhóndiga»

Gorordo resta importancia a la decisión de Gasteiz

Josune SAIZ, Bilbo

El informe desfavorable del Ejecutivo Autónomo no va a frenar el proyecto realizado por Sáenz de Oiza para el futuro centro cultural de la Alhóndiga, según declaró el alcalde en una entrevista concedida en directo al programa "Al hilo de la noticia" de ETB-2. A pesar del fuerte revés que para el proyecto ha supuesto la negativa del Departamento de Cultura, Gorordo expresó su convencimiento de que el citado informe es tan sólo "un proceso dentro de



Egin, 10 de enero de 1990

“Está legitimado para sugerir modificaciones que redunden en beneficio del proyecto de la Alhóndiga [...] Es evidente que el Gobierno vasco apoya la creación del Centro Cultural de la Villa y que, por tanto, es uno de los principales sostenedores de nuestro proyecto”¹⁵⁷.

J. M. GORORDO, 1993

“Los documentos son oficiales y están en los archivos del Ayuntamiento. Su incumplimiento debe analizarse desde el punto de vista administrativo y político. Pero queda claro que el mismo departamento de Cultura, a pesar del compromiso adquirido, impidió, a través de la denegación del permiso de vaciado, la realización del proyecto. Pero lo que nunca podrán decir es que no firmaron lo que firmaron. Y en el documento mencionado admiten, en términos nítidos y claros, que “precisamente en la Alhóndiga” se iba a ubicar dentro de un complejo cultural, el Museo de Arte Contemporáneo, con un mínimo de 5.000 m2 de superficie; y que en él se depositarían, entre otras, las obras que días después comprarían a Oteiza.

Meses atrás, en enero de ese mismo año, y tras varias reuniones Ayuntamiento-Diputación-ejecutiva del PNV, ésta había confirmado, como hemos visto, que el Centro Cultural en la Alhóndiga era un compromiso electoral del PNV, junto con otras tres grandes obras -habilitación del parque de Echevarría, cubrición de las vías del ferrocarril, saneamiento financiero del Ayuntamiento-. Se comprometieron además a gestionar el apoyo y las ayudas necesarias de las demás Instituciones. Ninguna de las cuatro cosas se hizo. ¿No queda claro que es la ejecutiva del PNV, con capacidad para exigir al Gobierno el cumplimiento de un compromiso, quien tiene que dar explicaciones y responder?”¹⁵⁸

J. M. GORORDO, 2009

Aunque había detractores de los proyectos de Oteiza, en general, la oposición fue más política que técnica. [...] El equipo era de alto prestigio y probablemente no se le hubieran puesto tantos impedimentos si no fuese por el ingrediente político y personal de algunas de las personas que estaban oponiéndose activamente al proyecto desde sus comienzos.

157 GORORDO, José María. El Correo... Op. cit. 10 de enero de 1990.

158 GORORDO, José María. Op. cit. p.175.

Borrador elaborado por el Ayuntamiento de Bilbao como posible respuesta al Gobierno vasco, s/f

Se ha recibido una ^{escrito} carta del Gobierno Vasco en ^{la} que se solicita del Ayuntamiento ^{en el plazo de 15 días} informe adicional a los presentados hasta el momento, ~~en el~~ ^{sobre el vaciado y construcción del} ~~plazo de 15 días.~~ Centro cultural de la Villa.

El proyecto de Centro Cultural de la Alhóndiga de Bilbao, realizado por el equipo de arquitectos y artistas encabezado ^{Saenz de} por Oiza, Oteiza y Fullaondo, se adapta a las condiciones urbanísticas y técnicas del Ayuntamiento de Bilbao, ^{por lo cual} ~~y por eso~~ fue aprobado por el Pleno Municipal y responde a una iniciativa interinstitucional en la que participan activamente, además del Ayuntamiento de Bilbao, la Diputación Foral de Bizkaia y el propio Gobierno Vasco, a través de la Consejería de Cultura.

Es evidente que el Gobierno Vasco, que apoya la creación del Centro Cultural de la Villa, a través de la firma de un acuerdo de intenciones con fecha ²¹⁻¹⁻⁸⁸ ..21-1-88....., solicitando se le reservara un espacio de ^{5.000 m²} ...5.000 m² es uno de los principales sostenedores de nuestro Proyecto.

Es legítimo, por su parte, solicitar información adicional complementaria e incluso sugerir ^{las} mejores modificaciones que redunden en beneficio del proyecto común.

Por ello, ahora el Gobierno Vasco nos solicita información técnica adicional del Proyecto, lo que procedemos inmediatamente a preparar.

Estamos seguros que tanto la Diputación Foral de ^{Bizkaia} ~~Vizcaya~~ como el Gobierno Vasco continúan defendiendo con entusiasmo el Proyecto, que junto con la política de desarrollo de centros cívico-culturales, ^{aliviara} ~~apaliará~~ el gran ^{deficit} ~~carencia~~ de infraestructura que tiene nuestra Villa.

AREA DE CULT. Y T

J. ARREGI, 2009

No había ninguna animadversión personal a ninguno de los tres actores, sea el alcalde de Bilbao Gorordo, sea el arquitecto Oiza, sea el escultor Oteiza. Las razones fueron estrictamente técnicas. Si en una Administración existe una Comisión Técnica que evalúa este tipo de casos, calificación, tipo de protección, tipo de intervención permitida, mal aconsejado estaría un consejero si empieza a intervenir en esas decisiones técnicas, porque si una única vez se salta la decisión técnica, no contará más con la cobertura de la Comisión Técnica, porque le dirán que resuelva él mismo el resto de los casos políticamente, lo cual es un absurdo, porque qué consejero se va a atrever a opinar sobre la pertinencia de un edificio para ser conservado o no. Si yo desautorizo a la Comisión Asesora de Patrimonio una única vez, carecería posteriormente de ella, por lo que estaría expuesto a todas las críticas en todas las decisiones que tome. Esa fue la razón para defender y mantener la decisión de la Comisión Asesora Técnica. Otros pueden interpretar otras cosas, pero yo fui el que tomó esa decisión y se por qué lo hice.

I. URIARTE, 2009

El paso de los años nos hizo ver que ahí confluían otros intereses: el departamento de Cultura de Jaurlaritza, en donde estaba Joseba Arregi, estaba optando con más premisas que las culturales.

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009

El asesor asesora, el político decide. El político siempre sabe más que el asesor, porque el político sabe lo que el asesor le ha contado, además de aspectos de otro orden, político, económico o institucional que el político no le cuenta al asesor de forma que, en ocasiones, el político toma las decisiones en contra de la opinión de los informes del asesor porque hay otros factores que pueden pesar más.

J. CENICACELAYA, 2009

Yo no creo que hubo ningún..., hasta donde yo se, ningún tipo de presiones. Yo no ví nunca...

3.2.5.3 OTEIZA SE RETIRA DEL PROYECTO

J. OTEIZA, 1990:

“En Bilbao, Viernes 12 de enero del 90. Con Gorordo, Oiza, Jon y yo

Supongo hemos pensado todos algo para en 15 días contestar, lo que opino:

1. Contestación terminante a la prohibición que no aceptamos por considerar decisión incompleta, desviada, política y profesionalmente irresponsable.

Adelantamos declaraciones que se nos piden, las que consideramos más elementales.

1. El lugar de la Alhóndiga es el ideal para el proyecto cultural y su contenido el verdadero destino en este momento histórico para Bilbao y en vanguardia de las ideas sobre investigación y proyección popular directa, como talleres, museos, información, educación, participación.

2. Nuestro pensamiento original fue prescindir, desmontar, el edificio, luego que se podía conservar como zócalo-homenaje y recuerdo ornamental integrado al proyecto. Las dos esquinas o fragmentos en diagonal de la fachada. Y finalmente, salvando toda la fachada ha llegado Oiza a la proeza de crear un singular y extraordinario proyecto que tampoco se acepta.

Por nuestra parte ya no hay más discusiones sobre el proyecto. Pero consideramos que tiene que quedar ante nuestro país visible la bondad de nuestro proyecto y también visible la inexcusable irresponsabilidad de la oposición.

3. Para llegar rápidamente al final y dentro de los 15 días que se nos conceden generosamente la Consejería de Cultura y la impertinencia del Patrimonio Artístico, después de la prohibición este último punto aclaratorio.

1. Proponemos debate en dos tiempos o a dos niveles. Una primera e inmediata reunión de los responsables técnicos arquitectos y aconsejantes. Con nosotros con el equipo del proyecto, con grabaciones, vídeo y periodistas y una segunda reunión se ocuparían los políticos de decidir entre ellos con los informes técnicos y sus personales intereses políticos en la mano

y colorín colorao nuestra paciencia se ha acabado.

Lo que pienso para nuestra primera reunión.

2. Presento al comienzo de la reunión mi retirada. Es ahora mismo que voy a retirarme, expreso mi total acuerdo con el proyecto de Oiza, pero no estoy de acuerdo en seguir discutiendo. Estaría dispuesto a volver ya realizado el proyecto (se entiende si aprobado ahora y si no he fallecido) para intervenir en la organización del Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas de los Lenguajes, incluido el Euskera. Como ya se proyectó para la Fundación Sabino Arana, proyecto igualmente anulado pero en esta ocasión desde lo oscuro, sin una sola explicación a nadie, ni de los responsables ni de sus motivos ni de los 70 millones de donación popular para el proyecto plenamente divulgado. En nuestro caso, del proyecto para la Alhóndiga motivos y responsables de la prohibición en gran parte, pero no en toda, están a la vista. Haré la propuesta, yo estoy dispuesto a citar a juicio públicamente al primer Lehendakari en el primer GV y su consejero de cultura y al actual consejero. Exigir responsables de la nefasta política cultural que comenzó con el desprecio y marginación preparados y dispuestos a colaborar con todas nuestras recuperaciones culturales y siguió con el destino incalificable, deshonesto, que se reservó para Gernika, tanto en su destino internacional que había sido ya previsto y fue ignorado como con la chapucera y deshonesto alianza de la política culpable y el clan chillídico y aconsejante de la incultura oficial que cumplió con la desafortunada comisión de las dos esculturas para adorno como INRI de la Gernika actual, desamparada, humillada, aguantando el privilegio que será lamentado de las dos esculturas adornantes de Chillida y del inglés. Me retiro, pido a todos vds. un veredicto de culpabilidad para la política cultural de Gobierno vasco y los opositores visibles y escondidos del proyecto. Completaré para la prensa envío de estas notas. Aclaraciones sobre una política mafiosa del partido como epígrafe en el interior. En el debate de ayer con la oposición el título del artículo Oteiza se retira del proyecto Alhóndiga y estas fueron sus palabras¹⁵⁹.

Del mismo modo, Oteiza redacta unas notas para enviarlas a la prensa y explicar los motivos de su retirada del proyecto:

“La resolución de Oteiza ante los problemas de la Alhóndiga

Debo explicar y muy breve. Creo estar obligado a explicar brevemente mi retirada de la presente situación en la que se encuentra el proyecto elaborado sobre la Alhóndiga, pues decido

159 OTEIZA, Jorge. *En Bilbao, 12 de enero de 1990*, s/p. Archivo FMJO.

no volver a perder más tiempo. Puedo volver para ocuparme si, una vez realizado el proyecto, se estima que puedo ocuparme, como se había previsto, de la organización del Instituto de Investigaciones de los Lenguajes Artísticos Comparados junto con el Euskera, pero proyecto que centralizaba la actividad de los proyectos de la Fundación Sabino Arana, que se combatía como se está combatiendo esta creación de la Alhóndiga Cultural, con una diferencia notable, y es que con el proyecto de Fundación Sabino nunca se supo por qué esta decisión ni de dónde partió para prohibir el proyecto.

Ahora los motivos de la oposición seguramente son los mismos (me he de referir a ellos) pero se hacen visibles. Confieso mi culpabilidad, debo tener alguna porque aparezco perteneciendo al equipo de trabajo, mi culpabilidad está en que no debía haberme dejado convencer de formar parte del equipo. Yo sabía que iba a resultar prácticamente imposible a nuestro país en un proyecto cultural serio. Yo, desde que participé en el acercamiento a nuestro primer GV, de los proyectos estudiados y en gran parte experimentaba la confirmación de su inmediata viabilidad durante nuestra resistencia cultural en el franquismo y trabajando y con vistas a la primera oportunidad de contar con una primer GV. Con el primer GV me di cuenta de que sus hombres carecían de madurez política, cultural, artística, religiosa, incluso cuando alguno alcanzaba alguna madurez religiosa ya no hay problemas religiosos, cuando uno alcanza una madurez política ya no hay problemas políticos. Los problemas políticos surgen cuando los políticos está sin hacer (sic) inconcebiblemente. Este GV es continuación del primero que fue inconcebiblemente e inesperadamente desastroso. Culturalmente nefasto. Y aún peor sucede en lo estético, en lo político en lo cultural.

El PNV como mafia en el GV

Confieso sentir culpabilidad por intervenir en el proyecto cultural dependiente del GV después del fracaso con el primer Lehendakari y el primer conejero de cultura decidí no perder más mi tiempo (mi tiempo comprende toda mi vida esperando un GV) ya se decidió en el primer Labayen que no interesaba en el 10 años. Yo ya aclaré que esos 10 vendrían otros de diez en diez. Yo no tengo nada que ver, nada que esperar en lo que queda o pueda hacer con un GV heredero del primer GV. Yo me refería al error cometido al desaprovechar una oportunidad histórica y que esto costaría carísimo para la recuperación de mi experiencia del PNV es de una mafia. Entiendo en un sentido incruento con el mismo estilo secretas decisiones, una mafia con rivalidades, envidias, con sus atrasos de tradición e incultura e intereses personales y de partido y de familia.

Los aconsejantes del consejero de cultura, en su estudio de museos en USA habrán aprendido en transformar una Alhóndiga de pellejos de vino en un apartamento de pellejos de coches salvándose así la riqueza espiritual de la política cultural es fiel con la inculta y desastrosa política del primer GV. Culturalmente es lamentable que se haya pensado en utilizar la artística fachada como funda o embutido, como aparcamiento de coches¹⁶⁰.

Numerosas noticias están mostrando que el proceso del polémico *cuvo* ha evidenciado las discrepancias que mantienen el departamento de Cultura del Gobierno vasco y el Ayuntamiento de Bilbao ya que, al menos, cinco grandes proyectos municipales se han paralizado debido a las grandes diferencias de criterios. En el caso concreto del centro cultural, Joseba Arregi afirma que únicamente autorizará el proyecto de la Alhóndiga en caso de introducir cambios sustanciales. “El deber de mi departamento es proteger el patrimonio artístico” y, en relación

160 OTEIZA, Jorge. *Oteiza se retira del proyecto Alhóndiga y estas fueron sus palabras*, 1990; s/p. Archivo FMJO.

al informe, añade: "es algo más que una petición de información, tal y como se ha querido dar a entender"¹⁶¹.

Respecto a los partidos políticos, HB, EA y PP han manifestado su satisfacción por la decisión del Gobierno vasco, aunque EA solicita la comparecencia de Joseba Arregi ante el Parlamento de Gasteiz con el objeto de esclarecer las divergencias con el alcalde en torno a la Alhóndiga. Oteiza, en lo relacionado con el proyecto de centro cultural, finaliza su periplo en los medios periodísticos mediante la publicación de la siguiente nota:

El alcalde Gorordo y el arquitecto Sáenz de Oiza junto a la maqueta del centro cultural de la Alhóndiga. MAITE BARTOLOME

Joseba Arregi, en el centro, con otros miembros de su departamento. MAITE BARTOLOME

Arregi dice que el único compromiso de la consejería de Cultura es construir un museo en Bilbao

El Gobierno vasco afirma que sólo autorizará el proyecto de la Alhóndiga si se introducen cambios sustanciales

Falta de diálogo

BILBAO. El Corro. Gorordo se queja constantemente de la escasa atención que presta el Gobierno vasco a Bilbao. Defiende el cambio del modelo administrativo del país y reclama mayores competencias municipales. Sin embargo, a tenor de lo dicho ayer por el consejero Arregi, el alcalde está tan absorto en la formulación de grandes teorías que se olvida de muchos problemas domésticos que pueden solucionarse mediante el diálogo.

Arregi dijo por ejemplo que su departamento tiene desde

El consejero de Cultura del Gobierno vasco, el nacionalista Joseba Arregi, afirmó ayer que su departamento sólo autorizará la puesta en marcha del proyecto del centro cultural de la Alhóndiga si el Ayuntamiento de Bilbao introduce modificaciones sustanciales en su concepción. Arregi dijo que la actitud de

Cultura en lo que respecta a la Alhóndiga estaba estrechamente ligada a las tesis de la Junta de Patrimonio de Euskadi, un organismo que en todo momento se ha opuesto a los proyectos del centro cultural promovidos por el alcalde Gorordo. «El deber de mi departamento es proteger el patrimonio artístico»,

dijo el consejero, que también matizó que el informe desfavorable enviado al Ayuntamiento de Bilbao es algo más que una petición de información, tal y como se ha querido dar a entender». Arregi recordó que el único compromiso adquirido por la consejería es el de construir un museo en Bilbao.

Arregi recordó que su departamento estaría dispuesto a autorizar una intervención en la Alhóndiga si el proyecto

antes de tratarlo en el plenario.

Arregi precisó por último que el único compromiso adquirido por el Gobierno vasco es el de

dicho que es una opinión técnica destinada a recabar más informaciones. El informe otorga al Ayuntamiento un plazo de dos semanas para la presentación de alegaciones.

Borja Olazola

BILBAO. El consejero Arregi desbarató ayer la estrategia urdida por el alcalde Gorordo para tratar

El Correo Español-El Pueblo Vasco, enero de 1990

CON ESTA ULTIMA EXPERIENCIA DE LA ALHONDIGA

JORGE OTEIZA

CONFESIO cierta culpabilidad al aceptar intervenir en el proyecto, yo sabía que nada culturalmente positivo, ambicioso, podía intentarse en mucho tiempo en nuestro país después de la política inmadurez mostrada por el primer Gobierno vasco del PNV y su nefasta política cultural impuesta. Ya entonces decidí no perder más tiempo (un tiempo que comprometa toda una vida esperando y trabajando para un primer Gobierno vasco). Esta oportunidad histórica perdida para la puesta en marcha de una necesaria y revolucionaria política cultural, tenía que costar muy cara, está costando y seguirá pagándolo nuestro país.

Creo seriamente llegado el momento, con esta última experiencia de la Alhóndiga, de exigir responsabilidades, citando públicamente a juicio al primer Lehendakari en el primer Gobierno vasco y su Consejero cultural (que podemos pasar 10 años sin cultura), con el actual Consejero para responder de la política cultural reaccionaria, prevista y calculada, que se inicia con el desprecio y marginación inmediata de los artistas, seguida de la suspensión de la campaña iniciada con verdadero respaldo popular por la FUNDACION CULTURAL SABINO ARANA que se proponía coordinar todas las tareas de creación artística en un INSTITUTO DE INVESTIGACION

ESTETICA COMPARADA DE LOS LEV. GUAJES ARTISTICOS incluido el euskera. Se prohibió desde lo oscuro, sin una sola explicación a nadie, ni de los responsables de la prohibición ni sus motivos. Ni de los 70 millones de la aportación popular.

Luego siguió esta política cultural incoherente con el destino deshonroso decidido para GERNIKA, se dejó perder su capitalidad espiritual europea con su destino cultural internacional, que el Gobierno vas-

co, con el viejo y trepador clan chillido como aconsejantes del Consejero de Cultura, quedaba satisfecho de la solución, la chapuza ridícula de 2 esculturas de adorno, una de Chillida y la otra del escultor inglés. Y si ahora aquí donde nadie entiende de escultura todos entienden y opinan de arquitectura, en concreto bien dirigido de rebuznos, se podrá paralizar el Proyecto pero no impedir que se descubra la operación oculta de envidia política y de partido contra la personalidad de Gorordo.

Si ahora se prohíbe se levantará más tarde, que no sea demasiado tarde, la prohibición. En ARANZAZU no aceptamos cambiar nuestro Proyecto, la prohibición fue 15 años, volvimos y concluimos con media taza más la taza que no se había querido. (Aunque no dure tanto, yo creo que no estará).

Enero de 1990

161 ARREGI, Joseba. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 12 de enero de 1989.

3.2.5.4 LA CULTURA EN LA CIUDAD

3 febrero de 1990. El Ayuntamiento de Bilbao ha organizado el simposio *Los centros culturales en la dinamización de la ciudad* en el que participarán los responsables de varios centros culturales internacionales con el fin de conocer la incidencia que las políticas culturales han tenido en otros países, así como la influencia del desarrollo cultural en otras actividades ciudadanas. Algunos ven en este simposio otra estrategia del alcalde para ratificar su propio proyecto para la Alhóndiga.

Al mismo tiempo, la Asociación de Vecinos de Bilbao vuelve a manifestar mediante un comunicado su oposición al proyecto, reivindicando una política cultural no elitista, basada en el suministro de infraestructuras culturales a los barrios de la ciudad, así como en el empuje a los proyectos fundados en la cultura popular y el apoyo al euskera. Se unen a los actos de protesta incluso los pequeños estudiantes de un colegio, que reivindican un patio donde poder jugar.

De modo general, están poniéndose de manifiesto las profundas carencias culturales de la ciudad. En este sentido, las propias instituciones ven necesario abordar el problema, principalmente el departamento de Cultura del Gobierno vasco, que informa de la urgencia de llevar a cabo un Palacio de Congresos y el Museo Vasco de Arte Contemporáneo, se lleve adelante o no el proyecto del Ayuntamiento para la Alhóndiga.

J. M. GORORDO, 1993

“El 19 de febrero del 90, envié una nueva carta a la dirección [del PNV], manuscrita, en la que decía, entre otras cosas:

El 27 de Noviembre hice una nota, en la que te resumía 9 proyectos absolutamente necesarios para Bilbao, adjunto copia. Es probable que, a veces, otros debates u otras posiciones mías, han podido deteriorar situaciones y puesto más difíciles las soluciones. Esto lo entiendo. Pero la realidad es la que es. Bilbao pide cosas; al menos así lo vemos desde la alcaldía, desde el Ayuntamiento. Le pido a mi partido apoyo y dinero para conseguirlo.

Dentro de, como máximo, un mes, se va a aprobar el último presupuesto del Ayuntamiento; último al menos con normalidad antes de las próximas elecciones. ¿Podremos incluir algo? ¿Tenemos que olvidarnos de todo?

Reconozco que a veces decimos y hacemos cosas que complican las situaciones. Y vaya por delante el “mea culpa”. Pero, ¿qué importancia concede el partido a los proyectos que el alcalde de Bilbao reclama?

¿Respuesta? No obtuve, como en tantas otras ocasiones. ¿Apoyo? A juzgar por los resultados, ninguno. Lo que sí se celebró fue la reunión con el lehendakari”¹⁶².

162 GORORDO, José María. Op. cit. p. 235.



O sí, cubo no.-Niños del colegio Múgica se concentraron ayer delante del Ayuntamiento, ataviados típicos en los que habían plasmado sus denuncias, con el fin de solicitar la creación de patios de recreo, dentro escolar carecen de cualquier zona de esparcimiento en la que puedan dar rienda suelta a sus juegos de los niños, que anunciaron proseguir con estas concentraciones todos los días de 12 a 1 del mediodía. El Ayuntamiento habilite los dos solares que quedarían libres tras el derribo de dos edificios contiguos y que se encuentran en estado ruinoso. Sin embargo, mucho temen que las especulaciones de las empresas inmobiliarias impidan que este pequeño sueño se haga realidad.

Egin, 6 de febrero de 1990



De izquierda a derecha, Uribeetxebarria, Jauregui, Gorordo y Ortiz de Arratia, durante la inauguración del simposio.

Expertos culturales europeos participan en un simposio en Bilbao

«La creación de un gran centro cultural siempre suele generar controversias», dice Robert Palmer

Expertos europeos del mundo de la Cultura participan en Bilbao en un simposio sobre el papel de las grandes infraestructuras culturales en la dinámica de la ciudad, inaugurado ayer por el alcalde de la capital vizcaína. Robert Palmer, director de festivales de Glasgow y una de las figuras más relevantes del encuentro, asegura que «la creación de un gran centro cultural siempre genera controversias». Palmer mantiene que lo más importante para una ciudad como

bilbao es el diálogo con las experiencias de distintos países y evitar los errores que otros hayan podido cometer.

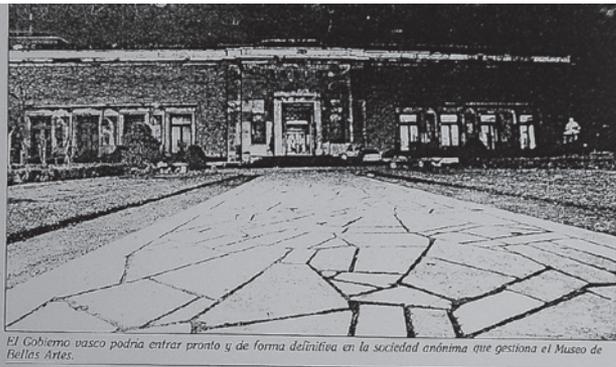
En el acto de inauguración estuvieron también presentes el lehendakari del Gobierno vasco

El Correo Español-El Pueblo Vasco, febrero de 1990



Joseba Arregi

la situación de las infraestructuras culturales de Bilbao y, a la vez, una voluntad decidida de colaborar en la superación de esas carencias», ha manifestado el consejero de Cultura y Turismo, Joseba Arregi, para añadir que esta actitud «no es nueva y, por supuesto, independiente de lo que sea o no sea el 'cubo' proyectado para la Alhóndiga».



El Gobierno vasco podría entrar pronto y de forma definitiva en la sociedad anónima que gestiona el Museo de Bellas Artes.

Joseba Arregi señala que el déficit de infraestructuras va más allá del «cubo» de la Alhóndiga

El Gobierno vasco muestra su «profunda preocupación» y «voluntad de solucionar» las carencias culturales de Bilbao

Deia, febrero de 1990

3.2.5.5 EL MANIFIESTO A FAVOR DEL PROYECTO

26 de febrero de 1990. La Junta de Patrimonio, que se ha reunido para estudiar las alegaciones del Ayuntamiento, transmite a la Dirección del Patrimonio del Departamento de Cultura que éstas “no varían en ningún aspecto fundamental la decisión tomada por los servicios técnicos de esta dirección, ya que siguen alterando gravemente el carácter de edificio histórico, declarado de protección por su interés cultural”¹⁶³. Por esta razón, resuelven no conceder los permisos de realización de las obras ya que consideran que el proyecto no respeta la memoria de la Alhóndiga “no porque hunda sus estructuras en su interior, sino porque no lo es en la escala,

163 Deia, 27 de febrero de 1990.



El Correo Español-EI Pueblo Vasco, febrero de 1990.

las proporciones y la memoria de la ciudad¹⁶⁴. Para la Dirección de Patrimonio no se trata de conservar, sino de mejorar y, a su juicio:

“El proyecto respeta poco y, por tanto, mejora casi nada. El verdadero respeto, cualquiera que sea la forma que se le de, pasa por hacerlo útil socialmente, lo que sin duda cabe es mejorar, teniendo en cuenta dónde, cómo, y junto a quién o qué se hace, lo que no está presente en el proyecto. Sólo lo tecnológico y lo emblemático parece primar. Por eso, consideramos que las alegaciones presentadas por el Ayuntamiento no son suficientes¹⁶⁵.”

A modo de respuesta, la Dirección de Patrimonio enviará próximamente un informe técnico al Ayuntamiento, el cual había presentado en sus alegaciones estudios realizados por la Diputación y por el propio Gobierno vasco que constataban una falta de infraestructura cultural en la ciudad posiblemente solventada con el Centro Cultural Alhóndiga. Tales alegaciones también contaban con una explicación de la trayectoria del equipo redactor y su prestigio, así como argumentos relacionados con aspectos arquitectónicos y artísticos que pretenden justificar el proyecto, fundamentados en la historia y los modos de intervenir en la ciudad. Por último, en estas alegaciones se recalcó la posibilidad de apostar, no sólo por una cultura-espectáculo, sino por una cultura activa de participación y creación.

Por su parte, la Consejería de Cultura del Gobierno vasco no entra a valorar “el alto grado de los autores del proyecto o el costo contenido de ese centro cultural, pero sí la forma de llevarlo a cabo¹⁶⁶”. El alcalde ya no dispone en estos momentos del apoyo del PSOE y, al parecer, tampoco de su propio partido.

164 *Ibidem*.

165 *Ibidem*.

166 *Ibidem*.



El Correo Español-El Pueblo Vasco, febrero de 1990



El Correo Español-El Pueblo Vasco, 4 de marzo de 1990

No obstante, y al mismo tiempo, están surgiendo voces que apoyan el proyecto de centro cultural promovido por el Ayuntamiento, las cuales se han materializado como manifiesto a favor, publicado en prensa y firmado por doscientos profesionales asociados al mundo de la cultura.

X. SÁENZ DE GORBEA, 2009

Creo que la gente sí que siguió el debate, pero como nuestra cultura estaba lastrada por la falta de lugares de reunión y de discusión pública, todo se produjo en los medios de comunicación. [...] El caso es que [el manifiesto] surgió de esta manera tan inocente, por un lado, pero interesada por otro, porque estábamos preocupados efectivamente por el debate artístico y por la necesidad de que Bilbao resurgiera, y era una manera de poner una flecha en el camino para salir adelante, aportando ideas y haciendo preguntas fundamentalmente; yo creo que en nuestro manifiesto preguntaba. [...] Qué era la idea de monumento que ellos defendían, sin saber exactamente de qué tipo de monumento hablaban...

J. CENICACELAYA, 2009

Al margen de lo que catalogues y de los nombres y los adjetivos, el estatus de monumento se gana; y se gana de muy diversas maneras: por singularidad, por memoria histórica, por interés objetivo en términos de construcción, de composición, de tipología...

X. SÁENZ DE GORBEA, 2009

En el segundo punto del informe de la Junta se dogmatizaba sobre la agresión de un edificio sobre el otro. Nosotros pensábamos que para buscarle una nueva función al edificio obviamente había que operar. Hacíamos la pregunta de si se agrede a un paciente cuando se le trasplanta un corazón.

J. CENICACELAYA, 2009

En ese sentido, yo creo que, de todos los proyectos que hayan podido volar sobre la Alhóndiga ninguno ha sido tan radical, tan extremoso y tan falto de respeto hacia el edificio como el que presentó Oiza, ninguno.

X. SÁENZ DE GORBEA, 2009

Se decía finalmente que se trataba de una manera de hacer ciudad que no respondía a criterios vigentes, como si hubiera un dogma de cómo hacer ciudad.

J. CENICACELAYA, 2009

Hay una manera de hacer el Ensanche; hay una lógica en esta ciudad, que a veces se rompe, tiene irregularidades, pequeñas distorsiones que hasta le dan diversidad. De repente, un cubo, de esas características, vacío, en un edificio monumental como la Alhóndiga de Bilbao, francamente, no tenía nada que ver con cómo se había construido el ensanche hasta en los casos “fuera de esa manera de hacer” que decía. Entonces, claro, esto era: aquí construimos esto porque este solar, y digo solar, está disponible y nos da igual que esté en el Ensanche o esté en cualquier lugar del mundo. O sea, no había una conciencia del sitio, para nada.

X. SÁENZ DE GORBEA, 2009

Desde su punto de vista no habría evolución en el mundo de la estilística, el mundo de las ideas, en el mundo de los conceptos arquitectónicos o artísticos.

Entre los manuales al uso de que hoy disponemos sobre la arquitectura española —el de Ucha Donate, el de Giner de los Ríos, el de Flores y el de Sambrić— el edificio de la Alhóndiga no aparece citado. Sin embargo, la Junta Asesora de Patrimonio Monumental otorga a la Alhóndiga el carácter de monumento, y decimos otorga porque lo hace sin aportar, absolutamente, ningún argumento como se ve en el lacónico e insustancial texto de su resolución.

Quizás ingenuamente nos gustaría recabar más información y saber en qué sentido entienda la Junta Asesora el término «monumento»: ¿En el de Olsen?, ¿en el de Loos?, ¿en el de Kahn? o, ¿en el de Stirling? O quizás en el sentido de Chueca Goitia, tan admirado y admirable, especialmente por su vigoroso y unánime texto. Invariantes Castizos de la Arquitectura Española, que nos gustaría que los miembros de la Junta releyesen con atención, en vez de fijarse tanto en el brevísimo, pero eficaz en su momento, informe de compromiso emitido en 1976 por el profesor Chueca sobre el edificio de Bastida, por encargo del Colegio de Arquitectos.

Hay que recordar la gran diferencia entre las circunstancias sociopolíticas y económicas del Bilbao de 1976 y el de 1990. Entonces la lucha de algunas instituciones, como el citado Colegio, y el apoyo popular salvaron al edificio de un derribo total previsto por un Ayuntamiento aún no democrático y en bancarota que no tenía ninguna previsión clara de uso público del futuro solar en beneficio de la ciudadanía: hoy, es el Ayuntamiento de Bilbao democráticamente elegido el que promueve mediante un derribo parcial y una gran ampliación la creación de un gran centro cultural, para unas necesidades hondamente sentidas (conservatorio, biblioteca, etc.) después de conseguir que intervengan en su financiación otras dos instituciones plenamente representativas como la Diputación y el Gobierno vasco, que parecen haber entendido que no se trata de construir algo para satisfacer la demanda cultural del Ensanche bilbaíno, ni de Bilbao, sino para todo el área metropolitana, e incluso en algún sentido para toda Euzkaldia; que corre peligro de quedarse fuera de los circuitos culturales europeos, si no se ha quedado ya, si tenemos en cuenta las fuertes inversiones que en estos campos se han realizado y las aún previstas en ciudades no sólo como Madrid y Barcelona, sino también en ciudades de tamaño medio, parangonables a nuestro caso, como Valencia y Sevilla.

Todo esto sin dejar de señalar la confusa gestión llevada a cabo por el actual Ayuntamiento respecto al proyecto del nuevo centro cultural, y cuyo gran acierto, la elección de Sáenz de Oiza como responsable, ha quedado empañado por su lamentable y caótica actuación, sin emplear en ningún momento de forma adecuada al equipo técnico municipal para dar la cara con decisión, explicando el proyecto a la ciudadanía con la claridad que la magnitud del empeño merece, y aún merece. A este desarrollo a trancas y barrancas de todo el proceso no parece ajena la premura impuesta para la realización de un proyecto de tanta complejidad, que en cualquier país europeo tendría un desarrollo de varios años.

Siguiendo con el informe en el apartado b) la prosa administrativa de la Junta Asesora dogmatiza: «El nuevo edificio proyectado agrade el actual edificio de la Alhóndiga» (sic). Absolutamente a palo seco. Habría mucho que decir al respecto. ¿Qué se entiende por agresión? ¿El vaciado de la parte interior? No puede ser otra cosa dado que se mantienen las alineaciones de las calles y se mantienen, casi en su totalidad, las crujeles perimetrales del edificio con sus fachadas. Hay quien en vez de agresión hablaría de ampliación, o hablaría de restauración, o hablaría de ambas cosas a la vez. Hablaría, en definitiva, de conseguir dar una nueva vida a un edificio muerto a través de unos nuevos usos. ¿Se agrade al paciente cuando se le trasplanta un corazón?

En el apartado c) la Junta Asesora afirma de nuevo con lacónismo y rotundidad: «Ambos edificios resultan incompatibles en el sentido de simultaneidad. Es necesario optar entre uno y otro» (sic). Si se aceptara como hipótesis esta disyuntiva tan extrema que nos propone la Junta no dudaría mos en contestar llana y rotundamente: nos quedamos con el nuevo edificio propuesto por Sáenz de Oiza y su equipo.

En cuanto al párrafo d) la Junta comienza negando al nuevo edificio proyectado el carácter de monumental, aduciendo, por toda razón, que el tamaño del nuevo edificio no es condición suficiente para considerarlo un monumento. Estamos de nuevo ante un uso gratuito del término «monu-

mentalidad» ya que de forma similar a como ocurría con el edificio antiguo la Junta sigue confiriendo carácter de «monumentalidad» o «no monumentalidad» de forma aleatoria y caprichosa ya que no especifica ninguno de los criterios tenidos en cuenta.

A continuación la Junta afirma: «Se trata de una manera de hacer ciudad que no responde a criterios vigentes en la actualidad y que por lo tanto no ha de ser tolerada, ya que no responde a nuestra cultura». Parece que los miembros de la Junta han querido jugar la carta de la ironía afirmando que un proyecto no responde a criterios vigentes utilizando para ello una terminología propia de los años sesenta que desde luego hace tiempo que quedó obsoleta —excepto, quizás para los rezagados— en primer lugar, para quien la generó y nos estamos refiriendo, claro está, al egregio arquitecto Aldo Rossi.

Habría mucho que hablar sobre si estamos ante una transformación urbana trasnochada o no, en todo caso, la Junta, sigue sin explicitar ninguno de los criterios que se supone habrá tenido en cuenta para tan rotundo juicio, ya que toda la razón que aporta es decir algo tan vago como: «Ya que no responde a nuestra cultura». ¿Qué cultura?, ¿la «cultura bilbaína»? ¿la «cultura vasca»? ¿la «cultura española»? ¿la «cultura europea»?.

Nos parece que esta forma de «hacer ciudad» no tiene nada de novedosa ni de extraordinaria, ni tiene nada que ver con criterios vigentes o no vigentes, sino que se entronca en una forma de transformación de la ciudad que se da, siempre que ha sido necesaria y sin interrupción, ni cronológica, ni geográfica, desde los hitos hasta nuestros días. A título de ejemplo: la Alhambra de Granada y el palacio de Carlos V, basílica Palladiana en Vicenza, Palacio de Versalles, Palacio del Louvre, Palacio Real de Madrid, Banco de Inglaterra, Palacio de Justicia en París, Palacio de Justicia en Goteborg y la estación de Atocha en Madrid.

Estos ejemplos han sido escogidos deliberadamente entre intervenciones de carácter singular y costeadas con dinero público. Porque quizá lo que frecuentemente se olvida es que estamos ante un edificio necesario que da respuesta a unas necesidades culturales evidentes y apremiantes, que será costeado con el dinero del contribuyente. Queremos decir con esto que si nos encontramos ante un edificio de mucha altura y volumen se trata de un caso único que desde luego no ha de servir para que se abra la veda.

Recientemente, en la cuidada revista 'Composición Arquitectónica', editada en Bilbao, hemos tenido ocasión de leer las sugerentes reflexiones sobre edificios culturales realizadas por Robert Venturi, que creemos vienen muy bien al caso que nos ocupa. Se refiere Venturi, por un lado, al fenómeno que se está desarrollando en USA en los últimos tiempos consistente en la vuelta de los museos al centro de la ciudad abandonando el criterio anterior de ubicarlos en la periferia, ya que parecen notables las ventajas que ofrece el centro en cuanto a intensificar su influencia y facilitar la accesibilidad a un público ya de por sí cada vez más numeroso, dado que, afortunadamente, los centros culturales hace tiempo que han dejado de ser lugares de visita de minorías elitistas. Por otro lado, dice Venturi: «El museo de arte como edificio arquitectónico de nuestra época, como catedral actual, es casi un cliché». «La creación de la imagen del edificio del museo en un entorno urbano denso es, por supuesto, un importante desafío arquitectónico». Desafío similar, pensamos nosotros, al que pudo constituir en su día, para el «magister lapidum» la concepción y trazado de múltiples catedrales en el marco de los apretados cascos urbanos de la Edad Media.

Por otra parte, de aceptarse la hipótesis de la Junta en el sentido de la falta de adecuación del proyecto a los criterios vigentes en la actualidad» entraríamos en la peligrosa senda de negar toda posibilidad de cambio, ya no sólo en la arquitectura, sino en cualquier campo perteneciente al arte y a la cultura e incluso a la sociedad en general. La Junta Asesora concluye afirmando que esta manera de hacer ciudad, «no debe ser tolerada».

Nos preguntamos qué hubiese sido si una mentalidad tan intolerante como de la que hace gala la Junta hubiese prevalecido en casos y situaciones históricas bien diversas. ¿Qué hubiese ocurrido en arquitectura con Brunelleschi, con Wren, con Labrouste, con Le Corbusier o con el mismo Aizpuru? ¿Qué hubiese ocurrido con Picasso? ¿Qué hubiese ocurrido con Musil, o con Samuel Beckett y con tantos otros?

3.2.5.6 JOSE M^a GORORDO SE REÚNE CON EL LEHENDAKARI

Motivado por las firmas y por el aumento de personas que apoyan el proyecto del centro cultural, Gorordo asegura que seguirá adelante con el proyecto. Como última alternativa, solicita una entrevista con el Lehendakari José Antonio Ardanza para conseguir su apoyo.

J. M. GORORDO, 1993

“Se presentaba como muy difícil. Días antes tuvimos conocimiento de que el Gobierno vasco denegaba de nuevo el permiso de la Alhóndiga, basándose en argumentos tan discutibles como que a juicio de unos técnicos, nombrados “a dedo” por el Gobierno, el proyecto no respetaba lo suficiente la monumentalidad del actual edificio. El Gobierno vasco se había beneficiado, en su sorda oposición al *Cubo*, de la estrategia de algunos arquitectos bilbaínos que, en el mejor de los casos y suponiéndoles buena fe, no querían que en el “*Ensanche*” se hiciera una obra de tales características y dimensiones. (A muchos otros nos hubiese gustado ver a estas personas, por ejemplo, en la época de la construcción del edificio del Banco Bilbao Vizcaya en la *Gran Vía* o del barrio de *Otxarkoaga*). Con este “no” por delante, me tenía que enfrentar a la primera entrevista con Ardanza desde que era alcalde. En efecto, el 27 de febrero, le había remitido la siguiente carta:

Querido lehendakari y alderdikide

Supongo que no le gustaría el comienzo. Le llamaba “alderdikide”, esto es, compañero de partido. Con ello le quería transmitir, desde el inicio, que estaba en juego un programa de partido que también le obligaba a él.

Conoces que el Ayuntamiento de Bilbao ha aprobado recientemente la construcción de un gran Centro Cultural para la Villa, dando luz verde al proyecto de Sáez de Oiza, Oteiza y Fullaondo. Permíteme a través de la presente, señalarte que dicho acuerdo fue tomado con los votos de los concejales del PNV, del PSOE, 2 de EE y 1 independiente. Es decir, 19 votos de un total de 24 emitidos.

Era importante remarcar que no se trataba de ningún capricho, que el apoyo político era plural, de fuerte mayoría, superior a la que respaldaba al propio Ardanza.

En este proyecto está involucrada activamente la Diputación Foral de Bizkaia, que se ocupará de la Biblioteca prevista y que ha presupuestado las correspondientes cantidades. También, como sabes, participan las consejerías de Cultura y de Educación del Gobierno que presides, para el desarrollo del Museo de Arte Contemporáneo y del Conservatorio de Música, respectivamente. Es, por lo tanto, importante para Bilbao, Bizkaia y, lógicamente, para Euskadi entera. Conoces que el proyecto de la Alhóndiga fue un compromiso público que adquirimos como partido nacionalista vasco con los bilbaínos y bilbainas en las elecciones municipales de 1987, y que llevamos 3 años trabajando activamente en el mismo.

Y en esos 3 años Ardanza había estado plenamente informado de todos los pasos dados y no dados, a través de la consejería de Cultura, a cuyos máximos responsables habíamos explicado todos los detalles, incluso en reuniones privadas en casa del arquitecto Sáenz de Oiza, como hemos comentado ya.

Conoces que el proyecto despierta opiniones favorables y desfavorables, lo que es algo normal en una obra de estas características. La Junta Asesora del Patrimonio acaba de volver a denegarnos el permiso del vaciado, ratificándose en su opinión, lo que no dejaba de ser previsible, ya que se trata del mismo órgano y las mismas personas que lo analizaron el pasado año.

Dada la importancia del proyecto para Bilbao y por lo tanto para Euskadi entera, y dada la importancia del equipo redactor del mismo, así como el compromiso público que adquirimos,

por medio de la presente, te ruego y solicito, como lehendakari que eres y primera autoridad de la Comunidad Autónoma, que tengas a bien recibirme junto con el equipo redactor del proyecto para que podamos tener la oportunidad de hablar contigo y transmitirte nuestros criterios al respecto.

Ardanza respondió el 1 de marzo, con una carta en la que, entre otras cosas, señalaba:

No pretendo entrar a juzgar la validez del proyecto en cuestión, toda vez que existe para ello un organismo competente que ya se ha pronunciado [...]. En este país se halla establecida por ley una concreta distribución de responsabilidades y, en lo que nos ocupa, el departamento de Cultura ha cumplido con la suya en el ejercicio de sus atribuciones. Sobre este asunto tendríamos muy poco que avanzar en nuestra entrevista.

El conjunto de la carta era inaceptable. Él era el responsable máximo de los obstáculos que nos estaban poniendo para el inicio de la obra. Josu Bergara nos había puesto al corriente de los esfuerzos que desde el partido se estaba haciendo para que aceptaran el proyecto. Había contestado con otra carta a Oteiza, dando por zanjado el tema. No quería recibir ni a Oteiza ni a Oiza. ¡Parecía increíble! Por lo visto yo tenía, no sólo que aceptar su arbitraria decisión, sino, además, callarme. No lo podía entender. Por mi parte, haciendo de tripas corazón, respondí a su carta, en los siguientes términos, el 2 de marzo:

Ayer recibí tu carta en respuesta a mi solicitud de entrevista para tratar del tema de la Alhóndiga, acompañado por el equipo redactor del proyecto, de cuyo contenido tomo nota y te agradezco la celeridad de la respuesta.

También quiero decirte que por otra parte valoro muy positivamente tus manifestaciones textuales referentes a “articular la necesaria colaboración interinstitucional para alcanzar el objetivo común de encontrar soluciones adecuadas a las justas demandas que plantea el pueblo de Bilbao, incluidas las del área cultural”.

En virtud de lo señalado en los párrafos anteriores y para hablar de todo ello, en las próximas semanas te solicitaré nueva petición de entrevista al efecto. Hasta tanto recibe un cordial saludo de tu compañero de partido y alcalde de Bilbao¹⁶⁷.

El lehendakari del Gobierno vasco, José Antonio Ardanza, y el alcalde de Bilbao, José María Gorordo, se reunieron ayer en el palacio de Ajuria Enea por espacio de más de cuatro horas. Gorordo aseguró a la salida de esta maratónica reunión que «el lehendakari se ha mostrado muy receptivo con todos los problemas que le he planteado. En ningún momento ha habido reproches. Ahora se abre un periodo de reflexión, en el que vamos a tratar de consensuar posturas».

El lehendakari y Gorordo se reunieron ayer en Ajuria Enea por espacio de cuatro horas

«Vamos a tratar de consensuar posturas»

Maite Redondo
Gasteiz

El alcalde de Bilbao llegó pocos minutos después de las seis al palacio de Ajuria Enea.

punto por punto los problemas que afectan gravemente a la capital vizcaína, tanto en el orden de infraestructuras, como en el de cultura, desarrollo...

es normal, no. Ardanza no está involucrado en temas concretos, por lo que vamos a buscar unos mecanismos adecuados para consensuar posturas. Entre instituciones siempre se plan-

Alhóndiga, proyecto que ha sido denegado dos veces por la Dirección de Patrimonio del Gobierno vasco.

«Bilbao necesita un

un debate que debe analizarse, no sólo en las instituciones, sino también en los partidos políticos. Yo entiendo que en vísperas de unas elecciones, en un plazo de seis meses, no se fi-

ejemplo, en Suecia de cada 100 pesetas de recursos públicos, 65 son gestionadas por los ayuntamientos».

Los proyectos presentados al lehendakari están



El lehendakari, José Antonio Ardanza, y el alcalde de Bilbao, José María Gorordo, durante la reunión de ayer en Ajuria Enea. (Foto Ciarrusta)

Deia, 8 de marzo de 1990

167 GORORDO, José María. Op. cit. pp. 238-240.

J. M. GORORDO, 2009

Bilbao estaba en declive y con necesidad de inversiones públicas que no se estaban haciendo. En ese momento era la época que tocaba llamar la atención para conseguirlo y ahora se ha hecho, aunque han pasado veinte años.

J. M. GORORDO, 1993

Durante la larga reunión, de cerca de 4 horas, le fui desgranando las cuestiones. Ardanza, parecía receptivo. Y digo “parecía”, a juzgar por su actuación posterior, de la más absoluta inhibición. Tras varios puntos de tanteo, abordamos la cuestión de la Alhóndiga, que él había querido rehuir, como lo expresaba en su carta, pero a la que dedicamos una gran parte de tiempo de la reunión.

Me confesó que no se oponía a la construcción del edificio, que la denegación del permiso se basaba en razones técnicas de una Junta Asesora en el ejercicio de unas competencias. Le respondí que no veía tan clara esa actitud, sobre todo, teniendo en cuenta que nuestra aspiración era muy importante para Bilbao y para el propio partido; [...] Le recordé, porque él ya lo sabía, que me había opuesto al Decreto sobre Cajas de Ahorros, en el que recortaron la presencia en el Consejo a las *Entidades Fundadoras*. Pero se nos había impuesto la *disciplina de partido*, que la acatamos, aunque fuera una cuestión que no afectaba a los principios ideológicos ni estaba recogida en los compromisos electorales, al contrario que en este caso, que el Centro Cultural de la Alhóndiga sí figuraba en el programa.

Le dije, asimismo, que Cultura inició el expediente de calificación del edificio después de que se aprobara el proyecto por el Ayuntamiento, lo cual decía muy poco de la buena voluntad del Gobierno. No obstante, me mostré realista y le dije que no nos quedaba más remedio que aceptar la decisión de su gobierno, aunque no la compartiéramos. Le pedí, que si él no se oponía, como me estaba diciendo, y como la razón del “no” era, según me decía, estrictamente técnica, me diera una oportunidad para que hablara con la Junta Asesora y conociera directamente cuáles serían las condiciones técnicas que consideraban imprescindibles para dar luz verde. No dió la impresión de parecerle mal y recuerdo que dijo:

“Entiendo. Tú lo que quieres es que si no puedes lograr el 100%, por lo menos quieres alcanzar el 60 ó el 70%”.

No tuve más remedio que asentir, puesto que la capacidad de decidir estaba en su lado, aún cuando no estaba de acuerdo con lo que estaba ocurriendo, porque era absurdo que en una cuestión estética, como ésta, se impusiera un criterio tan estrecho. [...] En relación con la Alhóndiga, nosotros hablaríamos con los técnicos de Patrimonio y trataríamos de acomodarnos a sus exigencias, ya que, por su parte, decía el lehendakari, “no había nada en contra”. De las otras cuestiones, trataría con los departamentos correspondientes para ver lo que se podía hacer”¹⁶⁸.

Marzo de 1990. Tras la reunión celebrada en Ajuria Enea, sede del Gobierno vasco, Gorordo asegura que no ha recibido reproches por parte del Lehendakari Ardanza, quien no ha querido monopolizar la conversación con el tema de la Alhóndiga. El alcalde manifiesta asumir sus errores, pero considera que el proyecto aún mantiene su validez, por lo que informa de la apertura de un período de reflexión.

168 GORORDO, José María. Op. cit. pp. 241-248.

A lo largo de dicho período, Gorordo ha estado replanteando el proyecto para realizar las suficientes modificaciones con el fin de que pueda llevarse a cabo. De hecho, el alcalde ha recuperado durante estos días el apoyo del PSOE para consensuar un nuevo proyecto basado en el Cubo que pueda remitirse al Gobierno vasco. No obstante, en la comparecencia ante la comisión de Cultura del Parlamento, Arregi responde que el Gobierno vasco no negociará de nuevo, por lo que el Ayuntamiento deberá presentar un proyecto diferente, partiendo de cero. El consejero de cultura asegura que pueden ser flexibles en el caso de que el nuevo proyecto fuese de una calidad artística enorme: "Es posible que incluso les permitamos tirar hasta las cuatro paredes. Todo depende del proyecto que se presente"¹⁶⁹, así Arregi.



Egin, 16 de marzo de 1990

El Correo-El Pueblo Vasco, 17 de marzo de 1990

El Ayuntamiento manifiesta no entender el motivo por el cual el Gobierno vasco le ha permitido continuar con el proceso y gastar los 100 millones de pesetas invertidos hasta el momento. A este respecto, el consejero de Cultura Arregi argumenta no haber podido impedirlo ya que, según sus declaraciones, el Ayuntamiento no envió en el plazo oportuno al Gobierno vasco la información relacionada con los movimientos de dicho proceso. No obstante, el coordinador del proyecto, Jon Intxaustegi, declara en una entrevista¹⁷⁰ cómo Arregi asistió a dos reuniones junto con técnicos de la Junta de Patrimonio y dirigentes del PNV, en las que él mismo estuvo presente, y en las que no manifestaron objeciones algunas al proyecto. Intxaustegi asegura que se ha dado una manipulación política de los hechos a partir de las notas de prensa. También hace mención del contacto establecido con un gran número de asociaciones culturales de la ciudad a las que se les ha estado solicitando sus necesidades, siendo el Consorcio (las tres instituciones) el que habría decidido los espacios o formas de descentralización.

J. M. GORORDO, 1993

"Sospecho que tenían mala conciencia de que no nos apoyaban lo suficiente, porque un buen día, con el proyecto torcido por las sucesivas maniobras de rechazo de Cultura, la dirección del PNV me envió un mensaje diciendo que se ofrecían a organizar una reunión con el arquitecto de la Junta que se oponía a la intervención en la Alhóndiga. Era una proposición difícil de

169 ARREGI, Joseba. Deia, 1990.

170 En el artículo titulado *Complexus*, en el Periódico Municipal Bilbao nº 28, 27 de abril de 1990.

entender, extraña. Ignoraba la intención y el alcance de la propuesta. No sabíamos si la querían hacer a espaldas del Gobierno, del lehendakari y de Cultura o, por el contrario, contaban con su beneplácito.

Era un sábado por la mañana. Me encontraba en Madrid en casa de Paco Sáez de Oiza, junto a Jorge Oteiza. Debatimos la cuestión. ¿Qué pintaba en aquella circunstancia la cúpula del PNV mediando en un conflicto del que ellos eran los causantes directos, por no apoyarlo en los momentos clave anteriores?

Oteiza no quería acudir. Nos hizo un análisis preciso, estratégico, de la situación y propugnó que no teníamos que negociar nada con nadie. Acceder a ello era una muestra de debilidad por nuestra parte. Paco Sáez de Oiza y yo, tras dudas, debate y vacilaciones, optamos por lo más pragmático, opinando que había que acudir, que había que intentarlo. En este ambiente se celebró esa importante reunión¹⁷¹, -que no trascendió a los medios de comunicación-, entre miembros de la dirección del PNV, junto a uno de los arquitectos que más se oponía a nuestro proyecto¹⁷².

J. M. GORORDO, 2009

Esta nueva reunión representaba el esfuerzo por hacer, incluso cediendo partes importantes del proyecto [...] Desde el Ayuntamiento se hizo todo lo posible, más incluso de lo que Jorge Oteiza dijo que se debía haber hecho, para compatibilizar el proyecto con numerosas limitaciones que se le impusieron [...] Se presentaron varios proyectos, modificaciones... Con las pretensiones de algunos miembros del Gobierno vasco se hicieron concesiones, se negoció, se respetaron las fachadas del antiguo edificio [...] Oteiza no quiso acudir a la reunión, pensando que no había que ceder. Sin embargo, se acudió con Oiza a esta reunión para intentarlo, pero fue inútil porque algunos no querían hacerlo. Influyeron muchas cosas, no solamente políticas o de partido sino personales.

J. CENICACELAYA, 2009

Oiza no se movió realmente de sus tesis. Era imposible un consenso, era como un diálogo de sordos, no era posible; el proponente no cambió su idea.

17 de mayo de 1990. Se propone un proyecto con variaciones respecto al básico, que concuerde con las opiniones de la Consejería de Cultura del Gobierno vasco. Gorordo ha encargado a Javier Rodríguez, ex-director de la DPA, que logre un proyecto consensuado entre Patrimonio y Oiza. Parece que la mediación ha tenido sus frutos puesto que se ha hecho un encargo a Oiza y la Junta conocerá el nuevo proyecto la próxima semana. Un nuevo proyecto con las condiciones de la Junta de “no cerrar el tráfico a la calle Alameda Urquijo, respetar, además de las cuatro fachadas, una parte de la masa del edificio y reducir las dimensiones del cubo”¹⁷³. Según Rodríguez, en la decisión de introducir esos cambios “no se ha tenido sólo en cuenta la opinión de la Junta. También ha influido la opinión de la gente de la calle y de otros profesionales”¹⁷⁴. El arquitecto Oiza ha sido quien ha recibido el encargo, aunque el proyecto se diferencia del original en gran medida.

171 Véase gran parte de la reunión transcrita con comentarios de José María Gorordo en *Anexo Documental SR Doc. 10*, extraído del libro GORORDO, José María. Op. cit.

172 GORORDO, José María. Op. cit. pp. 180-181.

173 RODRÍGUEZ, Javier. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 15 de mayo de 1989.

174 RODRÍGUEZ, Javier. *Ibidem*

Unos días más tarde, el Ayuntamiento paraliza la entrada del Gobierno vasco en la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes de Bilbao, argumentando que las condiciones de entrada del Ejecutivo Autónomo no están aclaradas. Los rumores apuntan a que el veto podía utilizarse para presionar un posible apoyo del departamento de Cultura al proyecto de la Alhóndiga. Desde hace dos años, el Gobierno vasco quiere participar, junto con el Ayuntamiento y la Diputación, como socio financiero en la Junta del Museo de Bellas Artes, sin embargo, Ortiz de Arratia envía una carta informando de la anulación de la Junta universal. No obstante, el concejal de Cultura del Ayuntamiento desmiente tales rumores, arguyendo que el Gobierno vasco debe aportar 400 millones de pesetas, además de su tercera parte como contribuidor. Teniendo en cuenta que el Museo está considerado como “el segundo mejor del Estado”, en palabras de Ortiz de Arratia, éste considera lícita su petición. Así mismo, el concejal de Cultura menciona que la participación del Gobierno vasco fue estimada en su momento teniendo en cuenta que participaría en la Alhóndiga.

3.2.5.7 ¿DECISIÓN POLÍTICA?

Jon Intxaustegi, con el fin de denunciar los conceptos de cultura que el Gobierno vasco está manejando, manifiesta que Javier González de Durana (y lo dicho en su informe elaborado como asesor de la Consejería de Cultura del Autónomo sobre las necesidades del Museo que iba a implantar el Gobierno vasco en la Alhóndiga), consideraba que para crear un centro de arte “serio” no debería acoger a asociaciones culturales de la ciudad, talleres de arte o unidades de trabajo para colectivos culturales ya establecidos¹⁷⁵.

Así mismo, Intxaustegi denuncia un artículo de Durana sobre “las referencias de Oiza”¹⁷⁶ y menciona en clave positiva la carta de Moneo y la viabilidad del proyecto garantizada por el estudio del ingeniero Javier Manterola. El que fuera coordinador del equipo para el centro cultural hace mención a futuros estudiosos de este caso, a los que incita a investigar la supuesta firma realizada por González de Durana para participar en un proyecto secreto entre la Diputación y el Gobierno vasco en un espacio municipal como la Alhóndiga en 1988.

Intxaustegi reflexiona sobre dos tipos de actitud: la de Gorordo, que en la última visita a Oiza éste le dijo: “Señor alcalde, no es usted quien ha fracasado. Quien ha fracasado es mi proyecto y desde este momento tiene mi dimisión en sus manos. Usted no ha hecho más que defender nuestra libertad de creación”¹⁷⁷; y la del poder que más manda, refiriéndose a la Consejería de Cultura y a Joseba Arregi, que supuestamente “había dejado trabajar” cuando sus criterios eran claros y contundentes, con otro proyecto claro y avanzado en sus despachos.

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009

Que hubiera proyecto, como tal, no lo había. Lo que sí había era una sensación de necesidad de aprovechamiento de este edificio. En aquella época yo solía redactar informes con propues-

175 Como se ha indicado, este estudio firmado por Durana y Otxagabia puede consultarse en el *Anexo Documental SI* Doc. 14. Asimismo, este estudio será tratado en el capítulo referido al *Contenido*.

176 GONZÁLEZ de DURANA, Javier. Periódico Bilbao Nº 26, febrero de 1989.

177 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. Periódico Bilbao, marzo de 1989.

tas para edificios fuera de uso con un susceptible uso museístico. Es posible que, alguna vez, planteara algún tipo de uso cultural para la Alhóndiga. Era una época muy efervescente de ideas y no recuerdo todo; es posible que hubiese planteado algo pero no lo recuerdo, no creo que superase los seis folios.

J. ARREGI, 2009

Más que proyecto lo que existía era la necesidad de un museo de arte moderno y contemporáneo de nivel internacional en Euskadi, pero eso no tenía ni presupuesto ni edificio.

J. M. GORORDO, 1993

“El desenlace de esta gran propuesta para nuestra Villa fue una de las claves que explica mi dimisión. Lo había dicho en reiteradas ocasiones, dentro del partido. Insistía en su importancia para dinamizar el área metropolitana de Bilbao y no comprendía los innumerables obstáculos del ejecutivo autónomo. Mucho menos podía justificar la ineficacia de la cúpula del PNV para hacer efectivo un compromiso electoral de esta envergadura. En la ejecutiva decían que estaban de acuerdo con la idea pero no conseguíamos los permisos para iniciar las obras. Bergara, a la sazón secretario de la ejecutiva del partido, intentaba hacer de puente entre el Ayuntamiento y Vitoria. Le teníamos plenamente informado de todo. Acudió con nosotros a casa del arquitecto Sáenz de Oiza en Madrid, a conocer de primera mano el trazado, la maqueta y detalles del diseño antes que se diera a conocer a la opinión pública. Todos, ejecutiva y gobierno, tuvieron la oportunidad de dar su opinión, aportar sugerencias, cambios, modificaciones. Nada dijeron. Se mostraron plenamente satisfechos de lo que vieron en Madrid. Bergara fue testigo directo, actor él mismo en ocasiones, y sujeto paciente, del incalificable comportamiento de los representantes del Gobierno vasco, responsables de Cultura y Presidencia [...] No gustaba mucho la idea dentro de la dirección del PNV. Tuve que soportar la injusta paradoja de que algunos de los que más se habían significado en la escisión y más habían dudado de seguir en el PNV, fueran los principales opositores al cubo de la Alhóndiga. Personas concretas de Cultura, con nombres y apellidos, a las que nadie les ha abierto ningún expediente. Utilizaron todos los procedimientos a su alcance para boicotear el proyecto; y al final lo consiguieron”¹⁷⁸.

J. ARREGI, 2009

Bergara sí me llamó para ver si se podía hacer algo porque el partido podría encontrarse con un problema gordo, etc., y yo les expliqué cuáles eran los márgenes de maniobra y cuáles eran las razones por las que estaba actuando como estaba actuando y nada más. Si a Gorordo le despertaron esperanzas es algo que yo no sé. [...] Creo que en aquel tiempo los impulsores del proyecto buscaban algo que hoy se ha convertido en moneda de uso común con los programas políticos de este país: si hay voluntad se puede hacer todo. Es una frase muy peligrosa, ¿cuál es la voluntad que prevalece? ¿Por qué tiene que prevalecer cuando se trata de un proyecto cultural y no cuando se trata de un proyecto industrial? ¿Alguien hubiera entendido que se destruyera la Alhóndiga para construir viviendas y centros comerciales? Claro que buscaban una decisión política por encima de los argumentos técnicos y la Administración lo que debe decir es que en la Administración no todo es decisión política porque sigue una serie de reglas y está atada a una serie de normas y existen leyes de preservación del patrimonio cultural que obligan a la propia Administración.

178 GORORDO. José María. Op. cit. p.175.

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009

Por parte del Gobierno vasco hubo voluntad de participar, con el hipotético museo de arte contemporáneo y se firmó un acuerdo al respecto... Pero el promotor, en este caso el Ayuntamiento, no manejó bien sus cartas políticas e institucionales. Sus propios asesoramientos no fueron los adecuados, tanto a nivel político como culturales. No se gestionó bien aquello. [...] Había compromisos económicos por parte del Gobierno vasco para financiar la parte que le correspondía, que era la del museo de arte contemporáneo, pero no había un estudio económico previo de viabilidad.

F. ARRUTI, 2009

El hecho de que la Diputación tuviera previsto aportar un dinero para la Biblioteca no implica que aprobara todo el proyecto. Y lo mismo ocurría con el caso del Gobierno vasco.

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009

Pero la protección del edificio nunca fue el obstáculo para el desarrollo del proyecto. Era fácilmente resoluble. En mi opinión la guerra se situaba en otro ámbito, político, en el interior del PNV ante ciertas actitudes de Gorordo que no gustaban.

J. M. GORORDO, 2009

Hay que tener en cuenta que el Ayuntamiento aprobó con mayoría el proyecto en el Pleno, aproximadamente 25 votos de los 29, es decir, que Bilbao estaba a favor de ese proyecto. Lo que no puedo decir es que el Gobierno vasco estuviera en contra, pero sí personas concretas del Gobierno vasco, cargos públicos que son los que estaban en los ámbitos de las decisiones. [...] En aquella época había intereses distintos y por eso no se llegó a realizar. No obstante, ese proyecto formaba parte del programa político del Partido Nacionalista Vasco en Bilbao cuando se presentó a las elecciones.

J. ARREGI, 2009

El programa para las elecciones autonómicas era de 1987. Que en este programa estuviera previsto un proyecto que no existía... Que había que hacer algo en la Alhóndiga, probablemente, pero que no se hiciera el proyecto de Oteiza - Sáenz de Oiza no puede suponer ni es incumplir el compromiso del programa electoral del Gobierno vasco porque, en todo caso, el programa electoral para las elecciones autonómicas del 87 diría que en la Alhóndiga se podía desarrollar un equipamiento cultural, pero no más, porque el proyecto de Sáenz de Oiza y Oteiza no existía. Por lo tanto, diciendo que no a este proyecto, mal se puede incumplir un programa electoral que no podía hablar de lo que no existía.

3.2.6 DESENLACE

3.2.6.1 LA DIMISIÓN

El PNV informa al alcalde de Bilbao que su nombre es descartado como candidato en las próximas elecciones municipales. Gorordo, tras varias deliberaciones, dimite. Su última crítica fue: "A la cúpula del PNV no le interesa el bien de Bilbao", así Gorordo.

J. M. GORORDO, 1993

“Dimití el **17 de diciembre de 1990**, 6 meses antes de las siguientes elecciones, de Mayo del 91. [...] El 17 de diciembre, fecha de mi dimisión, no sabía nada del permiso para el vaciado de la Alhóndiga, ni de ninguno de los otros 21 proyectos que había presentado a Ardanza. Tras la reunión del 7 de Marzo, nosotros habíamos cumplido el programa establecido con el lehendakari. Nos habíamos puesto en contacto con los arquitectos de la Junta Asesora de Patrimonio, los que se oponían al *Cubo*. En la reunión estuve acompañado por Mikel Ortiz de Arratia y por Javier Rodríguez, arquitecto coordinador. [...] Tras varias horas en el restaurante “*Guetaria*”, de Bilbao terminamos hacia las 9 de la noche, y nos levantamos de la mesa con un dibujo en el que nos señalaron los cambios que teníamos que introducir en el diseño para que lo aprobaran. Todo se reducía a la altura del *Cubo*. [...] Tras tomar nota de las instrucciones, me esperaba la tarea más difícil: convencer a Paco Oiza que, por enésima vez, modificara el proyecto. No era nada fácil. Me dijo que no se sentía con ganas de continuar [...] Logré convencerle. Él, supongo, había perdido también la fe en que yo pudiese resolver los problemas de la autorización. Veía que no salíamos adelante.

Recuerdo incluso que, en ocasiones anteriores, tanto a él como a Jorge, les había aplacado para que no entráramos en confrontación directa con el Gobierno. Oteiza tenía ganas de hacer declaraciones de denuncia por la tomadura de pelo que suponía la actitud de los de Cultura. Una de esas veces, nos vimos en Algorta, en los “*Tamarises*”. Nos acompañó Bergara secretario del EBB del PNV, es decir, máxima representación de partido. Nos garantizó que la licencia era cuestión de días, que ya estaba hecho. No ocurrió así. En estas circunstancias, y ante la desmoralización creciente, conseguí, no obstante, que Oiza se adaptara a las instrucciones concretas que nos habían dado los arquitectos que más activamente se habían opuesto.

Una vez aceptado el cambio, Oiza se tomó un par de meses para llevarlo a los planos. El 1 de Julio de 1990, y tras varios meses en los que nos habíamos impuesto un silencio en cuanto a los medios de comunicación, Oiza se reunió con la Junta Asesora del Patrimonio, a la que presentó el proyecto rectificado, según lo que nos habían sugerido. El beneplácito tan esperado para el comienzo de las obras estaba más cerca. Pasaron un par de meses y el permiso no llegaba. Insistí en que, si no había permiso, no iba a continuar, que no lo entendía ni lo aceptaba...

Un buen día, hacia octubre, poco antes de la campaña electoral para las elecciones autonómicas, me llama, con cierta solemnidad, Josu Bergara. Quería reunirse conmigo, solos los dos. Fuimos al restaurante “*Gorrotxa*”, en un lugar tranquilo. Su mensaje fue claro y conciso: “*Tras duras sesiones, hemos conseguido que, por fin, Ardanza firme el permiso de vaciado*”. Me confesó que no había sido nada fácil, ni con los de Cultura ni con Ardanza pero, al final, lo lograron. El acuerdo consistía en que lo iba a firmar ya, pero no lo anunciaríamos hasta después de las elecciones autonómicas, a fin de evitar eventuales reacciones contrarias de algún partido, en período electoral. Me llevé una gran alegría. Le creí, le agradecí por su apoyo y le dije que estuvieran tranquilos, que no pensaba hacer ninguna declaración pública, con o sin permiso. Al cabo de un par de días, me llamó de nuevo y me dijo que “Ardanza se ha cerrado en banda y no quiere saber nada de la Alhóndiga hasta después de las elecciones” Le dije que no era aceptable, que después de las elecciones vendría el período de negociación de gobierno; podía ocurrir que cedieran “*Cultura*”; que en todo caso, ya no quedaba tiempo suficiente para iniciar la obra antes de los siguientes comicios municipales.

Demasiadas cosas pendientes. Demasiadas diferencias. Demasiados obstáculos. No era extraño, por tanto, que a estas alturas, mis relaciones con la cúpula estuviesen totalmente deterioradas. Al día siguiente de las elecciones autonómicas, noviembre de 1990, Ardanza, eufórico,

ya no quería hablar de otra cosa más que de la victoria, de sus pactos, de su Gobierno. Me volvieron a engañar. El martes, 18 de diciembre, aparecía en los medios de comunicación mi último bando como alcalde¹⁷⁹.

J. M. GORORDO, 2009

Las infraestructuras culturales se estaban queriendo llevar a San Sebastián. Cuando surge otra ciudad compitiendo en el mismo sector, se llegan a choques y así los hubo. Pero, al final ha ganado Bilbao. Con el paso de los años, el Cubo de la Alhóndiga no se ha hecho pero en Bilbao hay actividad cultural, se ha hecho el Guggenheim, después del fracaso del Cubo. La idea motivadora e incentivadora fue ésta [...] Por tanto, los veinte años que han pasado nos han dado la razón, con independencia de que en aquel momento no se aprobara [...] Yo doy por bien invertido todo, hasta mi dimisión.

“JOSE MARIA GORORDO, AL PUEBLO DE BILBAO

Cuando el 20 de Julio de 1987 tomé posesión de la muy honrosa condición de alcalde de Bilbao, estaba muy lejos de imaginar que hoy iba a presentar la dimisión y precisamente por las causas que, de acuerdo con mis principios y convicciones, me han obligado a hacerlo. Si algo tienen en común situaciones tan dispares, no es sino el apasionado entusiasmo que en todo momento he tenido de sacar a Bilbao del decaimiento que ha caracterizado sus últimas décadas y hacer de él un entorno, un colectivo humano capaz de los máximos niveles de prosperidad moral, cultural y material. Acepté la alcaldía por lo mucho que esperaba aportar a Bilbao. Hoy dejo la alcaldía, precisamente por lo mismo. Porque no deseo ser un obstáculo personal a que Bilbao reciba el trato a que tiene derecho.

Permitidme, que en esta especial circunstancia, no convierta esta intervención en un pliego de cargos y descargos contra nadie. El tiempo hará justicia para Bilbao. Soy consciente de que es una situación difícil y que no todos la interpretarán igual. Unos y otros, al menos, me aceptarán el derecho a ser leal conmigo mismo y con los compromisos públicos que contraje cuando fui elegido miembro de este Ayuntamiento. Nunca he aceptado que los compromisos electorales sean algo vacío, que se olvide. De acuerdo con mis principios, nunca he concebido que el poder pueda ser entendido de una forma distinta a la idea de servicio a los ciudadanos. Creo profundamente en las reglas que inspiran el sistema democrático y en el valor de las Instituciones, como expresión legítima de la voluntad popular. Por último, en todos mis comportamientos he procurado siempre no romper los principios que configuran el ideario. Por todo ello, cuando circunstancias externas a mi voluntad me impiden mantener esas fidelidades, lo que procede es dimitir y así lo hago en este momento. No quiero que nadie interprete mis reiteradas alusiones a Bilbao como un acto de chauvinismo y de ramplonería localista. He defendido a Bilbao porque ha sido la parte de responsabilidad que me ha correspondido gestionar, cuando a propuesta del Partido Nacionalista Vasco la voluntad de los ciudadanos me convirtió en alcalde de esta Villa. He nacido y vivido en Euskadi y de manera consciente y voluntaria asumí los postulados del nacionalismo vasco, como mejor forma de defender lo que era nuestro. Por ello me afilié en el Partido Nacionalista Vasco, cuyo ideario, por supuesto, sigo compartiendo. Pues bien, desde esta posición, quiero dejar claro, que ni he concebido un Bilbao de espaldas a las responsabilidades propias de ese gran proyecto que es hacer una Euskadi

179 GORORDO, José María. Op. cit. pp. 256-257.

erguida, limpia, próspera y libre de tantas trabas y ataduras, ni he concebido a una Euskadi sin un Bilbao que ocupe el lugar que requiere el propio equilibrio de las cosas. Sé muy bien que no he hecho cuanto he deseado, pero espero que lo comprendáis. Aún así, ser alcalde de Bilbao ha sido una tarea apasionante.

El contacto con los niños, hombres, mujeres y juventud de la Villa, el conocer de cerca los barrios, los rincones y sus problemas, es algo que me ha enriquecido personalmente. Ya que no puedo hacerlo de otra forma, quiero corresponderles con mi agradecimiento. Sé que no siempre he estado acertado y que habré cometido errores. A todos los que hubieren sido afectados les pido perdón con sinceridad y cariño. Quiero agradecer a los funcionarios de esta Casa toda la colaboración que me han prestado. Os pido a todos que no perdáis conciencia de todo lo que significáis para hacer ese Bilbao mejor que todos deseamos. Este agradecimiento hago extensivo a los grupos políticos de nuestro Ayuntamiento. Sé muy bien que hemos polemizado, discutido y hasta nos hemos enfadado. Sin embargo, creo que todos hemos actuado desde nuestras propias y legítimas convicciones y que lo hemos hecho procurando servir a los bilbaínos y bilbaínas. También hemos hecho muchas cosas juntos y hemos aprendido más. Todos podemos presumir, yo al menos presumo, de haber compartido la experiencia más importante hecha hasta ahora en Euskadi, de corresponsabilizar a todas las fuerzas políticas en la difícil gestión de este Ayuntamiento. Quizás sea esto anuncio de mejores connivencias en el futuro.

Al tener conocimiento de mi voluntad de dimitir, algunos concejales me han expresado el deseo de compartir esta decisión. Les agradezco el gesto, pero les pido expresamente que no lo hagan. Tienen que seguir en sus puestos para que nuestra Villa no sufra más tensiones. Al próximo alcalde quiero decirle que estoy a su disposición y no como fórmula de cortesía, sino sinceramente y sin reservas. Dentro de pocos días va a ser Navidad. Deseo lo mejor para vosotros, para Bilbao y para toda Euskadi. Eskerrik asko. Zorionak eta urte berri on. Agur¹⁸⁰.

180 GORORDO, José María. Op. cit. pp. 259-261.

3.3 POSTFACIO [SR]

Como se ha indicado en la Metodología, los *Postfacios* de esta Tesis doctoral abren un espacio para la reflexión sobre el capítulo precedente, en este caso la *Crónica*. El juicio del investigador sobre lo tratado quedará más patente en estos *Postfacios*, por lo que podrían entenderse como primeras aproximaciones conclusivas sobre cada capítulo. Sin embargo, el ánimo de estos apartados está próximo, asimismo, a la enunciación o planteamiento de nuevas vías de investigación relacionadas con los temas presentados durante el capítulo precedente, más que a un posible cerramiento. Para esto será necesario abandonar en estos apartados la metodología *autorreferencial* propia de los capítulos (aquella que circunscribe la *autorreferencialidad* de los Seres de la ecuación explicada en la Metodología) para que el investigador tenga la posibilidad de emitir ciertos juicios sobre los temas tratados y abrir nuevas vías para la reflexión.

Por tanto, desde un punto de vista metodológico, en el *Postfacio* queda justificado el empleo de documentación indirectamente referida a la *Crónica*; es decir, documentación cuyo ámbito temático general ha sido tratado en la *Crónica* pero que no expresa necesariamente aspectos relativos al proyecto CCAB, si bien puede ayudar a su análisis y comprensión. No obstante, en estos apartados siguen considerándose de mayor importancia las fuentes directas provenientes del proyecto, por lo que se continuará con el uso de la información adquirida por medio de las entrevistas realizadas por el investigador en 2009.

Respecto a este *Postfacio* a la *Crónica*, dados los objetivos ya descritos sobre el trabajo de “montaje”, que pretendería favorecer la construcción por parte del lector del relato, resultaría incongruente dedicar este espacio a la manifestación de la opinión como tal del investigador sobre el polémico caso del CCAB. Tal y como ha sido explicado en el *Prefacio* a la *Crónica*, consideramos que la subjetividad del investigador queda trazada en el propio proceso de montaje.

En este sentido, el ámbito temático desarrollado en este *Postfacio*, y que guarda relación indirecta con la *Crónica*, estaría formado por aquellos aspectos que interrogan acerca de los factores que mayor poder guardan respecto a las *condiciones materiales* de producción de proyectos como el CCAB. En concreto, los temas que se indicarán será los siguientes: hipótesis sobre el fracaso

y la cancelación del proyecto CCAB; el éxito del siguiente gran proyecto cultural liderado por las instituciones públicas, a saber, la construcción y apertura en 1997 del Museo Guggenheim de Bilbao; la contestación social que se produjo ante tales proyectos, ya fuera el fracasado de la Alhóndiga o el exitoso del Guggenheim; también será mencionado el siguiente proyecto para la Alhóndiga que ha devuelto su actividad en forma de centro cultural y de ocio AlhóndigaBilbao a partir del año 2010. Como se ha indicado, estos temas serán abordados brevemente, a modo de enunciación o propuesta para la reflexión, siguiendo el patrón documental fundamentado en la información directa recibida de los agentes entrevistados, muchos de los cuales participaron también en estos acontecimientos, ya fuera como productores de sus procesos o como testigos directos de su gestación que generaron opinión pública sobre los mismos.

De igual modo, se mencionarán aspectos relativos al ámbito temático más general que sobrevolaba la *Crónica*, como son las políticas culturales institucionales, entendidas como modelos de gestión de las *condiciones materiales* para la producción de proyectos culturales. En este sentido, se expondrá un sucinto resumen de las que, actualmente, son las principales líneas estratégicas que están barajándose desde el Ayuntamiento de Bilbao a partir de un órgano municipal de reciente creación denominado el Consejo Cívico. Para finalizar, y en contraste con lo anterior, también se referenciará otro ámbito que, si bien no sobrevolaba sobre la *Crónica*, se percibía soterradamente, como lo fue la posición que defendía un servicio cultural asociado a los barrios de la ciudad, pero que en la mayoría de los casos carecerá de apoyo institucional; una política cultural para la ciudad promovida finalmente por iniciativas populares, como el caso del gaztetxe Kukutza III, cuyo edificio, que alojó durante trece años su actividad cultural, ha sido recientemente derribado por orden municipal.

3.3.1 EL FRACASO DE LA ALHÓNDIGA

El proyecto CCAB suscitó un gran debate mediático que alcanzó al conjunto de la sociedad civil. A juzgar por la información expuesta en la *Crónica*, podría afirmarse que este proyecto fue capaz de movilizar la opinión pública de Bilbao en un momento en el que sus ciudadanos estarían comenzando a ser conscientes tanto de la urgente necesidad de cambios sustanciales en su ciudad, como de la importancia que suscitaba la elección de unos u otros modelos para llevarlos a cabo. Modelos de política cultural en los que, a finales de la década de los ochenta, lo económico y lo cultural desdibujaban sus límites debido a la alternativa que la cultura ofrecía como medio de reactivación económica postindustrial, por todo lo cual, las esferas económica y también cultural, sufrirían grandes transformaciones. Por tanto, unos modelos que, resultado de cambios en la esfera económica global, las distintas instituciones locales o gubernamentales se encargarían de implementar de forma particular, y cuyas consecuencias redefinirían el ámbito artístico y cultural.

Respecto a los gestos sociales de contestación que surgían en Bilbao ante las decisiones institucionales que dirigían estos cambios, habría que reconocer la positividad y simpatía de la opinión pública general ante las transformaciones urbanas llevadas a cabo por la implantación de un modelo de política cultural que bien podría encontrar una representación icónica en el

museo Guggenheim y su “efecto”¹⁸¹ para la ciudad. No obstante, parecería que ningún proyecto ha generado un nivel de contestación social similar en la ciudad de Bilbao tras los casos del CCAB y del propio Guggenheim, pues ambos proyectos habrían representado simbólicamente una gran decisión para el futuro de la ciudad.

No obstante, para detectar los factores determinantes en las condiciones de producción de un proyecto cultural de carácter público habría que cuestionar la influencia real que ejercieron las contestaciones ante tales proyectos desde la sociedad civil por un lado y, por otro, preguntarse por el uso de estas contestaciones como parapeto de las decisiones llevadas a cabo desde instancias políticas. A lo largo del *proceso Alhóndiga* se han podido distinguir varios niveles desde los que se ejercían distintos tipos de presión sobre el proyecto. Mediáticamente, tanto la opinión popular como la expresada por técnicos institucionales (y no institucionales) parecía representar uno de estos niveles, si bien el propio alcalde Gorordo reconocía que los motivos del fracaso del CCAB eran de naturaleza política o incluso personal, manifestando sus desavenencias con otras personalidades del ámbito institucional implicadas en el *proceso*.

J. M. GORORDO, 2009

Realizamos una encuesta fidedigna con más de mil entrevistas en Bilbao, y el ochenta por ciento de los entrevistados estaba a favor del proyecto. Otra cosa es lo que aparentaban los medios de comunicación, o lo que aparentaban las personas que aparecían en los medios de comunicación para ser más precisos. Aquí había otros intereses, sumados a los que se han ido indicando, pero en realidad el proyecto era bueno, y a la gente le gustaba, como le gusta el Guggenheim o el Metro, ante los que hubo también oposición. Cuando hay proyectos rompedores siempre hay personas en contra y a esto se unieron intereses que querían frenar...

Estas rencillas personales a las que alude el ex alcalde, las cuales se mantenían en ámbitos estrictamente políticos, parecen estar corroboradas incluso por aquellas personas que, en calidad de asesores, formaban parte de los órganos técnicos del Gobierno vasco.

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009

Yo no sé si hubo decisión política de acabar con el proyecto, porque yo no tenía acceso a estos ámbitos. Mi opinión es que el proyecto se agotó a sí mismo, se consumió internamente, porque se consumió su principal impulsor, Gorordo, que no supo lidiar con los distintos factores políticos, culturales y económicos, con los que tenía que haber bregado para armonizarlos. [...] Desde el Gobierno vasco, se quería en todo momento que la Alhóndiga como equipamiento cultural fuera una realidad, quizá no con el proyecto de Oiza, pero no era en contra del Ayuntamiento, sino ver si con un proyecto o con otro se podía sacar a la Alhóndiga de su situación de abandono. El proyecto murió por consunción interna, aunque ignoro las claves políticas que quizá hubo, ya que la dimisión de Gorordo parece apuntar a problemas de otra naturaleza. Seguramente incidieron muchas más cosas que las estrictamente culturales.

181 A este respecto conviene decir que se han generado bibliografías que analizan este museo desde distintas perspectivas. Unas potencian más sus repercusiones económicas y otras las culturales. Nombramos a algunos de los autores con los enfoques desde la materia que les compete: el antropólogo Joseba Zulaika (*Crónica de una seducción: el Museo Guggenheim de Bilbao*, 1997; y como editor del libro formado por distintos artículos de varios autores: *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, 2007), el filósofo Iñaki Esteban (*El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, 2007), la economista Marisol Esteban (*Bilbao, luces y sombras de titanio: el proceso de regeneración del Bilbao metropolitano*, 1999).

No obstante, y fuera de los ámbitos políticos, estas opiniones, así como las manifestadas por otros agentes que intervinieron en este proceso, reconocerían que las mayores dificultades para el éxito de este proyecto se concretaban en los métodos y la personalidad de Gorordo. No obstante, este hecho no parece ser óbice para reconocer en el entonces alcalde ciertas estrategias que, precisamente, se han afianzado desde entonces como modelo de la reciente transformación de Bilbao.

F. ARRUTI, 2009

El alcalde tenía mucha fe en sus proyectos y eso le hacía mantener una postura muy rígida aunque, por otro lado, ha sido el precursor de lo que ha venido. Después de él hemos vendido la ciudad con una frivolidad mediática fuera de toda lógica. En aquel entonces, Gorordo no contó con la fuerza suficiente y, además, no era un hombre de negociaciones, de pactos. Quizá por su gran fe en ellas, sus ideas no eran retocables y hay que saber que en un proyecto, aunque se pierde efectividad y rotundidad, hay que saber amoldarse porque intervienen muchas partes. Un proyecto de estas características no puede ser personalista, vinculado a una sola persona o partido, sino que tiene que ganar unas adhesiones mucho más socializadas. Aunque en este aspecto creo que se equivocó, también es cierto que él es el precursor de este nuevo Bilbao. [...] Todo apuntaba a un proyecto con demasiadas cosas e intereses y abanderado por el alcalde, solo. Las direcciones por las que caminaba el Ayuntamiento, con el deseo de descatalogación y el del Gobierno vasco con la tramitación del expediente, convergía en una situación que sólo podía resolverse entre bastidores y, al no ser así, explotó. [...] Sin embargo, estos golpes de mano que daba, como el maravilloso del parque Etxebarria, eran propios de gente avanzada que, a falta de cierta reflexión, buscaban un objetivo y lo conseguían. [...] Las cuestiones culturales pueden crear oposiciones con algunos colectivos implicados pero, a partir de entonces, creo que el poder de los medios de comunicación se ha multiplicado y los políticos han comprendido, y por esto decía antes que Gorordo era un precursor, que cualquier cosa se puede digerir si está bien canalizada su venta al público. La opción de Gorordo se ha desarrollado mucho más, pero sabiendo que hay que trabajar en la trastienda mucho más.

Como contraste al fracaso de lo que podríamos denominar como episodio piloto en cuanto a la implementación de un equipamiento cultural institucional para la reactivación económica de la ciudad, las gestiones que se llevaron a cabo con Guggenheim, posterior e incluso simultáneamente al proceso Alhóndiga, dieron sus frutos exitosamente. Como resultado del buen entendimiento entre la administración vasca y el museo americano, la construcción del museo en el área de la actual Abandoibarra, junto a la ría, se convirtió en una realidad. No obstante, el caso del Guggenheim tampoco estuvo exento de presiones ejercidas desde ámbitos populares, incluso mucho mayores que las dirigidas al proyecto de la Alhóndiga.

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009

Aunque salió bien porque los gestores supieron lidiar entre sí, más un cuarto socio que era el Guggenheim, éste tuvo mayor contestación social y, sobre todo, cultural. El Guggenheim sí que tuvo una oposición dura.

J. ARREGI, 2009

El Guggenheim con toda claridad. La contestación social, cultural y artística fue total salvo las pocas personas que defendíamos el proyecto.

I. URIARTE, 2009

Hubo dos oposiciones ante el Guggenheim: una de carácter económico debida a la gran inversión y otra, desde la esfera artística.

Podría suponerse, no sin evitar riesgos de simplismo, que el hecho de que ambos proyectos, el de la Alhóndiga y el Guggenheim, el *malogrado* y el exitoso, compartieran momentos de contestación desde las instancias populares no influyó en absoluto en el fracaso o triunfo de uno u otro. Por el contrario, parecerían ser motivaciones de otra índole aquellas que regían este tipo de decisiones, aquellas relativas a la voluntad de la los miembros que conforman la clase política.

J. M. GORORDO, 1993

“Aún hoy es el día en que no he recibido ninguna contestación a los 22 asuntos presentados al lehendakari del Gobierno vasco. Ni al permiso de la Alhóndiga, ni a ninguno de los demás planes que, al 7 de Marzo de 1990, habíamos valorado en 270.000 millones de pesetas. El documento que le entregué, había sido previamente aprobado por el Pleno, por unanimidad, lo que le daba una especial significación, en lo que tiene de consenso de todas las fuerzas políticas en el inventario de necesidades y sus prioridades que no podía ser ignorado por el máximo responsable político de la Comunidad Autónoma vasca”¹⁸².

3.3.2 MODELOS DE POLÍTICAS [CULTURALES] PÚBLICAS

El proyecto de la Alhóndiga condensaba no sólo un modelo de política cultural¹⁸³, sino las aspiraciones por reinventar una ciudad sumida en la depresión que su desindustrialización ocasionó. Parecería natural que un proyecto así pudiera suscitar el interés de la ciudadanía, que en ciertos ámbitos pareció advertir la relevancia de la elección de un modelo u otro en la reconversión económica de la ciudad, así como el nuevo papel de la cultura que se desprendería de este proceso. Y no debe olvidarse que, de acuerdo con el capitalismo contemporáneo, la esfera de la cultura implica un nicho de mercado para aquellas ciudades cuyas economías se basan en el sector servicios y que compiten por alcanzar los baremos exigidos para garantizar y afianzar dichas economías. No obstante, las distinciones observables desde el punto de vista de las repercusiones que para el ámbito de la cultura guarda la elección de unos u otros modelos no se aprecian como tales en todos los casos.

J. M. GORORDO, 2009

En aquel momento, el movimiento de contestación, probablemente debido a la fuerza del proyecto de la Alhóndiga, por su dinamismo, por el debate que suscitó, generó una actividad positiva: ¿por qué no cultura en Bilbao? y ahora se tiene. Hoy en día se están observando proyectos con elementos de discrepancia mucho mayores que los que tenía el proyecto, y las personas o colectivos que contestaron entonces no lo hacen ahora.

182 GORORDO, José María. Op. cit. p. 253

183 Si bien resulta difícil, tal y como se observará más adelante, asumir que en el interior de este proyecto estaba planteándose un “único modelo”.

Para muchos, el proyecto de la Alhóndiga se erige en el recuerdo como un modelo de política cultural que, únicamente intuido, representaría una vía distinta a la que finalmente adoptó la ciudad a partir de los tratos llevados a cabo con Guggenheim. En este sentido, Iñaki Uriarte, como miembro del COAVN y entonces crítico con el proyecto de la Alhóndiga, distinguió públicamente que este proyecto ofrecía un modelo cultural no sólo distinto, sino más deseable para la ciudad frente al ofrecido por Guggenheim.

I. URIARTE, 1993

“La idea impulsada por Gorordo y Oteiza, y materializado el proyecto por Sáenz de Oiza, era y es muchísimo más progresista, contemporánea, generadora y difusora cultural, didáctica y pedagógica, no enfocada como un objeto de consumo contemplativo, sino como un proceso global de educación de las artes, de la sensibilidad e infinitamente más nuestro y útil a nuestra sociedad. Tuvo la fatalidad de estar al frente del mismo un concejal de Cultura¹⁸⁴ tan nefasto como el actual, y esa continuidad en la zafiedad demuestra que la cultura es superflua en Bilbao. El paso del tiempo ha hecho ver que no fue el descomunal volumen sobre un contenedor, la Alhóndiga, que quedaba ridiculizado o su exagerado impacto urbanístico los que motivaron criterios histórico-artísticos de la Consejería de Cultura. Las rencillas políticas del “partido” con el alcalde y ciertas fobias a Oteiza por denunciar los terrores de los poderes públicos son los que arruinaron la brillante idea. Ese mismo cubo, incluso con sus dimensiones en este emplazamiento de la ría, hoy sería, además de correcto su encaje, casi unánimemente reclamado y muchos de los que escribimos o hablamos o firmamos en contra de su implantación en aquel recinto, lo querríamos y exigiríamos ver aquí, con su espíritu, con su fondo y su forma. Es justo y necesario decirlo claro, y restituir las ideas, y agradecer aquella voluntad y decisión por la cultura de y para Euskal Herria”¹⁸⁵.

I. URIARTE, 2009

El promotor del proyecto era José María Gorordo, un alcalde ejemplar, una persona receptiva, siempre se lamentaba de las oportunidades perdidas. Desde el punto de vista cultural sí hay arrepentimientos en el Colegio, aunque probablemente entra en juego problemas internos en el PNV. [...] La oposición ante la Alhóndiga fue contundente, aunque más tarde hubo un grupo de colegiados que lo defendía por su aporte de modernidad. Aquí pudieron confluír dos cosas: la defensa de la arquitectura como elemento patrimonial, que creíamos que quedaba desbordada, muy ridiculizada, y quienes veíamos en el proyecto un gran interés cultural, entre el edificio y el contenido. [...] En aquel momento pudo más el coraje ante la agresión a un edificio justificada por los contenidos culturales, y pensando que el espíritu que contenía se podía trasladar a otro lugar. En el momento en el que se hacen públicas las negociaciones con Guggenheim, decido hacer una disección entre el proyecto arquitectónico y el cultural de la Alhóndiga, este último de total validez.

Sin embargo, ¿podría Bilbao haber decidido adoptar un modelo distinto, capaz de regenerar su estructura económica y, al mismo tiempo, soportar el gran modelo cultural y económico

184 Se trata supuestamente del concejal de Cultura Mikel Ortiz de Arratia, quien, como se ha visto en *Crónica*, tuvo a su cargo mediar e informar públicamente de algunos de los procesos del *proceso Alhóndiga*.

185 URIARTE, Iñaki. Nota de prensa, 1993. Archivo FMJO.

de carácter e influencia global al que fácilmente podríamos asociar el Museo Guggenheim? Es decir, ¿fue el fracaso de la Alhóndiga el efecto de unas causas locales o más bien globales? ¿Ofrecía este proyecto una adecuación con el contexto o modelo económico-cultural internacional imperante o una inadecuación? Probablemente, la respuesta se dio en forma de franquicia del Museo Guggenheim para la ciudad de Bilbao. De hecho, varios núcleos de opinión sostienen que el fracaso del Centro Cultural de la Villa de Bilbao en la Alhóndiga habría sido supuestamente incentivado por los contactos que comenzaron a mantenerse simultáneamente con Guggenheim. No obstante, ni siquiera el máximo responsable del proyecto de la Alhóndiga, el ex alcalde Gorordo, afirma que exista ninguna relación de influencia entre ambos proyectos. Aunque los principales responsables políticos del Departamento de Cultura del Gobierno vasco que llevaron adelante el proyecto del Guggenheim niegan asimismo que hubiera alguna relación, sí que manifiestan una clara inclinación favorable ante la franquicia americana.

J. ARREGI, 2009

Este pájaro [Guggenheim] no puedo dejar escapar. Entre otras razones por lo que ha quedado dicho en la pregunta anterior. Si hay un edificio, eso permitirá que se pueda ir creando una colección propia. Era la solución a todo el drama en Cultura en el Gobierno vasco ya que, a diferencia de las Diputaciones y los Ayuntamientos, el Gobierno carecía por completo de patrimonio.

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009

Se ha dicho que la posibilidad de una relación con Guggenheim fue el motivo de abandono del proyecto para la Alhóndiga, pero no fue así exactamente porque Guggenheim vino más tarde. A Thomas Krens, cuando vino a Bilbao, se le ofreció precisamente la Alhóndiga para que, en caso de que las negociaciones con Guggenheim fuesen adelante y hubiera visos de realización del museo, se supiera que esto podría tener lugar en la Alhóndiga, aunque lo descartó de inmediato al ver las limitaciones patrimoniales.

J. ARREGI, 2009

No hay ningún tipo de conexión con Guggenheim. La única conexión es que el Gobierno vasco, el departamento de Cultura, sí sentía el vacío en el mapa de museos de Euskadi, de un museo dedicado al arte internacional moderno y contemporáneo. Ese vacío estaba tanto cuando estaba el proyecto de la Alhóndiga, como después. Es la única conexión que hay, pero lo demás, temporalmente, no hay “ahora que ha fracasado este a ver si encontramos otro” No, porque el proyecto Guggenheim es fruto de circunstancias que no tienen nada que ver: los fracasos de Thomas Krens en Salzburgo y en Venecia, el hecho de que una de las conservadoras que trabajaba para el Guggenheim de Nueva York fuera hija de exiliados republicanos españoles y hubiera tenido contacto con el exilio vasco... Otra cosa es que uno de los edificios que mostramos como primera opción fuera el de la Alhóndiga, y el comentario de Gehry fue: “si yo fuera el arquitecto también pediría intervenir en las paredes, pero si yo fuera Administración vasca también estaría a favor de la protección de las fachadas”.

J. M. GORORDO, 2009

La Alhóndiga fue la causa. Primero, no se deja llevar a cabo el proyecto de la Alhóndiga, hay un vacío, hay una acusación, una dimisión, y luego se hace. El proyecto de la Alhóndiga era el único que estaba encima de la mesa. Luego surgieron otros, y todos se aceptaron. En la relación efecto- causa los acontecimientos fueron así: se presenta el proyecto de la Alhóndiga, se denie-

ga, y luego se evidencia la necesidad de tener que hacer algo en Bilbao porque había déficits y necesidades, y luego se han hecho.

En cualquier caso, el análisis de la supuesta influencia que el edificio del museo Guggenheim ha ejercido en la reconversión de la ciudad no debería reducirse únicamente a una perspectiva económica. De hecho, ya que se trata de un museo, la perspectiva cultural fue la que más críticas recibió a partir de septiembre de 1991, fecha en la que se confirma la decisión por parte de la fundación norteamericana de instalar su museo en Bilbao. La firma del preacuerdo entre el lehen-dakari Ardanza y la Fundación se realizó en Nueva York el mes siguiente y representó la culminación de un proceso de negociaciones que supuestamente comenzó en febrero del mismo año. Este preacuerdo se zanjaba con una cifra de 17.000 millones de pesetas (103 millones de euros) a aportar por el Gobierno vasco y por la Diputación Foral de Bizkaia: 10.000 millones de pesetas destinados a la construcción del edificio; otros 5.000 millones para la adquisición de obras de arte, y otros 2.000 millones dedicados al pago de un canon a la fundación, en concepto de obras.

Muchas de las críticas se dirigieron hacia el tipo de rentabilidad que un proyecto como el Guggenheim iba a ofrecer en detrimento del tejido cultural y artístico de la ciudad. Una rentabilidad sobre todo económica basada en la atracción de turistas, más que en la potenciación del contexto artístico no sólo de la ciudad, sino del País Vasco.

I. URIARTE, 2009

El Guggenheim es un episodio de gran poder iconográfico y atractivo. La gran afluencia de visitantes no obedece al interés de su contenido, sino del edificio. Oteiza fue muy crítico¹⁸⁶ con este proyecto con argumentos que muchos compartíamos.

J. OTEIZA, 1991

“nuestro gran PROYECTO DE LA ALHÓNDIGA lo rechaza el Gobierno y ahora van a derrochar más de 2.000 millones en alquilar una colección de cuadros que no dan cultura, se miran los cuadros y no se ve porque no se ve sin cultura para ver. [...] Qué tristeza para este pueblo cambiar, sustituir, invertir su incultura para el negocio de dar a turistas de comer. [...] Es traición cultural de la Consejería de Cultura, que solamente hay consejero cocinero de turismo. [...] todo es pobreza cultural en nuestro Gobierno Vasco, también en nuestros políticos, también en nuestro pueblo, también en nuestros artistas e intelectuales [...] ¡Es una barbaridad! Vale muchísimo más que de lo que podría costar la Alhóndiga. ¿Cómo es posible que se permita eso? ¿Lo han tenido en secreto, misteriosamente? Qué vergüenza”¹⁸⁷.

Las primeras declaraciones de otros artistas vascos sobre el proyecto del Guggenheim también manifestaban diversas opiniones. Eduardo Chillida manifestaba en septiembre de 1991 su desconocimiento sobre la mayoría de aspectos del proyecto, si bien consideraba que la implantación en el País Vasco de un centro de tal magnitud resultaría positiva, siempre que existiera la posibilidad de exponer la obra de artistas vascos. Aunque aún no tenía noticias al respecto, Chillida consideraba agradable la posibilidad de que este Museo acogiera su obra, del mismo modo que a Néstor Basterretxea, a quien, aun preocupándole cómo ha surgido la idea,

186 Para ver dos artículos publicados por el escultor a este respecto véase *Anexo documental SR* Doc. 11.

187 OTEIZA, Jorge. *Diario Vasco*, 22 de septiembre de 1991.

“que un brazo del Guggenheim esté en bilbao me parece positivo, porque el país se va a beneficiar. Poco a poco nos irán incluyendo a los artistas del país. Sin llegar a obsesionarnos, es bueno que estemos ahí, porque entraremos en una especie de red mundial. Por tanto, tras el estupor de la sorpresa, celebro la decisión”¹⁸⁸.

Otros artistas también mostraron su opinión favorable, como Menchu Gal, Rafael Ruiz Balerdi o José Luís Zumeta. No obstante, hubo otros que mostraron desde el inicio sus reticencias respecto al museo americano, las cuales adoptaban en algunas ocasiones cierto tono de apoyo a las declaraciones negativas de Oteiza al respecto. De este modo, Xabier Laka, aun no rechazando categóricamente el proyecto, afirmó: “Comparto la opinión de Oteiza respecto al tema de la Alhóndiga [...] ¿A qué viene el rechazo de la Alhóndiga? [...] Yo abogo por la Alhóndiga y por el Guggenheim [...] Hay que decir sí al Guggenheim, pero quedan asignaturas pendientes”¹⁸⁹. Sin embargo, también se dieron opiniones totalmente contrarias, como la de Gaspar Montes Iturrioz o José Antonio Sistiaga, quien declaró: “Respeto a los artistas americanos, pero ese centro supone el desprecio de la Administración a los artistas vascos, un desprecio que se ha hecho especialmente patente en quienes compusimos el grupo Gaur. Entiendo perfectamente las declaraciones de Oteiza”¹⁹⁰.

J. OTEIZA, 1993

“Tenemos presente cómo se insistió con la idea para la Alhóndiga con el Cubo, el otro grandioso proyecto cultural, necesario para Bilbao, fundamental para el país, que con escándalo para todos fue anulado, quería imponerse el sucio proyecto de negocios no culturales Guggenheim en el que secretamente y con mucho tiempo el Consejero recadista traicionaba”¹⁹¹.

Según Oteiza, la gran diferencia entre ambos modelos, el del CCAB y el del Guggenheim, podría definirse a partir de la distinción que el escultor marcaba entre las nociones de “político” y “revolucionario”. A nuestro juicio, éste supondría uno de los principales motivos que explicarían las grandes desavenencias de Oteiza con el estamento político, pues consideraba que la responsabilidad del político para la potenciación cultural de un país pasaba por llevar a cabo una política fundamentada en las potencialidades del arte, hecho que al parecer atemorizaría soterradamente a las instituciones públicas.

J. OTEIZA, 1993

“El error de todos nuestros Partidos políticos es que no son Partidos revolucionarios, explico, le explicamos la diferencia fundamental del político con el revolucionario [...] pues bien, que el político ya sea en la izquierda, en la derecha o en el medio, está en contra de la cultura, le incomoda el artista, el escritor, el pensador imaginante, mientras el revolucionario es siempre con la cultura”¹⁹².

188 BASTERRETXEA, Néstor. El Diario Vasco. 25 de septiembre de 1991.

189 LAKA, Xabier. *Ibidem*.

190 SISTIAGA, José Antonio. *Ibidem*.

191 OTEIZA, Jorge. “Se acabó el Guggenheim. Carta abierta al Consejero”, Egin. 13 de mayo de 1993. (Véase el artículo completo en el *Anexo Documental SR Doc. 11*).

192 OTEIZA, Jorge. “Adelante Guggenheim este país es tuyo”. Véase el artículo completo en el *Anexo Documental SR Doc. 11*.

No obstante, desde las instancias políticas vuelven a desaparecer las distinciones culturales entre ambos modelos para reforzar aquellas potencialidades que el Guggenheim desplegó desde los ámbitos económicos y urbanísticos las cuales, a juicio de algunos, no habrían tenido lugar en el proyecto CCAB.

J. ARREGI, 2009

Hay varios aspectos a diferenciar. Desde el punto de vista estrictamente cultural podría haber tenido un impacto parecido, lo que ocurre es que el proyecto Guggenheim, por el sitio en el que se instalaba y por la intención que tuvimos los actores desde el principio, las dos instituciones Diputación y Gobierno vasco, porque el Ayuntamiento al comienzo fue más un acompañante que un actor, existía una voluntad clara y expresa de renovación urbana y de recuperación del entorno de la Ría, que estaba perdido para Bilbao en aquellos momentos. Con la Alhóndiga esto no hubiera sido posible, ya que el entorno está hecho. Se trataba precisamente de preservar el entorno, en parte, y no cambiarlo. En cambio, con el Guggenheim lo que se perseguía era cambiar el entorno y proceder a una reurbanización de Bilbao porque, en el fondo, se ha conseguido que el espacio, no sólo físico sino imaginario, sea distinto gracias a aquéllo. Con la Alhóndiga esto no hubiera sucedido. Por lo tanto, el impacto final hubiera sido distinto. Podría haber tenido un impacto como Chillida Leku que, por una parte, lo considero de importancia cultural enorme. Podría haber sido un espacio cultural con esa importancia o mayor, pero desde el punto de vista de actuación cultural-urbanística-económica con el Guggenheim se han dado una serie de circunstancias distintas que no se hubieran dado en el caso de la Alhóndiga lo cual no quiere decir que el proyecto no fuera menos valioso. Hoy en día es difícil separar lo urbanístico de lo cultural y, en este sentido, la recuperación urbana de Bilbao no es sólo un efecto económico sino también cultural, aunque hay quienes dicen, como Iñaki Esteban, que se pensó más como un proyecto económico que cultural. No había en nuestras ideas una contraposición entre una y otra. La Alhóndiga podría haber tenido el mismo impacto cultural pero no hubiera tenido el impacto económico y urbano.

De nuevo, observamos cómo desde la clase política se mantiene una perspectiva, podríamos decir, homologada u homologadora que anularía las diferencias existentes entre unos proyectos culturales u otros. El proyecto del Guggenheim, por tanto, ofrecía para las instituciones públicas vascas un modelo que, más allá de su repercusión cultural específica, favorecía otros aspectos más acordes con las nuevas estrategias públicas para la ciudad. No obstante, las transformaciones urbanísticas derivadas del influjo del museo americano, las cuales podrían localizarse en la zona de Abandoibarra, son duramente criticadas en la actualidad por ciertos sectores pertenecientes al ámbito del urbanismo y la arquitectura, por advertir en ellas la existencia de ambiciones de tipo turístico en detrimento del interés cultural.

I. URIARTE, 2009

Si hubiera prosperado la Alhóndiga no sería necesario el Guggenheim. Los tres grandes proyectos en Bilbao de enorme costo económico y rendimiento social tras las inundaciones de la ciudad en 1983 fueron el Plan de Saneamiento de Aguas, el Metro, y el decreto de Rehabilitación Urbanística del Gobierno vasco. [...] Respecto a la arquitectura y el urbanismo, Abandoibarra se ha creado sin ninguna consideración paisajística, fruto de un Bilbao diseñado con calculadora, en lugar de con lápiz y fantasía. [...] La ciudad debe ser para el habitante, no para el visitante. Llegará a hartar esta globalización de la arquitectura que hace perder el rasgo de

las ciudades, donde todas las periferias se parecen. Esto ocurre por un abandono de la idiosincrasia, de no reivindicar las formas, las técnicas constructivas locales, ligado a una teoría de lo fácil. La ciudadanía ha perdido ese carácter identitario del lugar. La frase de Ibon Areso del 23 de diciembre de 1999 para permitir los rascacielos de Urribarte: “Haremos una ordenanza que se adapte al edificio”, en lugar del edificio a las ordenanzas, es el preludio del caos urbanístico.

Pero no sólo las transformaciones del entorno urbanístico, sino la propia política del museo en relación al contexto cultural local y del País Vasco tiene, hoy en día, críticas por parte de sus iniciales defensores y promotores. Desde el punto de vista estrictamente cultural y artístico, aquellos que también formaron parte del proceso del Guggenheim, aunque más relacionados con los ámbitos culturales, reconocen en la actualidad que los modos de influencia cultural del museo respecto a la ciudad y sus artistas no corresponden a lo que años atrás preveían. Críticas que aluden al modelo de museo que representa, dada su falta de relación con el contexto artístico emergente y consolidado del País vasco o la falta de autonomía respecto a Nueva York.



Museo Guggenheim Bilbao



Abandoibarra, Bilbao

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009:

Resulta paradójico ver como la mayoría de los que estaban en contra ahora están encantados, mientras que los que estábamos a favor del Guggenheim en aquellos momentos (yo formé parte del Consejo de Administración entonces durante todos los años de vida del Consorcio y también fui asesor), éramos muy pocos los que lo defendimos y se nos criticó muy duramente por ello. Pero, los que los defendimos entonces somos los que ahora estamos más críticos con el Guggenheim porque no era esto lo que intentábamos lograr. [...] El Guggenheim tiene una cuenta pendiente, de establecer unos lazos más horizontales con la gente que trabaja y vive del arte a su alrededor. Por más que no sean figuras estelares del universo guggenheimiano, sin embargo es el caldo de cultivo con el que tiene que relacionarse ecológicamente para establecer relaciones de fertilidad con un entorno que se puede beneficiar mucho de esta circunstancia. Lo que ocurre es que el Guggenheim vive plegado sobre sí mismo, muy autosatisfecho, desinteresado del entorno artístico y únicamente interesado en los resultados económicos. No ha aportado mucho y esta es una de las cosas que no pensábamos que iba a ocurrir. No era éste el modelo de museo que Joseba Arregi, yo y otras personas que estábamos en el momento nos imaginábamos. Aunque, en general, es beneficioso para la ciudad, y estos aspectos, como también la falta de autonomía en la gestión respecto a Nueva York, se irán resolviendo.

3.3.3 PLANEAMIENTO ESTRATÉGICO Y REVITALIZACIÓN URBANA EN BILBAO

Erigido como estandarte de la “revitalización” urbana de Bilbao, el mencionado “efecto Guggenheim” parece haber tenido gran influencia en la inserción de la ciudad dentro de las nuevas economías fundamentadas en el sector terciario, colocándola en el ranking de ciudades europeas en competición¹⁹³.

Según la propia asociación, “Bilbao Metropoli-30”¹⁹⁴ se ha constituido para realizar proyectos de planificación, estudio y promoción, dirigidos hacia la “recuperación” y “revitalización” del Bilbao Metropolitano, tras el diseño del “Plan de Revitalización” de 1992. La Asociación, que obtuvo el reconocimiento de “Entidad de Utilidad Pública” por el Gobierno vasco el 9 de junio de 1992, cuenta con varios socios pertenecientes a instituciones públicas, como el Gobierno vasco, la diputación Foral de Bizkaia o el Ayuntamiento de Bilbao, además de las Universidad Pública del país Vasco y la Universidad de Deusto, y otro tipo de entidades como diario El Correo o empresas privadas como Iberdrola o MAPFRE. Su principal objetivo es impulsar la realización y puesta en práctica del “Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano”. Para ello:

“La Asociación acomete la realización de cuantas acciones derivadas del Plan Estratégico son confiadas a su responsabilidad, y en particular, de todo lo que tenga por objeto la mejora de la imagen interna y externa del Bilbao Metropolitano. La Asociación, en tercer lugar, se encarga de la realización de proyectos de estudio e investigación dirigidos a profundizar en el conocimiento de la situación del Bilbao Metropolitano, así como de otras metrópolis que, por sus circunstancias, permitan obtener alguna enseñanza de utilidad. En cuarto lugar, la Asociación promueve la cooperación del sector público y del sector privado para alcanzar soluciones conjuntas en problemas de mutuo interés que afecten al Bilbao Metropolitano”¹⁹⁵.

Como indica su director general Alfonso Martínez Cearra, la finalidad de la Asociación se centra en el logro de una “posición competitiva del Bilbao Metropolitano en el marco internacional, recuperando su antiguo poderío gracias a una reestructuración de su base industrial, para convertirla en una moderna Metrópoli de servicios que consiga reubicarse en una óptima posición de cara al siglo XXI”¹⁹⁶. Bilbao Ría 2000¹⁹⁷, por su parte, es una iniciativa del Ayuntamiento de Bilbao, constituida como Sociedad anónima de capital público, la cual está presidida por el actual alcalde de Bilbao, Iñaki Azkuna. La Sociedad está formada a partes iguales por la Administración del Estado, a través de empresas dependientes de la misma: SEPES (Entidad Pública Empresarial de Suelo), Autoridad Portuaria de Bilbao, ADIF y Feve, así como por las Administraciones vascas (Gobierno vasco, Diputación Foral de Bizkaia, y los Ayuntamientos

193 El stand de Bilbao en la Expo de Shanghai 2010 recibió un premio a la “calidad” y “servicio”.

194 Para ahondar en los planes estratégicos o demás aspectos relacionados con esta entidad, puede consultarse su página web: http://www.bm30.es/Wel-come_es.html (última consulta: 12 de febrero de 2012).

195 http://www.bm30.es/homeage_es.html (última consulta: 12 de febrero de 2012).

196 http://www.bm30.es/homeage_es.html (última consulta: 12 de febrero de 2012).

197 Para más información, puede consultarse su página web: <http://www.bilbaoria2000.org/ria2000/index.aspx> (última consulta: 12 de febrero de 2012).

de Bilbao y Barakaldo). De igual modo, su objetivo está basado en la potenciación del cambio urbanístico del Bilbao Metropolitano tras su proceso de desindustrialización:

“Los espacios que antes ocuparon los astilleros, las playas de contenedores o los altos hornos, se convierten ahora en paseos, parques, galerías de arte al aire libre, nuevos barrios y zonas de negocio en donde la arquitectura de calidad se presenta como uno de los factores clave de esta renovación. La transformación de la ciudad está creando un tejido económico centrado en los servicios, la cultura y las nuevas industrias. Las márgenes fluviales están ahora al servicio de una estrategia ordenada de mejora urbanística, medioambiental y económica”¹⁹⁸.

La ciudad parece haber superado los momentos críticos de la desindustrialización mediante un nuevo motor económico que exigía transformar la vieja imagen “sucia” y “fea” de la ciudad post-industrial. Para ello, el modelo estratégico se ha fundamentado en la construcción de arquitecturas emblemáticas que ocupan zonas específicas de la ciudad, como Abandoibarra, lugares en los que la ciudad despliega sus “atractivos” para las nuevas economías mediante la instalación de edificios pertenecientes a firmas del *star-system*, arquitectónico: Norman Foster, Frank Gehry, Santiago Calatrava, Arata Isozaki, Robert Stern, Álvaro Siza, Rafael Moneo, Zaha Hadid, e incluso diseñadores como Philippe Starck.

Como apoyo a esta transformación urbanística de ciertas zonas de la ciudad, se añade otra estrategia basada en la colocación de obras de arte públicas, en su mayoría escultóricas, que pueblan estas zonas de la ciudad no sin cierto abigarramiento, como en el caso del perímetro del Museo Guggenheim. No obstante, estas estrategias no están exentas de críticas, si bien las opiniones de algunos agentes que intervinieron en el *proceso Albóndiga* y en el Guggenheim sobre las derivaciones económico-culturales que ha seguido la ciudad de Bilbao son diversas. Incluso existen opiniones que intentarían refutar el denominado “efecto Guggenheim” entendido como influencia principal en las transformaciones de la ciudad y su conversión a economías del sector servicios. En cualquier caso, la utilización estratégica del *star-system* arquitectónico sigue despertando ciertas reticencias

I. URIARTE, 2009

El Guggenheim se está apropiando de la Villa con una arrogancia inadmisibile mediante la colocación indiscriminada de elementos a su alrededor. [...] desde el punto de vista presupuestario, otros equipamientos culturales carecen de recursos.

F. ARRUTI, 2009

Ideológicamente podría no estar de acuerdo pero lo cierto es que Bilbao se ha situado en el mundo, ha regenerado muy bien una zona muy importante de la ciudad que antes había servido a un crecimiento industrial importante, y ahora se ha regenerado para una vida urbana de servicios más acorde con el siglo XXI. No cabe duda que en el mercado de las ciudades todo lo que se ha hecho es positivo. Podría decir en contra que, con el fin de dotar de éxito inmediato y mayor impacto mediático, se han buscado firmas internacionales (y con resultados desiguales: una cosa es el Guggenheim y otra el centro comercial Zubiarte) dejando más de lado a arquitectos del país. La estrategia de buscar firmas siempre da propaganda a nivel global, pero no necesariamente éxito.

¹⁹⁸ <http://www.bilbaoria2000.org/ria2000/cas/bilbaoRia/bilbaoRia.aspx?primeraVez=0> (última consulta: 12 de febrero de 2012).

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009

La mayor transformación urbanística que tuvo Bilbao y que ha conducido a su situación actual no fue el Guggenheim, que es una consecuencia. La cuestión principal es el cambio de usos de los márgenes de la Ría. [...] De ser terrenos portuarios e industriales pasan a ser terrenos residenciales o terciarios y éste es el gran cambio. El hecho de que en ellos se encuentre un museo, un palacio de congresos, etc. modifica muy poco en comparación con el efecto de la recalificación. El Guggenheim no trae el cambio de Bilbao, sino turismo. Lo que trae el Guggenheim, y con él el turismo, es que lo que antes era industrial y portuario ahora empieza a ser servicios; ese es el cambio fundamental, el cambio de función de los terrenos. [...] Los cambios me parecen bien, aunque este enredar en el star-system de los arquitectos está traído por los pelos y, a veces, con arquitectos de muy poco valor.

Podríamos decir que la contestación social o movilización de la opinión ciudadana acerca de los temas relacionados con cuestiones patrimoniales, transformaciones urbanísticas, modelos culturales y estratégicos para la ciudad de Bilbao es inferior en comparación con los mencionados casos del CCAB o el Guggenheim. Aunque a partir de la apertura del museo americano han existido proyectos criticados, la repercusión mediática no es tan perceptible.

I. URIARTE, 2009

La ciudadanía ha sido domesticada y ha perdido su papel reivindicativo, aunque hubo contestación, principalmente por motivos económicos. [...] Abandoibarra fue muy combatido, incluso por medio de una Comisión Colegial que, apoyada por la Cámara de Comercio proponía otras alternativas. [...] Otro caso fue el de Uribarte (Depósito Franco). Frente al destroz de sus rampas y escalinatas se conformó un grupo de ciudadanos muy reducido, cuyo caso acabó en el supremo aunque perdiendo todas las alegaciones¹⁹⁹. [...] La ciudadanía tiene un cierto desgaste, aunque ha habido movimientos locales debido a otros proyectos, como la plaza Zabalburu. Desgraciadamente, las asociaciones vecinales han estado prácticamente desarmadas, la gente ha creído que los Consejos de Distrito servían para algo y no son más que el primer organismo de manipulación municipal. Habría que analizar la influencia que pueden ejercer los medios de comunicación, y los modos de hacer pública una oposición es muy reducida. [...] Otro aspecto es la presentación de los proyectos arquitectónicos y urbanísticos, y la forma en que se dan a conocer entre los ciudadanos. Éstos, finalmente, votan teniendo una opinión muy poco formada y construida ante la contemplación de maquetas, que no proyectos. El populismo del voto es de alto riesgo. [...] Bilbao está en deuda con Oteiza a consecuencia de malograrse ese proyecto y Oteiza con un deseo de verse representado en Bilbao y que concluirá con la colocación de una pieza escultórica ampliada 23 veces, que no expresa correctamente a Oteiza.

Para la gran mayoría de sus ciudadanos, la ciudad de Bilbao es ahora bonita, atractiva y confortable, aunque se reconozca la existencia de zonas excluidas que se asemejan a guetos²⁰⁰, donde

199 Se quiere dejar constancia que mientras se están escribiendo estas líneas el emblemático edificio bilbaíno del RAG, construido por el arquitecto Diego Basterra en 1932, está siendo demolido. El BBVA, propietario del inmueble, ha acordado con el Ayuntamiento la recalificación de los terrenos para construir viviendas. No obstante, ante la imposibilidad de afrontar el elevado coste de la propuesta de la firma arquitectónica de Jean Nouvel, el terreno se queda por el momento sin proyecto alguno.

200 Bilbao la Vieja, concretamente las calles Cortes y San Francisco, zonas en las que conviven un alto grado de delincuencia junto con, espacios para nuevos empresarios con negocios vinculados a la hostelería, la cultura y el ocio, apoyados por instituciones públicas.

las principales estrategias urbanas consisten en procesos de gentrificación y revalorización que suelen conllevar la expulsión de los habitantes de clase baja a otras zonas más degradadas de la ciudad. Aspectos que contrastan con lo que se da a ver mediante la construcción estratégica de imagen de la ciudad para su competición en el mercado global.



Versión ampliada de *Variante ovoide de la desocupación de la esfera* colocada frente al Ayuntamiento de Bilbao, 2002



Variante ovoide de la desocupación de la esfera, Jorge Oteiza, 1958.



Fragmentos del antiguo Depósito Franco, tras los cuales se alzan las torres de Isozaki. Autor: Ketari.



Fragmentos del antiguo Depósito Franco, tras los que se alzan las torres de Isozaki. Autor: Ketari.

3.3.4 UN PROYECTO DE ÉXITO PARA LA ALHÓNDIGA

Durante los años dedicados a la “revitalización” y a la “recuperación” de la ciudad de Bilbao, el antiguo edificio de la Alhóndiga seguía sin acoger un proyecto que le devolviera alguna actividad. El proyecto de Oteiza, Fullaondo y Sáenz de Oiza fue desestimado, así como la propuesta del Gobierno vasco a Gehry para instalar allí la franquicia del museo Guggenheim. A lo largo de más de dos décadas, la única función que consiguió desarrollarse con éxito fue la destinada al subsuelo, concretamente al aparcamiento de los vehículos de la zona. Sin embargo, en el año

2010 se inauguró parte de la nueva propuesta municipal destinada a la construcción de un centro de ocio, cultura y deporte; un proyecto promocionado por el Ayuntamiento de Bilbao con el apoyo de las entidades bancarias Bilbao Bizkaia Kutxa (BBK) y Banco Bilbao Vizcaya Argentaria (BBVA), presidido por el actual alcalde Iñaki Azkuna, siendo la Consejera Delegada M^a Ángeles Egaña, y entre los objetivos de este centro se encuentran los siguientes:

“En el centro de la ciudad resurge, tras un proceso de transformación, uno de los edificios más representativos para la ciudadanía bilbaína: la Alhóndiga. El almacén de vino diseñado por Ricardo Bastida (1909) es ahora AlhóndigaBilbao, un lugar lleno de actividad para todas las personas, y con vocación de convertirse en un nuevo motor de ocio y cultura. AlhóndigaBilbao levanta el telón con la ilusión de poder albergar, en sus 43.000m², actividades que despierten el interés por el conocimiento, la sensibilidad cultural, que apoyen experiencias positivas para las distintas etapas de la vida o que trabajen en favor de una sólida implantación de valores. El conocimiento, la cultura, la actividad física y la diversión tendrán cabida en un espacio innovador, multidisciplinar y lleno de vida. Un punto de encuentro donde compartir, aprender y disfrutar en compañía de amigos y familiares”²⁰¹.

Respecto a sus ejes estratégicos, la entidad los resume de la siguiente forma:

“Algunos de nuestros valores son la Universalidad, la igualdad de oportunidades, la diversidad cultural, la integración, el acceso a la información y el conocimiento o la accesibilidad. Y los ejes que nos mueven en nuestro día a día son lo físico, lo mental, lo social y lo espiritual. Porque todo ello es lo que representa a la persona y para lo que está creado y diseñado este centro de ocio y cultura”²⁰².

El atrio, punto de encuentro y distribuidor de la AlhóndigaBilbao, es el portal desde el que acceder a los semisótanos y a los tres edificios prismáticos que agrupan la mayor parte de las actividades que han sido clasificadas por temas: “conocimiento” (sala de exposiciones, mediateca, auditorio, cines), “bienestar” (piscina, gimnasio, balneario urbano) y “diversión” (ocio infantil, pequeños espacios comerciales, cafés y restaurantes). El responsable del proyecto arquitectónico ha sido el diseñador Philippe Starck.

“El viejo almacén de vino, de carácter modernista y declarado ‘Bien de Interés Cultural’ por el Gobierno Vasco (1999), celebra sus 100 años de existencia tras la rehabilitación de fachadas y transformación interior, que incluye la construcción de nuevos espacios bajo la supervisión del francés Philippe Starck. Creador infatigable, Starck se enamoró del proyecto AlhóndigaBilbao y de la ciudad a primera vista, y fruto de esta relación nace un espacio urbano, singular, sobrio pero original y lleno de sorpresas que no dejará indiferente a nadie. Philippe Starck ha logrado construir un espacio abierto inclasificable, que permanecerá en la memoria de las personas y donde la energía de Bilbao cobra vida propia”²⁰³.

Aparentemente, el conjunto de la sociedad bilbaína acoge con agrado este proyecto de AlhóndigaBilbao. No obstante, hemos de señalar que desde ciertos ámbitos de la cultura y el arte

201 <http://www.alhondigabilbao.com/la-alhondiga-centro-de-ocio-y-cultura> (última consulta: 12 de febrero de 2012).

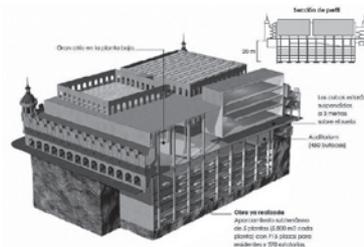
202 <http://www.alhondigabilbao.com/ejes-estrategicos> (última consulta: 12 de febrero de 2012).

203 <http://www.alhondigabilbao.com/alhondigabilbao/edificio> (última consulta: 12 de febrero de 2012).

algunas opiniones acusan el alto grado de populismo de esta iniciativa arquitectónica y cultural; aspecto que lo asemejaría a otras intervenciones arquitectónicas y culturales de la ciudad.

I. URIARTE, 2009

Este proyecto es de otra índole, llega cuando ya está todo adaptado. Se trata de una concesión al populismo para que haga un interior gracioso, atractivo. Es el efecto del artista seductor, que comenzó con la pasarela de Calatrava, de aristócratas de la arquitectura a los que nadie se le ocurría levantar la voz. Hemos sido testigos de auténticos insultos en Bilbao como aquel realizado por Legorreta en el Hotel Sheraton, o Robert Stern con el Centro Comercial Zubiarte, y las frases de sus autores presentando sus proyectos resultan ofensivas. Se dice que en Bilbao antes se hacían barcos y ahora cultura, ¿acaso hacer barcos no es cultura? O aquello de que Bilbao no estaba en el mapa hasta la llegada del Guggenheim [...] Todo esto cala, y hay un periodismo inconsciente. Se quiere hacer creer, por ciertos intereses, que Bilbao tiene unos años antes y otros después del Guggenheim, y eso no es así. Se trata [la AlhóndigaBilbao] de un proyecto mercantilista, de ocio, con equipamientos deportivos que, aunque pueden resultar necesarios en la zona y compatibles con otros equipamientos culturales, se reducen a términos de fácil interés social.



Centro de ocio y cultura AlhóndigaBilbao.



Centro de ocio y cultura AlhóndigaBilbao.

3.3.5 NUEVOS PLANES ESTRATÉGICOS PARA LA CIUDAD: "BILBAONEXT"

Este apartado del postfacio está dedicado a mostrar las últimas propuestas estratégicas que desde el Ayuntamiento están gestándose para Bilbao. Recientemente han sido presentadas ciertas líneas de actuación que pretenden enfocar el futuro de la ciudad desde el punto de vista de las políticas públicas. Concebido como un foro general que discute ideas sobre el futuro estratégico de Bilbao, el Consejo Cívico del Ayuntamiento de Bilbao fue aprobado en la sesión del Pleno Municipal del 29 de octubre de 2009. Forman parte de este foro el alcalde de Bilbao Iñaki Azkuna, que es presidente del mismo, y vocales por: la Junta de Gobierno de la Villa, los Grupos Políticos Municipales, los Órganos Directivos del Ayuntamiento, los Consejos Sectoriales municipales, la representación de cada Consejo de Distrito, las organizaciones sindicales más representativas, los Colegios Profesionales, las Universidades presentes en la Villa, la Organización de Defensa de Consumidores y Usuarios, el Gobierno vasco, los medios de comunicación "más representativos de la Villa" (Deia y El Correo Español-El Pueblo Vasco), las Instituciones "significativas" de la Villa, las Asociaciones relacionadas con los fines del Con-

sejo e inscritas en el Registro Municipal y, por último, las personas con “especial relevancia o prestigio personal, profesional o social”²⁰⁴.

No obstante, el Consejo Cívico está asesorado por expertos que investigan las nuevas oportunidades que ofrece el contexto económico global, los cuales desarrollan propuestas específicas en función de las características particulares de las ciudades que visitan. Si bien anteriormente hemos señalado la asociación Bilbao Metrópoli 30 o la sociedad Bilbao Ría 2000, en este caso debemos hacer referencia a la Fundación Metrópoli²⁰⁵ que, con sede en Madrid, define su trabajo como “Investigación Avanzada sobre la Transformación del Territorio”, para lo cual desarrollan proyectos destinados a distintas ciudades del globo.

En el caso de Bilbao, en la sesión del 13 de diciembre de 2010, el Consejo Cívico del Ayuntamiento de Bilbao se reunió junto al sociólogo, arquitecto y presidente de la Fundación Metrópoli, Alfonso Vegara, y al ex consejero de Economía del Gobierno vasco, Pedro Luís Uriarte. Los dos principales objetivos de esta sesión fueron, por un lado, concretar las labores del nuevo organismo y, por otro, permitir que los invitados-asesores presentaran sus conferencias, las cuales versaron sobre la situación económica global, pretendiendo así motivar la reflexión sobre las posibles estrategias para el futuro de Bilbao²⁰⁶.

A continuación pretendemos exponer un resumen sucinto de las aportaciones²⁰⁷ de ambos asesores del Consejo y, para ello, hemos creído conveniente exponer sus líneas argumentales en el mismo orden en que se presentaron para la mencionada sesión del Consejo Cívico. Recuperando en parte el tono de crónica empleado en el capítulo precedente, emplearemos los mismos términos y conceptos presentados y desarrollados por ambos asesores, pues creemos que resultan de extremo interés para una reflexión acerca de las relaciones entre sus propuestas y los aspectos que venimos tratando en este capítulo.

Comenzó con su intervención el economista Pedro Luis Uriarte, mediante una máxima que acompañará el conjunto de su intervención: la innovación es la vía de actuación ante la crisis de tipo global, en la que también está sumergida la ciudad de Bilbao:

“innovar en un país requiere transformar ese país y eso significa que hay que entrar en la transformación de la sociedad, de las universidades, de las empresas, de las administraciones públicas, en definitiva de la economía, siendo esa afirmación absolutamente válida también para las ciudades”²⁰⁸.

De hecho, el proceso de transformación de la ciudad de Bilbao representa para P. L. Uriarte un claro ejemplo de innovación exitosa ya que este proceso, que denomina el “milagro de Bilbao”,

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

205 Para más información, véase: <http://www.fmetropoli.org/> (última consulta: 12 de febrero de 2012).

206 A las asociaciones Bilbao Metrópoli 30 y Bilbao Ría 2000, generadas en la anterior fase estratégica de la ciudad, se añade ahora la Fundación Metrópoli.

207 Las actas de esta sesión del Consejo Cívico pueden consultarse en la página web del Ayuntamiento: www.bilbao.net (última consulta: 12 de febrero de 2012).

208 URIARTE, Pedro Luís. “El cambio de escenario global al que se enfrenta Bilbao” en el Acta de la sesión ordinaria celebrada por el Plenario del Consejo Cívico de la Villa de Bilbao, 13 de diciembre de 2010 (www.bilbao.net) (última consulta: 12 de febrero de 2012).

ha supuesto la superación de la situación política, económica y social de los años ochenta, alcanzando así el “nivel de excelencia” gracias a los distintos premios con los que ha sido galardonada la ciudad de Bilbao, como por ejemplo el premio “Lee Kwan Yew”, otorgado en Singapur en 2010 por su transformación urbana, o el “Global City Report”, también en el año 2010, gracias a su innovación. Un nivel de excelencia que, por otro lado, evita que la ciudad esté “mal posicionada”, lo cual implicaría un “desplazamiento” (pérdida de peso en el mercado mundial), seguido de un “declive”, para abocar finalmente al “fracaso”.

Para mantener este nivel de excelencia, el economista señala que precisamente en esta época de crisis resulta necesario apostar por nuevas vías de transformación. Según el economista, Bilbao juega hoy un papel poco destacado en la generación de conocimiento, aunque es una ciudad que, a su juicio, tendría capacidad para convertirse en la “Metrópoli Vasca del Saber”. Y es que, se estaría apreciando cierto “desplazamiento” en educación frente a Asia, donde se encuentra el 45% de graduados en carreras científicas, frente al 16% de la Unión Europea o el 12% de EEUU, hecho que implica una “desventaja competitiva” y afecta a la economía española, cuestionando las oportunidades de futuro de las próximas generaciones si bien, hasta el momento, la economía vasca es la mejor situada del Estado.

Ante esta situación, el economista recupera aquella gran pregunta de Lenin de 1902: “¿qué hacer?”²⁰⁹ recalcando la importancia fundamental de elaborar un “plan de innovación global” que exige, en sus propias palabras, un “cambio de modelo”. Entre otras cosas, este cambio de modelo implicaría pasar de lo “simple convencional” (la construcción o producción de un útil, por ejemplo) a lo “complejo diferencial” (la elaboración del diseño del útil), representando este último la oportunidad frente a otros mercados en los que la producción es notablemente más barata. De igual modo, el cambio de modelo implicaría potenciar la relación público-privado (instituciones y empresas), así como “actuar globalmente” preservando lo “local”. De entre los objetivos expuestos por P. L. Uriarte, interesa distinguir: acelerar la transformación; impulsar la marca “Bilbao”; asociarse con otras ciudades competitivas; avanzar hacia una ciudad “inteligente y sostenible”; potenciar la “sociedad del Conocimiento”.

Respecto a estos dos últimos objetivos, el economista recalca la importancia del sistema educativo en la ciudad. En este sentido, el objetivo prioritario radicaría en la generación de conocimiento para poder aplicarlo o transferirlo a la economía de Bilbao, aunque para ello resulta indispensable “atraer y retener talento”; es decir, evitar que las personas con alta formación marchen a otros países porque “la lucha competitiva clave en el futuro de las economías y ciudades avanzadas se centrará en el talento”. Sin embargo, P. L. Uriarte considera que este compromiso se debe ser adquirido por “los líderes de la sociedad civil, en coordinación con el Ayuntamiento y con otras Instituciones Públicas”²¹⁰, sólo de este modo podrá volver a producirse el “milagro de Bilbao”.

Finalizada en esta sesión la presentación de P. L. Uriarte, el alcalde y presidente del Consejo Cívico da paso a Alfonso Vegara, arquitecto, economista, sociólogo y presidente de la Fundación

209 “Chto delat?”, en ruso. Cabe mencionar que con este nombre existe desde el año 2003 un grupo de activistas vinculados a la teoría política y al arte localizados en Petersburg. Para más información: <http://www.chtodelat.org/> (última consulta: 12 de febrero de 2012).

210 URIARTE, Pedro Luís. “El cambio...” Op. cit. p. 85.

Metrópoli. Su presentación se centra en el estudio titulado “Diagnóstico Estratégico y Opciones de Futuro de Bilbao”, que contendría los materiales para la toma de decisiones estratégicas en el Consejo Cívico, por lo que Vegara expresa su deseo de que, tras la presentación, se dé a conocer mediante un cuestionario la opinión o inclinación de los presentes hacia alguna de las opciones que se planteará.

La construcción de ciudades es, a juicio del arquitecto, un “sector de futuro”. Algunos países del mundo están haciendo de la construcción de ciudades un sector de futuro en el que las ciudades son definidas como “motores de la economía global”. Con el fin de identificar la posición de Bilbao a este respecto, Vegara señala el “Indicador de Silicon Valley” y asegura que en este nuevo contexto internacional Bilbao carece de suficiente “masa crítica” debido a su pequeño tamaño. Sin embargo, una “ciudad-región” como lo es el País Vasco podría estructurarse de manera más eficiente gracias a la alta velocidad ferroviaria. No obstante, en relación a los “componentes de excelencia” y “prioridades de futuro” Vegara indica que, en relación a las ciudades europeas referenciales, Bilbao es una ciudad con “déficit crítico” en lo que denomina la “economía del conocimiento”. En este sentido, tras la “revolución urbana”, que ha supuesto la transformación urbanística, infraestructural y de gestión en Bilbao durante los últimos años colocándola como “nodo de excelencia urbanístico”, en estos momentos

“la máxima prioridad es hacer de Bilbao un nodo de innovación de la nueva economía global [...] ese punto neurálgico estaría apoyado por una serie de estrategias basadas en mejorar la masa crítica para el desarrollo de actividades innovadoras, el fomento de la formación, retención y atracción de talento, el fomento del turismo en sus diversas modalidades, así como para aumentar la masa crítica de la población flotante, la oferta de vivienda para clases creativas, la Alta Velocidad Ferroviaria, la conectividad interna y exterior de Bilbao, la sensibilidad ambiental y las eco-tecnologías, el equilibrio entre los diferentes barrios de la ciudad y el fomento del arte y las nuevas tecnologías”²¹¹.

Con el fin de llevar a cabo la próxima “revolución del conocimiento” (uno de los objetivos asimismo enunciados por el economista P. L. Uriarte), Vegara presenta algunas hipótesis para ser contrastadas con el Consejo Cívico y enfocar así el futuro de la ciudad. Previamente, habría que definir cuál es la escala operativa de la ciudad para llegar a ocupar un puesto referencial en el “Orden Económico Internacional”, tanto urbanísticamente como en materia de innovación. En este sentido, la propuesta de Vegara se centra en la noción “Bilbao Next”, que representaría el millón y medio de habitantes necesarios que se encuentran dentro del límite definido por 45 minutos de desplazamiento desde el centro de la ciudad hacia la periferia. Estos límites incluirían geográficamente a la práctica totalidad de Bizkaia, por lo que podría hablarse de una “Bilbao Bizkaia Next” que dispondría de una escala similar a la de otras ciudades europeas como Múnich, que es actualmente un referente internacional.

Por otro lado, Vegara propone una hipótesis centrada en los barrios de la ciudad que denomina “corazones de barrio”, cuyo principal objetivo sería “inyectar nueva vida y buscar un mayor

211 VEGARA, Alfonso. “Diagnóstico Estratégico y Opciones de Futuro de Bilbao” en el Acta de la sesión ordinaria celebrada por el Plenario del Consejo Cívico de la Villa de Bilbao, 13 de diciembre de 2010; p. 120 (www.bilbao.net) (última consulta: 12 de febrero de 2012).

equilibrio entre las áreas centrales y los diferentes barrios de la ciudad”²¹². De este modo, el “corazón de barrio” constaría de:

“un espacio urbano para la convivencia, para impulsar el comercio de barrio, que sean también nodos de mayor densidad social donde pueda haber símbolos de identidad específicos en cada uno de los barrios, y para que se promuevan actividades en el espacio público”²¹³.

Como vía de transición hacia la economía del conocimiento Vegara presenta otra posible operación denominada “Bilbao DC” (Bilbao distrito del diseño y distrito digital - Bilbao Digital and Design District), que plantea continuar potenciando los elementos de excelencia que se han logrado en la ciudad. Tomando en cuenta que los puntos de mayor “interacción urbana” favorecen la innovación y que éstos se dan en el centro de la ciudad, Vegara propone convertir la zona central de Bilbao

“en el parque tecnológico más innovador de Europa, tratando de utilizar todos sus activos urbanísticos, la intensidad urbana que tiene para captar actividad económica e impulsar la que ya existe, y buscar mecanismos de apoyarnos en los logros de la transformación urbanística como plataforma para la atracción de talento, para la retención de talento y para el impulso de actividades innovadoras”²¹⁴.

De este modo, se pretendería potenciar las actividades económicas de los distintos servicios que se encuentran en esta zona de la ciudad (como museos, bibliotecas, restaurantes, tiendas de moda, etc.) por considerarlos agentes con más posibilidades de innovación, incluso por encima de las corporaciones. Para ello, Vegara plantea tres ejes de innovación relacionados a Bilbao Next y dos agencias para hacer viables estos objetivos.

El primer eje de innovación se fundamentaría en Bilbao como ciudad en la que intersecan el mundo del arte y la tecnología como sector de futuro, hecho que le otorgaría una ventaja competitiva en el ámbito del diseño, como producción de “objetos industriales sofisticados”. Según Vegara, casos como el Museo Guggenheim de Bilbao “han sido espectaculares, estando en las redes internacionales, sobre todo del consumo del arte, no tanto en el de la producción”²¹⁵, pero la integración de arte y tecnología a través del diseño podría incluso representar una gran oportunidad para que Bilbao pudiera llegar a ser capital mundial del diseño en el 2014.

El segundo eje de innovación propuesto es el referido a las “soluciones urbanas y eco-tecnología”, cuyos elementos concretos serían el diseño urbano, la arquitectura bioclimática, “edificios zero”, desarrollo de energías alternativas, eco-construcción y eco-tecnología, ingeniería, distritos inteligentes, centros de investigación, edificios híbridos, transporte urbano, movilidad sostenible, etc.

El tercer y último eje de innovación estaría basado en el turismo conectado con todo lo que pudiera asociarse a la “calidad de vida”, como la gastronomía o la medicina. Por tanto, no se

212 Ídem p. 154.

213 Ídem p. 157.

214 Ídem p. 165.

215 Ídem p. 181.

trataría únicamente del turismo cultural sino del turismo de negocios, el gastronómico, de naturaleza, rural, etc..., en los que las valiosa naturaleza que agruparía el Bilbao Next y los centros de referencia en materia sanitaria aportarían una ventaja competitiva para la ciudad.

“Bilbao necesita turismo para incrementar inmediatamente su masa crítica, porque con mayor número de visitantes turísticos habrá mayor frecuencia de vuelos, más oferta cultural, más oferta de ocio, más oferta gastronómica, más oferta de hoteles y, en definitiva, existirían infraestructuras fundamentales para la calidad de vida y también para el impulso de la economía creativa. Sin una posibilidad de crecer demográficamente a corto plazo, el turismo puede ser una línea absolutamente estratégica”²¹⁶.

Para poder desarrollar alguno de estos ejes de innovación Vegara sugiere instrumentos como la creación de la “Agencia Zero”, que consistiría en una “incubadora de proyectos territoriales”. Así mismo, “BBNext” (Bilbao Bizkaia Next) sería la marca que podría dar respuesta a la necesidad de colaboración entre el Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación de Bizkaia, y “Zero” representa la “fase cero”, de arranque, de este tipo de proyectos. Esta agencia se dedicarían fundamentalmente a

“identificar los proyectos, diseñarlos adecuadamente, presentarlos a nivel internacional, buscar los consensos internos, darles forma y una vez que los proyectos estén perfectamente consensuados y diseñados, invitar al sector privado internacional a que ayude a su desarrollo. BBNext. Zero sería una agencia para impulsar nodos de innovación que puedan surgir en Bilbao Next”²¹⁷.

Estos nodos de innovación sobre los que BBNext.Zero desarrollaría sus iniciativas serían los parques tecnológicos, el entorno de los centros universitarios, espacios de antigua industrialización, los entornos de la estación de alta velocidad ferroviaria, puerto y aeropuerto. Otros nodos de innovación son también los espacios logísticos avanzados, la transformación de antiguos polígonos industriales para nuevos usos, los sistemas avanzados de movilidad o las nuevas actividades en los centros históricos.

Dada la importancia del contexto internacional y con el fin de potenciar las relaciones con el exterior, Vegara propone “BB. Zero Internacional. Una Agencia para ayudar a Empresas Vascas a proyectarse internacionalmente con la marca y la experiencia de transformación urbana de Bilbao”²¹⁸. Para ello se buscarían alianzas estratégicas con ciudades que tengan “habilidades y experiencias únicas” en temas de interés para Bilbao, como Singapur, Milán, Helsinki, Linz o Zúrich.

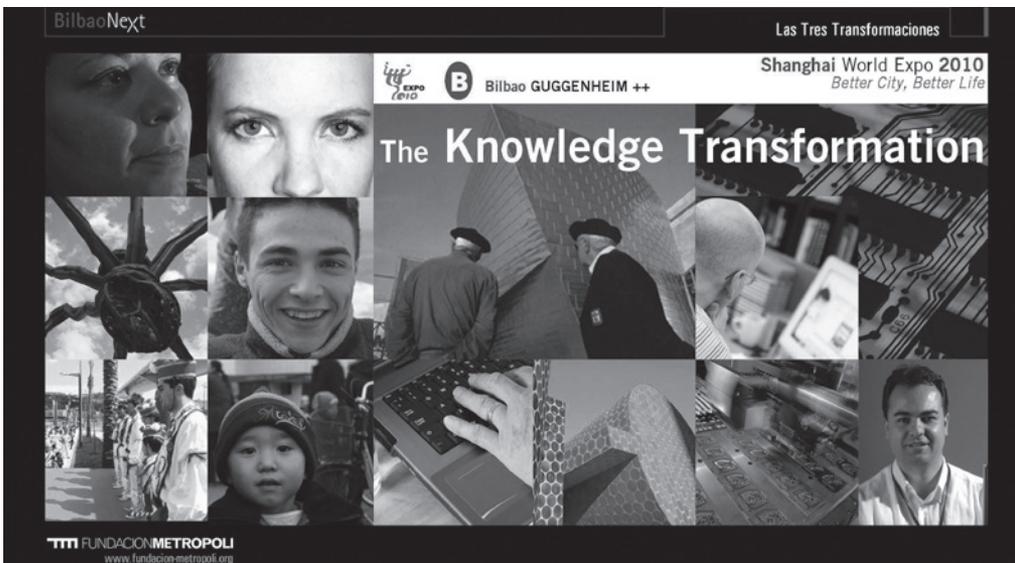
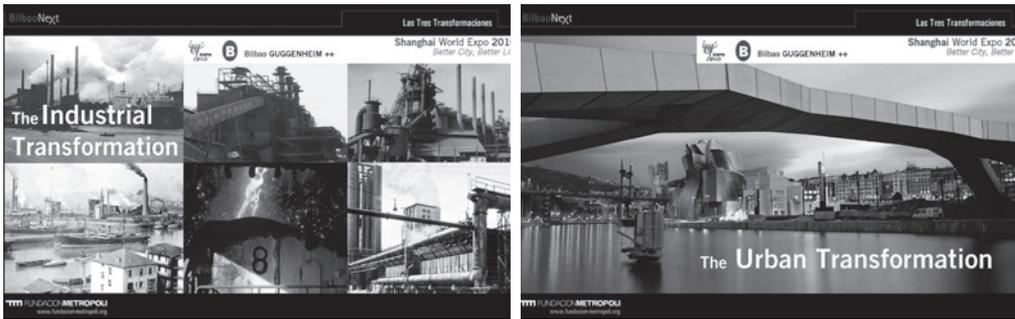
En el cuestionario entregado por Vegara al Consejo para sondear su opinión, aparece también una propuesta llamada “Bilbao Next Neutral Carbon City”, la cual estaría basada en la conversión de Bilbao Next en la ciudad más sostenible en materia de transporte, contaminación y consumo energético, con el fin de ejercer un liderazgo en la lucha contra el cambio climático. Tras estas dos ponencias, Vegara pide a los miembros del Consejo que valoren, de 0 a 10, las iniciativas presentadas, para finalizar con el turno de preguntas o aportaciones de los presentes²¹⁹.

216 VEGARA, Alfonso. “Diagnóstico...” Op. cit. p. 197.

217 Ídem p. 199.

218 Ídem p. 204.

219 Véase el Acta de la sesión ordinaria celebrada por el Plenario del Consejo Cívico de la Villa de Bilbao, 13 de diciembre de 2010; pp. 208 y ss. (www.bilbao.net)



Imágenes correspondientes a la presentación de Alfonso Vegara.

Y esta fue, resumidamente, la intervención de estos asesores del Consejo que decide el futuro estratégico, es decir, los modelos de gestión implementados por las políticas públicas para la ciudad de Bilbao, y del País Vasco. Por nuestra parte, cerraremos este apartado con una cuestión que, si bien puede resultar sencilla, entendemos que aporta una perspectiva suficiente para la reflexión. Una vez más, las necesidades de la lógica económica global implicarían un modelo de desarrollo en el que los aspectos relacionados con la cultura y el conocimiento, es decir, con la formación del individuo, se erigen como nichos de mercado. De este modo, si los temas relacionados con la formación del ciudadano se convierten, sobre todo, en artículos de mercado o “sectores de futuro”, ¿qué tipo de formación del individuo podemos esperar, teniendo en cuenta la tendencia expoliadora que el mercado global está ejerciendo en todos y cada uno de los sectores en los que se desarrolla y de los cuales se nutre? Estas nuevas estrategias (que, por otro lado, ya están “en vías de desarrollo”) implicarían una extrapolación de los modelos de gestión que han dirigido la transformación urbanística de la ciudad de Bilbao esta vez aplicados a los ámbitos directamente relacionados con la formación o educación del in-

dividuo. La frase “La transformación es un producto de venta en Bilbao”²²⁰ de Marcos Muro, director general de Bilbao Next, podría parafrasearse de la siguiente forma: la educación en Bilbao y el País Vasco aspira a ser un producto de venta.

3.3.6 LAS INICIATIVAS POPULARES: DESALOJO DE KUKUTZA III

A lo largo de la *Crónica* ha podido observarse cómo los partidos municipales más vinculados a la izquierda manifestaban una perspectiva que defendía la potenciación de equipamientos culturales no centralizados para cubrir las necesidades de cada barrio de la ciudad de Bilbao. Así mismo, han podido observarse los modos en los que el proyecto de la Alhóndiga gestionaba las necesidades culturales de las asociaciones bilbaínas para poder acogerlas en su espacio de Casa de Cultura. Existen actas de algunas reuniones mantenidas entre el Ayuntamiento y estas asociaciones que lo demuestran, si bien las necesidades de otras instituciones que iban a compartir espacio en el proyecto no consideraban positiva esta política del complejo cultural, tal y como se ha señalado en la *Crónica*²²¹.

Desde esta perspectiva descentralizadora, el proyecto de la Alhóndiga fue ampliamente combatido. Ha de recordarse que precisamente durante la década de los 80 estaban desarrollándose en el País Vasco propuestas culturales provenientes de iniciativas populares algunas de las cuales, aún contando con escasos recursos, se han mantenido vigentes hasta la actualidad. De hecho, las iniciativas populares de carácter cultural en la geografía vasca han supuesto un alto grado de actividad que, en la mayoría de los casos, no contaba con ningún apoyo institucional. En algunas ocasiones estas actividades culturales estaban asociadas al movimiento “okupa” y la izquierda abertzale, aunque dicho fenómeno no puede reducirse exclusivamente a éstos. Es conocida en la geografía vasca la figura del *gaztetxe* como casa de cultura propia de un barrio o un pueblo, en la que de forma autogestionada desarrollaban algunas actividades culturales, principalmente asociadas a las artes escénicas, que no tenían cabida en otros espacios institucionales destinados a la cultura: en ocasiones, debido al carácter o la ideología de la actividad; en otras, por la ausencia misma de este tipo de espacios en algunas zonas de la ciudad o en pueblos.

Sin embargo, no sólo los *gaztetxes*, sino muchas asociaciones culturales procuraban llevar a cabo una programación cultural alternativa no admisible por la institución. En los últimos años, no obstante, se ha podido contemplar el desmantelamiento de muchas de estas iniciativas o la absorción de algunas de ellas por parte de la institución.

Un ejemplo de estas asociaciones en Bilbao fue Espacio Abisal²²², que surgió en 1997 como iniciativa de un grupo de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País

220 MURO, M. Bilbao, Enero de 2011. Puede consultarse el artículo completo en el *Anexo Documental (SR)* nº X.

221 *Anexo Documental SR* Doc. 13, informe para la instalación del Museo de Arte Contemporáneo del Gobierno vasco en la Alhóndiga, que será tratado en el capítulo *Contenido*.

222 Para más información puede consultarse la página web: <http://www.espacioabisal.org/es/> (última consulta: 12 de febrero de 2012).

Vasco, el mismo año en el que se inauguró el Museo Guggenheim Bilbao, y que obtenía los recursos económicos mediante la política de subvención de instituciones públicas como la Diputación Foral de Bizkaia y el Gobierno vasco. Su primera sede, situada en la misma calle que el museo americano, ocupaba un pequeño espacio en un sótano en el que se desarrollaba una programación alternativa conectada al contexto artístico vasco contemporáneo. A través de la renovación de sus miembros, y de sus espacios, esta asociación ha intentado adaptarse a las características culturales y económicas de cada tiempo. Como resultado, la asociación ha producido hasta a la actualidad un gran número de exposiciones y proyectos asociados al ámbito del arte y el pensamiento.

No obstante, el caso del recién derribado Kukutza III ha volcado a la ciudad en una situación de manifestación por parte de la sociedad civil cuya tensión no se registraba desde la década de los 80. El 21 de septiembre de 2011 la Ertzaintza procedió al desalojo de Kukutza III, el gaztetxe que desde hacía trece años ofrecía una particular oferta cultural al barrio de Rekalde en Bilbao. El gran edificio “okupado” había sido en su origen una fábrica de maquinaria agrícola en la que supuestamente se descubrió una tapadera para el contrabando de cocaína, hecho que derivó en el abandono del local y la desaparición de su dueño. Desde que en la década de los 90 se cerrara el que fuera conocido como “gaztetxe de Bilbao”, situado en el Casco Viejo de la ciudad (actualmente una de las sedes de la Universidad del País Vasco/EHU bajo la propiedad de la entidad bancaria Bilbao Bizkaia Kutxa/BBK), Kukutza III se alzaba, probablemente, como el estandarte bilbaíno más representativo de la autogestión de un espacio cultural, respaldado por el vecindario, y que en ciertas ocasiones había recibido incluso ayuda municipal para desarrollar alguna de sus actividades. En cualquier caso, y con sus propias palabras, Kukutza pretendía manifestarse como un ejemplo de participación ciudadana plural y abierta, constituyéndose como un motor cultural alternativo para el barrio de Rekalde.

No obstante, una vez el actual dueño reclama los terrenos para poder edificar viviendas, el Ayuntamiento procede a desalojar a las personas que, alertadas por las intenciones de la Corporación, se habían encerrado en su interior con el fin de retrasar su arresto. La madrugada en la que la Ertzaintza llegó al barrio de Rekalde, muchos de los vecinos del barrio asomados en sus ventanas alertaron a los “okupas” mediante una cacerolada para que se preparasen ante la operación policial. Finalmente, hacia el mediodía, todas las personas que se hallaban en su interior eran desalojadas y detenidas.

A modo de contestación social, un gran número de ciudadanos que apoyaban esta iniciativa cultural popular se reunió el mismo día en el que se hizo efectivo el desalojo (concretamente a las 17:00 horas), gracias a un llamamiento realizado por sus miembros a través de las redes sociales. La zona de Amézola, límite del barrio de Rekalde, se convirtió en el punto de origen para la manifestación en contra de las acciones llevadas a cabo por el Ayuntamiento y el cuerpo policial. A lo largo de la vía principal que atraviesa el barrio, la calle Gordóniz, se produjo la marcha multitudinaria, con representación de los diferentes ámbitos sociales y culturales de la ciudad, cuya llegada estaba prevista que fuera frente al Gaztetxe, ya vigilado y protegido por el cuerpo de la Ertzaintza. Minutos más tarde, todas las personas que formaban parte de esta marcha se vieron obligadas a huir de aquel lugar para evitar las cargas policiales. Desde este instante hasta el derribo del edificio, el barrio de Rekalde se vio sumido en algo similar a un estado de sitio, en el que los distintos incidentes se extendieron más allá del barrio, alcanzando a las

zonas de Indautxu, el Ensanche e incluso el Ayuntamiento. Como resultado, muchas personas resultaron heridas y una treintena detenida por disturbios. No se recordaba una situación de esta magnitud desde la década de 1990.

Los miembros del *Gaztetxe*²²³ emitieron varios mensajes a los medios de comunicación y emplearon internet y las redes sociales como vía de comunicación y apoyo con aquellas personas que defendían el proyecto.

“Mediante esta acción policial se cumplen las amenazas que en los últimos meses han hecho peligrar nuestro proyecto: un proyecto que ha convertido una fábrica abandonada en una fábrica de sueños y que a lo largo de los últimos años ha sido gestionada de manera participativa, popular y creativa. En lugar de que triunfen los intereses del barrio y de los miles de usuarios que integran y dan forma a Kikutza, han triunfado los intereses especuladores [...] Se ha puesto en evidencia que el modelo capitalista neoliberal coarta los derechos y necesidades de la ciudadanía, restringiendo y limitando su potencial creativo y de seres humanos [...] Hemos dado ejemplo de cómo los ciudadanos son capaces de autogestionarse generando alternativas de ocio, espacios para fomentar las relaciones equitativas, la tolerancia y el respeto por las demás”²²⁴.

Por su parte, tanto Iñaki Azkuna, alcalde de Bilbao, como Rodolfo Ares, actual consejero del Interior del Gobierno vasco, consideraron oportuna y justa la acción de la policía. El alcalde de Bilbao considera que la intervención del Ayuntamiento “se ha limitado a defender la legalidad vigente” y denuncia que “detrás de Kikutza no hay un problema cultural sino de ocupación ilegal”²²⁵.

El alcalde de Bilbao considera que el auto de derribo del edificio “ha sido favorable a los intereses de la propiedad privada” ante “un problema de ocupación ilegal”, a la vez que ha remarcado que el Ayuntamiento “no está dispuesto a que un movimiento ocupe casas ajenas”²²⁶, si bien afirma asimismo que los responsables municipales no tienen “nada contra la cultura que se está haciendo en el barrio”²²⁷ de Rekalde. “Al revés, sigue en pie la oferta del ayuntamiento de apoyarles si alquilan un local legal. Estamos dispuestos a poner algo de pasta” y “dialogar con ellos”²²⁸.

El Ayuntamiento de Bilbao anunciaba que el edificio de Kikutza “no tiene asignado ningún nivel de protección”, ni tampoco “se ha tramitado ninguna propuesta concreta en relación a la protección del patrimonio”²²⁹, estando el inmueble “en situación de fuera de ordenación expresa”. No obstante, la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública²³⁰ (AVPIOP-

223 Junto al escritor Lutxo Egja, han editado recientemente un libro (*Kikutza gaztetxea. Ellos por dinero, nosotras por placer*. Tafalla: Txalaparta, 2011) que recoge la experiencia vivida no sólo por los altercados sino desde una perspectiva centrada en la producción cultural desarrollada en el *gaztetxe*.

224 <http://kikutza.blogspot.com.es/> (última consulta: 12 de febrero de 2012).

225 AZKUNA, Iñaki. *El Correo*. 23 de septiembre de 2011.

226 *Ibidem*.

227 *Ibidem*.

228 *Ibidem*.

229 *Ibidem*.

230 AVPIOP-IOHLEE, nace en 1984 con el objetivo de salvaguardar y proteger el patrimonio industrial, conscientes de que los valores históricos, artísticos y tecnológicos que este patrimonio encierra aportan una nueva dimensión para el desarrollo de la cultura vasca.

IOHLEE) afirmó previamente que el edificio que albergaba el gaztetxe Kukutza III estaba incluido entre las edificaciones a preservar por el planeamiento municipal y reclamó evitar el derribo hasta que no hubiera un proyecto alternativo para el inmueble²³¹.

La AVPIOP-IOHLEE aseguró que este edificio industrial “está recogido en el Inventario de Patrimonio Industrial y Obra Pública de la Comunidad Autónoma Vasca del Departamento de Cultura y Euskera de Gobierno Vasco”²³². Asimismo, la AVPIOP-IOHLEE afirmó que este el edificio se incluía en el Catálogo General de Patrimonio Industrial de Bilbao que la propia asociación elaboró por encargo del Ayuntamiento de Bilbao, como documento de apoyo dentro de los trabajos preparatorios para la revisión del Plan General vigente.

Según los diferentes grados de protección que establece la Ley 7/90 de Patrimonio Cultural Vasco, la asociación no pretendía justificar su declaración como Bien de Interés Cultural por el Gobierno vasco, sino dar a conocer su tercer nivel de protección, que es aquel en el que quedan incluidas las edificaciones a preservar por el planeamiento Municipal.

No obstante, el juzgado de lo Contencioso-Administrativo número 5 de Bilbao levantó la orden de paralización del derribo del gaztetxe Kukutza, tras haberse reunido con las tres partes implicadas: el propietario del solar, el Ayuntamiento y la asociación vecinal Errekaldeberriz Auzo Elkartea, que reclamaba el mantenimiento del gaztetxe.

En el auto constaba que el edificio de Kukutza “no está incluido” en ningún régimen de protección, ni en el PGOU, ya que se encuentra “fuera de ordenación expresa”²³³ según el uso previsto en el PGOU, que lo considera de uso residencial. La alegación del abogado de la Asociación de Vecinos Errekaldeberriz, que logró paralizar el derribo durante 48 horas, fue calificada por la jueza como “carente de recibo”. Aquella noche los disturbios se extendieron por la ciudad, hacia las zonas del Ayuntamiento, Abando e Indautxu. Actualmente, el caso sigue abierto, ya que el abogado de la Asociación de vecinos ha presentado nuevas pruebas que supuestamente inculparían al Ayuntamiento por el protocolo de actuación.

231 Muchos vecinos del barrio de Rekalde denuncian el gran número de pisos vacíos que hay en el barrio.

232 AVPIOP-IOHLEE, <http://www.eitb.com/es/noticias/sociedad/detalle/742307/kukutza-se-debe-mantener-asociacion-patrimonio-industrial/> (última consulta: 12 de febrero de 2012).

233 El Correo, 23 de septiembre de 2011.



Manifestación contra el desalojo y derribo de Kukutza III, Rekalde-Bilbao.



Comienzo del derribo de Kukutza III

SERES

IDEALES

$SR \cdot (SI) \cdot SV = X = SE$

4.1 PREFACIO (SI)

4.1.1 SERES IDEALES: DEFINICIÓN OTEICIANA

“Seres ideales. Mundo ontológico de los seres inespaciales e intemporales. Objetos matemáticos y relaciones ideales, idealización y lógica espacial, elementos geométricos puros. Constante en toda la obra artística y manifiesta en la operación matemática. (Frente a la nariz, como bulto natural, la pirámide, el volumen geométrico como antítesis ideal. La nariz no como sitio antropológico, sino como cuerpo geométrico en la anatomía pura del espacio general de la obra [...])

(2) = SI = seres ideales factor intelectual lo que se piensa”²³⁴.

Al igual que con los llamados Seres Reales, atenderemos a las cualidades específicas que los “Seres Ideales” (SI) manifiestan estéticamente en su dimensión espacio-temporal. Por medio de la interpretación de Aloys Müller, Oteiza los define como seres “inespaciales e intemporales”. Tal y como señala el escultor, estas cualidades podrían representar una “antítesis” de aquellas pertenecientes a los Seres Reales (SR). De este modo, nos encontramos ante un tipo de seres que no tienen localización espacial alguna, que no ocupan espacio físico. Asimismo, Oteiza define estos seres como “intemporales”, por lo que les presuponemos su ausencia en el tiempo en el que se encuentran los SR, en el tiempo de la “Naturaleza”. Sin embargo, aun siendo inespaciales e intemporales, es posible probar la existencia de los Seres Ideales, ya que su existencia remite a “lo que se piensa”. En la obra de Müller, la inespacialidad señalada por el filósofo se refería originalmente a la imposibilidad de existencia de estos seres en la realidad física o material. Por ejemplo, aunque podemos operar con un triángulo perfecto en geometría, matemáticas o en arte, como tal no se encuentra en la Naturaleza, ni tampoco puede materializarse. Por otro lado, lo “intemporal” de estos seres remitiría a que, ontológicamente, un

²³⁴ OTEIZA, Jorge. *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952; p 51. (Facsimil y prólogo a la edición crítica, MUÑOZ, María Teresa. Alzuza: FMJO, 2007; p. 127).

triángulo equilátero está al margen de la temporalidad natural del mundo físico. Estas figuras perfectas se mantendrían supuestamente inmutables, ajenas a los efectos que el tiempo natural produce en los seres reales.

Así, aunque no ocupan un lugar físico, y tampoco puede decirse que están sometidos a una temporalidad natural, si tienen una espacialidad y temporalidad propia. Oteiza, en *La ciudad como obra de arte*, redefinirá a los Seres Ideales desde su temporalidad (al igual que con los Seres Reales) asignándoles la caracterización de “Tiempo 2” o “no-tiempo”:

“Tiempo 2-El no tiempo. La naturaleza intemporal de los entes ideales de los seres geométricos”²³⁵.

Pero Oteiza añade a mano en el mecanoscrito de la conferencia: “el T2 es nuestro verdadero aliado, para detener el E”. Es decir, al situarse ante la operación creadora, Oteiza parecería estar manifestando una preferencia por la naturaleza intemporal de los SI; una preferencia que irá analizándose en esta Tesis, aunque podemos ir adelantando que la “intemporalidad” o el “no-tiempo”, entendido por Oteiza como “antítesis” del tiempo natural de los SR, jugará un papel importante en la obra de arte. Aunque estos seres sean inespaciales, en la operación artística encontrarían su lugar por cuanto remiten a “lo que se piensa”, que junto a “lo que se ve” (SR) equivaldrá en un primer momento de la creación a los rasgos ontológicos con los que se opera en arte, como síntesis entre las propiedades de los objetos y las producciones del pensamiento. Oteiza contrapone en su definición el “bulto natural” del SR y el “volumen geométrico” del SI en una suerte de combinación que analizaremos en el capítulo referido a “lo abstracto”.

4.1.2 AMPLIACIÓN FUNCIONAL DE LOS SERES IDEALES

A continuación llevaremos a cabo, como consecución lógica de la ecuación, nuestra *ampliación funcional* de este tipo de seres, de los SI, con la intención de que su alcance ontológico pueda cubrir la compleja realidad del proyecto de la Alhóndiga (CCAB), entendido en esta Tesis como una función de tres factores fundamentales. De forma genérica, podríamos definir “lo que se piensa” como *idea*, teniendo en cuenta todos aquellos procesos mentales que posibilitan su producción y existencia. Estamos, no obstante, ante un tema tan complejo como aquel referido a la caracterización de lo físico o natural de los SR. Sin embargo, consideramos que podemos establecer ciertas pautas generales que nos ayudarían en la comprensión de la *ampliación* que elaboramos y permitirían su *funcionalidad*. Y es que, más allá de los modelos geométricos y relaciones matemáticas que abarcan los SI en la definición oteiziana, podríamos distinguir en la *ampliación funcional* toda una serie de aspectos relacionados, distintamente caracterizados como racionales, irracionales, imaginarios, lógicos, ... que podrían englobarse en esta categoría del ser ideal. Fundamentalmente, aquello que determinará para nosotros el ser de lo ideal será lo reductible al pensamiento en todas sus caracterizaciones y procesos, por cuanto poseen una espacialidad y temporalidad propia, contrapuesta con la espacialidad (extensión) y temporalidad (natural) de los SR.

235 OTEIZA, Jorge. *La ciudad como obra de arte* (inédito), 1958; p. 6. Archivo FMJO. Puede consultarse en el *Anexo Documental SV Doc.* 18.

Si bien podríamos distinguir a la *idea* de los pensamientos por cuanto la primera exige cierta organización y el estar encaminada a una acción; es decir, que la *idea* en este caso, podría estar relacionada con una voluntad de creación, si bien la existencia de esa *idea* no tiene por qué llevar necesariamente implícita su necesidad de realización; de hecho, sería posible imaginar *ideas* imposibles de realizar dadas las condiciones materiales de producción. En el caso de la arquitectura, por ejemplo, la *idea* podría referirse a un proceso mental complejo encaminado hacia algún aspecto de la construcción. Aquí estaríamos ante un rasgo fundamental de esta ampliación de los SI, a saber, su relación ontológica con los SR, aspecto que Oteiza no menciona (únicamente su relación estética) pero que también podemos deducir²³⁶. Una relación compleja que, ya sea desde el punto de vista de la operación artística o desde el mismo ámbito del conocimiento general, podríamos resumir con el concepto de *representación*, en tanto que realidad “pensada”. Frente a la realidad “percibida” de los SR, en la que se manifiestan las cualidades de los objetos “exteriores” al pensamiento, ya sean naturales o artificiales, la realidad pensada de los SI implicaría cierta re-creación, cierta re-presentación mental tanto de los datos exteriores²³⁷ como de aquellos que se producen al margen de la propia realidad percibida (conceptos matemáticos, relaciones lógicas, etc.), si es que esto es posible. Desde esta distinción, podríamos establecer una división, operativa para nuestros objetivos, entre aquellas representaciones que mimetizan la realidad exterior y aquellas otras que son producto de una alteración de la misma, y que podríamos definir como la capacidad de *imaginar* nuevas realidades.

Las representaciones de la realidad, ya sean miméticas o creadas (otra distinción cuyos límites también resultan difusos a ciertos niveles), se someten a las propias leyes del pensamiento o del lenguaje. Y podríamos decir que a partir de estos procesos puede condensarse la ciencia o la cultura, ambas entendidas como representación comprensora del mundo las cuales, al mismo tiempo, se fundamentan en acumulaciones de conocimiento, pero también en rupturas paradigmáticas, que procuran englobar la dimensión físico-natural por un lado, y la dimensión “espiritual” (en un sentido oteiziano), por otra. Podría parecer que estamos ante una contradicción puesto que habíamos determinado a los seres ideales como intemporales y, al mismo tiempo, decimos ahora que están sujetos a cambios con respecto a la ciencia o a la cultura. No existiría tal contradicción. Como veremos más adelante, el propio Oteiza se referirá a la “actualidad cultural y científica” como proveniente de los SI, por cuanto habría que diferenciar en éstos los conceptos básicos e inmutables de la ciencia de los paradigmas científicos, mutables e históricos.

Reforcemos la idea de que se trata de una representación que es intemporal por cuanto no le afecta el tiempo natural, físico, percibido y que las cualidades y procesos fundamentales del pensamiento humano no se ven sometidas al tiempo natural. Y, más allá, podríamos ir advirtiendo que existen dos facetas diferenciadas conceptualmente en las que los SI podrían dividirse: por un lado, aquella que tiene que ver con la representación de realidades ya dadas; y, por otra, la pro-

236 Resultaría complejo determinar qué influencia han ejercido los modelos naturales, pongamos por ejemplo una nariz, para la ideación de una figura geométrica pura como lo puede ser un triángulo. Estas relaciones no las trata Oteiza, pero en nuestra ampliación deberemos tenerla en cuenta en la medida suficiente para ayudar a comprender la naturaleza de la obra de arte.

237 No consideramos adecuado el espacio de esta Tesis para tratar las distintas concepciones y teoría del conocimiento sobre la percepción y la representación mental de la realidad. Estamos desarrollando un análisis, una disección en partes, formas o aspectos de percibir y operar con la realidad total desde la perspectiva estética oteiziana que, tal y como hemos señalado en esta tesis, se vincula directamente al conocimiento de la realidad pero, sobre todo, al ámbito de lo estético.

yectación o creación de realidades nuevas. Si bien ambas cuestiones, relativas a los SI, resultan de especial relevancia en el análisis de la operación creadora, a continuación nos centraremos en esta última dimensión de los SI, la relativa a la creación de realidades nuevas, pues consideramos que es aquella que más se ajusta a la naturaleza del hecho artístico desde un punto de vista oteiciano.

4.1.2.1 IDEAS, IDEA E IDEALIDAD

Expondremos ahora la distinción entre estas tres nociones, *ideas*, *Idea* e *idealidad*, provenientes todas ellas de la producción imaginativa y que nos brindarán cierta operatividad en nuestro análisis particular del CCAB y la estética oteiciana. Las nuevas realidades pertenecientes a los SI donde la imaginación despliega todas sus potencialidades creativas podrían verse concretadas en lo que anteriormente hemos definido como *ideas*. Así, podríamos decir que la unidad básica de construcción ideal de cualquier tipo de proyecto, ya fuera artístico o de cualquier índole, serían estas *ideas*. No obstante, y sobrevolando y dirigiendo la producción de estas ideas, cabría situar una noción de *Idea*, con mayúscula, la cual representaría la noción global del proyecto, tomado en su totalidad; algo así como el propósito que esconde el proyecto, que también podría asociarse a una noción de función, siempre dependiente de la naturaleza de dicho proyecto.

No obstante, tanto las ideas como la *Idea*, por la naturaleza de su producción, arraigan en un ámbito ideal, el cual definiría la manera en cómo se manifiestan las *ideas* y la *Idea*, previamente a que entren en contacto con el resto de factores de la operación, en este caso, estética. Es decir, una idealidad, que tiende a perderse o transformarse en la concreción material o en los pactos con la realidad exterior y sus condiciones de producción (SR), tema en el que ahondaremos durante el capítulo dedicado a lo “Abstracto”.

4.1.2.2 REPRESENTACIÓN E IMAGINARIO EN LA SOCIEDAD

Al abordar esta relación entre los SR y los SI el concepto de lo imaginario nos resultará de gran operatividad, pues condensa varios aspectos que lo relacionan con el ámbito del conocimiento en general, y del hecho creativo en particular. A este respecto, son conocidas las aportaciones elaboradas desde el psicoanálisis a través de figuras como Jacques Lacan²³⁸ (1901-1981), y su enseñanza sobre nuestra condición de “sujetos de deseo”. Sin embargo, el filósofo y también psicoanalista Cornelius Castoriadis (1922-1997) elaboró una noción de “imaginario” más vinculada al hecho social, con el fin de estudiar la relación entre las representaciones sociales y las instituciones materiales para poder analizar así los cambios en los órdenes de representación vigentes y el papel que la creatividad jugaba en estos procesos. Si bien el término era manejado en ambientes marxistas, Castoriadis pretende rebatir la reducibilidad de los aspectos materiales en la configuración del imaginario social²³⁹.

238 En este sentido cabe destacar la labor realizada por el director de esta Tesis, Dr. Ángel Bados, en sus Cursos de Doctorado acerca de la enseñanza de Lacan enfocada al esclarecimiento de los procesos de la creación en arte y de un más allá del lenguaje que el arte y la creación trata de simbolizar, concretamente mediante la tríada lacaniana Real-Imaginario-Simbólico; sin duda una labor de la que esta Tesis y la metodología empleada en ella son deudoras.

239 De acuerdo con el psicoanálisis, la noción de “imaginario social” puede resultar problemática, ya que el imaginario, como el inconsciente, pertenece a un sujeto individual. Sin embargo, asumiendo la naturaleza individual del inconsciente, atendemos a aquellas representaciones imaginarias compartidas

Para Castoriadis lo imaginario constituye la instancia en la que las imágenes median entre los procedimientos del pensamiento humano y su acercamiento a la realidad. En este sentido, las producciones simbólicas de una cultura podrían resumirse como la cristalización permanente y continua del imaginario. Pero, al mismo tiempo, los símbolos alientan la configuración del imaginario en un proceso de reciprocidad constante. Más allá de consideraciones pretendidamente objetivistas o funcionalistas, las distintas representaciones colectivas o sociales puestas en juego no implican su inoperatividad dada su condición imaginaria. El componente ficticio de tales representaciones opera con tanta relevancia que el sujeto configura su propia representación del mundo y, por tanto, la manera de actuar en él a partir de las mismas.

En este sentido, los elementos y dispositivos de una sociedad son culturales en tanto que están investidos de una dimensión imaginaria. En este sentido, para Castoriadis el imaginario cumple con una función por la que una sociedad se mantiene cohesionada bajo un orden de representaciones compartidas irreductible a lo exclusivamente funcional. Es precisamente este imaginario con función instituyente, entendido como un conjunto compartido de representaciones de la realidad, lo que permite que una sociedad se mantenga, en último sentido, cohesionada. En este sentido, cobra importancia lo que Castoriadis denominaba “significaciones simbólicas”, es decir, el tejido de significaciones que orientan la vida de una sociedad determinada y la de sus integrantes, lo que procurará prestar unidad a la institución total de esa sociedad. Según Castoriadis “la institución es una red simbólica, socialmente sancionada [institucionalizada], en la que se combinan, en proporción y relación variables, un componente funcional y un componente imaginario”²⁴⁰.

Como ejemplificación, podríamos distinguir al Estado desde los SR como una institución real y funcional que gestiona los recursos o condiciones materiales de una sociedad, mientras que desde los SI este mismo Estado detentaría la construcción de su propia representación imaginaria socialmente instituida. Quizá resulte más claro a través del ejemplo de la religión: los SR remitirían a la institución religiosa, a la Iglesia como institución efectiva y reguladora, mientras que los SI remitirían a la idea de Dios que aglutina a los fieles.

4.1.2.3 EL DESEO EN LO IMAGINARIO

Reconociendo la dimensión individual del imaginario desde la perspectiva psicoanalista, la noción de imaginario elaborada por Castoriadis atiende a su dimensión social, o el ámbito compartido de las representaciones imaginarias y su legitimación, ya que entiende que es en esta dimensión o ámbito donde el sujeto adopta las herramientas necesarias que posibilitan a posteriori su capacidad creativa.

Anteriormente definíamos a la *idea* como un ser mental complejo potencialmente realizable (según los SR), es decir, un ser que sería el producto no sólo de un pensamiento, sino de una voluntad. En este sentido, lo imaginario, tanto en el plano social como individual, encuentra una

en una sociedad y a los procesos de su legitimación social. Véase CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. I y II. Barcelona: Tusquets, 1983.

240 CASTORIADIS, Cornelius. *La institución...* Vol. I. Op. cit. p. 228.

fuerte ligazón a la noción de deseo, que también resultará relevante para esta investigación. Para el psicoanálisis, el deseo no tiene principio ni fin y, como tal, carece de objeto. Para Castoriadis, el deseo sería fruto de una producción social, una producción deseante que se organiza mediante un juego de represiones y permisiones. El deseo resulta necesario para explicar la relación entre las imágenes y el sujeto en sociedad, de cara a confeccionar su imaginario como representación del entorno y, en consecuencia, su actuación sobre el mismo, y, en este sentido, lo importante sería reconocer cómo se canaliza y se codifica. Así, lo imaginario cumple con una función de compensación de necesidades basadas en la representación de su propia imagen y su mundo.

Las formas de representación del mundo y los modos de codificación del deseo serán algunas claves para entender tanto el establecimiento y mantenimiento de ciertas representaciones compartidas socialmente, como su cuestionamiento y ruptura. Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992) consideraban, en su obra *El anti-edipo*²⁴¹, que la carga libidinal de los sujetos que conforman un grupo social se constituye de dos modos: el primero busca homogeneizar el deseo y, por tanto, hacerlo previsible, mientras que el segundo tiende a escapar de tales masificaciones. Por tanto, podríamos avanzar que ciertos comportamientos sociales habrían sido resultado de dos procesos en los que la dimensión imaginaria cumple una importante función: la institución y la ruptura de los órdenes de representación. Castoriadis (en contra del marxismo) defiende que dicha ruptura no es únicamente reductible a los cambios de las condiciones materiales, sino que interviene una voluntad creadora, una “función reactiva” del “imaginario radical” (Castoriadis). Una función que opera de acuerdo a necesidades no-materiales inherentes a todo sujeto-sociedad y a los objetos del deseo propios de toda sociedad que, en ciertos momentos, las codifica e instituye y, en otros, las cuestiona de manera fundamental.

4.1.3 TIPOLOGÍA DOCUMENTAL (SI)

Tal y como hicimos en el caso de los SR, distingamos ahora qué tipología documental resultaría adecuada a fin de reconocer la dimensión imaginaria, los SI, del proyecto del CCAB. Si seguimos el mismo camino que hemos recorrido para desarrollar la *ampliación funcional* de los SI, detectaremos ciertas tipologías documentales susceptibles de ser englobadas en este tipo de seres. Para ello, deberemos atender a aquella tipología documental que haya registrado materialmente el universo “ideal” del proyecto; es decir, esa realidad del proyecto que no ha encontrado lugar ni tiempo en la realidad, que únicamente puede localizarse en el ámbito del pensamiento y lo imaginado encaminado a la creación. Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta que el CCAB es un proyecto no materializado, nos vemos en la necesidad de incorporar en este apartado la totalidad del proyecto, entendido como *Idea, ideas e idealidad*. Por tanto, acudiremos a la documentación material específica que nos guíe en la reconstrucción de la dimensión ideal del proyecto, en sus SI. No podemos olvidar, sin embargo, que la naturaleza de este proyecto implicaba dos aspectos distinguibles que hemos convenido en caracterizar como *Contenido y Contenedor*. Éste versará sobre la dimensión ideal del proyecto arquitectónico, mientras que el primero ilustrará el proyecto cultural que debía albergar a partir de los equipamientos culturales promovidos por agentes creativos, aunque habremos de señalar

241 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia I*. Barcelona: Paidós, 1998 (orig. 1972).

igualmente aquellos dispositivos programados por los agentes políticos. Aunque gran parte de la atención que acaparó el proyecto estaba dirigida a cuestiones arquitectónicas y urbanísticas, Oteiza pretendía remarcar la importancia de algunos dispositivos culturales, concretamente del imaginario Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas y, de forma más genérica, de una idea global o Idea de largo alcance que implicaría a toda la realidad cultural y artística de la Comunidad Autónoma Vasca y la Comunidad Foral de Navarra.

No obstante, y como iremos advirtiendo a lo largo del próximo capítulo, las *ideas de proyecto*, entendidas como aquello “que se piensa”, sufrirán algunos cambios a lo largo del proceso de su ideación dados los SR con los que debe pactar. Reconocemos este tipo de cambios en la(s) *idea(s)*, un aspecto natural en todo proceso creativo que remite directamente a la fuente de las mismas, en este caso el equipo redactor del CCAB. Entraremos así en otro orden, otra dimensión espacial y temporal, la de los SI. Aquí, los documentos no relatan ningún hecho, únicamente muestran la huella de una voluntad creativa que no ha encontrado lugar salvo en forma de colaboración.

Las distintas tipologías documentales que encontraremos en este apartado se clasificarán distinguiendo la fuente de la que provienen. No obstante, lo característico de esta clasificación no se fundamenta en la fuente documental por la que la idea encuentra expresión. En este sentido, nos hemos percatado que la idea del proyecto no realizado, sí se ha materializado a través de distintos medios documentales: el texto, la imagen, la voz, y la memoria del proyecto. Desde esta clasificación, damos mayor importancia a la expresión de la idea al medio y no a la fuente en cuanto tal, al cómo y no al qué. Se explican a continuación.

4.1.3.1 EL TEXTO DEL PROYECTO

De acuerdo a la *autorreferencialidad* que hemos explicado en el *Prólogo* tomaremos en consideración los documentos que provengan únicamente de aquellas personas que las produjeron. En este sentido, la Memoria de Proyecto del equipo redactor, firmada por Jorge Oteiza, Francisco Javier Sáenz de Oiza y Juan Daniel Fullaondo, aparece como una de las principales fuentes documentales relacionadas con los SI que, en parte, pueden englobarse en lo que hemos convenido en denominar el *texto del proyecto*, por cuanto manifiestan por medio del lenguaje escrito la dimensión ideal del proyecto, principalmente aquella relacionada al *Contenedor*.

Además, encontramos otras referencias textuales que remiten a los SI. Las notas de prensa resultaron un medio de expresión de muchas de las ideas relativas al proyecto arquitectónico y a sus contenidos. Así mismo, existen notas manuscritas o mecanoscritas pertenecientes a Oteiza que representan los esbozos, impresiones u opiniones acerca del proceso de trabajo. Por otro lado, habrán de ser considerados aquellos documentos institucionales que den cuenta de las características de los contenidos o dispositivos culturales que iba a albergar el proyecto arquitectónico. Por último, para cerrar el texto del proyecto contamos con las referencias estrictamente bibliográficas las cuales, siguiendo el *principio de autorreferencialidad*, habrán sido escritas por aquellos miembros del equipo redactor, en un primer nivel. En un segundo, los autores serán aquellos que los miembros del equipo redactor hubieran mencionado expresamente como referencia para el proyecto.

4.1.3.2 LA IMAGEN DEL PROYECTO

La *imagen del proyecto* agrupará toda aquella representación de la *Idea e ideas* de proyecto. En este gran apartado encontraremos distintas tipologías documentales, como planos arquitectónicos, fotografías y montajes fotográficos, gráficos, dibujos, bocetos... Son todas aquellas representaciones en imagen de la Idea e ideas del proyecto (de los SI).

4.1.3.3 LA VOZ DEL PROYECTO

Englobamos en este apartado al Archivo Audiovisual existente en el que encontramos aspectos relacionados con los SI expresados a viva voz por los miembros del equipo redactor, fundamentalmente Oteiza y Sáenz de Oiza. La voz actúa como un cierto trazado que excede lo dicho por la palabra, pero que resulta imposible transcribir en este trabajo. No obstante, las características de lo expresado a viva voz, como por ejemplo su inmediatez, determinan aquello que queda o no dicho por el hablante.

4.1.3.4 LA MEMORIA DEL PROYECTO

Las entrevistas que el investigador realizó a varias personas vinculadas al proyecto podrían también ser incluidas en el punto anterior, si bien consideramos que la característica principal de este medio no es tanto la palabra sino la distancia temporal que separa la concepción ideal del proyecto con la actualidad. El cómo se recuerda a través del paso del tiempo implicará cierta discontinuidad con el cuerpo general del texto de los siguientes dos capítulos que completará el apartado de los SI.

4.1.3.5 JUSTIFICACIÓN DE LA METODOLOGÍA DOCUMENTAL

En este segundo gran capítulo dedicado a los SI se ha pretendido que el conjunto de la narración procure una imagen de los SI mediante la tipología documental escogida para la consecución de la autorreferencialidad explicada en la *Introducción* de esta Tesis. La labor del investigador, por tanto, vuelve a concentrarse en el hilvanado de distintos medios documentales que de cuerpo textual a estos seres.

4.1.3.6 SOBRE EL ANEXO DOCUMENTAL SI

Debe señalarse que unos documentos de este apartado se encuentran insertos en el cuerpo del texto, mientras que otros formarán el *Anexo Documental* de dicho apartado. La razón que se ha mantenido para separar unos y otros atiende a la relevancia de los documentos para con el principio signifiante de estructuración en el *Prólogo* mencionado. Mientras que los primeros otorgan sentido al cuerpo del texto, los segundos adquieren el estatuto de consulta.

4.2 CONTENIDO

4.2.1 CONTEXTO CULTURAL Y ARTÍSTICO

“Se habla de la arquitectura pero no se habla de las funciones, en fin, del destino de este centro cultural”²⁴².

“Si hay alguna salida para este pueblo es a través de la cultura”²⁴³.

Podría consensuarse el hecho de que los medios y equipamientos culturales y artísticos en Bilbao a finales de la década de 1980 resultan escasos. Estas condiciones infraestructurales podrían equipararse a la preocupante situación económica a la que la ciudad se ve abocada debido al proceso de desindustrialización. Una situación que, desde el ámbito institucional, no facilita la emergencia de todas las nuevas generaciones de artistas.

J. GONZÁLEZ DE DURANA, 2009

La situación era muy mala, tanto económica como culturalmente. En el campo de la cultura, la única institución que se movía era el Museo de Bellas Artes de Bilbao, pero sus medios económicos eran muy escasos. Las salas de exposiciones de las cajas de ahorros, con un papel significativo y dinamizador durante los setenta y ochenta, comenzaban su declive o transformación a lo masivo, espectacular o llamativo, perdiendo atención a los artistas jóvenes, emergentes o arriesgados. Era, por tanto, una situación cultural muy pobre, paralela a la situación económica.

Sin embargo, no existiría una equivalencia entre la precariedad de equipamientos culturales y la realidad cultural y artística efectiva, si bien a juicio de ciertas personas el proyecto del CCAB (Centro Cultural Alhóndiga Bilbao) representa un escenario excesivamente amplio para la

242 OTEIZA, Jorge. *Presentación de maqueta de la Alhóndiga*, 1989 (audiovisual) Archivo FMJO.

243 OTEIZA, Jorge. Revista *Kain* nº 7. Madrid: *s/e*, 1989; p. 4.

realidad cultural existente en la ciudad. Esta opinión sorprende a Fullaondo que para justificar la incongruencia de la misma acude a justificar el proyecto mencionando a generaciones establecidas en el ámbito del arte.

J. D. FULLAONDO, 1989

“Se preguntan algunos si el País Vasco cuenta con potencial suficiente para llenar las funciones de este sorprendente contenedor. No sé cómo se pueden decir esas cosas. En un país, no puedo citar más que unos pocos ejemplos, con una personalidad como Oteiza, como Luis de Pablo, como Sáenz de Oiza, como Chillida, el escultor más grande de esta época, etc., reitero, ¿cómo se pueden decir esas cosas?”²⁴⁴

Independientemente de la escasez de infraestructuras y equipamientos institucionales para el ámbito artístico existe una realidad emergente de artistas que, conscientes de la paupérrima situación a la que se enfrenta su trayectoria artística, desarrollan iniciativas “desde abajo”, como por ejemplo la Asociación de Artistas Vascos/EAE (Euskal Artisten Elkarte). Algunos de estos artistas así como personas relacionadas con la cultura contemplan el proyecto del CCAB con interés motivado por la posibilidad de que esta propuesta institucional pueda remediar algunos aspectos de dicha situación.

X. SÁENZ DE GORBEA, 2009

Desde EAE se daba uno cuenta de que no existían posibilidades de exhibición y difusión del trabajo creativo más contemporáneo. Es por ello que salieron bastantes artículos a raíz de este ofrecimiento del Ayuntamiento para saber si había otras posibilidades en las que propiciar nuevos lugares de encuentro, de debate y de formación e información del arte.

Desde el punto de vista institucional, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco supone un lugar de convergencia de varios grupos de personas que mantenían una actividad en el ámbito del arte, si bien en el cambio de la Escuela de Bellas Artes a la Facultad en el año 1980, emergieron ciertas tensiones, algunas de ellas relacionadas con la figura de Oteiza.

J. L. MORAZA, 2009

Desde el ámbito artístico, el inicio de la democracia se inaugura en Bilbao con el paso de la Escuela de Bellas Artes a la Facultad de Bellas Artes. Esto supuso un cambio generacional de artistas lleno de contradicciones que provenían del pasado, ya que la escuela de Bellas Artes nació de acuerdo a una polémica vinculada con proyectos oteicianos de institutos de investigación, que fueron respondidos por el régimen franquista con la creación de una escuela que daba la espalda a dichos proyectos.

En la presentación del Proyecto Básico del CCAB en el Ayuntamiento, Sáenz de Oiza lleva a cabo una crítica del modelo de universidad vigente por no responder a los cambios culturales de la sociedad, mostrando así una inadecuación entre el sistema universitario y las disciplinas “artísticas”, por cuanto opina que éstas deben someterse a un modelo fundamentado en una cultura “libresca” y, por tanto, disciplinariamente coercitiva.

244 FULLAONDO, Juan Daniel. “El manantial de Bilbao y la tautología”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 8 de julio de 1989.

“SÁENZ DE OIZA: Lo que más interesa desde el punto de vista universitario es que este centro cultural recoge lo que en la actualidad la Universidad no ha sabido acoger en su seno.

OTEIZA: Exacto.

SÁENZ DE OIZA: De manera que los poetas, los directores de cine, los escultores, los artistas, no tienen entrada en la Universidad actual. Es decir, es una Universidad libresca, fundada en la palabra, y hoy nuestro siglo es el siglo de la imagen. [El CCAB] es una especie de prolongación del concepto de Universidad que ha dejado de lado el mundo de las formas, el mundo de la imagen”²⁴⁵.

Por lo que resta de aquellos años correspondientes a la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao (1969-1981)²⁴⁶ y su transición a Facultad, parece que la institución universitaria, “no había sabido acoger en su seno”, en palabras de Oteiza, aquellos planteamientos plásticos, estéticos y críticos derivados del imaginario generado desde el arte vasco. En el caso concreto de la Facultad de Bellas Artes, cuestiones como la incorporación de Pedro Manterola y Begoña Intxaustegi en la dirección del centro (1981-84) y la de los artistas vascos Agustín Ibarrola, Ramón Carreras e Iñaki de la Fuente para formar parte del profesorado fueron determinantes, suponiendo un punto de inflexión en la asunción de aquellas instancias. Posteriormente, en un marco autonómico ya instaurado, cuestiones como el gran aumento del número de alumnos y profesores, la aplicación de la normativa universitaria con nuevos planes de estudio, unido a otros modos de entender desde la sociedad y su producción cultural aquello propio de la praxis y la transmisión del arte, fueron alejando el ideal emancipador (político) presente en el arte de los años precedentes.

J. L. MORAZA, 2009

La Escuela de Bellas Artes de Bilbao, que era el lugar de formación más importante en el País Vasco, arrastraba este descontento de desconexión o desajuste con la trama de los artistas que habían creado todo ese gran imaginario estético del arte vasco. Conforme se estabilizaba la Facultad de Bellas Arte también de nuevo afloraban extrañas resonancias o efluvios de esos descontentos, unidos al mismo tiempo a otro factor que creo que es muy importante: es el momento en el que se instituye la España de las Autonomías, hecho por el que las administraciones de cada una de las Autonomías necesitó una legitimidad histórico-territorial, sino también simbólica, de modo que necesitaron generar una “escuela”: escultura valenciana, arte gallego, nueva escultura vasca... Así mismo, coincide la recuperación a nivel nacional de la figura de Oteiza a partir de la exposición comisariada por Txomin Badiola en la Caixa.

Juan Luis Moraza y Txomin Badiola coinciden como docentes en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao al comienzo de la década de los ochenta, considerando éste último como “decisiva” la incorporación posterior de Ángel Bados a la Universidad. Al inicio de esta década, Txomin Badiola, Ángel Bados, Pello Irazu, María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza son algunos de los jóvenes artistas que representan una voluntad de renovación del arte. En opinión de estos escultores, la situación tanto de la producción artística como de su enseñanza necesita un cambio, por lo que se llevan a cabo intentos de renovación por parte de los propios artistas y

245 SÁENZ DE OIZA, Fco. Javier y OTEIZA, Jorge. *Presentación...* Op. cit. (audiovisual)

246 Dado que el seguimiento de este proceso va más allá de nuestra investigación, pueden consultarse al respecto algunos datos y documentos en dos textos oficiales escritos en aquel momento: ARRIBAS, María José. *40 años de arte vasco (1937-1977)*. Donostia-San Sebastián: Erein, 1979, y GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco: 1949-1980*. Madrid: Akal, 1985.

alumnos de la entonces Escuela de Bellas Artes, los cuales evidencian la necesidad de reconsiderar su estructura, materias y pedagogía, así como su relación tanto con el contexto artístico vasco como con el internacional.

T. BADIOLA, 1987

“A finales de los setenta el panorama era muy claro. [...] Se percibía, al menos era mi caso, una sensación de agotamiento, una situación que tenía todas las características de lo epigonal [...] se formó entre algunos de los estudiantes una dinámica de trabajo autodidacta presidida por dos grandes puntales: la situación auto-reflexiva provocada en el arte de los setenta como final de una indagación que había ocupado los esfuerzos de buena parte de los artistas de este siglo, y en segundo lugar la figura paradigmática de Jorge Oteiza”²⁴⁷.

Así, esta necesidad de renovación surgida a finales de la década de 1970, basada en la recuperación de la figura de Oteiza, congrega bajo el paraguas de unos cuestionamientos similares a este grupo de artistas que, a comienzo de la siguiente década, comparten un mismo espacio de trabajo situado en el muelle de Uribitarte. Juan Luis Moraza localiza el fenómeno de la “Nueva Escultura Vasca” entre los años 1986 y 1988, y la tipifica como una fase nominal que surge a partir de lo que denomina la “generación del 68”, la cual estaría compuesta por artistas nacidos después de 1945 y cuya andadura comienza a ser visible al final de la década de 1970. Se trataría de una generación que “pone en crisis tanto las ilusiones del progreso vanguardista como las pretensiones regionalistas”²⁴⁸. Moraza sitúa la etapa constitutiva de esta generación entre los años 1968 y 1983, la cual estaría protagonizada por artistas como J. R. S. Morquillas, Javier Urquijo, Esther Ferrer, J. M. Cundín, Roscubas, A. Bados y CVA (Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández). Posteriormente, la identificación de la llamada “Nueva Escultura Vasca” se asocia historiográficamente a los artistas Ángel Bados, Txomin Badiola, Pello Irazu, Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández²⁴⁹, los cuales pertenecerían, según Juan Luis Moraza, a un modelo de arte que comporta una “puesta en crisis o posición gnoseológica de sus propios fundamentos”²⁵⁰, a lo cual se acompaña una mayor interlocución con movimientos artísticos internacionales como el constructivismo, el conceptualismo, el minimalismo...

La “procedencia artística” de los miembros que formarían la llamada “Nueva Escultura Vasca” era variada: el carácter de instalación de la obra de Ángel Bados; los trabajos metalingüísticos y conceptuales realizados por Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández, los cuales desde 1979 formaban C.V.A. (Comité de Vigilancia Artística); y la pintura de Txomin Badiola y Pello Irazu. Así, la denominada “Nueva Escultura Vasca”, entendida desde el ámbito del arte, se constituiría como un momento de confluencia desde lugares disciplinares distintos, potenciada por la voluntad de una renovación artística acorde a la complejidad de la época.

247 BADIOLA, Txomin. “10 años de escultura en el país Vasco. Datos para un balance a realizar (si es posible)”, en *Arbola* Nº 7. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia- Departamento de Cultura, 1987; p. 77.

248 MORAZA, Juan Luis. “Tránsitos (esculturas, objetos, instalaciones)”, en *Ondare 26. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2008; p. 76.

249 Abordar en toda su amplitud la cuestión de lo que se ha convenido en denominar la “Nueva Escultura Vasca” no puede reducirse exclusivamente al estudio de los cinco artistas aquí señalados sino que dicha acepción remitiría a toda una generación perteneciente al contexto artístico, cultural, histórico, político y social propio de la década de 1980 en el País Vasco. No obstante, varias fuentes confirman a estos cinco artistas como los representantes de la “Nueva Escultura Vasca aunque, según criterios, hay autores que incluyen algunos nombres más, como los de Cristina Iglesias o Elena Mendizabal.

250 MORAZA, Juan Luis. “Tránsitos...” Op. cit. p. 77.

No obstante, y más allá de consideraciones formalistas que, en algunas ocasiones, han supuesto el único criterio para la investigación de la obra de la “Nueva Escultura Vasca”, los cuestionamientos compartidos por estos artistas remiten a aspectos relacionados a una “actitud” traducida en un compromiso ético del artista con la vida; una actitud relacionada con una voluntad de redefinición y un enfrentamiento contra las posiciones más conservadoras en el arte y la cultura.

P. IRAZU, 1988

“Oteiza no es solamente escultor, su actividad ha abarcado otras áreas de conocimiento, siempre desde una actitud comprometida y crítica. Ha estado presente continuamente en mi trabajo, pero no desde la obra o la teoría, sino haciéndome presente una ética, un tipo de comportamiento con el arte desde su ejemplo”²⁵¹.

Por su parte, aunque Ángel Bados reconoce la importancia de la lección oteiziana acerca de la vinculación del arte con la vida, distingue la importancia de cierta voluntad de redefinición en relación con el contexto histórico vigente.

A. BADOS, 1987

“Me fueron fundamentales los escritos de Oteiza por estrictos y no reductivos, por totalizadores. De Beuys he aprendido a no olvidar la razón última del arte, la vida, lección que también encontramos en Oteiza, aunque con los caracteres de obra e intervención en lo social que su tiempo y cultura exigía”²⁵².

En una época en la que la cultura y los fenómenos estéticos potencian cada vez más aquellos aspectos alienantes para el sujeto denunciados por Oteiza, estos artistas reconocerán en el arte, y su deseo de que éste influya en la vida de forma positiva, una herramienta capaz de desarticular los mecanismos de representación de los medios de masas y de la industria cultural.

A. BADOS, 1987

“Más que nunca, el arte es ofrecido por el sistema como espectáculo, se programa cultura para el consumo [...] El espectador ha de serlo por propia voluntad, debe seleccionar y esto es imposible cuando el espectáculo ofrecido tiende a ocupar, a invadir el espacio y el tiempo, evitando el distanciamiento transformador”²⁵³.

En este sentido, para la Nueva Escultura Vasca la obra de arte se plantearía no sólo como un objeto, sino como una práctica consistente en una continua puesta en crisis de la subjetividad mediante operaciones creadoras que establecen un vínculo íntimo de construcción y deconstrucción entre la vida y el trabajo del artista (el arte), entre lo vital (individual) y la realidad (social), un vínculo en el que “se encuentran las bases de un Proyecto para el arte y en el arte que, en los casos de Oteiza y Beuys [...] se percibe como fracasado”²⁵⁴. Respecto a la obra, tanto de

251 IRAZU, Peio. Entrevista con Xabier Sáenz de Gorbea para el catálogo de la exposición *Una obra para un espacio*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1987; p. 62.

252 BADOS, Ángel. Entrevista con Xabier Sáenz de Gorbea para el catálogo de la exposición *Una obra...* Op. cit. p. 23.

253 Ídem p. 24.

254 BADIOLA, Txomin. “Ángel Bados/Txomin Badiola” en *Lápiz: Revista Internacional de Arte* nº especial 99, 100,101. Madrid: Ediciones L, 1994; p. 258.

Oteiza como de Beuys, Badiola le transmitiría a Bados la diferencia en sus consideraciones sobre lo fundamental de los dos grandes artistas: “Es interesante constatar el hecho de que nuestras aproximaciones a ambos han sido atacadas tanto por sus seguidores como por sus detractores, lo cual es sintomático de que lo que veíamos o construíamos en ellos era algo diferente. Pero ¿qué?”²⁵⁵ Cada uno de estos artistas de la denominada “Nueva Escultura Vasca” responderá a esta pregunta de forma individual mediante el cuestionamiento constante a lo largo de toda su trayectoria artística y vital:

A. BADOS - T. BADIOLA, 1996

“- ¿Dónde está el Arte ahora? ¿Quién sabe lo que es el Arte hoy? –Repite incansablemente [Ángel Bados] como si el Arte fuera algo que nos hubiera sido usurpado.

- El arte está allí, en lugares insospechados, donde alguien necesita un mecanismo para buscarse un lugar en el mundo, para destruir la naturalidad de lo que se le presenta como real, conjurando al tiempo el riesgo de la locura –respondo yo.

- No es suficiente que el Arte sirva para pasar el trago de la realidad individualmente -apunta él-, debe al tiempo construir algo, consolidar una visión, ser útil para los demás, y esto es algo inseparable de la consistencia de la obra de arte como tal, de su excelencia.

- Quizás tenga razón”²⁵⁶.

En el compromiso que vincula arte y vida estos artistas reconocerán el deseo de un saber que trasciende incluso las distintas funciones que a lo largo de la Historia se le ha atribuido a la práctica artística y sus determinaciones. Un saber que alude a una intrahistoria del arte reconocida en la Modernidad a través de figuras como Oteiza.

T. BADIOLA, 2009

“Quiero ver en la historia del arte una línea de continuidad, algo que se va transmitiendo de un artista a otro, un saber que se va transmitiendo. Su actividad puede ser una de cara a la sociedad, pero hay un saber oculto, arcaico, esotérico que se va transmitiendo de artista en artista. Por eso Oteiza solía decir: sólo hay un artista que se va repitiendo a lo largo de la historia, tiene diferentes nombres pero es el mismo a lo largo de la historia. Yo me siento bastante identificado con esa situación”²⁵⁷.

Es decir, que en la redefinición del Proyecto estaría implícito el reconocimiento de una línea de continuidad en la transmisión del saber del arte que, aunque trasciende la realidad histórica concreta, el artista debe materializar teniendo en cuenta las condiciones propias de su época.

T. BADIOLA, 2009

“Pienso que existe esta especie de transmisión entre una serie de personajes que en un tiempo fueron artesanos, en otro artistas, en otros cortesanos, en otro momento eran revolucionarios, pero sí que se da esa transmisión de ese saber [...] Esa es mi posición y, de algún modo, es heredera de muchas cosas, y entre ellas tiene mucho que ver Oteiza”²⁵⁸.

255 BADIOLA, Txomin. “Ángel...” Op. cit. p.258.

256 BADOS, Ángel, BADIOLA, Txomin, en BADIOLA Txomin, texto para el catálogo de la exposición *Ángel Bados* para ARSenal. Bilbao: ARSenal, 1996; s/p.

257 BADIOLA, Txomin, en REMENTERIA, Iskandar. *Oteiza y el Centro Cultural Albóndiga. Proyecto estético para Bilbao* (audiovisual). Bilbao: s/e, 2009.

258 *Ibidem*.

4.2.2 CCAB: EQUIPAMIENTOS CULTURALES

J. D. FULLAONDO, 1989

“Con una amplia y distinguida colaboración. Oteiza, por ejemplo, desde su prédica de más de cuarenta años, en torno a su famoso Laboratorio Experimental, interdisciplinar, el lugar de convergencia para la interciencia de Piaget, y desde los niveles administrativos, como la Diputación en su proyección hacia la Biblioteca o las bibliotecas, el Gobierno Vasco en el Museo, el área de Cultura del Ayuntamiento en las áreas de música, teatro, casas de cultura, qué se yo... Y lo que podemos saber nosotros sobre los centros internacionales de cultura, el IRCAM de Pierre Boulez, que aquí podría ser de Luis de Pablo o Carmelo Bernaola... A su lado todas las áreas de servidumbre necesarias, almacenes, aparcamientos, instalaciones. Sí, creo que sabemos, afortunadamente, entre todos, lo que tiene que ser, finalmente, la nueva Alhóndiga. Un centro cultural polivalente de primer orden internacional”²⁵⁹.

4.2.2.1 ESTUDIO TÉCNICO SOBRE CENTROS CULTURALES EUROPEOS

J. M. GORORDO, 2009

De lo que se trataba era de hacer un centro potente para dinamizar Bilbao como ciudad, culturalmente y en servicios y, fundamentalmente, se trataba de un edificio de contenidos y eran estos contenidos los que le otorgaban fuerza al proyecto; el efecto de construir una infraestructura rompedora, dinamizadora, pero al mismo tiempo potenciando todo lo que se iba a realizar en otros sitios.

El alcalde José María Gorordo defiende la propuesta del CCAB como un proyecto de contenidos que asimismo tiene como objetivo abordar los problemas infraestructurales de tipo cultural, particularmente en el área el Ensanche y, de forma general, en la ciudad de Bilbao. Previamente, en septiembre de 1988, el Ayuntamiento realizó un estudio técnico sobre los centros culturales y las casas de cultura de Europa²⁶⁰. Para llevarlo a cabo, un grupo comisionado por el Área de Cultura y Urbanismo visitó durante 15 días los centros culturales de Bolonia, Berlín, Milán, Hamburgo, París, La Rochelle, Marsella, Toulouse y Madrid. En el estudio se sugieren bases de actuación sociocultural y arquitectónica que representan la síntesis de las ideas actuales puestas en práctica en Europa, junto con información gráfica (fotos planos y vídeos), con el fin de construir bases propias sobre las que se pueda definir el centro cultural para Bilbao en el que, a juicio de los autores, deberían reunirse los medios de expresión más variados del arte y la cultura contemporánea. “Un centro interdisciplinar y un equipo de trabajo también interdisciplinario, formado por profesionales, técnicos de la cultura, arquitectos y artistas junto a un equipo base de animadores culturales que ayudarán a poner en práctica y a dinamizar las experiencias”²⁶¹.

259 FULLAONDO, Juan Daniel. “Bilbao, mayo de 1989”, en revista *Kain...* Op. cit. p. 8.

260 Existen dos copias de este estudio, que pueden encontrarse en el Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao y en el Archivo de la FMJO, aunque en ninguna de estas copias aparecen los nombres de sus autores. No obstante, Yon Intxaustegi expuso dos de estos nombres en una entrevista para *El Correo Español-El Pueblo Vasco* (14 de Mayo de 1989): Mariví Antoñanzas y Begoña Artedi.

261 AA. VV. *Estudio técnico sobre centros culturales europeos*, 1988; p. 8. Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao.

La información recabada en el estudio sobre los centros europeos cuenta con planos, fotografías, necesidades, tipos de actividades, inversiones generales de los Municipios, así como entrevistas con personal, directores y arquitectos. A partir de esta información, los autores exponen algunas líneas de “actuación socio-cultural y arquitectónica, que representan la síntesis de ideas actuales puestas en práctica en Europa”²⁶².

Aunque los autores del estudio técnico reconocen advertir enfoques de actuación diferenciados, estipulan una serie de objetivos. En primer lugar, dotar a la ciudad de la infraestructura y el equipamiento cultural indispensables. En segundo lugar, tratar de incentivar, más allá de la consumición pasiva de la cultura, una participación activa de la vida cultural, otorgando la posibilidad de participación a la mayor parte del público posible mediante un trabajo de integración de los ciudadanos. Reciclar las experiencias que se realicen en él a través de un “Centro de Documentación” que evaluaría el funcionamiento. Por otro lado, potenciar las instituciones culturales del municipio, contando, desde su comienzo, con todos los grupos existentes en esta línea de trabajo y con los que pudieran surgir en el futuro, mediante la aportación de artistas, técnicos y profesionales de la cultura. Así mismo, coordinar todo tipo de propuestas y facilitar el intercambio cultural, cuya principal finalidad consistiría en “mostrar las semejanzas, los parentescos y las afinidades culturales que se encuentran en todos los países, al mismo tiempo que las diversas aportaciones de los pueblos”²⁶³.

El Centro Georges Pompidou de París es objeto de investigación prioritaria en este estudio, ya que se establecen semejanzas estratégicas entre el Centro Cultural y aquél, por representar una iniciativa que hizo frente al estancamiento cultural que Francia vivía entonces en relación a los impulsos renovadores que nacían en ciudades como Nueva York o en los países nórdicos. Según Georges Pompidou, “es mi mayor deseo que París posea un centro cultural que sea a la vez museo y centro de creación y así lograr el enriquecimiento del patrimonio cultural de la nación, la información y la formación del público en general, así como la creación artística y la comunicación social”²⁶⁴.

Un centro del cual se destaca la pluralidad de actividades y equipamientos que contiene, más allá del museo (Museo nacional de Arte Moderno), como una biblioteca (Biblioteca Pública de Información), un centro de creación industrial, un centro de investigación acústico-musical (I.R.C.A.M) o instalaciones apropiadas para la investigación y creación en distintas disciplinas artísticas, pero desde una perspectiva interdisciplinar:

“El proyecto llevaba implícita una doble preocupación, la primera de ellas se deducía de su interdisciplinariedad y era la de remediar, de alguna manera, la compartimentación de las manifestaciones y actividades culturales; la segunda pretendía poner a disposición de un público, lo más vasto y amplio posible, instrumentos perfeccionados de formación e información cultural”²⁶⁵.

262 AA. VV. *Estudio...* Op. cit. p. 9.

263 Ídem p. 13.

264 POMPIDOU, Georges, en AA. VV. *Estudio...* Op. cit. p. 24.

265 AA. VV. *Estudio...* Op. cit. p. 18.

Se destaca asimismo “la original puesta en marcha del ‘Taller de los Niños’”²⁶⁶, propuesta que Danièle Giraudy (creadora del primer museo de los niños en Marsella) llevó a cabo transformando lo que en principio iba a ser una guardería para los hijos de los visitantes. Giraudy formó a 30 personas que debían ser artistas, orientados hacia un trabajo pedagógico de la enseñanza del arte. “En Marzo de 1977 el taller de los niños abre las puertas a una experiencia maravillosa, que invita al desarrollo de la creatividad, la expresión individual y la sensibilización al arte y sus manifestaciones”²⁶⁷. Se comenzó con unos talleres de creatividad a partir de la consigna central de este taller: “Trabajaremos el desarrollo de la imaginación, de la creatividad, de la sensibilidad. No se trata de enseñar una técnica, sino de desencadenar otra forma de ver y de inventar”²⁶⁸. Otra de las características de este taller es que los profesores de los colegios públicos también participan, de manera que “el maestro se da cuenta de que las artes no son disciplinas aisladas, sino que pueden ser integradas al interior de la formación escolar”²⁶⁹.

Por otro lado, los autores del estudio indican la realización de un concurso internacional de ideas para el proyecto arquitectónico que finalmente ganarían Renzo Piano y Richard Rogers asistidos por G. Franchini y la oficina de estudios inglesa Ove Arup and Partners. También señalan que esta arquitectura “controvertida” es “un impresionante edificio moderno que contrasta fuertemente con el resto de la ciudad”, todo lo cual pretenden exponer a miembros del Ayuntamiento en una reunión mediante diapositivas y un vídeo cedido por el propio Centro Pompidou.

En el estudio se resalta la importancia de las casas de cultura en Francia, cuyo origen data de un decreto de 1959 promovido por André Malraux con el fin de abrir el acceso de la cultura a toda la ciudadanía. Según este decreto, el Estado y el Ayuntamiento deberían subvencionarlas a partes iguales, si bien la realidad muestra desigualdades a este respecto y a las actividades que ofertan.

Respecto a Italia se señala la labor realizada por las casas de cultura de Turín y Milán, inspirada esta última en las casas de cultura soviéticas de la década de 1920. En contraste con otros centros similares destinados a un público más popular, la casa de cultura de Milán ofrece actividades organizadas por un consejo científico interdisciplinar y dirigidas a un público relacionado con el arte y el pensamiento progresista de la ciudad, teniendo como principal filosofía la adquisición de una visión crítica. Los autores del estudio destacan de igual modo el tratamiento de temas relacionados con el entorno urbano de la casa de cultura. No obstante, los autores del estudio opinan que “la producción cultural de élite en Italia no proviene de la administración sino de la Universidad y de empresas privadas que financian grandes iniciativas culturales, al FIAT por ejemplo”²⁷⁰. Se quiere resaltar asimismo el apoyo que esta institución presta a artistas e intelectuales desconocidos, no tanto económicamente, sino organizando actividades en torno a la obra para su difusión. No obstante, resaltan como problemas la poca publicidad que puede llevar a cabo y el relativo a su sistema asociativo, frente al que sugieren reflexionar sobre otros modelos que no se reduzcan al pago de la cuota y la recepción de la programación.

266 Ídem p. 50.

267 Ídem p. 102.

268 GIRAUDY, Danièle, en AA. VV. *Estudio...* Op. cit. p. 103.

269 AA. VV. *Estudio...* Op. cit. p. 104.

270 Ídem p. 208.

En el estudio se trata la relación del Ayuntamiento Central de Bolonia y su promoción de la cultura en los “cuartieres” (barrios) de la ciudad, en los cuales existen centros de cultura dependientes y financiados por aquél, si bien muchas producciones culturales (en las que los autores destacan el acento en la participación del público) son financiadas conjuntamente por varias instituciones públicas, incluyendo la Universidad, si bien se procura conseguir autofinanciación por medio de las actividades. No obstante, los autores del estudio técnico creen que se ha desatendido la política cultural, desviándose en exceso hacia la problemática social. Así mismo, enumeran una serie de inconvenientes producidos por la descentralización de estos centros, resultando el más grave aquel referido a la “descoordinación” entre ellos. De igual modo, al descentralizar los espacios culturales “éstos pierden fuerza como entes y motores de cultura de cara al ciudadano: hay insuficiencia de instalaciones, de personal, de actividades... (a menudo se reciclan edificios antiguos que no sirven muy bien como centros culturales)”²⁷¹; y, por último, se aumentan los problemas de gestión y administración.

Se analiza también dentro de este estudio el caso del Centro de Arte Contemporáneo Luigi Pecci en Prato, ciudad de 40.000 habitantes cercana a Florencia, en la que se desarrolla una gran actividad de la industria textil. En este centro se programan actividades participativas, y se destaca la “íntima colaboración” entre el director del Centro, Amnon Barzell, y el arquitecto que proyectó el museo (primer museo de arte contemporáneo en Italia). En la entrevista mantenida con Barzell, éste señala la importancia de la ubicación y de la relación entre el desarrollo económico y tecnológico de una ciudad y su impulso artístico, así como el esfuerzo en desarrollar una programación “activa” y no meramente “expositiva”.

De Alemania se destaca la importancia y buena gestión de los centros culturales municipales, “Volkshochschule”, que suelen ubicarse en cada barrio de las ciudades, concretamente la labor de la Kernegehaue, ubicada en los locales de lo que antiguamente fueron tres fábricas y una vaquería, ocupados por un grupo de jóvenes apoyados por el Ayuntamiento de Berlín mediante la “Ley de Fábricas Ocupadas”, tras comprobar la seriedad con la que desarrollaban el proyecto. Éste se conforma en distintos talleres abiertos al público organizados por jóvenes profesionales formados en la Universidad o escuelas de formación profesional, formando una agrupación de pequeñas cooperativas.

4.2.2.2 MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Tras ser presentado este informe o estudio técnico sobre centros culturales europeos, José María Gorordo concita los intereses de la Diputación Foral de Bizkaia, la cual tiene previsto construir la nueva Biblioteca Foral. Al mismo tiempo, el Gobierno vasco considera que el nuevo proyecto del CCAB supone un escenario óptimo para desarrollar y ubicar su propuesta de Museo de Arte Contemporáneo Vasco.

El Museo de Arte Contemporáneo Vasco define sus necesidades, que posteriormente se transmiten al Ayuntamiento por medio de un estudio técnico elaborado por el Asesor de Cultura del Gobierno vasco, Javier González de Durana y por Carmen Otxagabia. El informe, que tie-

271 AA. VV. *Estudio...* Op. cit. p. 245.

ne como título “De la antigua Alhóndiga de vinos al futuro museo de arte contemporáneo”²⁷², advierte de la necesidad de una reflexión previa debido al cambio radical de uso del edificio preexistente en el que se pretende instalar. Para ello realizan una serie de indicaciones de tipo constructivo con el fin de garantizar una actividad óptima²⁷³.

El hecho de que el antiguo edificio de la Alhóndiga sea considerado un bien patrimonial no implica que pueda llevarse a cabo un programa adecuado, si bien ya existen casos similares como el Entrepot Laine en Burdeos. Para ello, habrá que reconocer los elementos dignos de ser preservados y adaptar el resto para desarrollar óptimamente la actividad, lo cual requerirá fuertes transformaciones en el interior del edificio. Sin la necesidad de destruir toda la estructura interior para que quede la fachada como piel del nuevo edificio, Durana y Otxagabia consideran que sí es necesario disponer de un gran patio central que sirva de “pulmón” del edificio, lugar de encuentro y descanso, y desde el cual sea recibida y aprovechada la luz natural. No obstante,

“La mayor dificultad reside en la aclimatación del edificio a las complejidades inherentes a un buen programa actual de un Museo de Arte Contemporáneo. Es por ello por lo que resulta preciso hacer una descripción de lo que un programa tal exige a la arquitectura. Toda tipología arquitectónica, entendida sobre todo en su sentido funcional, a pesar de su capacidad de permanencia como necesidad espacial a través de los tiempos, está sometida a inevitables procesos de cambio y modernización”²⁷⁴.

En el estudio se desarrolla un epígrafe relativo a las “teorías recientes sobre museos y su arquitectura”, en el que se señala la importancia de cuatro puntos fundamentales: el contenido del programa, la organización de espacios flexibles, el modo de exposición y conservación, y la consideración del museo como monumento urbano. Las transformaciones de la idea de museo pasan por considerarlo, más allá de un lugar de exposición y conservación, un “foco cultural” de trabajo y aprendizaje, estudio e investigación. Así mismo, se señala cómo estos espacios están cada vez más asociados a “funciones de consumo”, hecho inseparable del “fenómeno contemporáneo del turismo de masas”. Toda una serie de funciones que no se encontraban en el museo decimonónico y que suelen exigir nuevas concepciones en la organización del espacio. En este sentido, se destacan las ampliaciones y reorganizaciones en el Louvre (I. M. Pei and partners, 1983), el Museo de Arte Moderno de Nueva York (Cesar Pelli, 1977-84) o la Staatsgalerie de Stuttgart (James Stirling, 1977-84).

Por otro lado, los autores del informe destacan la ampliación de nuevas temáticas en el museo para incluir, además del “arte plástico”, las artes decorativas, el cine, la arquitectura, artes gráficas o fotografía. Las nuevas manifestaciones artísticas, asimismo, han obligado al museo a replantear su espacio tradicional y dar lugar a un museo “capaz tanto de absorber el imprevisible rumbo de la obra de arte contemporáneo, como de expresar la nueva imagen de un museo popular e icono-

272 Se dispone de este estudio técnico al completo y localizado en el Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao. Véase *Anexo Documental SI Doc. 14*.

273 Hay que hacer constar que este informe no indica su fecha de realización; sin embargo, podemos deducir el año, ya que en el texto se hace referencia al proceso de calificación de Bien de Interés Cultural para la Alhóndiga, del cual aún quedaba pendiente la resolución, por lo que se trataría del año 1988.

274 GONZÁLEZ de DURANA, Javier y OTXAGABIA, Carmen. *De la antigua Alhóndiga de vinos al futuro museo de arte contemporáneo*, fecha estimada: 1988; s/p. Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao.

clasta, abierto a las masas urbanas, activo como foco cultural hasta altas horas de la tarde, transparente, flexible y simpático”²⁷⁵. Durana y Otxagabia consideran que el resultado más acertado de estas aspiraciones es el Centro Georges Pompidou, “con las formas de la modernidad y la estética de la transparencia, con unas estructuras tan sofisticadamente avanzadas que definiesen unas plantas totalmente libres y permitieran una total intercambiabilidad de elementos”²⁷⁶; un modelo de museos “abiertos, flexibles, desacralizadores, lugar de producción y consumo de la cultura”²⁷⁷, si bien en el mismo Pompidou se da cita la idea más tradicional, pues su tercera planta, rediseñada como museo de arte moderno, dispone los espacios para la exposición de la obra concreta.

Por otro lado, los autores consideran que una óptima iluminación corresponde a una mezcla entre la luz artificial y la natural, para lo cual debería poner cuidado en la sección de las salas. Respecto a la consideración del museo como “monumento urbano”, los autores consideran que el edificio preexistente ya aporta carácter monumental, por lo que no es necesario que la nueva arquitectura sea “contenedor y arte a la vez, que enfatice un punto de la ciudad y aporte un emblema visual e identificadorio. Todo ello ya se posee en la propia Alhóndiga”²⁷⁸. No obstante, advierten inmediatamente:

“Ello no quiere decir que, como resultado de las reformas interiores que necesariamente habrán de operarse, no deba intentarse una adecuación ‘monumental’ de signo moderno al diseño de los nuevos espacios que resulten, muy en particular de aquellos que por su centralidad, acceso directo y amplitud puedan resultar más significativos y representativos de la nueva situación cultural del inmueble”.

Y añaden,

“No debe perderse de vista que éstos edificios tienden a convertirse, a veces, en una de las principales piezas de valor del conjunto cultural, y el público, en bastantes casos, van a visitar estos museos tanto por las obras de arte coleccionadas como por el mismo edificio en sí mismo”²⁷⁹.

En el epígrafe titulado “la Alhóndiga: Soluciones y Criterios”, los autores exponen “una opción posible de acometer la habilitación de la Alhóndiga como centro cultural que englobe un Centro de Arte Contemporáneo”²⁸⁰. Remarcan el hecho de que se trata de “una opción” que admite la existencia de otras y que debería ser contrastada con las necesidades que soliciten las otras instituciones que forman parte del proyecto. De este modo, la propuesta elaborada por Durana y Otxagabia se divide en dos puntos: adecuación del edificio y programa del “Centro de Arte Contemporáneo”.

Los autores consideran favorable que otros equipamientos culturales, como la Biblioteca Foral, se ubiquen en la Alhóndiga, si bien distinguen que ambas entidades deben ser totalmente inde-

275 GONZÁLEZ de DURANA, Javier y OTXAGABIA, Carmen. *De la antigua Alhóndiga...* Op.cit. s/p

276 *Ibidem*.

277 *Ibidem*.

278 *Ibidem*.

279 *Ibidem*.

280 *Ibidem*.

pendientes. En este momento del proceso aún no se contaba con la instalación del Conservatorio de Música por parte del Gobierno vasco, y la Casa de Cultura parece obviarse en este estudio, pues únicamente se calcula el espacio, accesos y disposiciones de la Biblioteca Foral y del “Centro de Arte Contemporáneo”. Cabe mencionar la opción propuesta para los accesos desde la calle al centro cultural. Tras invalidar como entrada principal los accesos antiguos del edificio por estar situados en aceras demasiado estrechas, el chaffán curvo orientado a la plaza Arrikibar²⁸¹ resulta para los autores la mejor opción, aunque... “habría de adaptarse a las nuevas necesidades de acceso dentro de un respeto al propio inmueble. Ello se podría alcanzar con el rasgado de los cuatro arcos que, arrancando del nivel de la acera, recorren la altura del sótano y la planta baja”²⁸².

Durana y Otxagabia dicen estar seguros de que el informe de la Junta respecto a la resolución de Bien de Interés Cultural será favorable, por lo que su propuesta de intervención deberá “mantener un posible pero difícil equilibrio: preservar los valores arquitectónicos mucho más allá de lo meramente epidérmico de las fachadas y alcanzar el grado de transformación preciso para habilitar un Centro de Arte Contemporáneo”²⁸³. Los autores consideran acertadas las propuestas²⁸⁴ que hasta el momento indican un “patio central” en el interior abierto, aunque con los límites que impone “la estructura del inmueble, sus valores arquitectónicos y su testimonio histórico”. En este sentido, los autores consideran que los únicos elementos “estructurales y espaciales significativos” son dos patios dobles, puesto que representan el origen “industrial-almacenero” del edificio. Por esta razón, deberían ser respetados en la apertura del patio principal. A partir de aquí, Durana y Otxagabia llevan a cabo algunas propuestas generales de carácter arquitectónico en relación a los usos y funciones del “Centro de Arte Contemporáneo”, aunque también estiman la localización oportuna y metros cuadrados resultantes para la futura Biblioteca Foral. El mencionado patio central, intermedio entre la calle y el interior, ejercería una “función pública, como plaza, para quien no desee usar necesariamente la Biblioteca o el Museo”²⁸⁵.

En lo relativo al programa del Centro de Arte Contemporáneo, la propuesta de Durana y Otxagabia pretende articularse con el Museo de Bellas Artes de Bilbao pues consideran innecesario que se formen dos colecciones públicas de arte contemporáneo dadas las dimensiones del País Vasco. Remarcan el hecho de que el nuevo Centro de Arte Contemporáneo de la Alhóndiga exponga colecciones permanentes, además de las temporales. Por último, indican que frente al Centro de Arte Contemporáneo de la Alhóndiga y el Museo de Bellas Artes de Bilbao deben estar los mismos patronos (Ayuntamiento, Diputación de Bizkaia y Gobierno vasco), “de manera que racionalicen y reorganicen las funciones de ambas instituciones”²⁸⁶. De este modo, proponen que el Museo de BB.AA. se constituya como “museo de arte histórico” (hasta la Segunda Guerra Mundial) y que la colección contemporánea pase a ser fondo de la Alhóndiga, especializándose este centro así en el arte actual. Así, el Museo de BB.AA. quedaría

281 Este es el acceso principal en el actual proyecto de Philippe Starck, aunque se conservan asimismo las entradas antiguas para acceder al interior.

282 GONZÁLEZ de DURANA, Javier y OTXAGABIA, Carmen. *De la antigua Alhóndiga...* Op.cit. s/p.

283 *Ibidem*.

284 Dada la estimación temporal de la realización de este estudio, podría suponerse que los autores de este estudio aún no conocían el proyecto básico de Oteiza, Sáenz de Oiza y Fullaondo, aunque sí los proyectos de los arquitectos Olaso, Erice y Ruiz de Ocenda, Adiós Baco, adiós de 1975 y Remodelación interior para usos culturales de 1988 (véase Crónica), o incluso las ideas iniciales del arquitecto municipal Elías Mas para el complejo deportivo que estaba previsto construirse en la Alhóndiga al inicio pero que finalmente fue desestimado en favor de destinar la totalidad del espacio al centro cultural.

285 GONZÁLEZ de DURANA, Javier y OTXAGABIA, Carmen. *De la antigua Alhóndiga...* Op.cit. s/p.

286 *Ibidem*.

libre del “estado de agobio espacial” y evitaría su “carácter heterogéneo”, vertebrando así la unidad y coherencia de ambos centros, el “histórico”, y el “actual”. Posteriormente se indican los equipamientos con los que el Centro de Arte Contemporáneo de la Alhóndiga debería contar, si bien previamente señalan:

“Es absolutamente imprescindible que no se produzca una mixtificación de funciones dentro del Centro de Arte por más que se encuentren algunas de éstas próximas a ‘lo artístico cultural’. Situaciones tales como talleres de arte, unidades de trabajo para colectivos culturales ya establecidos, sedes para entidades carentes de ella, etc. deben ser rechazadas. O se organiza un centro de arte serio, coherente y rotundo o se terminará por articular una casa para todo en la que cualquier actividad con alguna relación con el arte puede terminar por instalarse”²⁸⁷.

Por último, señalan que la ubicación de la Alhóndiga en la ciudad es idónea para las nuevas funciones que se le asignan, ya que “su integración en el contexto urbano facilita el desenvolvimiento de las funciones in entorpecer la vida ciudadana”²⁸⁸. El programa de necesidades del departamento quedaba así concretado: exposiciones (5.000 m²), depósitos (1.500 m²), oficinas (500 m²), sala de lectura para 25 personas (75 m²), sala de investigaciones (120 m²), depósito para una biblioteca especializada (200 m²), auditorio (250 m²), librería (50 m²), taller de restauración (150 m²), cafeterías y salas de descanso (250 m²).

4.2.2.3 BIBLIOTECA FORAL

La Diputación foral establece mediante un estudio técnico la necesidad de disponer de 10.000 m² con el fin de centralizar todas las bibliotecas existentes en Bizkaia. La biblioteca respondería al tipo de libre acceso para la mayor parte de sus fondos bibliográficos y de documentación. También se instalarían depósitos cerrados, exclusivamente para aquellos ejemplares que lo exigiesen, dado su especial valor patrimonial.

Los servicios que reuniría la biblioteca son los siguientes: una sala de catálogos equipada con ordenadores (150 m²) donde se localizaría toda la información respecto de la biblioteca; un servicio de boletines, venta y reprografía, preparado para una afluencia de 25 personas (200 m²); una “sección vascongada” con sala de investigaciones (400 m²); salas de lectura, dispuestas de forma continuada (7.500 m²), dedicadas únicamente al estudio de los propios libros y apuntes del usuario (525 m²); depósitos cerrados (1.252 m²); hemeroteca (159 m²); mediateca (fonoteca, videoteca, con equipos de vídeo y audición, etc. 125 m²).

4.2.2.4 CONSERVATORIO

El Conservatorio es iniciativa del Departamento de Educación del Gobierno vasco, que acuerda con el Ayuntamiento su instalación en el Centro Cultural. El conservatorio dispondría de 10.000 m² y se contempla que la dirección del mismo quede a cargo del bilbaíno Luis de Pablo.

287 GONZÁLEZ de DURANA, Javier y OTXAGABIA, Carmen. *De la antigua Alhóndiga...* Op.cit. s/p.

288 *Ibidem*.

4.2.2.5 CASA DE CULTURA

La Casa de Cultura se idea como centro de producción cultural, cuyo principal objetivo es atender y potenciar la esfera cultural más amplia de la ciudad para poder resolver las carencias de la misma en lo que a cuestiones infraestructurales se refiere. Esta Casa de Cultura es iniciativa del Ayuntamiento, cuya intención es ubicarse junto a los demás equipamientos culturales propuestos por las instituciones, y cuya finalidad es fomentar una “cultura participativa”, así como implementar aquellos parámetros obtenidos a partir del estudio técnico arriba tratado. Los metros cuadrados de la Casa varían en función de las modificaciones del Proyecto Básico, pero las cifras oscilan entre los 6.000 y los 10.000 m². Este espacio estaría distribuido en zonas de trabajo artístico, de manera que una gran parte del espacio se había programado para talleres de teatro experimental y un plató de televisión donde, probablemente, Juan Carlos Eguileor desarrollaría un taller de investigaciones electrónicas. Otra gran espacio estaría dividida en tres salas de grandes dimensiones donde las diferentes asociaciones culturales de la ciudad podrían reunirse regularmente (pues ésta era la principal reclamación por la mayor parte de ellas²⁸⁹) y en donde se dispondría de ordenadores y material necesario para sus actividades. Así mismo, se prevén algunas salas insonorizadas para ensayos de música y, por último, la Casa dispondría de un gran espacio vacío que admitiese diferentes actividades y formas de expresión cultural, conjugando propuestas de carácter plástico, musical y performativo.

No obstante, el acuerdo llevado a cabo entre el alcalde José María Gorordo y el escultor Jorge Oteiza para implementar el proyecto de “Instituto de Investigaciones Estéticas” en el CCAB exige un espacio para ser ubicado. Dado que la propuesta proviene del Ayuntamiento, la Casa de Cultura constituiría precisamente el lugar para desarrollar este programa pedagógico ideado por Oteiza desde el arte y para la sociedad, que a lo largo de tres décadas y bajo distintos nombres, el escultor no había conseguido poner en marcha.

4.2.3 INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

4.2.3.1 IIE EN EL CCAB

Cuando Oteiza es llamado por el alcalde José María Gorordo a participar en el proyecto del CCAB, su aportación responde a dos intenciones: colaborar con los arquitectos en la ideación del *Contenedor* (tratado en el próximo capítulo) y tomar la responsabilidad de la puesta en marcha del “Instituto de Investigaciones Estéticas”²⁹⁰. Según el escultor, en este Instituto “se van a experimentar los lenguajes fabricados en nuestro país. Las estructuras de los distintos lenguajes artísticos van a experimentarse en profundidad cuando el centro empiece a funcionar y se van a abordar temas importantísimos para la cultura y la identidad vasca”²⁹¹.

289 Existe correspondencia (Archivo FMJO) y actas de reuniones (Archivo General del Ayuntamiento) mantenidas entre el Ayuntamiento y distintas asociaciones culturales con el fin de conocer las necesidades de éstas.

290 En adelante IIE.

291 OTEIZA, Jorge. El País, 29 de abril de 1989. Aunque los aspectos relativos a la identidad vasca eran un factor fundamental en el proyecto de Oteiza,

J. OTEIZA, 1989

“Es importantísimo, que sea un Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas Comparadas. Qué significa esto, significa que va a haber una serie de laboratorios, donde uno puede plantear cualquier momento de la historia en cualquier lenguaje artístico e inmediatamente vamos a tener información instantánea de la situación de los otros lenguajes”²⁹².

El modelo operativo experimental que desde la década de 1960 Oteiza imagina para el IIE parte de los presupuestos estéticos manifiestos tras sus conclusiones experimentales en escultura. La finalidad de esta idea de Instituto no se agota en la transmisión de un saber técnico del arte, sino en la investigación directa de las manifestaciones artísticas en la historia y en la actualidad para dar cuenta de sus leyes fundamentales, pues sólo de esta manera podrán producirse, a juicio de Oteiza, artistas y maestros conscientes de su tarea revolucionaria.

J. L. MORAZA, 2009

El Instituto de Investigaciones Estéticas, que es un proyecto fantasma de Oteiza, que ha ido apareciendo de forma intermitente, en distintos formatos y en distintas circunstancias, todas ellas fracasadas, contenía ese principio didáctico de darle al otro, no tanto un saber que se hereda y que es una razón única para establecer las cosas, sino el crear espacios docentes donde la formación se genere en las dos direcciones.

Por lo tanto, la investigación en estos institutos imaginarios no obedecería a una acumulación del saber, sino al reconocimiento de las estructuras del arte en la historia, de forma que se evidencien las pautas artísticas históricamente responsables con un arte que puede encaminarse a la emancipación de los ciudadanos. Para este fin, el Instituto de Investigaciones Estéticas se define por ser “un lugar donde se podrá disponer de una documentación paralela y comparable de todas las formas de expresión en el arte y del estado de todas las zonas del conocimiento y de la vida en transformación”²⁹³.

J. L. MORAZA, 2009

Los artistas más referenciales para Oteiza, como Malevich, existen como artistas en un tejido de implicación didáctica y política. La dedicación de Malevich a la docencia fue importantísima, incluso exclusiva, ya que durante más de diez años no produjo obras de arte, sino que produjo estudiantes educados.

J. OTEIZA, 1989

“El destino es de una gran ambición. Es la primera universidad vasca experimental piloto de los lenguajes fabricados en nuestro país. Va un centro de investigaciones paralelas de las estructuras de los distintos lenguajes, incluso va también el Euskera, una lengua-isla pero rodeada de todos sus parientes, los lenguajes artísticos”²⁹⁴.

se considera en esta investigación que la mayoría de sus principios y convicciones aquí expuestos pueden adscribirse a una esfera universal, igualmente aplicable en otras idiosincrasias del Occidente cultural.

292 OTEIZA, Jorge. *Instituto Internacional de Estéticas Comparadas y la Albóndiga*, (audiovisual) 1989. Archivo FMJO.

293 OTEIZA, Jorge. *Instituto Vasco de Investigaciones Estéticas en Fuenterrabía*, fecha estimada: 1968. Archivo FMJO.

294 OTEIZA, Jorge. *Presentación de maqueta de la Albóndiga* (audiovisual), 1989. Archivo FMJO.

Este modo de enfocar la labor investigadora en los también denominados Laboratorio de Estéticas Comparadas, el término “Comparada” corresponde con la lógica inherente a la “Ley de los Cambios en la Expresión”, por cuanto que, debido a los procesos cíclicos de la expresión artística, el investigador es capaz de aplicar una lógica comparativa entre distintos lenguajes artísticos y momentos de la historia diferentes. De este modo, el investigador puede reconocer en un estilo o manifestación artística su localización en la espiral histórica que oscila entre la “ocupación formal” y la “desocupación espacial” (cuestión que trataremos en el siguiente punto, *Contenedor*). Desde esta perspectiva, todas las disciplinas artísticas son abordadas por Oteiza tras descubrir el denominador común a todas ellas, de modo que puedan integrarse bajo un único propósito, su “servicio humano”.

J. L. MORAZA, 2009

Esto se traduciría en un sistema de enseñanza en el que las disciplinas no tendrían fronteras nítidas, sino que, justamente, la enseñanza se basaría en dislocar de nuevo el sistema territorial de las categorías disciplinares, no desde una perspectiva multidisciplinar sino interdisciplinar. En ese cruce interdisciplinar aparece, desde la perspectiva oteiziana, el pensamiento estético como lo que anudaría los diversos campos del saber humano.

Una Ley que reconoce e implica la apertura pero, y sobre todo, cuya única salida victoriosa es el difícil cierre o conclusión de la experimentación artística una vez el sujeto-artista se ha resuelto en el arte y ya puede prescindir del mismo para dirigir su saber al ámbito de lo social, de la ciudad, y hacer partícipe a la comunidad de los mismos procesos emancipadores; todo lo cual implica una inserción del artista en las estructuras pedagógicas para poder operar su transformación y renovar culturalmente a la sociedad, para que ésta se constituya como ciudadanía educada estéticamente, con capacidad crítica y medios propios de resolución.

J. OTEIZA, 1989

“Las obras de arte se hacen para gente que no tiene educación estética, que les interesa los gobiernos, si tuviéramos un tipo educado estéticamente, no le interesa nada, lo artístico añadido a una cosa. Yo, por ejemplo, sufro enormemente con toda cosa artística, ya con el arte entero no me interesa. El arte, me interesa el hombre educado estéticamente, ahora es otra época esta, ha habido una mutación cultural”²⁹⁵.

Por ello, el Instituto de Investigaciones Estéticas es el lugar en el que llevar a cabo esta educación estética, por medio de la cual se adquiriría la potencialidad que este saber implica en cuanto saber aplicado a la realidad social, como verdadera finalidad del arte aplicado a la ciudad. En este saber del arte se advierte su potencial político intrínseco, como elemento transformador de la conciencia que se sabe ubicada en un contexto histórico determinado. “Por medio del arte provocar la conciencia de participar en la hora actual desde todos los ángulos de nuestra vida. Por la reacción poética a la reacción política.”²⁹⁶ En este sentido, la función secundaria llevada a cabo por algunos artistas en colaboración con ciertas instituciones públicas contribuiría al olvido de este carácter político del arte en favor de la trayectoria personal o el interés econó-

295 OTEIZA, Jorge. *Oteiza y Sáenz de Oiza en la Alhóndiga*, (audiovisual) 1989. Archivo FMJO. Puede consultarse la transcripción de esta conversación entre Oteiza y Sáenz de Oiza en *Anexo Documental SI Doc. 12*.

296 OTEIZA, Jorge. *Vascos III*, s/f; s/p. Archivo FMJO.

mico; una función secundaria del arte entendido como embellecimiento y amansamiento de las conciencias. “El artista, mucho tiempo apartado por una sociedad que lo consideraba incómodo o peligroso por los poderes de su imaginación y su independencia, es ahora requerido para colaborar: la sociedad lo necesita en todos los planos de la realidad en los que está forzada a renovarse”²⁹⁷.

Este sólo es uno de los rasgos negativos del contexto en el que Oteiza considera urgente un IIE. Por un lado, Oteiza se alarma ante la situación de atraso cultural en el País Vasco de la década de 1960, así como ante la inexistencia de una estructura pedagógica del arte. Por esta razón, el IIE también adquirió el nombre de “Universidad de Artistas Vascos”, como lugar en el que se concibe la formación de los artistas, y que podría asemejarse a modelos como la Bauhaus alemana o los Vkhutemas rusos de la década de 1920²⁹⁸. No obstante, la finalidad del proyecto estético no consiste en la utopía de la transformación de la realidad (al igual que los constructivismos) sino en la transformación de los sujetos que, después, transformarán la realidad. Por otro lado, ya a finales de la década de 1950, en *La ciudad como obra de arte*, Oteiza advierte del papel de las nuevas tecnologías que contribuían a una forma de relación entre el sujeto y la comunicación basada en el consumo masivo de las imágenes. En este contexto, Oteiza reivindicaba una educación para el sujeto imbuido en esta nueva cultura audiovisual.

J. OTEIZA, S/F

“Esta nueva educación para la imagen no se improvisa, y el nuevo analfabetismo estético de toda la sociedad en general ya está frenando las posibilidades de acceso, de participación y cambio en la nueva cultura, desviándola a una infracultura para el consumo masivo (en música, teatro, cine, televisión, pedagogías, artes): puesto que no se aprende (no se enseña) a imaginar con imágenes, a las imágenes se las priva de imaginación, se las mutila, para su rápido consumo y su comercio”²⁹⁹.

Así, en el momento en el que, desde el mundo exterior, se le priva al sujeto de su capacidad imaginativa, no hay lugar para el cambio. Una conciencia que no es capaz de imaginar otras realidades es una conciencia que jamás abordará la posibilidad de transformación de la realidad en la que se sitúa. La idea de un arte que potencia la sensibilidad estética del sujeto y que, por tanto, contribuye a desarrollar unas herramientas para la liberación de la conciencia constituye una potenciación de la imaginación que se empobrece a medida que avanza una cultura con tendencias estéticas alienantes y opresivas, por todo lo cual “se agrava nuestra impotencia para salir de nuestro servilismo cultural y de nuestros atrasos consentidos”³⁰⁰.

En este sentido, el resultado de la práctica artística opera como herramienta. Es un medio, nunca un fin en sí misma. Pero es necesario que exista una educación para poder emplearla como herramienta. Lo que Oteiza observaba ya desde la década de 1950 (previamente a que *La sociedad del espectáculo*³⁰¹ de Guy Debord se publicase) es que gran parte de la producción

297 OTEIZA, Jorge. *Instituto Vasco de...* Op. cit. s/p.

298 Para más información a este respecto y sobre los distintos nombres y proyectos que bajo esta idea de IIE proyectó Oteiza véase VADILLO, Miren y MAKAZAGA, Leire. *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones estéticas*. Iruña-Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2007.

299 OTEIZA, Jorge. *Instituto Vasco de...* Op. cit. s/p.

300 *Ibidem*.

301 DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002 (orig. 1967)

artística, que tendía a insertarse en los nuevos modos de producción audiovisual, contribuía a una experiencia del arte basada únicamente en un deleite esteticista que prescindía de la función social y emancipadora del proyecto moderno. Frente a esta situación, Oteiza reclamará una educación estética que otorgue una capacidad de protección ante la propagación masiva de las imágenes tecnológicas de comunicación y artísticas.

J. OTEIZA, 1958

“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 que pensamos con la ayuda norteamericana establecer en Irún”³⁰².

La colaboración de los artistas con esta producción cultural lleva a Oteiza a declarar una falta de confianza en los artistas, hasta el punto en el que imagina prescindir de ellos, de manera que el IIE está orientado a la formación de la sensibilidad estética de los maestros, “educadores para formar un niño nuevo, a mí ya no me interesan los artistas, los detesto a todos ellos. [...] He sido un artista liberado, soy un hombre educado estéticamente”³⁰³.

Oteiza llega a revelarse contra todo lo “artístico”, entendido como producto de una actividad cuyo fin se basa en el embellecimiento y la consecuente domesticación del ciudadano. En este sentido, advertirá que el verdadero problema del arte es el referido a la educación del propio artista y, en segundo lugar, a la utilización o uso de la obra de arte por parte del observador. “El artista sirve a la independencia participadora del espíritu del hombre y no a la independencia de su obra”³⁰⁴. Y para que este observador pueda disponer del resultado de la actividad artística como herramienta, deberá estar educado en una sensibilidad estética desde la vida en la ciudad, para “su proyección, pues, sentimental, política y religiosa”³⁰⁵.

4.2.3.2 ARTICULACIÓN CULTURAL EN LA "CIUDAD VASCA"

J. OTEIZA, 1989

Hay que considerar la relación de Bilbao con las otras tres capitales de nuestro país Vasco o Vasco-Navarro, Vitoria, San Sebastián, Pamplona. Cada una de estas capitales quiere su museo, sus Casas de Cultura, sus investigaciones. Estas funciones y servicios no pueden repetirse, tienen que complementarse en una integración calculada, inteligente, si todavía esto es posible políticamente entre nosotros, hay que intentarlo, así pues, uno de nuestros primeros cuidados es reunirnos a reflexionar con los responsables de la cultura en cada una de nuestras cuatro capitales”³⁰⁶.

302 OTEIZA, Jorge. *Notas para la conferencia La ciudad como obra de arte*, fecha estimada: 1958; s/p. Archivo FMJO.

303 OTEIZA, Jorge. *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 25 de octubre de 1989.

304 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit.p. 20.

305 OTEIZA, Jorge. *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. (Edición crítica). Iruña- Pamplona: FMJO, 2007; epígrafe 78.

306 OTEIZA, J. “Unas observaciones para enfocar el problema Alhóndiga” en *Periódico Bilbao*, 26 de noviembre de 1988, en revista *Kain...* Op. cit. p. 4.

Aunque el también denominado Laboratorio de Estética Comparada se localizaría en Bilbao, Oteiza lo considera como el elemento articulador de una estructura conformada por los distintos equipamientos culturales del País vasco-navarro. De este modo, el objetivo del IIE en la Alhóndiga no supone exclusivamente el instrumento de renovación cultural en la ciudad, sino del País Vasco-Navarro. Teniendo como objetivo la complementariedad cultural entre las cuatro capitales, para Oteiza es necesario elaborar un mapa cultural de necesidades, de forma que las cuatro capitales distribuyan sus equipamientos bajo un mismo programa de actuación, para todo lo cual resulta imprescindible encauzar los planes culturales de cada una de las capitales mediante reuniones con sus responsables.

J. OTEIZA, 1989

“para participar inmediatamente todos los arquitectos de aquí, toda la gente que pueda concurrir y que debe pensar sobre esto, sociólogos, pedagogos, las representaciones culturales de Pamplona, San Sebastián y Vitoria, porque esto va a ser, hay que pensar globalmente todo el museo, casas de cultura, cada capital quiere hacer su museíto, no puede ser. Si es una ciudad por Euskadi, todo el País Vasco-Navarro, es una ciudad con cuatro capitales, hay que pensar cómo van a ser los museos correspondientes en las otras capitales. Yo creo que tenemos que tener una serie de conversaciones pero muy serias, y eso puede ser quizás el centro piloto de los museos de arte contemporáneos y luego los otros museos en las otras capitales sean complementarias en otras situaciones determinadas. Esto no es para Bilbao solo, esto es para todo el País Vasco-Navarro, si hombre... no... esto es muy serio. Es muy importante”³⁰⁷.

Esta idea oteiciana de “ciudad vasca”³⁰⁸ con cuatro capitales es la base de una posible articulación de una estructura cultural en la que sus elementos se organizarían en función de las necesidades culturales de cada una de sus capitales y bajo un proyecto común. Dicho mapa de necesidades llevan a Oteiza a elaborar varios esquemas en los que se retratan los equipamientos existentes en cada capital con el fin de evidenciar las carencias, para la estructuración global que permita un funcionamiento articulado; la vertebración de una gran “ciudad vasca” en la que deben considerarse todos sus organismos culturales, los ya existentes y aquellos aún por construir para el buen funcionamiento de la estructura, si bien el CCAB se erige como el centro desde donde se gestiona la coordinación general, hecho por el que Bilbao adoptaría la “capitalidad cultural”.

J. OTEIZA, 1989

“Cuando se afirma la capitalidad cultural es con este proyecto, con esta universidad. Luego habrá que reunirse con todas las autoridades, con los representantes culturales de cada una de estas capitales. Hay que hacer un balance de lo que tiene cada capital culturalmente, en servicios culturales, qué es lo que le falta para, precisamente, coordinarlo todo y dirigirlo desde la central de Bilbao. Cada uno no va a hacer el mismo proyecto. Con este proyecto en un país tan pequeño, que es una ciudad casi, Euskadi, pues cada capital tendrá aquello que sea complementario en el sentido de la cultura”³⁰⁹.

307 OTEIZA, Jorge. *Oteiza y Sáenz de Oiza...* Op. cit.

308 La noción de “ciudad vasca” o “euskal hiria” es conocida gracias al escritor vasco Bernardo Atxaga, aunque en la actualidad ha sido convertida en un elemento fundamental para las nuevas estrategias de mercado desarrolladas por instituciones públicas, en una línea similar a la tratada en *Crónica* mediante el ejemplo de “BilbaoNext”.

309 OTEIZA, Jorge. *Presentación de maqueta...* Op. cit. (audiovisual).

“DIPUTACIONES
 Provinciales
 CAJAS
 Municipales
 Ayuntamientos

(quién lo hace?)
 un balance:
 + lo que se tiene
 + lo que se pretende
 + integraciones

GOBIERNO VASCO	GASTEIZ Museos?	BILBAO	DONOSTI Asociación artistas	PAMPLONA
Consejeros de cultura? Dirección con artistas Asociación artistas Sindicato artistas museos información laboratorios concursos becas para dónde? publicaciones		+Museo AC (¿) +facultad arte +Arqueológico +ALHÓNDIGA		+ San Telmo +(Museo del hombre vasco)? +ARTELEKU +museo?

Museos

Centro de Artistas Vascos

casa experimental piloto

casas de cultura

complementariedad de relaciones

galerías de arte

ikastolas

escuelas

investigaciones

Escuela formación de educadores?

para Educación estética, antropología vasca

en cualquier lugar se encuentre

estudiante, universitario, obrero (recordar franquismo clases política y religión...)

democracia dura, a marcar el juicio, el paso

(empleo para artistas...)³¹⁰

310 OTEIZA, Jorge. *Sin título*, fecha estimada 1989; s/p. Archivo FMJO.

Para Oteiza, el proyecto o propósito único que vertebra esta nueva estructura aún por constituir implicaría una redefinición de los distintos elementos que la configuran. De esta manera, el significado y la finalidad de ideas como “museo de arte contemporáneo”, “museo de arte vasco”, “educación” o “participación popular”, deberían adaptarse a esta nueva perspectiva de la “ciudad vasca” con el fin de que su articulación contribuyera a ese propósito único basado en la educación estética de los ciudadanos. Tal y como se cuestionaba Oteiza para el CCAB, el “contenido cultural: Tenemos que discutir qué entendemos por Museo de arte Contemporáneo o Museo de arte Vasco, o museos, que entendemos por Casa aquí de Cultura, por laboratorios, tipos de investigaciones estéticas, educación, participación popular, talleres”³¹¹.

Aunque durante la década de 1960 se produjeron algunos intentos de crear una Universidad de artistas independiente, para Oteiza, un proyecto de esta magnitud era imposible de llevar a cabo sin la implicación de los poderes públicos y sus instituciones. Sin embargo, y dadas las experiencias y fracasos que durante décadas llevaba acumulando, no mostraba confianza en ellos, la cual declinó por completo desde que el Gobierno vasco canceló sin explicaciones el proyecto de Sabin Etxea.

J. OTEIZA, 1989

“Confieso cierta culpabilidad al aceptar intervenir en el proyecto, yo sabía que nada culturalmente positivo, ambicioso, podía intentarse en mucho tiempo en nuestro país después de la política inmadurez mostrada por el primer Gobierno vasco del PNV y su nefasta política cultural impuesta. Ya entonces decidí no perder más mi tiempo (un tiempo que comprendía toda una vida esperando y trabajando para un primer Gobierno vasco). Esta oportunidad histórica perdida para la puesta en marcha de una necesaria y revolucionaria política cultural, tenía que costar muy cara, está costando y lo seguirá pagando nuestro país”³¹².

Para Oteiza, el proyecto de emancipación moderno no se había cumplido, pero aprovechaba cualquier tipo de iniciativa, incluso institucional, para implementar el IIE, puesto que la verdadera finalidad de Oteiza era la renovación cultural del País Vasco-navarro. Sin embargo, el papel de la clase política siempre representa en Oteiza uno de los dos motivos principales de esta imposibilidad.

J. OTEIZA, 1989

“La cultura a la que se quiere sustituir yo no la he conocido, he trabajado dentro de ella, pero no la he disfrutado, yo no he existido para ella. Ha sido un fracaso político de todos los gobiernos de uno de los dos totalitarismos, de USA o de la URSS. Nada de lo que ya se está creando y para que parezca hermoso, nada me interesa, nada me parece hermoso ni me importa de la forma que hoy se hace. [...] soy un resentido ya que he sido traicionado en la anterior cultura que era la mía. No colaboro más que desde la mía”³¹³.

En este sentido, Oteiza siempre se reafirmará en la profunda convicción de que, aun en contra del entorno cultural, sólo tenía sentido un arte destinado a la formación del hombre. Una con-

311 OTEIZA, Jorge. “Unas observaciones...” Op. cit. p. 4.

312 OTEIZA, Jorge. *Rotunda respuesta a la prohibición del proyecto para la Alhóndiga*, 1990; s/p. Archivo FMJO.

313 OTEIZA, Jorge. *Sin título*, 1989; s/p. Archivo FMJO.

vicción que se mantendrá intacta aún tras el advenimiento de la postmodernidad, momento que Oteiza explica como una reacción ante el “fracaso político del arte contemporáneo”, desde un punto de vista de la imposibilidad de haber trasladado el potencial transformativo del arte al conjunto de la sociedad (aspecto que se tratará más adelante): “No ha habido arquitectura social aplicada al pueblo, no ha habido marxismo. Dios ha muerto. Marx ha muerto. Ha muerto Freud. El AC [Arte Contemporáneo] ha muerto. Todo ha muerto y toda esta mierda hecha con restos visuales de cadáver y estilos”³¹⁴.

4.2.3.3 LA FIGURA DEL NIÑO EN LA EDUCACIÓN ESTÉTICA

“El H concluye en el niño”³¹⁵

J. OTEIZA, 1989

“Mi participación en general secundaria como simple opinante, salvo algunos aspectos en relación con la transmisión del saber de arte y el artista a la del educador del niño. Sin niño humanísticamente, estéticamente nuevo (estímulos cerebro derecho, HD) doy por nuestro futuro lo que por el presente, ni medio duro”³¹⁶.

En las presentaciones públicas del Centro Cultural, Oteiza explicaba cómo, dentro del aspecto educativo del arte, el niño era el foco depositario de unas capacidades que en el adulto ya no se daban³¹⁷. La finalidad, por tanto, de un arte consagrado a la responsabilidad social de la creación de un ciudadano con una nueva sensibilidad estética en todos los rangos de la vida, partía de la educación de los niños. El sujeto de la revolución cultural anhelada por Oteiza no era el artista sino, en primer lugar, el maestro. Y después, el niño. El escultor pretende “con el arte crear maestros. De artistas, nada, ni verlos. Lo que hace falta crear son maestros, crear maestros con el arte, que sean capaces de crear una juventud, unos niños nuevos. Sin niño nuevo no hay nada que hacer”³¹⁸.

La educación recibida por los niños en el sistema educativo es considerada por Oteiza como una maquinaria para atrofiar la mentalidad del hombre. Una pedagogía atrasada que atrofia la sensibilidad e imaginación cuya renovación pasaría por trasladar la responsabilidad pedagógica a los artistas. Para Oteiza “ya es hora de que nuestros artistas obligados a vivir miserablemente dentro o fuera de nuestro país dejen de manosear sus telas y se les obligue a atender la sensibilidad de estos niños en las escuelas, a jugar con ellos, a despertar y cuidar su imaginación”³¹⁹.

314 OTEIZA, Jorge. *Qué entendemos por Euskadi, por país de 4 capitales. Qué entendemos por museo, QUÉ por cultura, por dentro y fuera de la ciudad*, fecha estimada 1989; s/p. Archivo FMJO.

315 OTEIZA, Jorge. *Sim título*, s/f; s/p. Archivo FMJO

316 OTEIZA, Jorge. “Unas observaciones...” Op. cit. p. 5.

317 Decir que la principal corriente psicológica en la que Oteiza se apoya para estas aseveraciones sería la desarrollada por Jean Piaget (1896.1980), principalmente. No obstante, las teorías psicoanalíticas de Freud y de Lacan también serán empleadas por Oteiza como explicación del proceso formativo de la psique en el sujeto.

318 OTEIZA, Jorge. Deia, 25 de junio de 1989.

319 OTEIZA, Jorge. *El artista para la educación en las escuelas*, s/f; s/p. Archivo FMJO.

En alguno de sus escritos sobre la educación estética del niño, Oteiza equipara la noción de inconsciente lacaniano al “nosotros inconsciente”, entendido el “nosotros” desde el punto de vista de la identidad vasca. Lo que el niño guarda como potencial de creación se transformaría en contenedor de un saber primordial que va reprimiéndose a medida que crece e interactúa con los códigos sociales. Por esta razón Oteiza propone una “moral de la agresividad”, entendida ésta como una agresividad orientada de forma moral, otorgándole un contenido social y revolucionario, como contrarresto a una educación que incita a la docilidad y que transmite impositivamente unos códigos determinados. Se trata, en definitiva, del desarrollo de una capacidad crítica que permita cuestionarse la realidad en la que se está inmerso y que se configura estéticamente. El deber del educador, por tanto, es despertar indirectamente las necesidades de expresión libre del niño para que él mismo fabrique su lenguaje, reconozca el potencial político del arte, y tome concienciación de su deber social como artista para no caer en el mercado y la docilidad servil.

“Necesitamos hacer del niño un artista diseñador de comportamientos, un activista desde la educación artística contemporánea, un artista político revolucionario, un grafista de la acción, un artista fuera del colegio del arte, fuera de los estereotipos de la artísticidad y de los carismas de la creación individualista y mercenaria de las galerías y espectáculos de arte para una burguesía consumidora. El arte lo produce y lo consume la vida, el artista revolucionario es el que domina y controla esta situación con los demás y a favor de la transformación de la sociedad”³²⁰.

320 OTEIZA, Jorge. Sin título, s/f; s/p. Archivo FMJO.

4.3 C O N T E N E D O R

4.3.1 EL EQUIPO REDACTOR DEL CCAB

J. D. FULLAONDO, 1989

“Creo haber sido el primero, hace ya muchos años, hacia 1967 o 1968, me parece, quien sugirió la idea de rehabilitar aquello como museo, biblioteca, etc. Conviene recordar las cosas. El año pasado, Jorge Oteiza, que llevaba también mucho tiempo guerreando por su Laboratorio Experimental, Centro de Cultura Vasco, etc. (recientemente habíamos tenido juntos una famosa hecatombe en el concurso para el Cementerio de San Sebastián) me llamó para colaborar en ese proyecto para Bilbao. El proyecto, muy amplio, ambicioso, me pareció que exigía también una colaboración ambiciosa, y hablamos de la intervención de Rafael Moneo. Hubo conversaciones entre todos, aunque no pude coincidir con Rafael (yo tenía concertada unas reuniones con Kevin Roche esos mismos días), y, finalmente, Moneo, por sus compromisos con Harvard, escribió una larga carta al alcalde y decidió no intervenir por el momento. A la vista de ello, le sugerí a Oteiza que incorporara, con nosotros, al equipo de Aránzazu³²¹, especialmente a Sáenz de Oiza. Finalmente, se acordó eso”³²².

321 El Anteproyecto, presentado en agosto de 1950 por los arquitectos Javier Sáenz de Oiza y Luís Laorga resultó ganador del Concurso de Anteproyectos para la Nueva Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu. Como es sabido, la fachada de la basílica supuso para Oteiza el primer trabajo de colaboración la arquitectura, resuelto con el Friso de los Apóstoles y La Piedad en este caso. Como dejó escrito “*En Aranzazu un equipo de arquitectos y artistas que hoy sabemos que en ese momento hubiera sido muy difícil hallar otro más completo y responsable profesionalmente en Europa, se resolvió a llevar a la realidad el replanteamiento teórico y práctico de la naturaleza del espacio religioso en la arquitectura y el arte*”, ver “El arte hoy, la ciudad y el hombre”, en OTEIZA, Jorge, *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. (Edición crítica)*. Iruña- Pamplona: FMJO, 2007 (orig. 1963); epígrafe 90. Además de los ya citados, el equipo aludido estuvo formado por: Eduardo Chillida (portadas de acceso), Nestor Basterrechea (cripta) y Lucio Muñoz (ábside).

322 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista *Kain* Nº 7. Madrid: s/e, 1989; p. 2. La carta de Moneo a la que se refiere Fullaondo está fechada en Cambridge el 15-11-1988 y ha sido tratada en *Crónica*.

4.3.1.1 UNA OBRA EN COLABORACIÓN

Como proyecto no construido, la dimensión arquitectónica y urbanística del CCAB se apoyaría sobre unos pilares, ideales, referidos al saber propio, pero especialmente compartido, de cada uno de los tres miembros del equipo redactor de la propuesta. Por tanto, cabría decir que el Proyecto Básico del CCAB es el resultado de la colaboración de sus tres autores principales: Jorge Oteiza, Juan Daniel Fullaondo (1936-1994) y Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000). Estaríamos así ante una propuesta arquitectónica de autoría compartida³²³ entre un escultor y dos arquitectos cuyas trayectorias ya se han cruzado anteriormente. En este caso, es el escultor quien decide en primera instancia que la creación arquitectónica surja de la colaboración con estos dos arquitectos a los que le unía una relación personal.

M. T. MUÑOZ, 2009

La presencia de Oteiza empezaba a ser clave ya en la elección de que fuera un equipo el que iba a hacer este trabajo. La idea que más escuchaba a Juan Daniel era la del equipo de Aránzazu, con artistas y arquitectos en un equipo que creara este artefacto en Bilbao y cuya importancia, además del resultado en sí mismo, fuera el resultado de la colaboración de personas provenientes del arte y de la arquitectura.

Los medios de comunicación trasladaron sus interrogantes acerca del funcionamiento del equipo redactor mediante entrevistas realizadas a sus miembros, en las que se desvelaban asimismo algunas de las razones que explicaban el regreso de una colaboración cuyos orígenes se remontarían a tres proyectos emblemáticos de colaboración entre artistas y arquitectos: junto a Sáenz de Oiza, la Basílica de Aránzazu (1950-55) y la Capilla en el camino de Santiago³²⁴ (1954) y con Juan Daniel Fullaondo el Cementerio de Ametzagaña³²⁵ (1985) con el segundo. Juan Daniel Fullaondo, ante la pregunta sobre el funcionamiento del equipo, responde calificándolo de

J. D. FULLAONDO, 1989

“Excelente. Ocasionalmente tenso y siempre apasionante. [...] Curiosamente, cada uno de los tres hemos colaborado con los otros, pero nunca los tres juntos, hasta esta ocasión. Yo me inicié en la práctica arquitectónica con Sáenz de Oiza hace casi treinta años, Oteiza había actuado con él en Aránzazu, en la Capilla de Santiago, hace pocos años hice con Jorge la famosa propuesta para el cementerio de Ametzagaña, le ayudé en el tema del preso político... De alguna

323 Resulta difícil asegurar qué aspectos del diseño de este contenedor pertenecen al ingenio de cada autor aunque, a juzgar por algunas de sus decisiones materiales y formales pueden aventurarse ciertas hipótesis que podrán ser contrastadas, tal y como veremos más adelante, gracias a distintas fuentes de información, entre las que resulta de gran relevancia la presentación del Proyecto Básico en el Ayuntamiento de Bilbao, en la que se manifestó la autoría de algunas de las decisiones formales. Así mismo, la trayectoria creativa de cada uno de los miembros de este equipo otorgaría ciertas claves que sugerirían al artista que lo ideó, aunque la dimensión afectiva y personal de los arquitectos con Jorge Oteiza podría haber influido en ciertas decisiones proyectuales que podrían confundir su procedencia real. No obstante, cabe cuestionar la pertinencia de llevar a cabo este tipo de disecciones en un proyecto que, desde sus comienzos, pretendía alzarse como el resultado de un colectivo de artistas, es decir, como producto de una colaboración. En cualquier caso, dichas disecciones operarían en esta investigación no tanto para distinguir las autorías individuales en el proyecto, sino para analizar cómo se dio la colaboración en este proyecto del CCAB entre los miembros del equipo, de forma particular, y en la integración de la arquitectura y la escultura, de forma general.

324 Dado que la llamada Capilla en el Camino de Santiago, Premio Nacional de Arquitectura en 1954, será tratada más adelante, simplemente indicamos en este lugar que en este proyecto también colaboró el arquitecto José Luis Romani.

325 Respecto a este proyecto puede consultarse el trabajo de ARNAIZ, Ana, ELORRIAGA, Jabier, LAKA, Xabier, MORENO, Jabier. 261141 *Izarrak alde. Proyecto para concurso de cementerio en San Sebastián*. Iruña-Pamplona: FMJO, 2010.

forma, todas estas presencias están aludidas, mencionadas aquí... También ha habido mucha gente más joven que ha colaborado. Esperamos que en el futuro se incorpore más gente valiosa. Se trata de una obra de equipo, lo que Jorge denomina, antes lo decía, un lugar de convergencia, interdisciplinar, si se quiere...³²⁶.

Una de las intenciones de Juan Daniel Fullaondo consiste en reunir, si no al equipo de Arantzazu al completo³²⁷, sí al arquitecto Sáenz de Oiza, que también expresa la importancia del equipo y la interdisciplinariedad en esta obra de la Alhóndiga, aspectos que la dotarían de distintas perspectivas que “convergen” en este trabajo, aportando una visión holística e integradora de las artes.

F. J. SÁENZ DE OIZA, 1989

“Para mí, lo más importante es lo del trabajo en equipo. Estamos en lo que decíamos antes. La herramienta de varios hombres con visiones diferentes, acometiendo una tarea común, me parece hermosísima. Mucho más que la visión especializada, de hombres distintos, con visiones diferentes, trabajando en distintas parcelas de la realidad... el espacio religioso... trabajan hombres diferentes: pintores, escultores, arquitectos, sacerdotes, etc. A mí me parece que el mal de nuestra cultura es la excesiva especialización. Funcionará muy bien el teléfono, funcionará muy bien la central térmica, funcionará muy bien todo... Pero la ciudad, la totalidad, no funciona, es decir, creo que el progreso de nuestro siglo, es más un progreso de comunicación interdisciplinar. Hay demasiada profundización disciplinar en cualquier campo, pero demasiada pérdida de comunicación interdisciplinar entre unos y otros campos. Entonces, la imagen de Arantzazu, como trabajo en equipo, me parece una imagen, como una visión, dijéramos en cierta medida, medievalista, si se quiere de la existencia. Pero hay muchos índices que vienen a recuperar muchos aspectos de la realidad medieval, como aspectos muy substanciales del pensamiento del hombre contemporáneo”³²⁸.

Por su parte, Oteiza menciona el trabajo en equipo en términos de “disciplina”, recordando el trabajo colaborativo que supuso una obra como la Basílica de Arantzazu, que para él representó su primer trabajo en colaboración directa con otros artistas. Sáenz Guerra, hijo de Sáenz de Oiza y miembro del equipo de arquitectos que participaron en la Alhóndiga, recoge el recuerdo de Oteiza mediante una cita³²⁹ del escultor en su libro *Quousque Tandem...*³³⁰:

326 FULLAONDO, Juan Daniel. “Bilbao, mayo de 1989” en revista *Kain...* op. cit. p. 9.

327 Se conocen por el libro de Durana las disputas sostenidas entre Sáenz de Oiza y Laoga. Para más información véase: véase GONZÁLEZ de DURANA, Javier. *Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu*, 1950-55. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2003.

328 SÁENZ DE OIZA, Fco. Javier. Citado por SÁENZ GUERRA, Javier en *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani*, 1954. Iruña-Pamplona: FMJO, 2007; p. 79.

329 Aunque Oteiza destaca la importancia del trabajo en grupo, observamos la relevancia otorgada a la definición y consecución de ciertos factores fundamentales para dar con la solución de la estatua. Al parecer, sería el intento de Oteiza por expresar la aplicación de una ecuación “ampliada”; esta mención, por tanto, implicaría una nueva justificación para nuestra metodología de investigación escogida para esta Tesis.

330 Sáenz Guerra también menciona posteriormente la “puesta en crisis” del espíritu de trabajo en Arantzazu, referenciando la publicación de Javier González de Durana sobre este y otros aspectos relacionados con la creación de la Basílica: véase GONZÁLEZ de DURANA, Javier. *Arquitectura...* Op. cit. 1950-55. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2003.

Ya que podremos desarrollar esta cuestión, queremos hacer notar en este punto el espíritu de la época por resituar el trabajo colaborativo entre diferentes disciplinas, ya que en el interés de Oteiza por la integración arte-arquitectura, subyace en todo momento dicho espíritu. Este tema ha sido profusamente tratado en la Tesis doctoral de LAKA, Xabier. *Síntesis de la Artes. Relaciones Escultural/Arquitectura. Experiencia Azterlan*. Departamento de Escultura, Universidad del País Vasco/EHU. 2010.

OTEIZA, 1965

“mi camino espiritual a Aránzazu ha significado dos cosas. En lo artístico, la posibilidad de ensayar mi sujeción a una labor de equipo como disciplina de trabajo y en cuanto al planteo de la escultura, el enfrentarme con las condiciones más difíciles y delicadas para el cálculo de su solución, puesto que en el caso de Aránzazu la puesta en ecuación de los factores que es preciso reunir para su conversión en estatua constituye el caso de máxima dificultad y responsabilidad: el tema religioso, la arquitectura y el paisaje, la definición religiosa de nuestro pueblo en función de su porvenir, mi propia concepción religiosa, el arte en la concepción contemporánea y en mi criterio personal, y el momento histórico con el sentimiento popular de esta realización. De la conjunción de todos estos factores surge la solución”³³¹.

J. SÁENZ GUERRA, 2009

Oteiza era como el gran padre de Fullaondo y de Oiza, como el maestro del Renacimiento con dos discípulos, un patriarca de artistas. Los discípulos eran muy aventajados pero también muy influidos por el maestro. Trabajaban en líneas muy distintas: Juan Daniel supo hacer un caldo de todas las artes muy bien manejado intelectualmente y mi padre supo llevar hacia campos estrictamente arquitectónicos los saberes del escultor Oteiza. Lo que Juan Daniel llevó a la crítica de las artes mi padre lo condujo a la especificidad de la construcción arquitectónica.

Fueron varios los proyectos³³² en los que Oteiza participó junto a arquitectos³³³ como Sáenz de Oiza o Fullaondo. En cualquier caso, estas interacciones se produjeron previamente al proyecto del CCAB, durante las carreras profesionales y vitales de cada uno de ellos, llegando a concretarse en duraderas amistades y admiraciones compartidas³³⁴. El propio Fullaondo relata la importancia que los arquitectos han otorgado a la obra de Oteiza, “porque nadie como Oteiza ha sido tan estimado por el núcleo más valioso de los arquitectos españoles. Basta mirar la lista de sus colaboradores desde Sáenz de Oiza a Roberto Puig, desde José Romany hasta Garrigues y Laorga, desde Molezún y Corrales hasta Miguel Fisac”³³⁵.

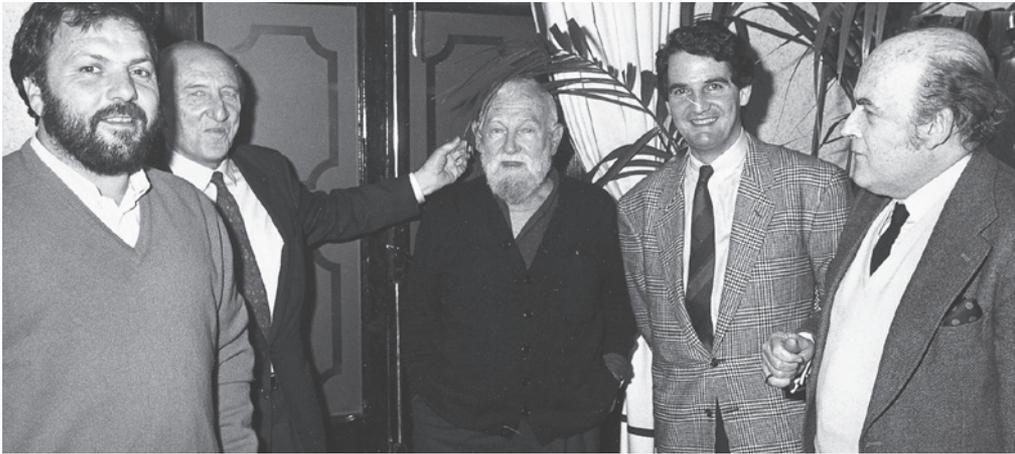
331 OTEIZA, Jorge citado por SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit.; p. 80.

332 Aunque en esta investigación el objeto de estudio es el proyecto del Centro Cultural de la Villa de Bilbao realizado en colaboración con los arquitectos Sáenz de Oiza y Juan Daniel Fullaondo, a lo largo de este capítulo haremos especial referencia a otros dos proyectos de colaboración con estos dos arquitectos como son: Una Capilla para el Camino de Santiago, con los arquitectos José Luis Romany y Francisco Javier Sáenz de Oiza (1954) y el proyecto de Cementerio para San Sebastian en Ametzagaña (1985), evidenciando en ambos la evidente relación con el Monumento a José Batlle y Ordoñez con el arquitecto Roberto Puig en Montevideo (1959). Además, están la ya mencionada Basílica de Aranzazu (1951-59) con Sáenz de Oiza y Laorga, el Memorial al Padre Donosti con el arquitecto Luís Vallet de Montano en Agiña (1959), la Escalera de Epidauro con los arquitecto Ángel Orbe y Juan José y Javier Barroso, para el Teatro de la Ópera de Madrid (1963). Menos difundidos son las relaciones con Miguel Fisac para el ábside de la iglesia de Santo Domingo en Valladolid (1953), y con de la Hoz y García Paredes en la Cámara de Comercio de Córdoba también de 1953.

333 Respecto a la colaboración fructífera de Oteiza con arquitecto Roberto Puig, ver, ARNAIZ, Ana, ELORRIAGA, Jabier, LAKA, Xabier, MORENO, Jabier. *La colina vacía. Jorge Oteiza y Roberto Puig Monumento a José Batlle y Ordóñez. 1956-1964*. Bilbao: EHUpress, 2008.

334 No exentas, sin embargo, de algunos notorios malentendidos conocidos públicamente, sobre todo con Juan Daniel Fullaondo durante el período del cementerio de Ametzagaña. Para más información acerca de éste y otros temas relacionados con dicho proyecto véase: ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak...* Op.cit.

335 FULLAONDO, Juan Daniel. *Estética del Huevo...* Op. cit.; p. 29.



Intxaustegi, Sáenz de Oiza, Oteiza, Gorordo y Fullaondo, 1989

4.3.1.2 DOS ARQUITECTOS Y UN ESCULTOR

LOS EQUIPOS DE ARQUITECTOS DE FULLAONDO Y DE SÁENZ DE OIZA

Aunque las cabezas visibles del proyecto son Oteiza, Sáenz de Oiza y Fullaondo, en el trabajo de proyección arquitectónica se encuentran los respectivos equipos de arquitectos que estos dos últimos dirigen. Uno de los principales miembros de cada equipo, María Teresa Muñoz (del equipo de Fullaondo), y Javier Sáenz Guerra (del equipo de Sáenz de Oiza), explican los tiempos de incorporación de uno y otro equipo, pues el trabajo de ambos no siempre fue simultáneo.

M. T. MUÑOZ, 2009

Yo estaba en la segunda fila del equipo, tras las tres personas principales: Oteiza, Fullaondo y Oiza. Yo me encontraba en el equipo de Fullaondo, con Ana María Torres y Darío Gazapo y varios estudiantes, esto es importante porque siempre había bastante gente alrededor del proyecto. Estuvimos más tarde trabajando junto al equipo de Oiza, en ocasiones en lugares diferentes pero con bastante contacto.

J. SÁENZ GUERRA, 2009

Nosotros nos incorporamos en la zona media de la gestación. Aquello era un hervidero de gente joven al lado de tres maestros. Por nuestra parte estábamos los tres hermanos. En realidad, la primera línea estaba formada por los tres grandes, Maite era el siguiente peldaño y luego estábamos el resto allí, como niños pequeños con los ojos bien abiertos, atentos a todo.

Lo que se alza como aglutinante entre tantas personas parecía ser, además de la idea de colaboración, la admiración y el afecto que tanto Fullaondo como Sáenz de Oiza profesan a Oteiza; sentimientos que durante el proyecto pueden filtrarse por las distintas estancias de trabajo, y que permanecen una vez cancelado.

M. T. MUÑOZ, 1995

“Querido Jorge Oteiza: [...] Como me decías sobre el tema de la Alhóndiga de Bilbao, el famoso ‘cubo’, en que intervinisteis Juan Daniel y tú y Sáenz de Oiza (además de algunos de noso-

tros, en una apasionante empresa de creación desdichadamente trunca), no se ha publicado nada como es debido. Parece un tema olvidado. Creo que es hora de resucitarlo, y de contar la verdadera historia. [...] Sabes muy bien, Jorge, que siempre has estado en su pensamiento y que su afecto por ti estaba por encima de cualquier cosa. [...] Debo a Juan Daniel la fortuna de haberte conocido y trabajado junto a ti en un momento excepcional”³³⁶.

J. SÁENZ GUERRA, 2007

“El proyecto surge, por tanto, de esa amistad que mantenía Juan Daniel Fullaondo con Jorge Oteiza, por el que siempre había tenido una gran fascinación [...] Tras unas propuestas iniciales, al final, es Sáenz de Oiza quien toma la responsabilidad principal del desarrollo de las ideas, después de una primera fase de gran trabajo del equipo de Juan Daniel Fullaondo y Maite Muñoz, implicándose en dos soluciones que vamos a definir”³³⁷.

FULLAONDO Y OTEIZA

Fullaondo fue un arquitecto que destacaba por su gran erudición tanto en el ámbito teórico de la arquitectura y el urbanismo como en el de otras disciplinas artísticas, siendo conocidas sus interpretaciones comparadas entre artes como la arquitectura y la música. Estuvo en contacto con representantes de diferentes disciplinas artísticas y fue profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Según la descripción que Federico Arruti, presidente del COAVN durante el *proceso Alhóndiga*, realiza sobre la figura del arquitecto,

F. ARRUTI, 2009

Fullaondo, con la creación y dirección de Nueva Forma, fue el arquitecto de la vanguardia, con mucho contacto con artistas de distintas disciplinas. Entre sus obras destacan las que realizó en el entorno más cercano. También fue un gran conocedor de Bilbao y así lo atestigua el proyecto sobre el Ensanche de la ciudad formalizado en dos volúmenes.

*Bilbao I y II. La arquitectura y el urbanismo de la región y el entorno de Bilbao*³³⁸, es el título que encabeza estos dos volúmenes en los que se analiza concienzudamente la realidad arquitectónica y urbanística de Bilbao y donde Fullaondo dedica un espacio a la obra de Ricardo Bastida (1878-1953) y el antiguo edificio de la Alhóndiga (1905-09). Posiblemente, éste sea uno de los trabajos más completos sobre la zona del ensanche bilbaíno, lugar en el que se tenía previsto el emplazamiento del CCAB.

M. T. MUÑOZ, 1995

“La imaginación intelectual, en contraposición a la esterilidad y la pesadilla de la historia, supone para este autor la prioridad más indiscutible, ya que siempre se ha declarado una mente creadora libre de los dictados del orden, de los estilos arquitectónicos e incluso de su tiempo y lugar concretos”³³⁹.

336 MUÑOZ, M^a Teresa. “Carta a Jorge Oteiza, 22 de septiembre de 1994” en OTEIZA, Jorge. *Estética del Huevo...* Op. cit. p. 5.

337 SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 282.

338 FULLAONDO, Juan Daniel. *Bilbao I y II. La arquitectura y el urbanismo de la región y el entorno de Bilbao*. Madrid: Alfaguara, 1969-1971.

339 MUÑOZ, M^a. Teresa. “Sobre la obra de Juan Daniel Fullaondo ¿Por qué tuvo Molly que vivir en Gibraltar?” en OTEIZA, Jorge. *Estética del Huevo...* Op. cit. p. 10.

María Teresa Muñoz, miembro del equipo de Fullaondo y co-autora de varios libros firmados por ambos, destaca la complejidad del pensamiento de Fullaondo y su sentido de la representación arquitectónica, patente tanto en las múltiples referencias a distintos estilos y disciplinas artísticas, como por la audacia en el trabajo de sus posibles relaciones y reconfiguraciones. En este sentido, Muñoz nos ofrece los procedimientos y referencias que Fullaondo seguía en sus proyectos:

“Es así como sus proyectos, extremadamente complejos y elaborados, incluyen procedimientos que tienen que ver, entre otros, con los procedimientos siguientes: la revisión geométrica del cubismo, acompañada por ciertos signos dadá o surrealistas; el serialismo derivado de la escultura minimalista e incluso de la estructura dodecafónica en la música; el estructuralismo y sus derivados, aislando analíticamente las unidades funcionales de un sistema, para después reconfigurarlas de otro modo. No resultará muy difícil identificar el papel que alguno de ellos a desempeñado en las distintas obras [...] También ahora podemos ver la presencia creativa del autor en la imposibilidad de ciertos rasgos de sus obras que, como los ‘tigres azules’ de Borges o el “cabello rojo y gris” del Murphy de Joyce en el *Ulysses*, hacen de él un espíritu, un fantasma que trata de cambiar la apariencia normal de las cosas para hacer más viva su presencia”³⁴⁰.



Oteiza y Fullaondo, en la década de 1960

Es manifiesta la admiración que Fullaondo profesa por Oteiza, si bien esta amistad sufrió grandes altibajos³⁴¹. Así lo atestigua el Prólogo del arquitecto con el que comenzaría el libro *La estética del huevo*, cuya edición fue prohibida durante los años sesenta, aunque finalmente lograría ver la luz tras la prematura muerte de Fullaondo:

“He aquí a Jorge de Oteiza. Debiera bastar con esta frase. Nada más. [...] quizá uno de los mayores artistas del siglo XX. Hasta esa misma palabra ‘artista’, resulta imprecisa, inadecuada, ante la auténtica dimensión de su aventura. [...] Hombre universal “alerta a toda eventualidad espiritual”, alerta incluso a esa progresiva y sutil pérdida de sentido del concepto tradicional de

340 MUÑOZ, M^a. Teresa, en OTEIZA, J. *Estética del Huevo...* Op. cit.; p.12.

341 En este sentido, existen documentos que manifiestan estas diferencias; por ejemplo durante el tenso (el algunos momentos) proceso de ideación del proyecto para el el Cementerio de Ametzagaña tras el cual Fullaondo dirige una carta a Oteiza el 13 de noviembre de 1985, después de conocer el fallo del concurso, en la que decía “desde este clima de fracaso” quería “agradecerte que, por fin, hayas accedido a intervenir, orientar, lo que quieras, una proposición de este orden. Llevaba toda mi vida intentando hacer algo contigo y, de alguna manera, con todas las equivocaciones nuestras, esto lo conseguí, finalmente. Y esto, también es lo más importante, por lo menos para mí. (...) Por todo ello (...) reiterar mi agradecimiento, nuestro agradecimiento, por habernos permitido estar junto a tu lado.” citada por ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarnak...* Op. cit.; p. 30. Archivo FMJO, rfcia. nº 8290.

la cultura artística, alerta ante el rápido envejecimiento de las categorías estéticas espirituales [...] alerta en definitiva a ese cambio de ‘paisaje’, de panorama integral, que la humanidad está experimentando. [...] He aquí de nuevo a Oteiza, aventurero metafísico, cosmonauta creador. He aquí el supremo coraje de Oteiza, el coraje universal de intentar abrazar la totalidad de la experiencia humana, de trascender la limitación encasillada de las viejas categorías, de plantear una revisión de nuestros procedimientos operativos y metodológicos, en medio de una síntesis en donde el sacramento y la ciencia, la moralidad y la técnica, el poema y la farsa, no sean sino las diversas facetas de esa última realidad unitaria cuyo sentido es necesario poseer. Este será el gran drama y la gran aventura simultáneamente triunfal y derrotada de Jorge de Oteiza [...] en el prematuro final de su situación escultórica, en su “paso a la ciudad” para una vez allí constatar la existencia de una ciudad de muertos, del retorno a su país y como el Ulises-Bloom de Joyce encontrar en ese retorno una última desilusión”³⁴².

Oteiza, por su parte, deja su dedicatoria a Fullaondo en este mismo libro:

“JUAN DANIEL FULLAONDO, cultísimo historiógrafo del arte y sus lenguajes comparados, gran escritor, también difícil y entrañable amigo”³⁴³.

SÁENZ DE OIZA Y OTEIZA

Sáenz de Oiza y Oteiza mantuvieron desde el proyecto de Aránzazu una profunda amistad que desembocó asimismo en una nueva colaboración para el proyecto no construido de la Capilla de Santiago, en 1954. Federico Arruti recuerda el carácter “ecléctico” de Sáenz de Oiza, así como sus dotes de comunicación:

F. ARRUTI, 2009:

Sáenz de Oiza fue uno de los mejores arquitectos de posguerra que ha habido. Su carácter investigador era muy interesante y por su mano han pasado grandes arquitectos, como Moneo. Creo que sus mejores obras son las de la primera época. Era un gran viajero y en la Escuela siempre era el gran difusor de la arquitectura más en boga. Asimilaba muy bien las cualidades positivas de los grandes arquitectos desarrollando así un carácter ecléctico y camaleónico; se podía incorporar a cualquier tendencia o forma de expresión y lo hacía muy bien. Las últimas obras desvelan ticks muy evidentes de otras arquitecturas, pero lo vendía muy bien, pues era un comunicador nato.

Este carácter comunicativo de Sáenz de Oiza, esta relación entre la producción artística y su comunicación, pretenderá alcanzar la transmisión tanto en el campo de la enseñanza como en el discurso que vehicula el sentido de la obra, para la movilización de energías renovadoras en el ámbito de una cultura en el estado español antaño atrasada. Unas dotes en la difusión de las ideas que Oteiza y Sáenz de Oiza comparten, en opinión de Sáenz Guerra, quien en su libro sobre el proyecto de la Capilla nos muestra una cita del propio Sáenz de Oiza, que se autodefine de la siguiente manera: “Soy un poeta de la oralidad”³⁴⁴.

342 FULLAONDO, Juan Daniel. “Prólogo”, en OTEIZA, Jorge. *Estética del Huevo...* Op. cit. p. 29.

343 OTEIZA, Jorge. *Estética del Huevo...* Op. cit p. 7.

344 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, citado por SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 35.

J. SAENZ GUERRA, 2007

“De alguna manera, Sáenz de Oiza y Jorge Oteiza responden a esa definición, dado que complementan ‘una obra torrencial’, con un discurso oral, socrático y poético. Oiza y Oteiza, ambos de gran longevidad, han sido animadores e impulsores en sus respectivos campos y han sido protagonistas en toda la mitad del siglo XX de la vida cultural artística española. Ambos reunían en una España aislada culturalmente y regionalista, una vocación universal y ajena a escuelas. También poseían, junto a una gran afición por el estudio y la lectura, de carácter tenaz y sosegado, un ‘relámpago intuitivo’. Y una salud de hierro que soportaba largas noches de trabajo”³⁴⁵.

Desde la década de 1950 compartieron y dedicaron tiempo a la ideación de varios proyectos constructivos. Hasta ahora han sido mencionados la basílica de Aránzazu y la Capilla en el camino de Santiago, aunque no será hasta 1988 que, a propósito del proyecto para la Alhóndiga, se reencuentran como compañeros de trabajo.

J. SÁENZ GUERRA, 2007

“Aunque Sáenz de Oiza y Jorge Oteiza no vuelven a trabajar juntos, hemos visto que a través del proyecto fallido de las casas en Irún³⁴⁶, y por la duración del ‘Friso de los Apóstoles’, con los problemas planteados por la Iglesia de Roma, la amistad entre ellos se va a mantener durante toda la vida [...] En los años de la propuesta para Bilbao, 1988-92, Oiza ya no es el joven que encuentra una fascinación-admiración en Oteiza. Reconociendo la tremenda valía de Jorge, Oiza considera ya muy claramente el papel del arquitecto como artista-creador”³⁴⁷.

Durante una visita a la Alhóndiga, escultor y arquitecto reflexionan³⁴⁸ sobre el proyecto de Aránzazu. Sáenz de Oiza explica cómo su encuentro le produjo un cambio de visión sobre el oficio del arquitecto, hecho que pudo derivar en esa figura del “artista-creador”, tal y como le refiere su hijo.

“SÁENZ de OIZA: para mí fue el descubrimiento del mundo del arte, a través de Jorge Oteiza, es decir, era como un profesional técnico, un hombre de oficio de corporación, de profesionalidad, de bagaje, eso que llaman técnico-científico, que no es nada, y descubrir el mundo del arte en la proximidad de Jorge Oteiza, eso era todo”³⁴⁹.

“OTEIZA: la colaboración con un arquitecto como Oiza fue un aprendizaje y un estudio, revelación magnífica, y además después de lo que has dicho (eres un exagerado) y efectivamente es un tremendo exagerado arquitecto”³⁵⁰.

345 SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 35.

346 Al comienzo de la década de 1950, Oteiza, Basterretxea y Sáenz de Oiza planean adquirir un terreno edificable en Irún para uso común. Finalmente, Sáenz de Oiza no continuará en el proyecto y Oteiza construye la vivienda en 1958 donde residirá algunos años junto al el escultor Basterretxea. El arquitecto Luis de Vallet y Montano (perteneció al GATEPAC) firmará los planos de esta casa en 1956, y también junto a él colaborará en el proyecto y construcción en Lesaka, del *Monumento al Padre Donostia en Agiña* (1956-9). Ver ARNAIZ, Ana, “Entre Escultura y Monumento. La Estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza”, en AA.VV., *Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, *Ondare* nº 25, Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos. Donostia: 2006; p. 305-325.

347 SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit.; p. 273.

348 Véase la entrevista-conversación completa transcrita en el *Anexo Documental SI* Doc. 12.

349 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *Oteiza y Sáenz de Oiza...* Op. cit. (audiovisual).

350 OTEIZA, Jorge. *Ibidem*.



Entrevista a Sáenz de Oiza y Oteiza en la Alhóndiga, enero de 1989.

Durante la conversación se menciona al equipo de artistas que llevaron a cabo la basílica de Aránzazu. A este respecto, Sáenz de Oiza lamenta la apariencia pétreo del conjunto de Aránzazu pues, ya entonces, manifestaba su atracción por el cristal y los prismas transparentes y luminosos: “Pétreo, tristonero, pero en fin, bien fundada, con buenas razones pero con malas ideas”³⁵¹. Sáenz Guerra admite ver en Sáenz de Oiza a un hombre de contradicciones, si bien este reconocimiento no implica un juicio negativo, sino todo lo contrario. El propio Sáenz de Oiza expone el potencial de la contradicción como mecanismo para la reflexión y la práctica arquitectónica.

“...yo creo que lo primero que soy es muy contradictorio. A mí me gusta la tesis y antítesis para llegar a la tesis final. Es decir, hace falta una actitud, y la actitud contraria. Es decir, a mí me gusta, cuando hablaba en un texto de Mies van der Rohe, que yo he citado muchas veces, que decía: ‘A mí no me interesan los problemas de forma, a mí me interesan los problemas de construcción’. Y, en la página siguiente, Colin Rowe, que cito el pasaje dice: pero he aquí la definición de Mies van der Rohe de la Arquitectura: ‘la Arquitectura es la expresión de una época trasladada en piedra, la voluntad de una época hecha piedra a piedra’. Luego, por un lado, está hablando de que la arquitectura es expresión de la voluntad de una época. Es decir, que la Arquitectura es más expresión, más que construcción. Ese pasaje tan contradictorio, a mí me ha dado mucho que pensar”³⁵².

Oteiza, por su parte, habría reconocido en el proyecto de Aránzazu cierta revelación sobre la “realidad humana” del arte³⁵³, al mismo tiempo que la censura eclesiástica, que interrumpió el trabajo para la basílica, “me fortaleció en la necesidad de hallar en lo abstracto un medio de servicio espiritual”³⁵⁴.

351 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *Oteiza y Sáenz de Oiza...* Op. cit. (audiovisual).

352 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. Citado por SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 113.

353 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 12.

354 *Ibidem*.

J. OTEIZA, 1958

“El trato del hombre por la guerra y el despotismo político, me hicieron ver en la forma abierta del hiperboloide –ya que el pensamiento experimental me seguía frenando mi necesidad de combatir desde la concepción figurativa- una expresión simbólica y el sentido social y cristiano, de que el arte no descuida la atención espiritual del hombre. El trabajo para la basílica Aránzazu me volvió a la realidad humana del arte”³⁵⁵.

UN EQUIPO DE EQUIPOS

J. D. FULLAONDO, 1989

“El equipo de Aránzazu, que en su día fue la vanguardia, junto con la nueva generación y el ingeniero Javier Manterola de fama internacional, podemos dar una respuesta contemporánea a la arquitectura de Bilbao”³⁵⁶.

Fullaondo muestra su convencimiento de que junto a Sáenz de Oiza y a Oteiza se constituye un equipo capaz de ofrecer aquello que la Alhóndiga y Bilbao necesitan en sus nuevas trayectorias. Otras figuras como el ingeniero Javier Manterola se unen al proyecto otorgando garantía y consistencia a la viabilidad constructiva. Aunque este grupo es autoconstitutivo, la posibilidad de un concurso internacional se alza como cuestión a debatir incluso entre los propios miembros del equipo. Por ejemplo, mientras que este concurso internacional representa para Oteiza una opción inviable, Sáenz de Oiza advierte en este tipo de certámenes una forma de arropar al proyecto, de asegurar su calidad. El escultor se muestra claro en este asunto, denunciando la falta de visión local para reconocer grandes artistas bilbaínos y la necesidad de éstos de tener que abandonar Bilbao para proseguir con una carrera artística.

J. OTEIZA, 1989

“yo no creo en concursos internacionales. Además, aunque de fuera se hiciera una cosa mejor, es una falsificación, yo creo que en cada momento históricamente, cada país, debe demostrar la estatura espiritual que tiene”³⁵⁷.

F. J. SÁENZ DE OIZA, 1989

“De entrada me gustaría decir que se hiciera un concurso internacional para ganarlo. Presentar lo mismo que he hecho y ganarlo”³⁵⁸.

Sin embargo, este hecho no descarta que Oteiza quiera tener en cuenta la opinión de profesionales cuya labor pueda estar relacionada con la ideación y construcción del CCAB. Al parecer, desde un comienzo está abierta la posibilidad de participación de colaboradores en el proyecto. De esta forma, se pretende crear “un lugar de convergencia”, en palabras de Oteiza, que de espacio a un equipo de personas cada vez más grande. Sus palabras a este respecto así lo atestiguan:

355 *Ibíd.*

356 *Ibíd.*

357 OTEIZA, Jorge. *Oteiza y Sáenz de Oiza...* Op. cit. (audiovisual).

358 SÁENZ DE OIZA, Fco. Javier. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 11 de junio de 1989.

“Yo creo que habría que publicar los informes estos en el periódico municipal de Bilbao. Que se enteren más o menos cómo pensamos, para iniciar ya unos diálogos. Unas reflexiones entre todos, porque yo creo que responsables somos todos, los que podamos aportar alguna cosa al proyecto este, entonces no puede quedar nadie fuera”³⁵⁹.

Aunque el núcleo creativo del proyecto lo constituyen artistas vascos, la amplitud de los participantes en el mismo alcanza no sólo la geografía del Estado, sino límites internacionales. Ante la pregunta acerca del funcionamiento de este equipo tan amplio, Fullaondo responde:

“A través de muchas reuniones, conversaciones, intercambios de ideas, discusiones... Se han hecho cientos de planos, dibujos, bocetos..., un sinfín de maquetas y modelos... Sería interesante contemplarlo todo, en conjunto... Nos veíamos en Bilbao, en Madrid, en Pamplona... [...] Y luego está el tema de las colaboraciones eventuales, posteriores... [...] Nos parece que para esta obra al lado del equipo vasco, al lado de Oteiza, debía colaborar el mejor equipo ‘internacional’”³⁶⁰.

Fullaondo se refiere a los contactos que mantiene con Ove Arup and Partners, uno de los mejores consulting internacionales del momento, que participó en proyectos como la Ópera de Sydney (Jorn Utzon, 1957), la torre de Hong Kong (Norman Foster 1979-86) o el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París (Renzo Piano y Richard Rogers 1971-77), que durante el proceso Alhóndiga interviene con Norman Foster en el Metro y James Stirling, que junto a Wilford & Associates/SWA son contratados, el 14 de febrero de 1985, por la Diputación Foral de Bizkaia para redactar el Anteproyecto y Proyecto Básico de la Estación Intermodal proyectados en relación al Plan de Revitalización del Área de Bilbao Metropolitano.

Como se ha visto anteriormente, Rafael Moneo declina la oferta para trabajar en el CCAB, aunque Oteiza considera que el “estilo” de su arquitectura resultaría adecuado para este proyecto. En propias palabras del escultor,

“El estilo de Moneo, una sobria y silenciosa perfección de belleza en sus soluciones, reside en el rigor de su racionalismo opuesto a la posmodernidad de una arquitectura artística y escenografía, teatralidad, memoria de adornos visuales. Conviene a Bilbao el estilo de su pensamiento creador en el reducido grupo de vanguardia de los arquitectos actuales”³⁶¹.

Fullaondo y su equipo es parte activa durante todo el primer proceso de trabajo, aunque en la segunda etapa, en la que comienzan las modificaciones sobre el Proyecto Básico, el peso de la responsabilidad sobre la arquitectura del proyecto recae en el equipo de Sáenz de Oiza junto a sus hijos: Marisa, Javier y Vicente Sáenz Guerra. El equipo de Fullaondo está formado por los arquitectos María Teresa Muñoz, Ana María Torres y Darío Gazapo. El amplio equipo que trabaja en la Alhóndiga se constituye como un conjunto intergeneracional que, desde Oteiza hasta estudiantes de arquitectura, trabajan como una estructura “horizontal” (entrevista María

359 OTEIZA, Jorge. *Oteiza y Sáenz de Oiza...* Op. cit. (audiovisual).

360 FULLAONDO, Juan Daniel. *Revista Kain...* Op. cit.; p. 9.

361 OTEIZA, Jorge. *Revista Kain...* Op. cit.; p. 4.

Teresa Muñoz) en la generación de ideas y la aportación de estudios gráficos del proyecto. Los nombres de los arquitectos que forman parte son los siguientes, citados en la revista editada por Fullaondo *Kain* Nº 7: M^a. José Aranguren, Eduardo Arroyo, Juan Calvo Basarán, Carlos de Frutos, Diego Fullaondo, María Fullaondo, Luis García Gil, Paloma Gómez Marín, Alejandro Hernández, Aurora Herrera, Juan Carlos Muñoz Zapatero, Adolfo Ruiz de Castaneda, Javier Sáenz Guerra, José Luis Simón y Olga de la Torre.

M. T. MUÑOZ, 2009

Estaban todas las generaciones ahí metidas, y esto es muy raro que se dé en un proyecto, casi sin jerarquía, porque no era que los chicos de la escuela estaban trabajando para nosotros. Había momentos en los que los jóvenes estaban solos con Oteiza, y trabajaban muy rápido. Se dio una situación de proyecto muy particular, en la que intervinieron personas que han llegado a ser muy brillantes. [...] Hay un sustrato común que encierra la Alhóndiga que hace que sea prácticamente un proyecto sin autor porque era un hecho colectivo.

4.3.2 OTEIZA, SÁENZ DE OIZA Y FULLAONDO: ANTERIORES PROYECTOS DE COLABORACIÓN

Como se ha señalado, los tres miembros principales del equipo redactor de la propuesta arquitectónica del CCAB colaboraron previamente en otros proyectos. El primer proyecto en el que Oteiza participó junto a Sáenz de Oiza (y otros arquitectos y artistas) fue la ya mencionada Basílica de Aránzazu, desde 1951. Durante el proceso de la Basílica, Oteiza y Sáenz de Oiza tuvieron un nuevo encuentro para el proyecto de la Capilla en el camino de Santiago junto al arquitecto Luis Romaní, en 1954.

Junto a Fullaondo, varios intentos de publicación durante los años sesenta del libro conjunto *La estética del huevo* fueron frustrados hasta 1995. Sin embargo, Oteiza no colaboraría con este arquitecto en ningún proyecto arquitectónico hasta 1985, año en el que se presentaron al Concurso Internacional de ideas para el proyecto de Cementerio de San Sebastián, en 1984.

4.3.2.1 UNA CAPILLA EN EL CAMINO DE SANTIAGO, 1954

J. SÁENZ GUERRA, 2007

“Aunque se trata de un ejercicio de juventud, encierra el germen de muchas intervenciones posteriores y demuestra cuáles van a ser las admiraciones y modos de trabajo de Sáenz de Oiza”³⁶².

El proyecto de la Capilla en el Camino de Santiago fue ideado en 1954 por los arquitectos Fco. Javier Sáenz de Oiza y Luis Romaní junto al escultor Jorge Oteiza; un proyecto que nunca fue construido, si bien obtuvo ese mismo año el Premio Nacional de Arquitectura. En su momento, la crítica destacó como referencia de la Capilla el proyecto, tampoco construido, del Con-

³⁶² SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 258.



Dibujos para el proyecto de la Capilla en el Camino de Santiago, de Oteiza, Sáenz de Oiza y Romani, 1954

vention Hall (1953-54), de Mies van der Rohe³⁶³. Sáenz Guerra destaca un vacío en el grade-rio de dicha obra que podría ciertamente mostrar la cercanía entre ambas propuestas, si bien enumera otros aspectos que las alejan, como la disposición y forma de los pilares. Así mismo, Sáenz Guerra menciona el artículo escrito por Sáenz de Oiza titulado “El vidrio y la arquitectura”, publicado en 1952 por la Revista Nacional de Arquitectura, con el fin de mostrar las verdaderas influencias de Mies en el proyecto de la Capilla:

“Y ante aquella absurda y enorme vidriera de Chicago, ‘visualmente’ dividida por los necesarios soportes de goma en su interior, nos viene a la memoria esa otra escamoteada columna de anta-ño. Ni éstas pudieron con la piedra, ni aquel infantil alarde podrá con la realidad magnífica del verdadero porvenir del vidrio. [...] Toda la obra de Mies van der Rohe o de Neutra respira este prodigioso empleo del vidrio, que más que limitar el espacio interior, como lo hiciera la piedra, pretende contener la penetración exuberante y espléndida de la Naturaleza dentro del espacio habitado. Una nueva estética de la arquitectura, fruto de la nueva tecnología”³⁶⁴.

Aunque Sáenz de Oiza cita a Mies en varias ocasiones y ensalza el vidrio como material adecua-do para una arquitectura novedosa, Sáenz Guerra opina que la influencia de Mies en la Capilla es relativa, ya que ésta carecía de elementos vítreos³⁶⁵. No obstante, la reflexión que el propio Sáenz de Oiza manifiesta sobre Mies y su influencia³⁶⁶ incidiría, más que en el uso del vidrio, en el empleo de la malla espacial:

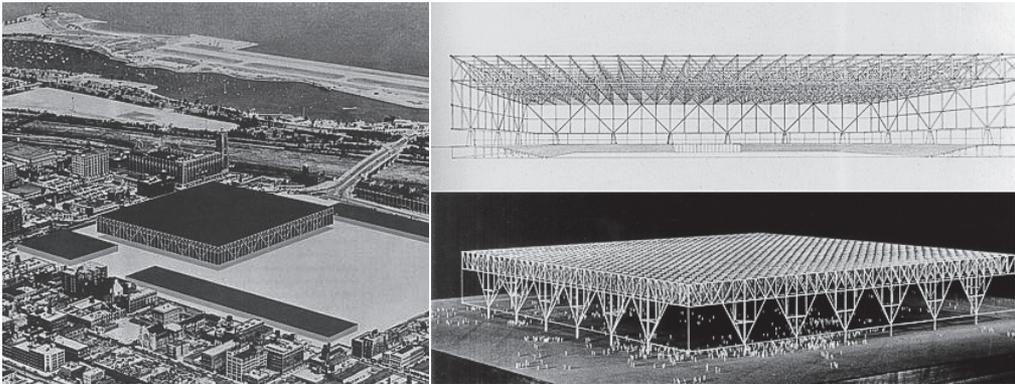
“Así, cuando surgió la convocatoria del Premio Nacional de Arquitectura, planteamos el tema de una Capilla en el Camino de Santiago, lo primero que se me ocurrió fue un objeto claro. Era la reacción a la experiencia de Arantzazu. Una visión cristalina, luminosa, la visión que yo, en

363 Además puede verse la relación con Oteiza en la Tesis doctoral ELORRIAGA, Jabier. *Pedestales de la Modernidad. Del Pabellón de Barcelona 1929 al Monumento a Batlle Ordóñez 1959*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea-UPV, 2010.

364 SÁENZ DE OIZA, Fco. Javier. “El vidrio y la Arquitectura” en ELORRIAGA, Jabier, Op. cit. p. 273. A propósito de la trayectoria escultórica de Oteiza, Elorriaga advierte que esta colaboración en la Capilla de Santiago pudo influenciarle en su apertura de nuevas líneas experimentales con el vidrio, tales como las *Maquetas en vidrio para el estudio de la Pared-luz, donde “el espacio se muestra como materia activa por efecto de la luz”*. OTEIZA, Jorge en ELORRIAGA, Jabier. Op. cit. p. 277.

365 No así en el CCAB, cuyo revestimiento consta, como se analizará más adelante, de fachadas y techumbre enteramente vítreas.

366 Jabier Elorriaga señala en su citada Tesis doctoral cómo el propio Romani manifiesta la profunda impresión que ciertos aspectos de Mies causaron en Sáenz de Oiza. A este respecto, así como a las relaciones entre Mies y Oteiza véase la Tesis doctoral de: ELORRIAGA, Jabier. Op. cit.



Proyecto no construido de Convent Hall, de Mies van der Rohe, 1953

ese momento, tenía de la Arquitectura. Recuerdo que les propuse como modelo de iglesia para hacer la capilla la reproducción del cuadro de la Flagelación de Cristo, de Piero della Francesca, que yo tenía en mi casa –que, por cierto, es el cuadro más querido por Le Corbusier. Esta referencia fue luego sustituida por una malla espacial –en clara alusión a Mies van der Rohe–, como objeto técnico que pudiera calificar la iglesia –al igual que el poste a la meseta. Entonces nos basábamos en que los sistemas de construcción habían definido para cada etapa la forma de ser de un templo, y que, para entonces, la malla, con su tecnología, fundamentaba la iglesia”³⁶⁷.

Por tanto, para Sáenz de Oiza cada época definiría mediante sus propios sistemas de construcción la forma de sus templos pero, más allá, serían estos sistemas de construcción determinados los que, precisamente, “fundamentan” al templo. En este sentido, parece desprenderse cierta conexión, para Sáenz de Oiza necesaria, entre la construcción del templo y la última tecnología de cada época.

De hecho, otro ejemplo de arquitectura religiosa que Sáenz Guerra destaca es la Capilla llevada a cabo por Mies para el Campus del Illinois Institute of Technology (1949), la cual dispone su estructura prácticamente a la vista. El total alejamiento de formas tradicionales para abordar un proyecto de carácter religioso incitó a Mies a defender sus decisiones, al igual que lo haría Sáenz de Oiza, mediante el argumento del “espíritu del tiempo”, acerca del cual matiza:

L. MIES van der ROHE, 1949

“La arquitectura debería relacionarse con la época, no con el presente inmediato. La capilla no envejecerá... tiene un carácter noble, está construida con buenos materiales, y tiene bellas proporciones... , está hecha aprovechándose de nuestros medios técnicos, tal como debería hacerse en la actualidad. Los hombres que construyeron las iglesias góticas alcanzaron los mejores resultados que se podían obtener con los medios que disponían”³⁶⁸.

367 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. Entrevistado por LEVENE, Richard, MÁRQUEZ, Fernando en *El Croquis*, 1988; pp. 26-27 citado por ELORRIAGA, Jabier. Op.cit. pp. 272-273.

368 MIES van der ROHE, Ludwig. Citado por NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Madrid: *El Croquis*, 1995; p.496. Y también en SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit; p. 110.



Flagelación de Cristo de Piero della Francesca, 1444-69



Capilla para el Illinois Institute of Technology,
de Mies van der Rohe, 1949

Sáenz de Oiza señala en la memoria de la Capilla estas relaciones entre la construcción del templo, los medios técnicos de la época y las formas nuevas:

“El problema del templo es, y ha sido siempre, de una capital importancia para la arquitectura. La historia nos muestra que se han utilizado siempre las formas más nuevas, más atrevidas y audaces. Si unas y otras fueron templo, edificio religioso, fue porque en ellas el arquitecto, artista, supo infundirles un elevado sentido trascendente. Si cabe hablar de tratamiento religioso de una forma de arte, no cabe, sin embargo, decir que una estructura sea en sí o no religiosa. Si lo es, es –repetimos– porque en su empleo el artista infundió en ella aquel sello superior [...] ¿Cuál es, al templo de piedra de ayer, la equivalente estructura de la iglesia de hoy?”³⁶⁹

Si bien podría parecer que la noción de plaza en el proyecto del Convention Hall de Mies acerca más esta propuesta al CCAB, Sáenz Guerra advierte que la propuesta de la Capilla es, así mismo, una reflexión sobre la plaza o el ágora, algo que, precisamente, resultará recurrente y de gran importancia en la trayectoria de Sáenz de Oiza. Recuerda Sáenz Guerra las aspiraciones de su padre por conseguir luz y vida, una “gran plataforma rebosante de energía”, en las plazas oscuras por las que transitaba cotidianamente. La luz, por tanto, será un elemento crucial en la trayectoria de Sáenz de Oiza y tendrá un vínculo con cierta noción “religiosa” de la arquitectura: ocupó una posición prioritaria en la Capilla, describiéndola como “forma brillante de templo” y la ocupará asimismo (tal y como veremos más adelante) en el CCAB. De hecho, el tema de la plaza ya había sido objeto de trabajo en Sáenz de Oiza, que se concretó en la propuesta Ágora 2000 para el Concurso Internacional de Montecarlo de 1970, un proyecto cercano al Centro Cultural Pompidou de París. Sáenz Guerra señala algunos aspectos que pueden relacionar la noción de “templo tecnológico” (referido a la Capilla) el “ágora” (que podría atribuirse al CCAB), y la idea del vacío oteiciana:

“trata más de la creación de un lugar incluso que de la construcción de un Museo, por muy grande que sea este de tamaño. En este sentido, coincide de alguna manera con la Capilla en el Camino de Santiago, donde ese edificio místico, unido a un paisaje soñado, construye un lugar evocador. Es decir, el proyecto de la Alhóndiga se separa de la operación Guggenheim, por cuando el lugar generado es de una cualidad de uso lúdico y de relación de los espacios urbanos muy diferentes. Oiza, aparece más preocupado en la construcción de la ciudad que

369 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. “Memoria de la Capilla de Santiago” en SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. pp. 177-178.

por un edificio. Forma parte de la construcción de la ciudad en este caso, el espacio vacío de las cajas oteizianas. La Capilla era ya un espacio vacío. Es, por tanto, pertinente empezar a pensar también en la Capilla en el Camino de Santiago como una de las primeras cajas vacías de Oteiza, como asimismo podemos recordar el Ara Pacis a la manera de una caja vacía ejemplar³⁷⁰.

No obstante, aunque la idea “cristalina” y “eléctrica” del pabellón de Mies marcara cierta huella en la Capilla, Sáenz Guerra advierte que ciertas particularidades de este proyecto, como la construcción de la sombra, el concepto de plataforma, la tectónica del muro o la cubierta plegable, son motivos que lo acercan en igual medida a Le Corbusier³⁷¹ y al mundo mediterráneo. De igual modo, el collage, el mencionado “espíritu del tiempo”, la interpretación de la pintura del renacimiento o las vanguardias rusas fueron aspectos que se dieron cita en esta obra, así como en la trayectoria posterior de Sáenz de Oiza. Concretamente, “La recuperación de principios fundamentales del Concurso de 1954 fue hecha por Sáenz de Oiza muchos años más tarde, en el proyecto de Centro Cultural Alhóndiga”³⁷².

“Los conceptos de escala y proporción, con relación a la medida del hombre, son muy diferentes. Pero la búsqueda de esa cubierta perfecta, con una figura compleja que se aproxima al cubo, pero que no llega a serlo, y ese muro de basamento que está a la altura de la mano, y el importante papel simbólico, de referencia, lo acerca de alguna manera al proyecto del año 1954. Cuando Oteiza habla en la presentación a la prensa de este proyecto lo cita como ‘una lámpara espiritual’. Es un comentario en defensa de la unidad entre el hecho religioso y el hecho estético, que Oteiza había defendido desde casi sus orígenes. Está por tanto muy cercano de su Capilla”³⁷³.

El trabajo artístico de Oteiza para la Capilla constaba de unos muros con relieves escultóricos que cercaban el espacio interior. Al igual que en la basílica, Oteiza aún no había definido su ideario estético acerca de la integración o síntesis del arte y la arquitectura, basada en la disolución del arte en la construcción arquitectónica como aplicación del saber del arte en la arquitectura. En estos proyectos de la basílica y la capilla aún se manifiestan distinguidamente los resultados de las disciplinas arquitectónica y escultórica. No obstante, si en el caso de la basílica el trabajo de Oteiza seguía el encargo de ocupar el friso con una serie de esculturas-apóstoles, en el proyecto de la capilla el trabajo escultórico comenzaría a adoptar ciertas propiedades arquitectónicas de cerramiento del espacio al desarrollar formas escultóricas sobre muros.

370 SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. pp. 287-288. En relación al proyecto Ágora, ver SÁENZ DE OIZA, Javier: “Concurso Internacional de Montecarlo” en Nueva forma Nº. 51, 1970; pp. 64-66.

371 Entre las múltiples referencias arquitectónicas en las que a su juicio se apoyaba el proyecto del CCAB, Fullaondo citará a Mies y su museo Neue Galerie de Berlín y, al mismo tiempo, también hará referencia a Le Corbusier y la “boite à miracles”.

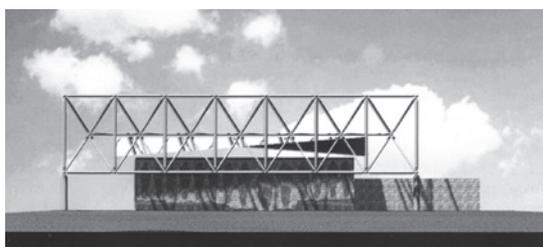
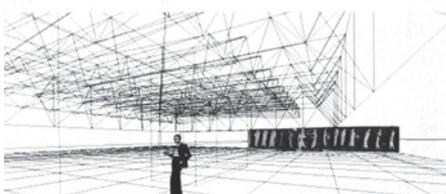
372 SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 271.

373 Ídem. p. 289.



A Piedra esculpita apoiada en el suelo

Sculpted stone resting on the ground



Friso escultórico de Oteiza para la Capilla en el Camino de Santiago, 1954

Recreación del friso escultórico de Oteiza y la estructura metálica para la Capilla en el Camino de Santiago, 1954

261141 IZARRAK ALDE: PROYECTO PARA CONCURSO DE CEMENTERIO EN SAN SEBASTIÁN³⁷⁴, 1984

En 1985, Oteiza dejaba constancia pública³⁷⁵ de su indignación ante el concurso para el nuevo cementerio para Donostia-San Sebastián en el monte de Ametzagaña, ya que el proyecto que había presentado junto a Juan Daniel Fullaondo, quien había invitado al escultor a formar parte del equipo proponente, no se encontró entre los premiados. Un fracaso más en la trayectoria de Oteiza que representó una ocasión para criticar públicamente mediante dos artículos de prensa cómo el entonces alcalde de Donostia-San Sebastián, y anterior Consejero de Cultura en el Gobierno vasco del lehendakari Garaikoetxea, habría tenido una influencia negativa en la política cultural de la ciudad dada su “mediocridad intelectual”, según opinión y palabras de Oteiza, así como su actitud contraria al escultor y a los intentos de renovación cultural que éste habría procurado llevar a cabo en el País vasco. No obstante, y desde el punto de vista específico del concurso para el cementerio, existían causas relativas a las bases del proyecto que indicaban la inconveniencia de su presentación mediante montajes fotográficos; un modo que Oteiza había utilizado en éste y anteriores propuestas arquitectónicas presentadas a concurso.

El equipo de esta propuesta de cementerio, que Oteiza describía en aquel momento “su última oportunidad” para servir como escultor a su país, lo formaban, además de Juan Daniel Fullaondo, los arquitectos Marta Maiz, Enrique Herrada y María Jesús Muñoz³⁷⁶.

³⁷⁴ Para obtener más información sobre este proyecto, véase el libro que lo trata específicamente de ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak...* Op. cit.

³⁷⁵ Ver ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak...* Op. cit.

³⁷⁶ Los autores de *Izarrak alde...* resaltan la importancia que para estos arquitectos tuvo la colaboración con Oteiza, calificándola de “fundacional”. No obstante, también se dieron momentos de desavenencia entre los arquitectos y Oteiza, quien: “Desde la especificidad de este lugar, así como desde el saber del arte, el escultor imaginó, no sin desacuerdos con sus colegas arquitectos, una respuesta en clave monumental y simbólica que pretendía sintetizar en un solo paisaje dos tiempos: el tiempo arraigado en el mito y el que debía responder a la forma cultural de su presente”: en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak...* Op. cit. p.18

El cementerio³⁷⁷ era contemplado como lugar de conmemoración para el recuerdo de los muertos³⁷⁸, aunque en la Memoria que Oteiza redactó para este proyecto, el escultor pretende establecer una correspondencia entre las ideas constructivas del cementerio y la idea cultural predominante de la muerte como viaje, queriendo evidenciar así el desajuste entre esta idea y las construcciones de los cementerios como lugares de “residencia”.

“Hemos rechazado la idea con la que se construyen nuestros cementerios como residencia de los muertos o ciudades de llegada y que se contradice con la idea cultural, religiosa, de la muerte como viaje, como partida a un más allá que puede estar fuera de este mundo o en este”³⁷⁹.

Así pues, la idea principal que constituiría los elementos arquitectónicos principales se condensaba en una propuesta que entendía el cementerio como “estación” (ferroviaria)³⁸⁰, para lo cual el equipo habría tomado como punto de partida la Estación del Norte de San Sebastián y sus elementos principales, tales como sistema de andenes, pasajes subterráneos, escaleras lentas, etc. Para el escultor, “como estación vacía debemos experimentar la sensación de que espiritualmente ya no están, que se han ido o están a punto de irse esta ha sido nuestra idea para San Sebastián que surgió de nuestra primera conversación con Juan Daniel”³⁸¹.

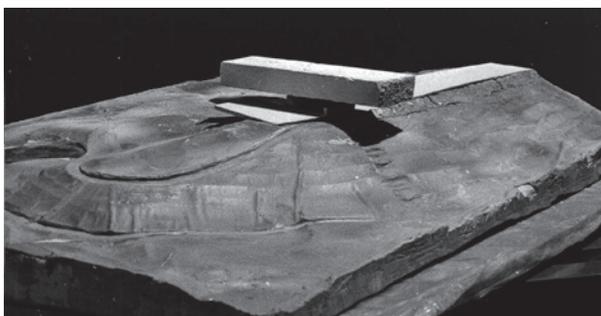
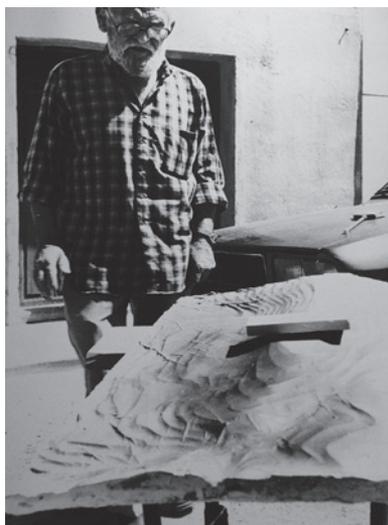
377 Se trataba de resolver un programa cementerial que históricamente pertenecía a los equipamientos de la ciudad, particularmente desde que en 1802 se inaugura en París el Cementerio Père Lachaise de A. T. Brongniart, paradigma de la reforma cementerial que sustituiría a los cementerios parroquiales medievales (R. Etlin), sintetizó las teorías ilustradas ensayadas durante el último cuarto del siglo XVIII bajo la categoría de “Arquitectura fúnebre” creada por Etienne Boullée. Los nuevos equipamientos de este dispositivo propiamente urbano que ha llegado hasta nuestros días, debían cumplir con los principios de una función higiénica (respecto a los cadáveres) y, al mismo tiempo, simbólica (función conmemorativa y de memorial para los desaparecidos, en el sentido de A. Riegl). Generalmente eran emplazados, por ley, en lugares elevados, y se proyectaban como parque funerarios, a modo de elíseos que recogía las tradiciones paisajísticas de las cuales emanaba la actitud moderna ante la muerte (P. Ariès), en lo cual convergía el trabajo de arquitectos, escultores y jardineros. Para más información véase: ARNAIZ, Ana. *La memoria evocada. Vista Alegre, un cementerio para Bilbao*. Bilbao: EHU (Colección de Tesis Doctorales), 1995.

378 En relación a la función simbólica del cementerio y “teniendo en cuenta la mirada tecnológica específica del siglo XXI, insuficiente aún para sustituir comportamientos ancestrales, puede decirse que para el hombre sigue siendo tarea primordial –imprescindible y perseverante– ocuparse ritual y simbólicamente de sus muertos e, higiénicamente, de sus cadáveres. En este sentido, continúan vigentes dos realidades mantenidas con exacta simetría desde el eje de la razón. Una, la necesidad de habitar construyó las ciudades que hoy vivimos con los hitos espaciales (permanencias en el sentido de Rossi) que median entre lo temporal y la memoria. Y dos, la exigencia de la muerte edificó, como dobles de la ciudad de los vivos, los cementerios que también vivimos”. ARNAIZ, Ana, “El Cementerio de Bilbao: patrimonio funerario y memoria (de la vida) en la ciudad contemporánea”, en AA.VV., *El cementerio de Bilbao*. Bilbao: Servicios Funerarios de Bilbao/Ayuntamiento de Bilbao (edición digital y Web), 2008; p. 24.

379 OTEIZA, Jorge. “261141 Izarrak alde”. Op. cit. Primera Parte de la Memoria presentada al Concurso Internacional de Proyectos para un nuevo Cementerio para la ciudad de San Sebastián, 1985, s/f. En el Archivo de la FMJO se encuentran varios borradores mecanoscritos de esta memoria muy poco diferenciados entre sí. Ver también *El Croquis. Revista de Arquitectura*, nº 26, 1986, pp. 72-79. Un estudio comparativo de esta Memoria con la que, a tal efecto, también redactó Fullaondo y su equipo puede consultarse en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak...* op. cit.; pp. 45-57. Mecanoscrito en p. 112.

380 ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak...* Op. cit. pp. 45-57.

381 OTEIZA, Jorge. Texto mecanoscrito, s/f (c. marzo-abril 1985). Archivo FMJO. Aparece en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak...* Op. cit. p.54 insertado en el texto y en p. 94 como imagen.



Oteiza transportando la maqueta de la 3ª propuesta para el Concurso para el Cementerio de Ametzagaña, 1985

La gran rampa, definida por Oteiza como “construcción espacial vacía” habría pretendido simbolizar una pista de despegue desde la que parten los que ya no están; en contraposición a la idea del “aquí yacen”, la intención de Oteiza habría sido fundar simbólicamente el “desde aquí partieron”. Tanto Oteiza como los arquitectos resaltaban como elemento monumental determinante la rampa o plataforma, cuya horizontalidad y flotabilidad recordaba a la acrópolis helénica, pero también a las plataformas mejicanas, y a las que se encuentran en templos orientales o, incluso, a la ciudad-portaaviones del arquitecto Hans Hollein, miembro del grupo austríaco *Supersensualistas*³⁸², referencias éstas indicadas en la memoria de los arquitectos. Por su parte, el escultor “a modo de acrópolis arquitectónica, dominando la colina y abierta hacia la ladera del sur, preside la cima la gran rampa: sobre ella, el gran ‘vacío’ frente al muro, la ausencia, el despegue, la meditación; bajo ella el gran pórtico y la capilla, el lugar de cobijo y congregación”³⁸³.

Oteiza muestra su intención de recuperar para el proyecto de cementerio ideas como la viga volada y el prisma acostado del proyecto de Monumento a Batlle Ordóñez en Montevideo, proyectado junto al arquitecto Roberto Puig³⁸⁴: “Como estación y cubierta = mi prisma rectangular en Montevideo”³⁸⁵. Oteiza indicará la idoneidad de este proyecto de cementerio para

382 Sobre otras referencias del proyecto de cementerio citadas en la memoria de los arquitectos véase ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak...* Op. cit. Así mismo, en este trabajo podrán encontrarse aspectos relativos al proceso de ideación de este proyecto y su concreción en dos memorias distintas, fruto de los desajustes entre las perspectivas de Fullaondo y la de Oteiza: “dos visiones que afrontaban la idea de cementerio desde puntos de partida diferentes. Una preocupada por la actualidad de la arquitectura consolidada por un exhaustivo conocimiento de la historia de esta disciplina, y la otra situada en el origen de las cosas, cuando los mediadores materiales adquieren sentido simbólico y generan, por tanto, pertenencia colectiva. Como consecuencia de estas posiciones confluyeron dos respuestas para imaginar una propuesta, la primera desde la arquitectura respondía más a un programa edificatorio que se llenaba de referencias de este ámbito disciplinar y, la segunda, trataba de vaciarse de todas ellas para llegar al instante donde el arte hace uno con la Naturaleza y produce paisaje”: Idem autores citados en esta misma nota, p. 52

383 OTEIZA, Jorge. “Memoria 261141 *Izarrak alde*”, en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak...* Op. cit. p. 47.

384 Resulta evidente que la génesis de la idea para el tratamiento del programa constructivo y espacial-simbólico radica en Montevideo. Consultar ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. *La colina...* Op. cit.

385 Dibujo de Oteiza con texto mecanografiado, correspondiente al proceso de ideación del cementerio para San Sebastián. Archivo FMJO. Aparece en

recuperar el ensayo de monumentalidad propuesto para Batlle y Ordóñez: “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”³⁸⁶.

La propuesta de Monumento al estadista José Batlle y Ordóñez fue el primer proyecto de colaboración de Oteiza tras declarar el abandono de la práctica escultórica en su texto “El arte contemporáneo ha terminado” de 1960, y después haber concluido su “Propósito experimental” y ganar en 1957 la Bienal de Sao Paulo.

“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”³⁸⁷.

En este proyecto ideado junto a Roberto Puig y presentado al Concurso Internacional de Montevideo en 1956-60 la obra escultórica como tal desaparecería definitivamente para procurar la consecución de una integración de ambas disciplinas, escultura y arquitectura, en favor de una monumentalidad pública moderna. Así mismo, este proyecto habría representado para Oteiza la primera oportunidad de llevar a la práctica las consideraciones teóricas que durante estos prolíficos años Oteiza procuró sistematizar, de un lado, en el texto para la conferencia La ciudad como obra de arte (1958) y, de otro, en la Memoria para el concurso de Montevideo (junto a Puig), que en el apartado segundo titulado “Determinación de Arquitectura y Estatua”, exponen:

“Arquitecto y escultor, identificados, ordenamos el complejo espacial. Un espacio múltiple: tres, cuatro..., N dimensiones. Con la Arquitectura, el espacio urbanístico, con la Estatua, la Naturaleza exterior.

En un prisma rectoangular de cincuenta y cuatro metros por dieciocho y doce de altura, planteamos racionalmente las funciones exigidas a la Arquitectura. Entre la arquitectura y el mar, marcamos un cuadrado de cincuenta y cuatro metros de lado.

Con el prisma rectangular queremos comprometernos a no expresarnos con la arquitectura que hemos de reducir y callar. Resueltas las funciones, abrimos todo el techo a la luz y cerramos las paredes. Se eleva el bloque y se suspende como una viga vacía, con una indudable y secreta emoción religiosa casi suficiente como plástica monumental, si el espacio hubiera estado limitado a la colina.

Para el espacio interno, la estructura interna.

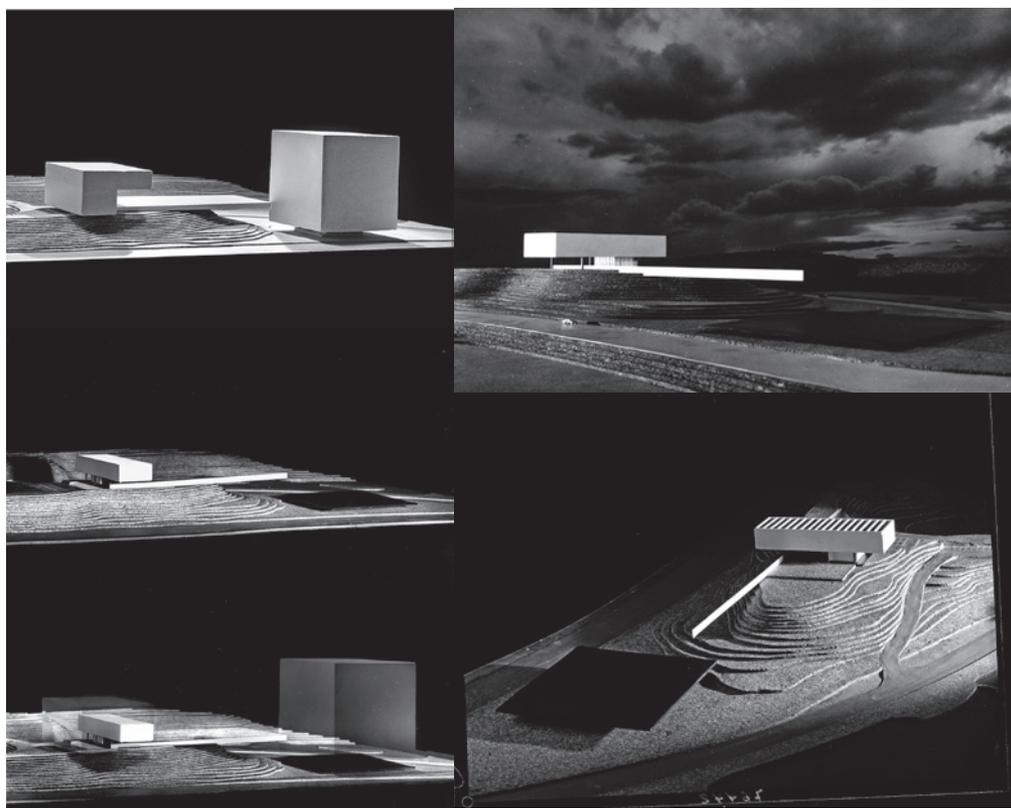
En los pilotis se inicia la estructura exterior, ya anclada espiritualmente en el cuadrado que plásticamente concretamos: plano oscuro de piedra, levemente separado del suelo, sobre placa

ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak...* Op. cit. p. 94. Estos autores indican que el principal referente para la elaboración de la memoria de este proyecto de cementerio fue el proyecto de Monumento a José Batlle y Ordóñez para la ciudad de Montevideo 1956-60.

386 OTEIZA, Jorge. “Política de sepultureros...” en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak...* Op. cit. p. 36.

387 “El arte contemporáneo ha terminado (El final del arte contemporáneo)”. Carta de Oteiza a Néstor Basterretxea, datada en Lima en abril de 1960, publicada en *SEMINARIO DE LIMA*. Texto para el catálogo de la exposición junto a Néstor Basterretxea en la galería Nebli de Madrid bajo el título “El final del arte contemporáneo” en Archivo FMJO. También incluido en el catálogo BADIOLA, Txomin. *Oteiza, propósito experimental*. Madrid: La Caixa, 1988, p. 230.

de hormigón, como base de un gran prisma recto, soledad vacía y monumental, que es necesario integrar en el paisaje contra la misma Naturaleza y desde la Arquitectura. Concentrada nuestra atención, observamos la necesidad de disponer un pequeño muro de protección bajo la construcción suspendida. Con esta indicación lógica, mínima y formal, se nos revela todo el sentido espacial propuesto y el tratamiento justo de su integración total. El pequeño muro, es llamado desde el exterior y, proa al mar, comienza, horizontal, a crecer. Alcanza el límite físico de la colina y se propaga en el vacío, convertido en estructura exterior, hasta tocar y precisar así, plásticamente, el prisma recto y vacío de la estatua por desocupación. Estructura interna al espacio interno. Estructura externa al espacio externo. Unificación del espacio en la estructura. E integración estructural en el espacio total”³⁸⁸.



388 OTEIZA, Jorge y PUIG, Roberto. Ver "Memoria y documentación gráfica" presentada al primer grado del Concurso Internacional de Anteproyectos para el Monumento a José Batlle y Ordóñez" (Montevideo, 1958), en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. *La colina...* Op. cit. pp. 75-92.



4.3.3 INTEGRACIÓN ARTE-ARQUITECTURA

4.3.3.1 MODOS DE INTEGRACIÓN ESCULTURA-ARQUITECTURA

Desde el proyecto para Montevideo, Oteiza pretende integrar en los proyectos de ámbito urbano aquellos presupuestos estéticos relacionados con la integración del arte y la arquitectura a favor de la obtención de espacios “vacíos”, resultado de una “desocupación espacial” en la ciudad, que intenta sistematizar tras sus conclusiones experimentales en las citadas *Ciudad como obra de arte* y *Memoria para Monumento a Batlle y Ordóñez*. Esta manera de operar se encontraría en el polo contrario a la “ocupación formal del espacio”, que para Oteiza supone un objetivo “secundario” del arte, resumido en “embellecimiento”, “decoración” o “espectáculo” de la ciudad; una oposición relacionada con los distintos modos de integración arte-arquitectura que a continuación se exponen.

En la *Ciudad como obra de arte*, para comenzar la reflexión sobre la integración arte-arquitectura, Oteiza comenta las disertaciones llevadas a cabo por arquitectos de fama internacional reunidos en el Simposio celebrado en el MOMA de Nueva York en 1951, bajo la premisa de “Como combinar pintura y escultura con arquitectura”, presidido por el arquitecto Philip

Johnson en el que se abordan los distintos modos de colaboración del arte y la arquitectura³⁸⁹. No obstante, Oteiza considera que los asistentes guían sus consideraciones desde una noción o función equivocada de esta colaboración, por cuanto la finalidad de ésta la contemplan desde el ámbito “secundario” de la belleza. En el Simposio se toman en consideración temas como la adecuación de la escala entre la obra de arte y el espacio arquitectónico, la consideración previa de la obra de arte en la proyección arquitectónica, o la existencia de obra de arte y arquitectura y su posterior puesta en relación. Por su parte, en 1958 Oteiza deduce que “en su servicio humano la arquitectura tiene que saber adaptarse a la construcción o disposición de un sitio adecuado, cuando la existencia de una obra de arte conviene sea puesta en contacto con el espíritu del edificio en proyecto, o ya construido”³⁹⁰.

Oteiza reconoce estar de acuerdo con algunas reflexiones expuestas por el arquitecto José Luis Sert en este Simposio, quien advierte que las obras de arte deberían encontrarse en lugares específicos de la ciudad, donde pueda disponerse de calma y comodidad, más allá de los museos, en donde las obras “están más cerca del pasado que de la vida”³⁹¹. Comienza así la reflexión sobre el lugar y el servicio de la obra de arte en la ciudad. Sin embargo, Oteiza detecta ciertas contradicciones, ya que

“Sert exige un ambiente de calma para la colocación de la obra de arte, pero al mismo tiempo se contradice al referirse a la necesidad de incorporar todos los recursos del arte actual, color, luz, movimiento incluso, para contrarrestar la influencia de los avisos comerciales que en la ciudad acaparan el estímulo visual de las gentes. No destaca la influencia agotadora sobre la sensibilidad visual de este arte comercial puesto sin ninguna consideración en competencia y movimiento, ni por tanto se sitúa en posibilidad de pensar en la misión neutralizadora que un arte actual estaría comprometido a desempeñar, sino al contrario, da por aceptada y normal esta tendencia generalizada del arte contemporáneo por la expresión maquinista y espectacular, por la novedad de los recursos mecánicos”³⁹².

389 “Aunque el escultor no da pista concreta alguna acerca de este evento, los datos que en él se ofrecen han permitido determinar nombre y fecha de celebración del mismo y llegar a los originales en inglés custodiados en los archivos del MOMA de Nueva York. Este simposio estuvo presidido por el arquitecto Philip Johnson y a él acudieron como ponentes los arquitectos José Luis Sert, James Sweeney y los artistas plásticos Frederic Kiesler y Ben Shahn y el crítico Henry-Russel Hitchcock. También estuvieron presentes Marc Rothko, Lippold, Persival Goodman, Serge Chermayeff, etc.” ver nota nº 147 en ARNALZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. *La colina...* Op. cit. p. 193. Estos autores hacen referencia previa a otro simposio del año 1944, publicado en Nueva York por Paul ZUKER, compilador de las actas, bajo el título *New Architecture and City Planing: A Symposium*, donde se manifestaba la controversia surgida en la postguerra ante los planteamientos objetivistas y funcionalistas del New Deal y los dictados del Estilo Internacional del Movimiento Moderno. Referencian también varias conferencias custodiadas en la FMJO que interesaron a Oteiza (traduciendo varias), pertenecientes al Congreso Extraordinario de la Asociación Internacional de Críticos de Arte/AICA, celebrado simultáneamente en Brasilia, Sao Paulo y Rio de Janeiro en septiembre de 1959. Maldonado, Costa, Giedion, o Chapiro fueron, entre otros, los participantes y las sesiones estuvieron dedicadas a “La Ciudad nueva”, “Urbanismo”, “Técnica y expresividad”, “De la Arquitectura”, “Las Artes plásticas”, “Las Artes industriales”, “La educación artística”, “Situación de las artes en la ciudad”, temas muy cercanos a Oteiza, particularmente una de las mesas redondas titulada ¿Tiene el arte una misión en la civilización que se abre? Idem pp. 191-199. No podemos dejar este punto sin referenciar el texto de Siegfried GIEDION *Arquitectura y comunidad*, editado por Nueva Visión en Buenos Aires en 1957 (sólo un año después de su original en alemán) que contiene el importante apartado “Nueve puntos sobre monumentalidad –Necesidad humana”, pp. 42-45.

390 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 1.

391 *Ibidem*.

392 *Ídem* p. 4.

Oteiza se lamenta por cuestiones tales como la supuesta “necesidad de lo superfluo” en la historia del arte y la arquitectura, y otras nociones y perspectivas estéticas tratadas en este Simposio internacional. Sin embargo, un comentario de Sert vuelve a captar la atención de Oteiza: “El edificio sin valores plásticos no es arquitectura”³⁹³. Tras mostrarse de acuerdo con el arquitecto, Oteiza advierte que es en este punto, en los “valores plásticos”, donde radica la importancia de los temas tratados. Y será a partir de los valores plásticos como el escultor aborda los distintos modos de colaboración entre el arte y la arquitectura con el fin de hallar su propia solución.

J. OTEIZA, 1958

“Cómo debemos entender la cuestión de los valores plásticos:

3 Desde la arquitectura sola

1 Desde la arquitectura con la obra de arte

2 Desde la obra de arte a la arquitectura

4 El arte definido desde la arquitectura

1 Es la situación tradicional, el arte como embellecimiento

2 Es lo que designo como “integración invertida”

3 La solución PM³⁹⁴

4 La mía: solución PM en la arquitectura y aparte un arte que se define desde el interior o en el exterior de la misma arquitectura como pura espacialidad o receptividad metafísica”³⁹⁵.

Oteiza establece así un catálogo en el que se desglosan los modos en que los valores plásticos pueden ser obtenidos teniendo en cuenta cómo es abordada la colaboración entre el arte y la arquitectura. Teniendo en consideración, por un lado, que el resultado de las cuatro soluciones es arquitectónico y que, por otro, se establecería una apreciable gradación desde la primera, a su juicio más rechazable (1), hasta la última (4), que propone como solución ideal. En este sentido, la primera solución (“1. Desde la arquitectura con la obra de arte”) respondería a aquellas operaciones en las que la obra de arte, entendida como un objeto plástico, se incorpora en el espacio interior o exterior de la construcción arquitectónica, a modo de yuxtaposición. Esta primera solución obedecería a una tendencia que corresponde al objetivo secundario del arte, aquel que se ha definido como embellecimiento y decoración. La segunda solución (“2. Desde la obra de arte a la arquitectura”), que Oteiza denomina “integración invertida”, implicaría que la proyección arquitectónica partiría desde la disciplina escultórica con el fin de obtener un resultado formal trasladable al ámbito arquitectónico; una solución que podríamos entender como formalista ya que el acento espacial al que Oteiza otorga prioridad quedaría supeditado a las formas como principal condición para la cuestión de los valores plásticos. En tercer lugar, (“3 Desde la arquitectura sola”) Oteiza indica la solución que anunció Piet Mondrian, para quien la obra de arte como tal desaparecería dejando como ámbito para la creación plástica a la arquitectura misma. Por último, (“4 El arte definido desde la arquitectura”) solución propuesta por Oteiza, según la cual la obra de arte no desaparece sino que queda integrada en la construcción del espacio arquitectónico.

393 SERT, Josep Luis citado por OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 2.

394 Piet Mondrian.

395 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 2.

Aunque no hay constancia de ejemplos que ilustren estos modos de integración entre el arte y la arquitectura, en la cuarta solución propuesta por el escultor el arte en la ciudad vendría definido desde la propia arquitectura; es decir, la integración arte-arquitectura se daría tanto en el planteamiento mismo de la obtención de los valores plásticos como en su resultado. La peculiaridad de Oteiza respecto a este modo de integración de ambas disciplinas en el propio proceso creador, radicaría en que la cuestión de los valores plásticos en la obra de arte se fundamenta en la búsqueda de una espacialidad pura, que no aporta expresión formal a la arquitectura, sino un “plus de sensibilidad espacial”³⁹⁶ desde el saber de la escultura que, para Oteiza, tiene como finalidad la obtención de un espacio vacío como pura receptividad, esta vez en el ámbito de la ciudad.

Así, la arquitectura sería el resultado de un proceso que ha tenido en cuenta los saberes del arte y la arquitectura, integrados, y que en la solución que Oteiza propone corresponderían a un tratamiento del espacio que se deduce de sus conclusiones experimentales como escultor. Reconociendo la importancia de Mondrian en estas consideraciones, Oteiza lamenta que en el Simposio no se haya siquiera nombrado al pintor, de quien Oteiza prefiere remarcar su trabajo teórico, en el que anunció cómo la pintura y la escultura desaparecerían en la arquitectura. “Me refiero al teórico, su pensamiento viene a ser éste: Colaboración de artistas con arquitectos y desocupación del E [Espacio]”³⁹⁷. De este modo, Oteiza remarca la radical importancia de la colaboración entre artistas y arquitectos a fin de obtener una solución que integre en todas las fases de la operación creadora los saberes del arte y la arquitectura.

Sin embargo, el análisis de las cuatro formas de integración entre las disciplinas se completa al distinguir Oteiza dos grandes tendencias³⁹⁸ al comienzo indicadas. Por un lado, la basada en la búsqueda de una pura espacialidad, que el escultor defiende frente a aquella que, por otro lado, se decanta por una finalidad expresiva, formal, asociada a la función secundaria del arte. Dos tendencias que habrá que tomar en consideración para la obtención de una integración arte-arquitectura tal y como la concebía Oteiza, pues los resultados de ambas son opuestos para el escultor, tal y como vamos advirtiendo hasta ahora.

4.3.3.2 "DESOCUPACIÓN" DEL ESPACIO VRS. "OCUPACIÓN FORMAL", EN LA CIUDAD

La división entre estas dos grandes tendencias que Oteiza identifica en el arte universal se deriva de las conclusiones teóricas a partir del Propósito experimental escultórico y el inmediatamente posterior intento de sistematización que Oteiza lleva a cabo para comprender el proceso concluido de su escultura. En este sentido, los presupuestos estéticos asociados a la noción de “desocupación espacial”, noción que representaría el proceso estético para la obtención de la pura espacialidad receptiva anteriormente señalada, son aplicados por Oteiza al ámbito de la integración arte-arquitectura. Mondrian supone un interés para Oteiza, no sólo por el carácter conclusivo de la experimentación del pintor, sino por una concepción de la arquitectura liberada de la obra de arte, tal y como hemos señalado. En palabras de Oteiza, Mondrian “desocupa” de obra de arte a la arquitectura. El escultor parece advertir cierta analogía entre el proceso

396 OTEIZA, Jorge. *Oteiza y Sáenz de Oiza...* Op. cit. (audiovisual).

397 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 2

398 En *La ciudad como obra de arte*, Oteiza emplea los términos “tendencia” y “corriente” prácticamente de manera indistinta pudiendo dar lugar a alguna confusión en la lectura.

conclusivo de su experimentación, fundamentado en la “desocupación espacial”, y las propias conclusiones experimentales de Mondrian, por cuanto ambas se dirigen hacia el ámbito de la arquitectura, por un lado y, por otro, ambas consideran que la obra de arte debe desaparecer en ella. No obstante, además de la matización que Oteiza indica sobre sus diferencias respecto a Mondrian en cuanto al modo en el que la obra de arte desaparece (pues en Oteiza es “integración” y no desaparición) nos encontramos ante este par polar aplicado a los modos de integración entre arte y arquitectura. Este par polar, que Oteiza sistematizó en el texto de la conferencia de *la Ciudad como obra de arte* (1958) al reflexionar sobre la aplicación de su saber de escultor al urbanismo, definirá las dos grandes tendencias en las que pueden categorizarse, asimismo, los estilos en arte: “Desocupación del espacio – ocupación formal del espacio”.

J. OTEIZA, 1958

“Volví sobre la idea de la Desocupación espacial, la tenía demasiado íntimamente relacionada con la actividad rectora de las formas. Siempre la importancia de la obra, lo formal. Dependiente, el espacio. Luego me daría cuenta que el signo de la dependencia espacial habría de invertirse. Que habrían de ser las formas las que debían subordinarse hasta la independencia del espacio, hasta la anulación total de lo formal como categoría expresiva, hasta la manifestación total del espacio vacío como pura receptividad. Y esto que casi estaba dicho en el “Propósito” y evidentemente manifestado en la estela, dramática, indudablemente dedicada a Couzinet, yo no lo sabía todavía. Me fui acercando a Mondrian, que desocupaba de obra de arte a la arquitectura. Y, cuando preparaba mis notas para la conferencia del ciclo de urbanismo, ensayando un repaso de la historia desde el ángulo de la desocupación, se me ocurrió pensar en un primer par polar de conceptos “Desocupación del espacio–ocupación formal del espacio (esto es: el espacio como forma y el espacio como sitio)...”³⁹⁹.

Para Oteiza, la tendencia “secundaria” del arte en la ciudad, que tiene como finalidad el “embellecimiento” y cuya preocupación se basa en una “ocupación formal del espacio”, corresponde a un tipo de arte que, en sus propias palabras, incorporaría el tiempo⁴⁰⁰ de la “Naturaleza” en la obra de arte. Sin embargo, Oteiza defiende un arte que en su integración íntima con la arquitectura logre la obtención de espacios vacíos para lo cual el tiempo de la “Naturaleza” debe ser cancelado por operación estética, resultado que el escultor considera objetivo primero de la obra arte. Para Oteiza, aquella obra de arte que incorpora el tiempo natural resulta imitación de la Naturaleza tal y como es percibida, en su devenir y movimiento continuos, lo cual se manifiesta en arte como una “exaltación expresionista”. Ya que el objetivo primero del arte no trata de incorporar la Naturaleza y sus cualidades ontológicas tal y como las experimentamos, Oteiza vincula la tendencia de ocupación formalista a un error estético.

“La visión inmediata de un hecho lejano en el espacio, la visión lejana no tiene tiempo. El tiempo lo utilizamos para explicarlo. Solo al apartar el T a un hecho en el E, a un complejo espacial próximo, nos ponemos en disposición de enviarlo a la visión remota. En arte se explica el E de modo distinto al de la realidad y al de la ciencia. Si nuestra ciencia no es distinta, el arte es igual a la realidad que nos rodea. La desviación del pensamiento estético ha llevado al arte a

399 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 13.

400 Las consideraciones que completan los argumentos por los cuales Oteiza explica el error de la incorporación del tiempo en la obra de arte, o el embellecimiento como su principal función, se analizarán en los Seres Vitales.

tamaño error. [...] El movimiento es la realidad del T en la vida. Trasladarlo al arte es realizar un arte figurativo, una repetición innecesaria de la realidad”⁴⁰¹.

Oteiza explica cómo este error se comete al considerar inseparables el tiempo y el espacio. Tal como lo entiende el escultor, el tiempo en la obra de arte es el resultado de una operación estética que se produce como consecuencia de una “repartición del espacio, como coexistencia estética, interna, objetiva, como interrelación orgánica de sus partes”⁴⁰². Para Oteiza, todas las artes son espaciales. Por tanto, la operación creadora resuelta por desocupación espacial es aquella que genera un tiempo propio, estético, interno, de la obra de arte, distinto de aquel que percibimos en la Naturaleza, y distinto de aquel que explican las ciencias. Un tiempo estético resultado de la espacialidad obtenida, contrario al arte entendido como exaltación formalista que tiene como objetivo la belleza y que, para ello, recurre a todos los medios expresivos, espectaculares, que integran estéticamente la temporalidad natural para lograrlo. El arte que imita, es decir, que incorpora estéticamente el movimiento de la naturaleza, su devenir, deriva en una solución espectacular y formalista, cuya finalidad, dirá Oteiza, es únicamente decorativa, secundaria.

No obstante, aquellas operaciones que producen un tiempo estético según el cual se corporeiza la espacialidad pura se asociarán a la producción de un tiempo interno de la obra de arte que estéticamente se manifiesta “inmóvil”; un no-tiempo, una inmovilidad, que Oteiza asociará ontológicamente a los “seres ideales” en la “ecuación estética molecular”. Oteiza ilustra en la Ciudad como obra de arte estas dos maneras de operar en arte con los casos del futurismo y del cubismo:

“Para nosotros las horas del Cubismo tienen importancia excepcional en la orientación de la investigación. Significan la hora suprema del razonamiento espacial contemporáneo. El avance del arte desde el Cubismo en la tradición del Realismo metafísico, de la misteriosa y viviente inmovilidad del Ser estético, se hace precisamente lento por las dificultades de una honrada investigación. Frente al Cubismo, el Futurismo inicia la falsa interpretación, impaciente, espectacular y literaria, facilidad que empuja al arte en el dominio de la naturaleza y el movimiento. Debemos intentar una explicación de estas dos corrientes en las que entran todas las tendencias actuales. Una, que llamaremos, de la Inmovilidad espacial desde el Cubismo y, la otra, de la Movilidad formal, desde el Futurismo”⁴⁰³.

Como se viene señalando, del mismo modo que para Oteiza en el Propósito experimental las formas operan al servicio del espacio mediante la desocupación espacial, defenderá en la construcción arquitectónica un modo de integración en el cual se produzca la colaboración de las disciplinas del arte y la arquitectura para la obtención de espacios vacíos. Sin embargo, desde el punto de vista de la integración arte-arquitectura, Oteiza localiza errores derivados de la movilidad formal en ciertas manifestaciones de la Bauhaus que tuvo oportunidad de ver en la Bienal de Sao Paulo de 1957, edición que el escultor ganó con el *Propósito Experimental*. Para el escultor, el error de Walter Gropius y después de László Moholy-Nagy (si bien reconoce la gran aportación de ambos) será contribuir a un tipo de experimentación “forzada” por su “enamoramiento vital

401 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 17.

402 *Ibidem*.

403 *Ibidem*.

de la expresión”, lo cual la despojaba de la lucidez y serenidad que Oteiza considera necesarias en los momentos previos a una decisión experimental. Desde la perspectiva espacio-temporal entendida estéticamente, Gropius habría cometido el error de considerar inseparables el espacio y el tiempo, por lo que la tendencia de su práctica artística conllevaría inevitablemente a concebir la función social del arte como exaltación del formalismo expresionista. Una raíz que habría derivado en una tendencia expresiva en la ciudad que ha degradado su función a la decoración⁴⁰⁴.

“El error de Gropius es su creencia en la inseparabilidad del Espacio y del Tiempo, en la necesidad de no separarlos nunca. Es el error del Bauhaus identificado desde el comienzo con la razón de la vida y la naturaleza temporal, el formalismo expresionista, de toda planificación artística e industrial. = (1ª fase Ley C.)”⁴⁰⁵

4.3.4 PRIMERAS IDEAS OTEICIANAS PARA EL CCAB

“La solución por conjugar estos dos espacios vacíos sin el condicionamiento de la fachada permitiría una singular arquitectura, pero esta podría calcularse como dependiente de la morfología de la ciudad o como independiente. Pero, ¿contamos con un estudio morfológico de Bilbao?”⁴⁰⁶

Desde un punto de vista no sólo arquitectónico sino urbanístico, Oteiza imagina la ciudad de Bilbao como un posible “modelo experimental”, cuyas características aún responden a los parámetros sobre la integración arte-arquitectura y la desocupación espacial anunciados treinta años antes. Prueba de ello son las indicaciones que el escultor indica en sus apuntes para el proyecto del CCAB acerca de su rechazo ante una tendencia que entiende el arte como decoración, embellecimiento o espectacularización de la ciudad, función secundaria.

4.3.4.1 OBLÍCUAS PARA BILBAO

J. OTEIZA, 1988

“Morfología tradicional y utopía

Bilbao es una ciudad fea, lo digo como algo positivo y práctico, fea, gris, desnuda, triste, no artística; lo digo contra lo negativo y falso de las ciudades que se adornan. Es una ciudad en tradición vasca, el vasco no adorna. Pienso la ciudad que se abre por fuera, sobria, funcional, no artística, gris y que la ciudad por dentro, su arquitectura por dentro, blanca, **espiritual**, investigación, museos, formación estética del ciudadano. Que lo artístico no se interponga entre la arquitectura y el ciudadano, entre la ciudad y la Naturaleza, la ciudad abierta como arquitectura por fuera y Naturaleza, grandes espacios vacíos, agua y hierba, fuentes, jardines. Lo artístico en parques cerrados y en la arquitectura por dentro. Yo reiteraría⁴⁰⁷ escultura, monumentos,

404 Volveremos en el siguiente capítulo sobre la crítica de Oteiza a Bauhaus y, concretamente, a Gropius.

405 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 15.

406 OTEIZA, Jorge. “Unas observaciones para enfocar el problema Alhóndiga”, Periódico Bilbao, 26 Noviembre de 1988, en revista *Kaim...* Op. cit. p. 4.

407 Este texto es una transcripción de otra publicación y, de acuerdo con el sentido general del texto citado, la palabra “reiteraría” puede ser una errata. Dado el sentido y el contexto, consideramos que la palabra correcta es “retiraría”.

adornos, en la ciudad actual para que impresionara la presencia visible de una voluntad política de creación de un modelo experimental de ciudad⁴⁰⁸.

Al mismo tiempo, defiende la liberación de toda obra de arte en el espacio urbano para evitar el modo de integración que obedecería a la misma tendencia espectacular del arte en la ciudad. Por otro lado, encontramos indicaciones sobre grandes espacios vacíos como meta de lo artístico en la arquitectura, definidos por prismas oblicuos que acompañan a una ciudad “acostada” a la que el escultor parecería querer extraer o retardar su movimiento (estético).

“Ciudades aplastadas y juntas. Y ciudades erizadas y en sombra. Como Bilbao, veo su circulación en oblicuo, y lenta (encuentro un error pensar para Bilbao en verticales). La circulación frenada, ocupada lenta para una ciudad acostada, acompañarla con oblicuas largas, lentas. Veo la entrada al metro lenta y en oblicuo, hay que tardar un poco más para llegar más pronto⁴⁰⁹.

Las primeras intuiciones para el contenedor del CCAB responden a tres cuestiones fundamentales: el primero, relativo a una interpretación morfológica de la ciudad de Bilbao, a partir de la cual Oteiza advierte la idoneidad de acompañar a la ciudad con líneas oblicuas, como acabamos de ver; el segundo, una consideración rectora según la cual las funciones del CCAB deberían definir las formas del mismo; y, por último, resolver la unión de los dos espacios definidos por los solares de la antigua Alhóndiga y del Colegio Santiago Apóstol.

4.3.4.2 UNIÓN DE DOS ESPACIOS

Podría situarse como punto de partida para la reflexión y generación de ideas acerca del complejo arquitectónico del CCAB la consideración sobre los dos espacios que, separados por una vía (Alameda de Urquijo) estaban destinados a albergar el centro cultural. Las primeras preocupaciones de Oteiza al visitar la azotea de la Alhóndiga consisten en la puesta en relación del espacio delimitado por las fachadas de la antigua Alhóndiga con el espacio contiguo del solar del antiguo colegio Santiago Apóstol. Oteiza entiende que la forma arquitectónica debería, de algún modo, conectar ambos espacios, si bien las fachadas de la Alhóndiga limitan las posibilidades de encontrar una solución “singular”.

J. OTEIZA, 1988

“SOBRE LA ARQUITECTURA: El edificio conserva una fachada que hay que respetar o destruir, hay que precisar su verdadero valor histórico, cultural. La fachada no puede ser independiente de lo que pasa en el interior, contamos con el espacio del edificio y con el solar adyacente, ¿encontraríamos solución para conjugar estos dos espacios respetando la fachada? La solución por conjugar estos dos espacios vacíos sin el condicionamiento de la fachada permitiría una singular arquitectura⁴¹⁰”.

408 OTEIZA, Jorge. “Unas observaciones...” Op. cit. p. 4.

409 OTEIZA, Jorge. Archivo FMJO, 13 de mayo de 1989.

410 OTEIZA, Jorge. “Unas observaciones...” Op. cit. p. 4.

Para Fullaondo, la cuestión de las fachadas plantea dificultades no sólo estructurales, sino de significado, ya que éstas no sólo deberían articularse física o estructuralmente con el complejo, sino que también operarían en un nivel de significación donde alcanzar una solución acorde a las pretensiones oteicianas sería difícil de obtener.

J. D. FULLAONDO, 1989

“Hay situaciones urbanísticas, o de diseño urbano, más bien, históricas, de índole más centrada arquitectónica, otras están relacionadas con la personalidad de su arquitecto, Ricardo Bastida. Y Jorge Oteiza... Algunos de estos vectores no resultan totalmente coincidentes. Por ejemplo Oteiza y Bastida [...] estamos ante una situación interpretativamente muy complicada”⁴¹¹.

Si bien para Oteiza y Fullaondo estos tipos de articulación dificultan la labor de proyectar un edificio singular, Sáenz de Oiza advierte en las fachadas un posible punto de partida. Moneo, según indicaba en su carta, también opinó que la inserción de otro edificio sobre el ya existente constituiría un problema de difícil solución. Oteiza, por su parte, no duda en constatar desde un comienzo que las fachadas deben ser derribadas.

“OTEIZA: si hay inconvenientes para tirar la fachada y esto... yo por lo menos me retiro, no me interesa nada.

SÁENZ DE OIZA: tu limpiarías la fachada?

OTEIZA: limpiar todo! dejar este prisma acostado, este prisma recto, vacío, que es el legado de Bastida, no lo que ha hecho él, el espacio éste, dejar este prisma acostado, este prisma recto, vacío, que es el legado de Bastida, no lo que ha hecho él, sino el espacio este, y fíjate ahí, el espacio ese vertical, ahí vertical, y de pronto hechas otra unión, como un puente otro prisma arriba.

SÁENZ DE OIZA: yo no digo que en este caso lo tengas que hacer pero que hay veces que apoyarte en los restos, en las viejas tal te permite lanzarte con más ímpetu hacia adelante las cosas, yo no digo que sea necesario conservar, ni necesario tirar pero, creo ...

OTEIZA: mira Paco, yo veo, por ejemplo, que arranca por ejemplo la estructura del solar, arranca la estructura en lugar, esto es, un encuentro de estructuras en el centro, hay un gran espacio que queda suspendido; esta calle es el pasaje, la avenida donde los accesos principales serán por aquí; y fíjate, con la 2, 3, o 4º maqueta... que conjunción, qué conjugación, qué maclaje, oye, qué articulación de formas... Esto es una arquitectura, con una proyección plástica de escultura digamos, no porque sea escultura en el espacio, si no la arquitectura funcionando con un plus de sensibilidad, de sentimientos, escultor espacial”⁴¹².

411 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista *Kain*... Op. cit. p. 6.

412 OTEIZA, Jorge. *Oteiza y Sáenz de Oiza*... Op. cit. (audiovisual).



Oteiza y Sáenz de Oiza durante su entrevista en la azotea de la Alhóndiga, 1989 (Archivo FMJO)

Aunque en esta entrevista se dejan aún patentes los deseos de Oteiza por liberarse de las fachadas de la Alhóndiga, nos encontramos con estas ideas fundamentales sobre el modo de articulación de formas con el que Oteiza experimentó durante su período escultórico de laboratorio. En esta ocasión, dicha articulación proveería una solución que resolvería la unión de los dos espacios, el de la Alhóndiga y el del solar del antiguo Colegio. Respecto a las fachadas, se advertirán en Oteiza ulteriormente los intentos por articular una toma de decisión sobre las fachadas, convincente para todas las partes en conflicto, al observar que aquéllas representan un tema controvertido en el ámbito patrimonial.

“Propuse vernos con Rufino Basáñez, parece estar retirado. Necesario reunirnos con Jabier Cenicacelaya, director de la nueva revista de Arquitectura y que asistió en julio al simposio en nueva York sobre los últimos veinticinco años de la arquitectura. Vernos también con García Medrano con un antiguo proyecto para la Alhóndiga como simbiosis que pudiera definir las dos épocas, la de Bastida y la de hoy (uno de los centros de discusión) sobrevivencia de la fachada. [...] Reunión con responsables de arquitectura y urbanismo en Bilbao para decisión destino fachada, orientación proyectos”⁴¹³.

Finalmente, el conjunto del equipo toma la decisión de proyectar los edificios del complejo arquitectónico conservando la mayor parte de las fachadas. Un aspecto que resultará determinante en la configuración formal del CCAB.

4.3.4.3 FUNCIÓN Y FORMA

Oteiza comienza a formalizar las primeras ideas respecto al CCAB mediante ejercicios con tizas, con la intención de constituir un taller de maquetas en el que, al parecer, cada tiza equivaldría en escala a un espacio equivalente a una planta.

“Alzuza, Lunes 23, pasando para Madrid. Enero del 89

B. Ejercicios sobre un plano para el solar frente a la Alhóndiga. Solar Alhóndiga. El espacio libre en relación con la Alhóndiga o indiferente mirando a la calle?

413 OTEIZA, Jorge. “Unas observaciones...” Op. cit. p. 5.

C. Taller de maquetas a tres dimensiones. El juego de tizas con el espacio en el niño y el arquitecto: tizas y pegante, más papel de lija.

1. La planta escala de una tiza, un cm. igual a ?

2. Construcción con tizas

3. La colgadura invertida de Gaudí como deslizamiento en la estructura de tizas y fotografía de cada situación. Secuencia del deshielo;? del espacio. Utilizaría una jilipollaroy (?) sería un muestrario, o partitura o catálogo o tipología de posibilidades o sugerencias en el racionalismo de los planteamientos en la maqueta⁴¹⁴.

La primera forma constructiva generada partir de los ejercicios materializados mediante tizas, y también barro, fue una A truncada. Las formas oblicuas arrancarían de los dos espacios para encontrarse sobre la calle Alameda Urquijo. Una vez definida esta primera forma, la estructura se complejiza mediante la articulación de unidades oblicuas, entendidas como formas que definen su uso y función, y que Oteiza imaginaba exentas de elementos decorativos, como “espacios vacíos habitables”.

“La estructura podía arrancar de ambos lados en oblicuo para encontrarse en forma de techo o puentes sobre la travesía, permitiendo la suspensión de grandes espacio vacíos. Al hacer las pruebas en maqueta con tizas, estos prismas rectos, en unidades simples o compuestas, representaban las funciones como espacio interior. En mi criterio no debían por una falsa fachada ocultarse, ellas, las funciones, constituían formalmente el conjunto singular que encajaría en la morfología familiar de nuestro Bilbao en oblicuas de puentes, cuevas, ascensores, grúas, y que el Metro confirmará⁴¹⁵.

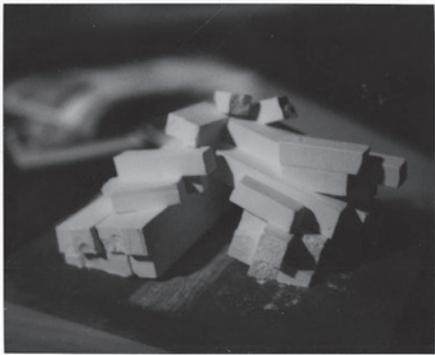
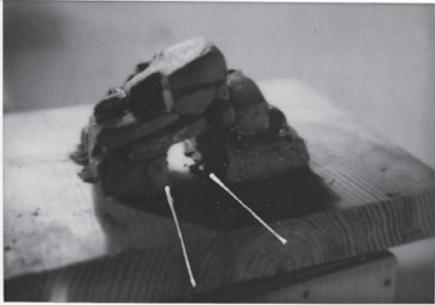
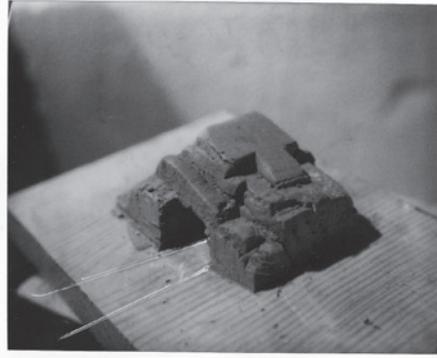
J. OTEIZA, 1989

“estas tizas pueden ser simples o combinadas-compuestas, son espacios interiores. Yo quería que la función fuese la propia forma. Generalmente las funciones se encajan en una caja y dentro no sabes qué funciones hay, a menos que haya una chimenea y entonces ya sabes que es una fábrica, entonces yo quería que las funciones fuesen la propia forma. Estas unidades, estos prismas, estos espacios interiores van a ir apareciendo dentro del cubo ese de vidrio transparente y se va a ir pareciendo un poco más a estas cosas. Se ha alejado, ha sido otra cosa y luego se irá pareciendo... Pero mientras aquí dominaban las oblicuas, son carísimas y un poco barrocas... Quizá es un poco barroco... no quiero ser barroco, porque no me interesa el barroco y sin embargo todos caemos un poco en la cosa barroca⁴¹⁶.

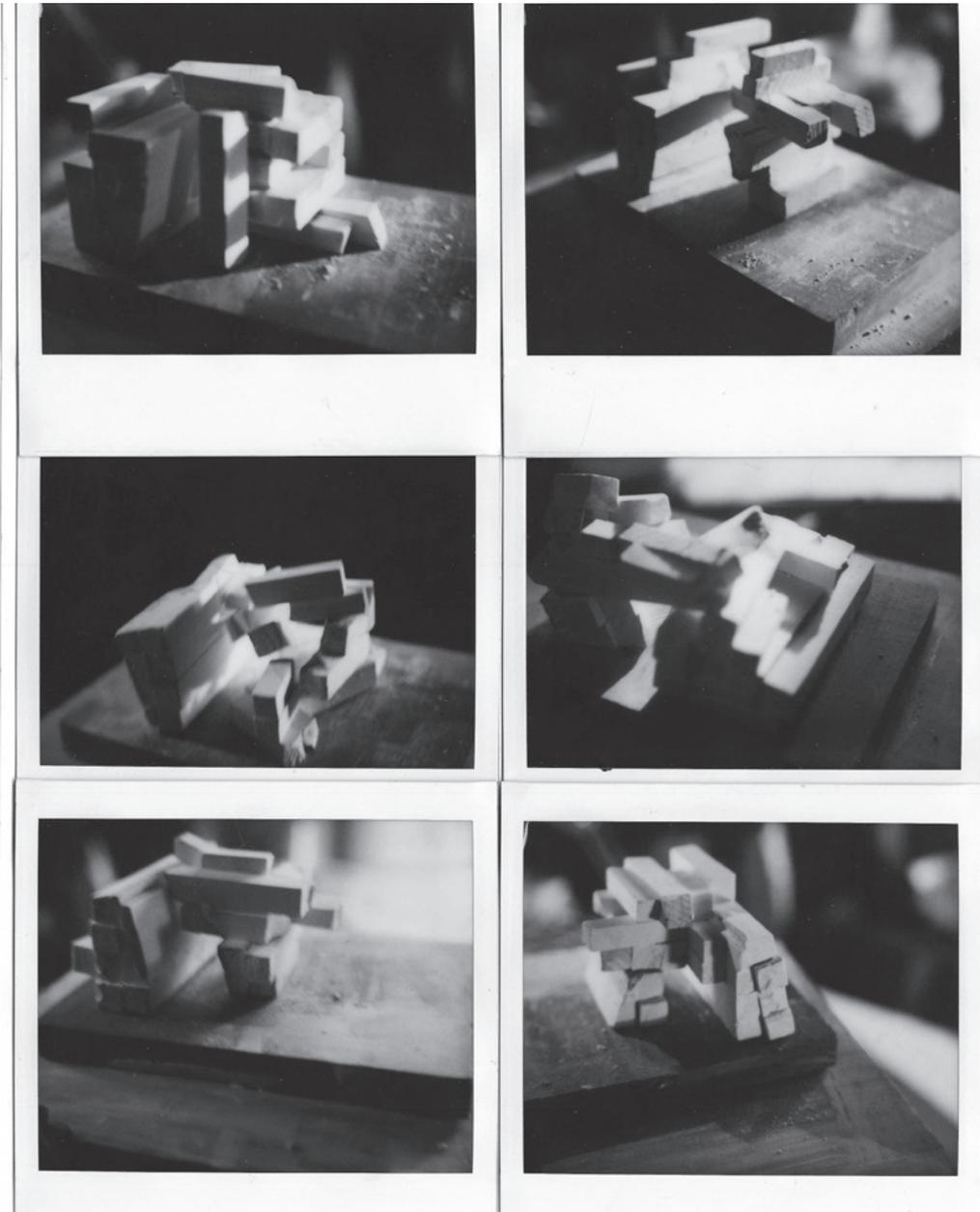
414 OTEIZA, Jorge. *Sin título*. Archivo FMJO, 1989.

415 *Ibidem*.

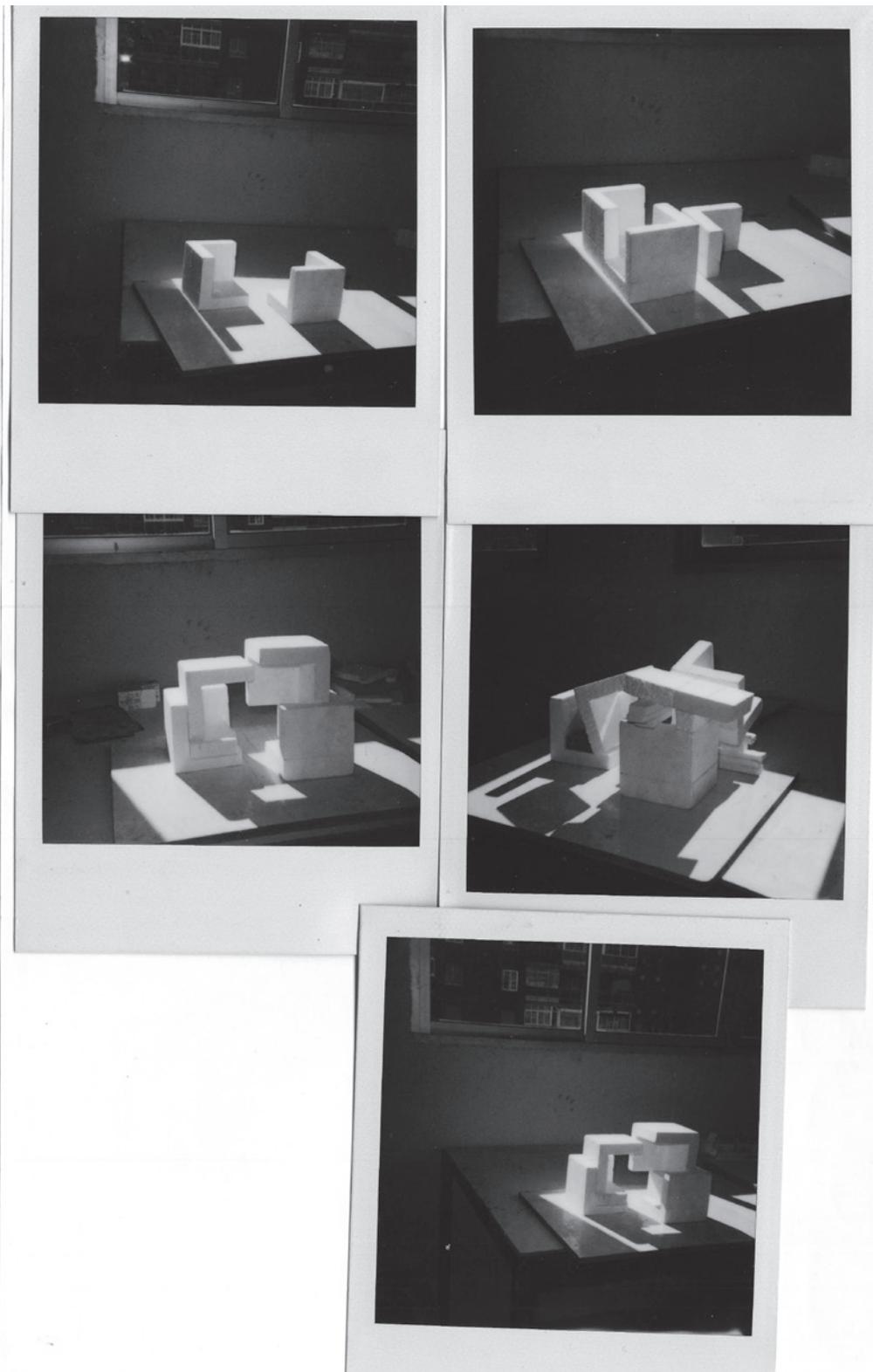
416 OTEIZA, Jorge. *Presentación...* Op. cit. (audiovisual).



Ejercicios de Oteiza en barro para el proyecto del CCAB (Archivo FMJO)



Ejercicios de Oteiza para el proyecto del CCAB (Archivo FMJO)



Ejercicios para el proyecto del CCAB (Archivo FMJO)

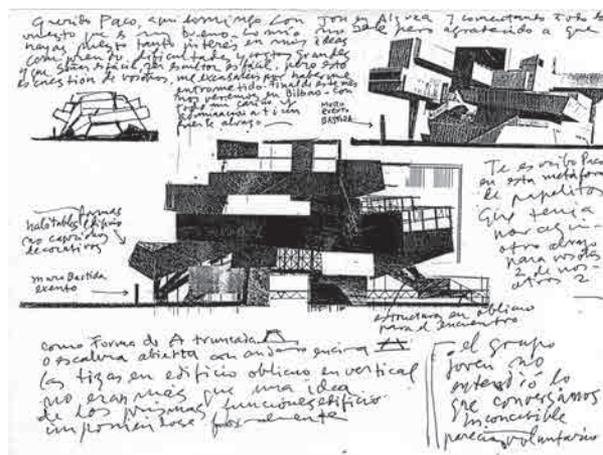


Primeras maquetas para el proyecto del CCAB (Archivo FMJO)



Oteiza en la presentación del proyecto Básico del CCAB, explicando sus ejercicios con tizas, 1989 (Archivo FMJO)

Previamente a la presentación pública del Proyecto Básico en el Ayuntamiento de Bilbao (28-04-1989) Oteiza envía a Sáenz de Oiza una carta con imágenes y notas donde se recogen las ideas fundamentales de su propuesta inicial. En esta carta señala, así mismo, la inviabilidad técnica y económica de su propuesta, aunque el compendio de las ideas de Oteiza sobre su propuesta original quedan trasladadas a Sáenz de Oiza, que recogerá la responsabilidad de la proyección arquitectónica del CCAB.



Dibujos y collages realizados por Oteiza con comentarios para Sáenz de Oiza, 1989

Texto del ÚLTIMO DIBUJO: (de arriba a abajo y de izquierda a derecha)

“Querido Paco, aquí Domingo con Jon en Alzuza y comentando todo lo vuestro que es muy bueno. Lo mío no sale pero agradecido de que hayas puesto tanto interés en mis ideas. Comprendo dificultades y costes grandes, que soñar es fácil, ser escultor es fácil, pero esto es cuestión de vosotros, me excusaréis por haberme entrometido. Final de este mes nos veremos en Bilbao. Con todo mi cariño y admiración a ti, un fuerte abrazo. [...] Formas habitables edificio. No caprichos decorativos. Muro Bastida exento. Estructuras en oblicuo para el encuentro. [...] Te escribo Paco en esta metáfora de papelitos que tenía por aquí. Otro abrazo para vosotros dos

de nosotros dos. [...] Como forma de A truncada o escalera abierta con andamio encima. Las tizas en edificio oblicuo en vertical no eran más que una idea de los prismas funciones edificio imponiéndose formalmente. [...] El grupo joven no entendió lo que conversamos. Inconcebible, parecían voluntarios⁴¹⁷.

En estas síntesis de las ideas oteicianas sobre su propuesta, el propio Oteiza indica la subordinación de la concepción oblicua de las formas ante la idea principal, la cual resume con las palabras “prisma función”. Es decir, que la función de cada espacio del complejo equivaldría a un prisma que, reducido formalmente, elimina todo elemento decorativo. La forma, así, equivaldría a una interpretación de las funciones. Y las formas, al mismo tiempo, equivaldrían a espacios vacíos habitables. Función y espacio vacío habitable serían, por tanto, las dos pautas principales que Oteiza plantea⁴¹⁸ a la hora de concebir la forma de este centro cultural sin ornamentos.

Mediante la frase “soñar es fácil para un escultor”⁴¹⁹, pronunciada por Oteiza ante la audiencia de periodistas en la presentación del Proyecto Básico, el escultor constata públicamente el cierre de su propuesta inicial y revela el proceso creativo de un escultor que, preocupado por el espacio y la forma, probablemente haya descuidado algunos aspectos técnicos imprescindibles en la construcción arquitectónica. Los arquitectos recogerán algunas de sus ideas, como la unión de los dos espacios, para adaptarlas a un proyecto arquitectónico económica y técnicamente viable: “yo tengo una idea utópica, y entre nosotros, hoy imposible, y otra idea posible que prácticamente será con la que coincidiremos y habrá que discutir, pues es la que se nos pide y está presupuestada”⁴²⁰.

4.3.5 PROYECTO BÁSICO

4.3.5.1 DIBUJOS Y MAQUETAS INICIALES

Oteiza delega las responsabilidades de proyección arquitectónica al equipo de arquitectos. Éstos recogen algunas de las principales ideas del escultor para desarrollar su propia propuesta, que corresponde con la expuesta en el Ayuntamiento durante la presentación del proyecto a los medios de comunicación en (28-04-1889). No obstante, hasta que se realiza la maqueta constituida por el gran cubo de cristal y los edificios que completan el complejo cultural, se producen varias series de dibujos y maquetas que recogen las ideas de Oteiza, y de los arquitectos. Dada la secuencia de acontecimientos del proceso de ideación del centro cultural se deduce que es el equipo de Fullaondo y María Teresa Muñoz el primero en desarrollar estos dibujos y

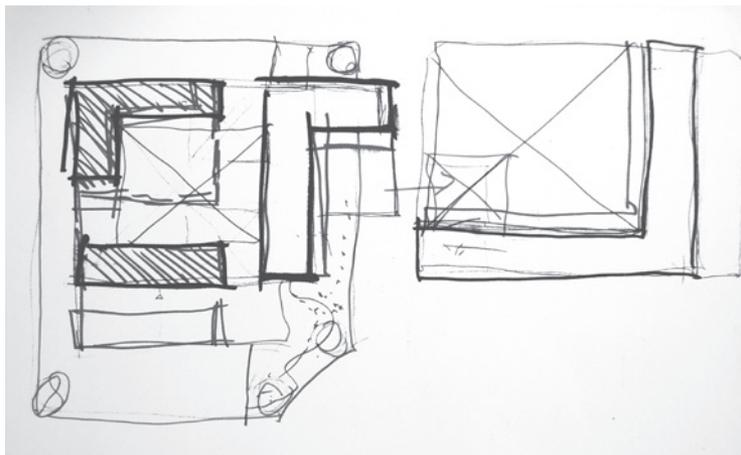
417 OTEIZA, Jorge. *Sin título*. Archivo FMJO, s/f.

418 Y que, probablemente, intentó que los arquitectos recogieran como pautas fundamentales a partir de las cuales éstos pudieran desarrollar un proyecto arquitectónico viable.

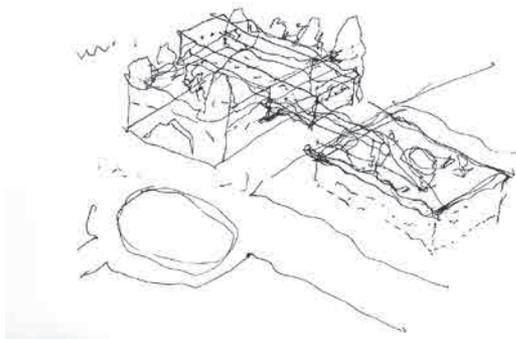
419 OTEIZA, Jorge. *Presentación...* Op. cit. (audiovisual).

420 OTEIZA, Jorge. “Unas observaciones...” Op. cit. p. 4.

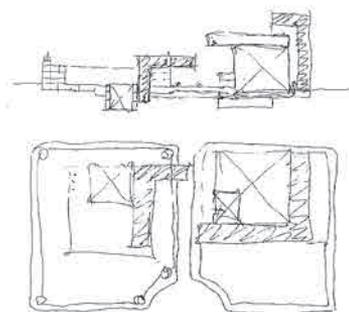
maquetas, dentro de un proceso experimental fundamentado en series o “familias de formas”⁴²¹ según señala la arquitecta respecto al momento del proyecto más efervescente en la producción de distintas propuestas.



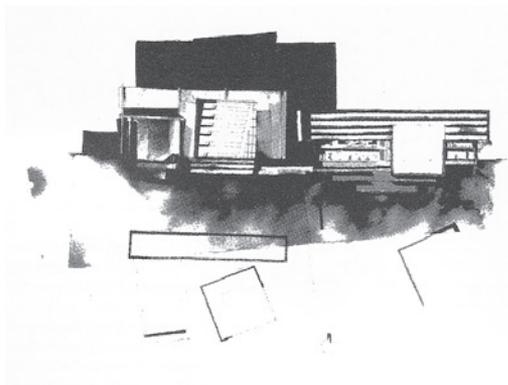
Dibujos iniciales de los arquitectos para el CCAB



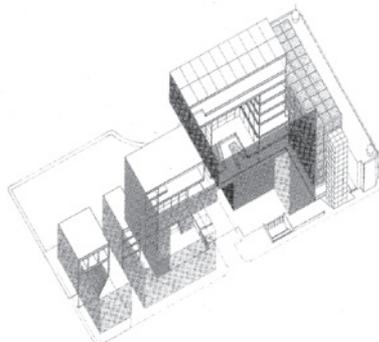
Dibujos iniciales de los arquitectos para el CCAB



Dibujos iniciales de los arquitectos para el CCAB



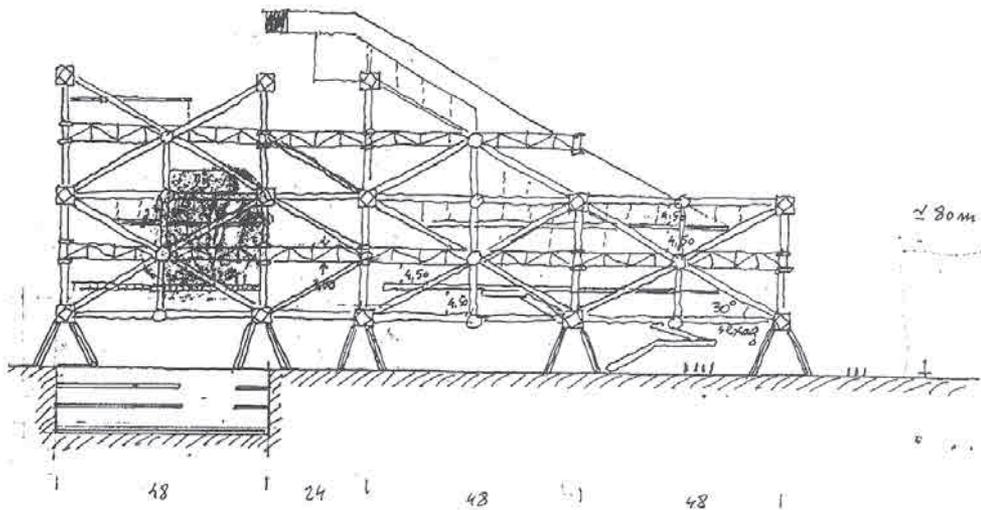
Dibujos iniciales de los arquitectos para el CCAB



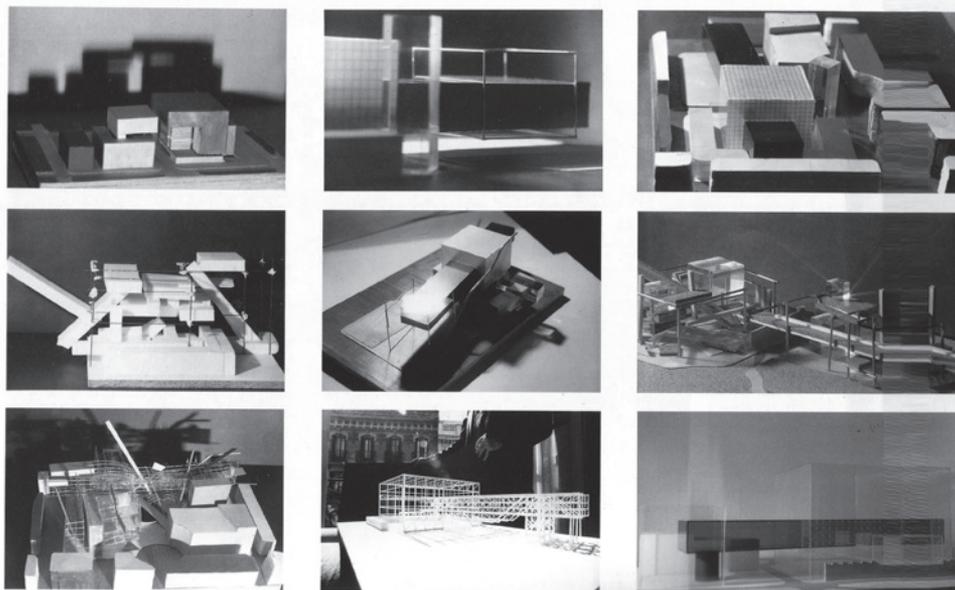
421 Conferencia impartida en el ciclo “Oteiza y la arquitectura”. Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, Bilbao, 2003.

M. T. MUÑOZ, 2009

Yo lo veo como un proceso de muchas cosas sucediendo al mismo tiempo, más que un proceso lineal, que en la Alhóndiga no existió. Sí creo que hubo dos etapas diferenciadas: en la segunda, el proyecto estaba más definido arquitectónicamente, mientras que la primera se basó más en la generación de ideas. Por tanto, al haber muchas personas trabajando, se sucedían muchas propuestas simultáneamente, todas bajo una idea vagamente formulada de querer hacer un gran centro con formas simples pero que tenían que ver con un gran caparazón que alojara un espacio donde se daría la actividad cultural. Se empezaron a hacer pruebas con maquetas, maquetas pequeñas de cartón, muy frágiles y algunos dibujos.



Dibujos iniciales de los arquitectos para el CCAB



Maquetas iniciales de los arquitectos para el CCAB

M. T. MUÑOZ, 2009

En aquel momento, y en esta Escuela en particular, había una profusión de lenguajes gráficos de un nivel altísimo. La gente dibujaba muy bien, tal vez como nunca se ha hecho. Esto iba siendo un alimento continuo, a veces para descartarse, pero toda esta especie de exceso de forma frente a cómo aparece el proyecto de la Alhóndiga, tan depurado formalmente, y toda la cantidad de cosas que entraron fruto de la facilidad gráfica de estos estudiantes es una manera de ver cómo fue el caldo de cultivo que finalmente se decantó en lo que ha sido más visible que, fruto de una casualidad o del azar, ha sido la maqueta para la presentación en el Ayuntamiento, que se hizo en muy poco tiempo, muy simple y con problemas de realización.

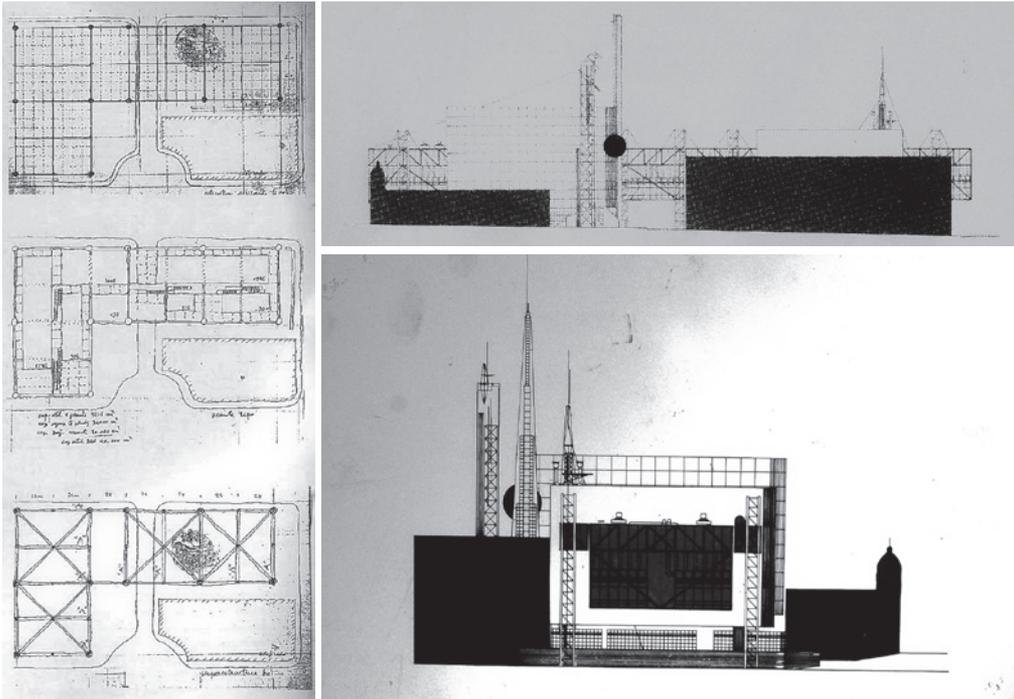
4.2.5.2 PRIMERA SOLUCIÓN

Estos dibujos y maquetas previos condensan las ideas de relación entre ambos espacios mediante prismas y, finalmente, se materializan las primeras propuestas que finalmente se constituirían en dibujos y maquetas como el Proyecto Básico. Probablemente es en esta fase de trabajo, correspondiente a la concreción de una propuesta más definida, en la que interviene el equipo de arquitectos de Sáenz de Oiza. Es decir, este sería el momento en el que se producen las coincidencias entre ambos equipos de arquitectos, los cuales trabajan para definir una propuesta que pueda ser presentada a los medios de comunicación.

J. D. FULLAONDO, 1989

“Oteiza aportó algunas ideas, nosotros otras, quizás de un sentido diverso. Y, finalmente, se presentó nuestra solución, ahora en vías de desarrollo. En algún sentido se podría hablar de una cierta meta-arquitectura y, acaso, parafraseando un término de Italo Calvino aplicado a

Gadda (y, más cumplidamente a Joyce), hiper-edificio. La polémica, en todos los niveles, como es lógico, estalló automáticamente, prensa partidos, Colegio de Arquitectos, etc. En la solución definitiva colaboró un amplio espectro de arquitectos jóvenes”⁴²².



Dibujos avanzados de los arquitectos para el CCAB

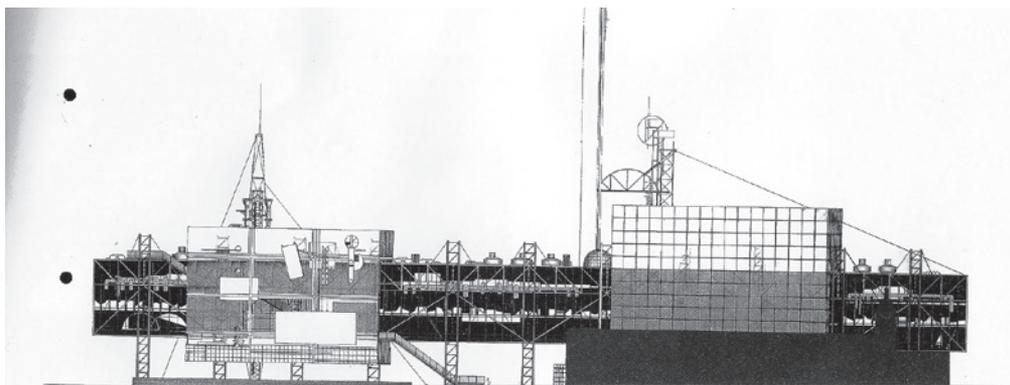
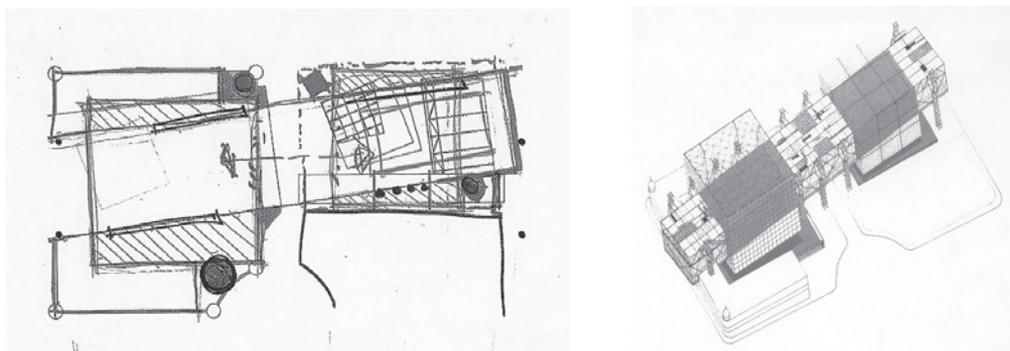
Lo más notable de la solución final consiste en un elemento principal cuya forma se asemeja a un inmenso prisma cúbico de vidrio (que popularmente se denominó “el cubo”); una solución en la cual, a juzgar por las palabras de los propios arquitectos, el efecto rompedor, rupturista, provocador incluso, está calculado. Un cálculo en el que no se incluyen exclusivamente las variables relativas al volumen del complejo, sino también cuestiones referidas a las significaciones producidas por el “choque” entre las fachadas de Bastida y las nuevas formas proyectadas: al parecer, un collage muy del gusto de Fullaondo, quien advierte la posibilidad, si no de una síntesis, sí de una manifestación unificada de varias realidades culturales, del pasado y del futuro, de la ciudad.

J. D. FULLAONDO, 1989

“Un inmenso provocador centro cultural. Caso como un proceso de fisión semántica que diría Levi Strauss pasando del almacén de vinos a una inmensa fábrica de cultura [...] La posibilidad de utilización y remodelación del solar cercano del antiguo Santiago Apóstol, desmesura notablemente las posibilidades iniciales. Surgió así una utilización dual, provocadora, de ambos sectores. No se trataría de una suma, sino de una multiplicación urbana, inédita en Bilbao. A su lado, el recuerdo de ciertos diafragmas de Bastida, elementos de fachada como reliquia de

422 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista *Kain*... Op. cit. p. 2.

la memoria de Bilbao, la evocación de 1905, la persistencia de la memoria urbana, nuestro pasado, entrechocando preexistencias con la aventura del futuro, en un collage de presencias y connotaciones que permitían presentar resumida, homeopáticamente, el sentido cultural bilbaíno como pasado y vanguardia”⁴²³.



Dibujos avanzados de los arquitectos para el CCAB

Sin embargo, una vez el proyecto es presentado, Sáenz de Oiza resta importancia a la forma cúbica como tal. Lo importante es considerar el proyecto como una plaza cubierta, como un espacio para acontecimientos culturales en el que la forma final puede variar a lo largo del proceso del proyecto.

F. J. SÁENZ DE OIZA, 1989

“Yo no le llamaría cubo. [...] El proyecto es hacer un gran espacio ciudadano de plaza cubierta como escenario de representaciones culturales en Bilbao. Y si esa plaza cubierta es un cubo, ahora parece que tiene forma cúbica. Cuando se entregue el proyecto cualquiera saber los avatares que ha sufrido en su proceso. Como el toro de Picasso, que por una serie de circunstancias cambió en el último momento. De modo que hablar de cubo es tomar el rábano por las hojas. Creo que hay una mala interpretación del proyecto básico que hemos presentado”⁴²⁴.

423 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista *Kain...* Op. cit. cit.; p. 8.

424 *Ibidem*.

J. D. FULLAONDO, 1989

“No estoy de acuerdo con Oteiza cuando dice que Bilbao es feo. Bilbao es una ciudad con carácter, bellísima, y en esta situación intervenir en el Ensanche es difícil. Cuesta ordenar las cosas. Paco y yo hemos intentado dar orden a esas cosas y con una obra abierta en el sentido de Umberto Eco. Una obra que permita cualquier reconsideración. Queremos un homenaje a las vanguardias”⁴²⁵

4.3.5.3 DEFINICIÓN ARQUITECTÓNICA

La primera propuesta constatada como Proyecto Básico, acompañado de memoria y gráficos, no fue la única que se presentaría oficialmente. Tal y como se ha constatado en el capítulo de la Crónica, se produjeron varias modificaciones formales en el proyecto del complejo arquitectónico. Estas variaciones se concretaron en la presentación pública de un segundo proyecto en el que se modificaron, según el “estudio de impacto ambiental”⁴²⁶, aspectos tales como la altura máxima del cubo de cristal. Así, destacamos, de entre las distintas modificaciones, dos propuestas claras y definidas que expondremos a continuación.

Respecto a la primera propuesta, han podido distinguirse hasta el momento en algunas de sus representaciones mediante dibujos o maquetas, un segundo cubo menor, aquel que correspondería al espacio que ocupaba el antiguo colegio Santiago Apóstol. Y es que existen distintas maquetas y dibujos de aspecto avanzado en los que dicho cubo menor aparece, pero también otros en los que no. La definición arquitectónica de la primera propuesta, tal y como veremos a continuación, señala como elementos principales “la gran plaza cubierta y transparente; el edificio puente; y la plaza al aire libre, además de otro edificio transversal que se cruza por debajo con el edificio-puente”⁴²⁷. En lugar de mencionar un segundo cubo o plaza cubierta, el espacio referido al solar del colegio queda descrito como plaza al aire libre. Como puede observarse en la fotografía (véase la siguiente figura), en la que aparece una maqueta aparentemente anterior a la presentada en el Ayuntamiento, se ve una gran X dibujada a mano tachando el supuesto segundo cubo menor del solar del colegio, a cuyo lado aparece anotado, también a mano: “desarrollar nueva forma”⁴²⁸. Podría existir, por tanto, una falta de correspondencia entre la maqueta presentada en el Ayuntamiento y el texto que la describe en la Memoria. En unas maquetas mucho más avanzadas que representan las dos grandes propuestas (se verán a continuación) el cubo menor no aparece, por lo que podría intuirse que la decisión de dejar como plaza al aire libre este espacio y no construir un segundo cubo en él sucedió durante el proceso de construcción de la maqueta presentada en el Ayuntamiento. Aunque también podría ser interpretado como un cubo imaginario, que delimita volumétricamente el espacio de la plaza abierta. Unas declaraciones⁴²⁹ que el alcalde José María Gorordo hizo en los momentos

425 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista *Kain*... Op. cit. p. 6.

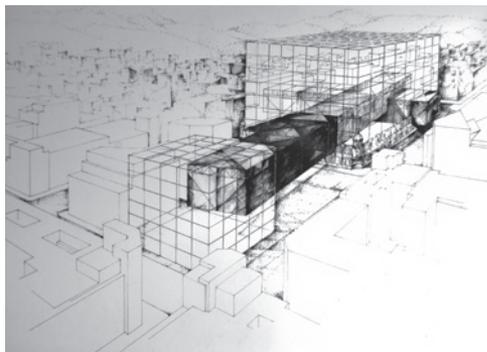
426 Dicho estudio puede consultarse en el Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao, aunque gran parte de sus contenidos han sido integrados en este texto.

427 Memoria del Proyecto Básico CCAB.

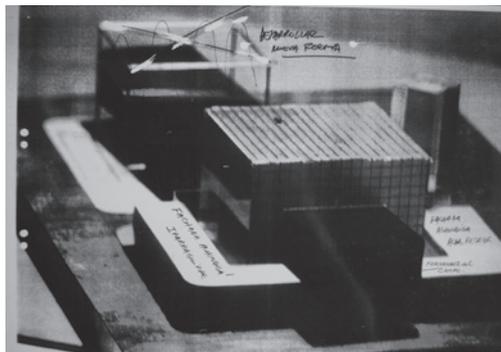
428 Véase en la siguiente imagen.

429 Puede consultarse en el Archivo FMJO el documento audiovisual en el que resulta difícil distinguir las conversaciones cruzadas que se producían entre las distintas personas que charlaban alrededor de la maqueta.

posteriores a la presentación pública, dedicados a la ampliación informativa de los periodistas, delatan ciertas dudas sobre la existencia material de dicha forma cúbica en el solar del colegio, y puede oírse algún comentario sobre la climatología de Bilbao y las lluvias constantes como factor que podría decantar la respuesta. En cualquier caso, tanto en la definición arquitectónica como en las últimas maquetas sobre esta primera propuesta, dicho espacio aparece como plaza abierta, sin ningún cubo o forma de cubrición.



Dibujo avanzado para el proyecto Básico con el cubo menor



Fotografía de una maqueta inicial para el proyecto Básico con el cubo menor tachado

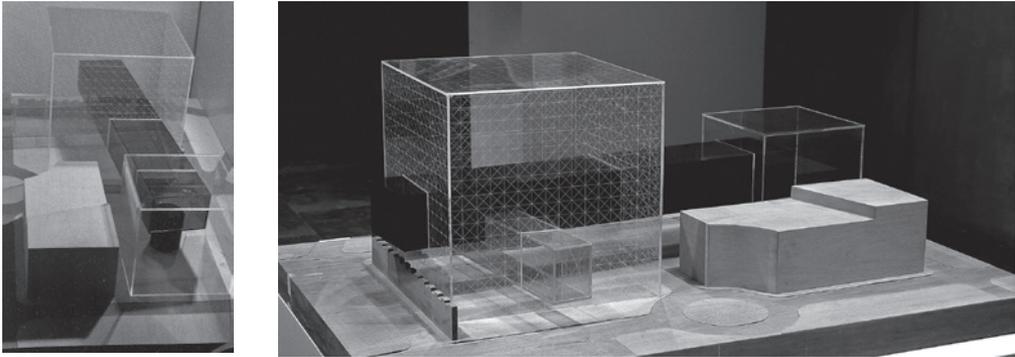
En la Memoria del Proyecto Básico inicial del Centro Cultural de la Villa de Bilbao, los autores establecen la siguiente definición arquitectónica:

“La creación de un gran Centro Cultural en Bilbao, sobre la manzana que ocupa actualmente la Alhóndiga y parte contigua a ella, que sirva como impulso de dichas actividades y al mismo tiempo como modelo y cabeza de los centros culturales de otras ciudades del País Vasco, es una ocasión única para construir un edificio singular tanto a nivel nacional como internacional.

En primer lugar, se trata de una operación de grandes dimensiones –unos 15.000 m² de suelo y unos 40.000 m² construidos- sobre el tejido urbano del ensanche; en segundo lugar, se hace intervenir un edificio existente, importante para la memoria de la ciudad, pero incapaz ya de servir para su función original y adaptarse especialmente a sus nuevos usos y, en tercer lugar, el hecho de plantearse el edificio sobre dos manzanas, separadas por la Alameda de Urquijo, trae consigo el problema adicional de cómo establecer una continuidad entre ambas y como tratar esta calle intermedia.

La propuesta que se presenta como Proyecto Básico parte de unas serie de consideraciones sobre las que han ido surgiendo las principales decisiones en cuanto a la forma del edificio. Éstas se refieren a los siguientes aspectos: el antiguo edificio de la Alhóndiga; los grandes espacios de actividad; los locales para actividades específicas; los elementos que canalizan el movimiento; la distribución de los usos; la relación con la ciudad. Todo ello ha conducido a una solución formalmente rotunda, a un edificio compuesto por una serie de piezas muy caracterizadas en su volumetría, su construcción y su uso, que se engarzan para formar el gran complejo cultural. Además de un vestigio del antiguo edificio de la Alhóndiga, conservado en tres de sus fachadas, la zona curva de Arriquirar y en gran parte de su cuarta fachada, en el Centro Cultural aparecen tres elementos fundamentales: la gran plaza cubierta y transparente; el edificio puente; y la

plaza al aire libre, además de otro edificio transversal que se cruza por debajo con el edificio-puente. La interpretación espacial de todos ellos permite crear lugares variados en su tamaño, transparencia u opacidad, apertura o enclaustramiento, que miran hacia dentro o hacia fuera, interiores, exteriores, etc... tal como requiere un edificio de estas características. La ciudad de Bilbao, con su clima particular y sus imágenes urbanas más propias, ha sido referencia obligada en la definición formal de la propuesta.

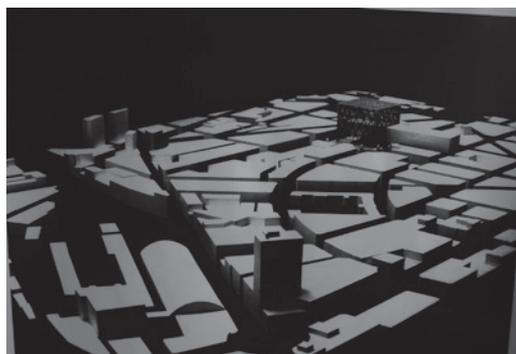
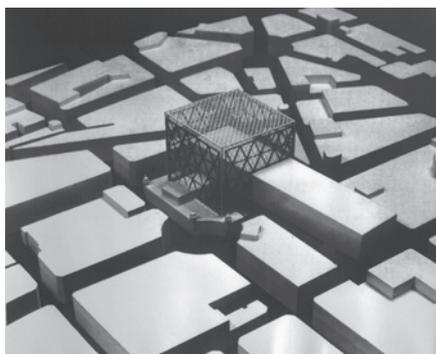
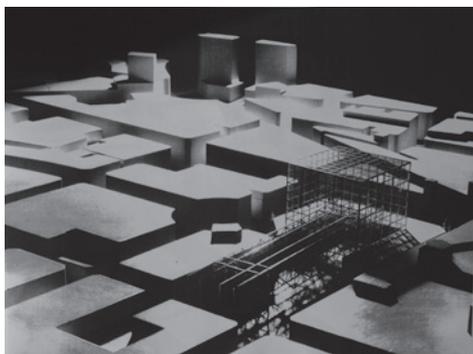
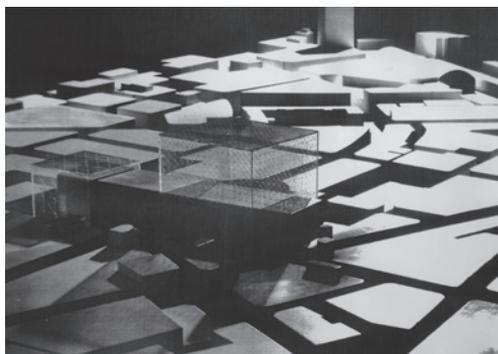


Maqueta del proyecto Básico presentada en el Ayuntamiento de Bilbao en abril de 1989

Como punto de arranque en la descripción del edificio, hay que referirse necesariamente a la alteración radical que se produce con éste del tejido urbano en el que se inserta: la nitidez con la antigua Alhóndiga dibuja el contorno de la manzana y se separa de las demás con su carácter singular y es sustituida ahora por un complejo volumétrico que salta por encima de la Alameda de Urquijo uniendo ambas manzanas y convirtiendo a dicha Alameda en una calle interior. Por otra parte, la estructura perimetral que es propia de las manzanas del Ensanche (edificios alineados con las calles y patios de manzana) es aquí sustituida por otra que surge violentamente del interior dando prioridad a este gran espacio central sobre la definición de los bordes. La antigua Alhóndiga es un edificio estructuralmente homogéneo formado por una retícula de pilares en toda su superficie. Se conservan tres fachadas y en gran medida, la cuarta, vaciando el resto para crear este gran espacio público cubierto, esta gran plaza acristalada que es el centro de toda la operación.

Del interior de la Alhóndiga surge, por tanto, un enorme cubo acristalado de 76 metros de altura, formado por una estructura etérea de gran espesor que conformará el mayor recinto cubierto de la ciudad y que alojará las más diversas actividades. El gran cubo será, al mismo tiempo, un gran paraguas protector de la lluvia, un gran vestíbulo de acceso a las diversas dependencias del centro cultural, una plaza pública para el montaje de espectáculos temporales, un mirador de la ciudad. Su espesor estructural permitirá ubicar plataformas accesibles a las más diversas alturas y el movimiento por sus paredes, techo y suelo, asimismo, será el espacio al que miren y se abran los dos edificios que se cruzan en su interior. Sin duda, la gran plaza de cristal será el elemento más reconocible del nuevo centro cultural tanto por su impresionante espacialidad interior como por la rotundidad de su volumen y sus enormes dimensiones desde el exterior.

Contrastando con el estatismo y la vaciedad del cubo, se disponen dos edificios lineales que lo atraviesan oblicuamente e introducen en el conjunto un fuerte dinamismo espacial. El primero de ellos, el edificio-puente, es el que asegura la continuidad entre las dos manzanas como un prisma suspendido de 180 metros de longitud, 41 metros de ancho y 24,30 metros de alto, flotando a 22,50 metros del suelo por encima de la alameda Urquijo. La estructura de este edificio lineal, apoyado en dos potentes núcleos dentro de la plaza acristalada y en la plaza al aire libre respectivamente, es la propia de un puente con triangulaciones que son visibles en sus fachadas largas y en otras dos líneas paralelas a ellas en el interior. La imagen del puente colgante de Bilbao queda evocada en este gran edificio que une los dos espacios públicos, singulariza la calle al pasar por encima de ella y aloja en su interior las principales actividades del centro cultural. La forma de puente, además, permite disponer de espacios singulares en su parte baja y también la utilización intensiva de su cubierta plana, tanto en la parte interna a la plaza como en la que está al aire libre. El tramo del edificio situado en el interior del gran cubo acristalado podrá abrirse a él por medio de galerías o plataformas e incluso romperse en parte para permitir la contemplación del espacio en toda su altura, quedando unido únicamente por la estructura y las pasarelas.



Distintas maquetas del proyecto básico en relación con el entorno urbano del Ensanche (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)

Cruzándose perpendicularmente con este edificio-puente, y atravesando también la plaza acristalada, se dispone otro edificio lineal que aloja otras dependencias del centro cultural. Este edificio, que tiene 25 metros de alto como aquél pero sólo 20 metros de ancho, arranca a unos 12 metros del suelo (aproximadamente la altura de las fachadas de la Alhóndiga) y corta por debajo al edificio-puente, compartiendo con él el núcleo vertical de servicios. Se introduce,

de este modo, una doble direccionalidad del cubo de cristal y, por otra, a la trama propia del Ensanche de Bilbao. La oblicuidad de este cruce de prismas en el espacio, como las cruces de Malevitch, que interseca las formas más estables de las propias manzanas y las dos nuevas plazas -una cubierta y otra al aire libre- se completa con la oblicuidad de las estructuras trianguladas de los distintos edificios y con las de las escaleras y rampas del interior del centro cultural. Con ello, se trata de lograr una forma dinámica, que sugiera la propia interacción de las funciones que podrán tener lugar en este edificio público y una lectura más fácil desde el exterior de su propio funcionamiento.

El último componente del nuevo centro será la plaza al aire libre situada en la manzana que antes ocupaba el Colegio de Santiago y que, a su vez, servirá de entrada a todo el complejo. Esta plaza, puntuada únicamente por el núcleo de comunicación vertical en que se apoya el edificio-puente, se ha pensado como un simple elemento espacial capaz de alojar diversos elementos, fijos o móviles; por ejemplo, pantallas de información, plataformas o escenarios para actividades musicales o teatrales al aire libre, esculturas, etc. Esta plaza sería el elemento más urbano del nuevo edificio, como la gran antesala de los locales culturales alojados en su interior. Lógicamente, en un edificio de tales dimensiones que en su mayor parte se encuentra levantado del suelo, son de gran importancia las circulaciones verticales que, aquí, se concentran en los dos grandes núcleos de apoyo del edificio-puente y se completan con otros ascensores, escaleras mecánicas y escaleras que recorren las distintas partes del mismo.

Las dos plazas, además de como lugares de estancia deberán actuar como lugares de movimiento y contemplación de toda la actividad interior del centro, de ahí que se haya previsto una gran transparencia en las circulaciones tanto horizontales como verticales y oblicuas. En el edificio-puente, por su gran longitud, se han dispuesto galerías de circulación horizontal en el perímetro además de núcleos de escaleras y ascensores adicionales

En cuanto a la distribución de los usos, y sobre la base un programa todavía no completamente definido, se ha partido de situar los estacionamientos de vehículos en los sótanos donde también habrá una zona de almacenes, depósitos de material, talleres y áreas de instalaciones. A partir del nivel de acceso, del nivel de la calle, aparecen las salas de exposiciones, la guardería, el ambulatorio y otros servicios públicos. Y en el interior de la gran plaza cubierta, estarán las salas polivalentes, el teatro experimental y áreas destinadas a escenarios móviles, además del gran vestíbulo del centro cultural. En el edificio-puente se sitúan la sala de congresos, la biblioteca, mediateca y museos con todas sus dependencias auxiliares, ocupando algunos de estos locales la altura de varias plantas. En el edificio transversal están las salas de reunión, cines y salas experimentales.

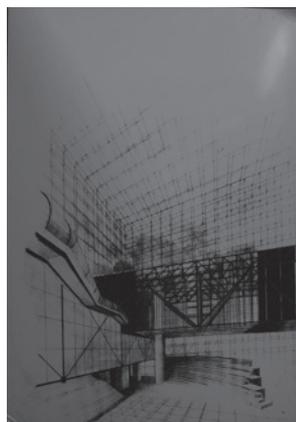
Sobre las cubiertas de ambos edificios se prevén también ciertos usos: museo exterior, restaurantes, cafeterías, miradores, etc... Y en la crujía que acompañará a las fachadas conservadas de la antigua Alhóndiga se han previsto los usos comerciales y de recinto ferial, con accesos independientes desde la calle. A la plaza al aire libre no se le han asignado usos específicos ya que, como se ha dicho, deberá ser el espacio más urbano del conjunto y marco para los más diversos acontecimientos, además de un lugar para la información de todo tipo.



Fotomontaje realizado por Armando Bayer



Fotomontaje realizado por Armando Bayer



Dibujo del interior de la plaza vidriada

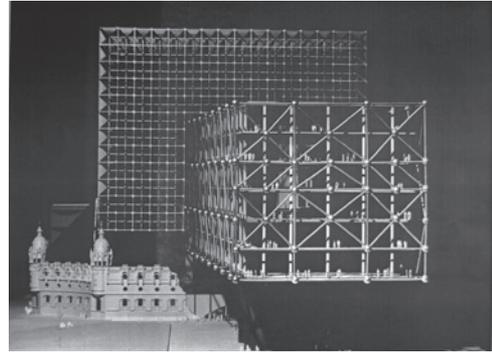
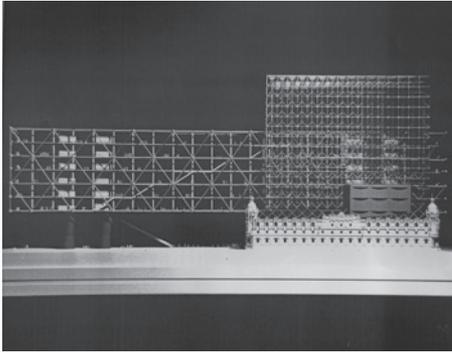
La relación del Centro Cultural Alhóndiga con toda la ciudad de Bilbao deberá producirse no sólo de una forma inmediata, tal como hemos descrito, a través de estos nuevos espacios públicos y la transformación de las calles y plazas de su entorno, sino también desde mayores distancias. Indudablemente, la magnitud de la operación arquitectónica que se propone le hará visible desde numerosos puntos de la ciudad y, en sentido inverso, la propia ciudad será un objeto a contemplar desde el centro cultural que será, así, el gran mirador de Bilbao.

Del mismo modo, las instituciones culturales existentes en la ciudad se relacionarán con esta nueva con objeto de intercambiar y complementar sus actividades. El carácter diverso de este nuevo centro cultural, donde se podrán desarrollar experiencias teatrales, musicales, literarias, etc. junto con otras actividades de estudio, información, exposición, etc. será la mayor garantía para su inserción en el entramado cultural de la ciudad de Bilbao.



Fotomontaje realizado por Armando Bayer (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)

La singularidad del centro cultural que se propone radica precisamente en este carácter de conglomerado de actividades casi siempre separadas unas de otras en edificios especializados. Ello supone, no solo una innovación arquitectónica capaz de responder a esta necesidad de interacción, sino también una innovación en el planteamiento institucional de este centro. Con algunos precedentes en otros países, el Centro Cultural la Alhóndiga de Bilbao es en el nuestro seguramente la opción de mayor envergadura llevada a cabo hasta el momento y donde otras ciudades mirarán como ejemplo al realizar una experiencia absolutamente exigida por la sensibilidad actual de los ciudadanos”⁴³⁰.



Maquetas definitivas del proyecto Básico (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)

Esta memoria aquí transcrita corresponde al proyecto presentado en el salón árabe del Ayuntamiento de Bilbao (28-04-1989). Oteiza y Sáenz de Oiza son los encargados de explicar a los medios de comunicación los aspectos relativos a la arquitectura del complejo, así como la cuestión referida a las fachadas, que tanta expectación mantenía. La consideración de los valores arquitectónicos de la antigua Alhóndiga conduce al equipo redactor a buscar soluciones que permitan conservar la mayor parte posible de las fachadas. Continúa la Memoria:

Durante la presentación también son tratados aspectos relativos a los contenidos culturales incluida la operatividad cultural del CCAB en relación al resto de capitales vascas y sus respectivos equipamientos culturales. No obstante, estos temas son abordados por Oteiza, relegando la mayoría de los aspectos estrictamente arquitectónicos a Sáenz de Oiza:

“la fachada se convierte en el zócalo de lo que nosotros proponemos como la nueva plaza cúbica, la nueva plaza acristalada del centro cultural. Sería un gran cubo de vidrio que se dominaría desde todas las aproximaciones a Bilbao como el verdadero centro cultural, como la verdadera plaza cívica de la ciudad. [...] El edificio se apoya en otro edificio transversal que aquí se expresa en un prisma plástico amarillo con los cuales se forma una especie de cruz de Malevich que posiblemente a Jorge Oteiza no le interesa y yo tengo que confesar nuestro temor de que efectivamente haya aquí un discurso contradictorio entre la racionalidad de la forma geométrica de Malevich y la organicidad o mayor vitalidad de una propuesta cultural del tipo de Jorge Oteiza. Pero tengo que advertirles que esto lo ofrecemos al Señor Alcalde y a la Villa

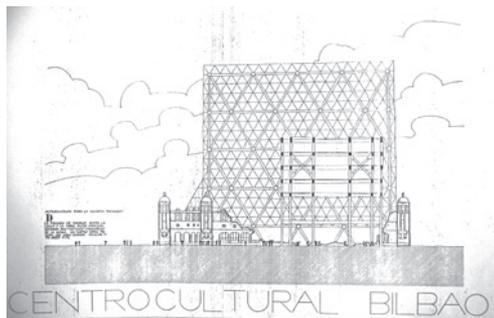
430 OTEIZA, Jorge, SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, FULLAONDO, Juan Daniel. *Estudio volumétrico y de impacto ambiental del Centro Cultural de la Villa de Bilbao*, 1989. Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao.

de Bilbao como la primera idea, y que será incluso discutible después de dos meses de trabajo, de nuestra proposición”⁴³¹.

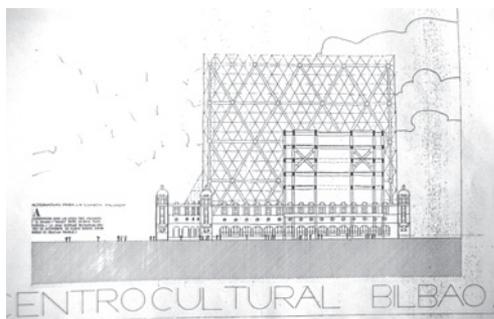
En los planos puede distinguirse la cruz Malevich que forman los dos edificios⁴³²; una idea que el propio Sáenz de Oiza reconoce haber surgido de los arquitectos, y no de Oteiza, como quizá podría deducirse. Por parte de Sáenz de Oiza, en ciertos momentos de la presentación pública puede advertirse cierta preocupación debida a la distancia forma entre las primeras propuestas de Oteiza (las cuales también están expuestas en el salón árabe del Ayuntamiento) y la solución que presentan. En cualquier caso, Oteiza manifiesta en la misma presentación la dificultad de realización técnica y económica de su anterior propuesta basada en las oblicuas.



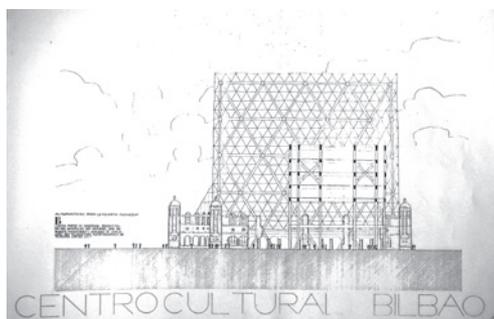
1ª alternativa a la “cuarta fachada”



2ª alternativa a la “cuarta fachada”



3ª alternativa a la “cuarta fachada”



4ª alternativa a la “cuarta fachada”

1ª alternativa: “A: conservación como las otras tres fachadas (El diálogo y “enlace” entre la gran plaza vidriada y la zona exterior del “Santiago Apóstol” se interrumpe en alguna medida. Sin embargo es solución posible)”

2ª alternativa: “B: ciertas partes se conservan reconstituidas con materiales muy novedosos, como nuevamente ‘inventadas’ (mármoles de vivos colores muy pulimentados, aceros inoxidables, metacrilatos, corten, etc.”

3ª alternativa: “C: en su mayor parte se suprime, sustituyéndose por una estructura de acero de grandes secciones que la ‘recuerda’ en lo fundamental”.

4ª alternativa: “D: la fachada se disuelve entre la lonja y la gran plaza vidriada, quedando solo ‘vestigios’ o ‘memorias’ de la misma. Los ‘cortes’ serán tratados con gran cuidado.

431 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *Presentación...* Op. cit. (audiovisual).

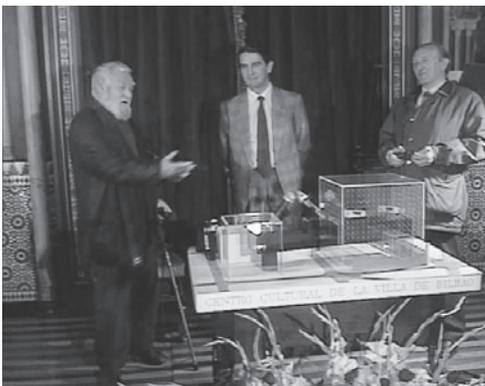
432 A este respecto pueden consultarse algunos de los planos del Proyecto Básico en el *Anexo Documental SI Doc. 15*.

“OTEIZA: Mi resultado eran unos prismas, espacios interiores, un poco brutales, un poco en oblicuas... quizá tenga relación con las oblicuas de este país, de cuestras, de ascensores, de grúas... Pero en fin, resultaba muy gris, muy oscuro, y muy costoso. Y lo que ha pasado es que uno de los grandes arquitectos europeos y mundiales que es mi amigo Oiza, lo ha resuelto admirablemente. Lo que iba a ser gris y oscuro, casi nocturno y sucio, pero efectivo sí, en el fondo, pero en fin, sucio, ha quedado de una claridad... Esto es una lámpara espiritual de luz. Aquí el ciudadano llega y respira espiritualmente, culturalmente ya está recibiendo, ya está participando de lo que hay en él, de la misión, del destino de este centro”⁴³³.

“SÁENZ DE OIZA: Los arquitectos, siempre más prosaicos, y más atentos a las leyes de la gravedad que al funcionamiento, dijéramos, libre de las formas, nos vemos con dificultades para llegar a plasmar lo que es su buena intención. Realmente hay mucha distancia entre la propuesta de Jorge y nuestra solución, sin embargo yo debo advertir que trataremos de acercarnos, porque él quisiera que, efectivamente, fuese más dinámico y que apareciesen aquí más volúmenes que se proyectaran hacia fuera y hacia dentro; espacios más violentos y más dramáticos... Intentaremos ir acercándonos.

OTEIZA: Sí, tú lo has explicado... Irán apareciendo aquí una serie de prismas del espacio interior, colgados, apoyados, y entonces se va a parecer, pero bien solucionado. Lo mío es una cosa... soñar es fácil para un escultor”⁴³⁴.

También parece constatarse que la forma presentada no es definitiva, sino una propuesta que puede estar sujeta a los cambios que sean precisos, tanto desde un punto de vista técnico, como desde la intención por parte de los arquitectos de conseguir resolver ideas de Oteiza, difíciles de acometer técnicamente. Aunque la propuesta de A truncada de Oteiza se considera descartada desde un comienzo por razones económicas y técnicas, los arquitectos muestran interés por las ideas que el escultor pueda aportar durante el proceso.



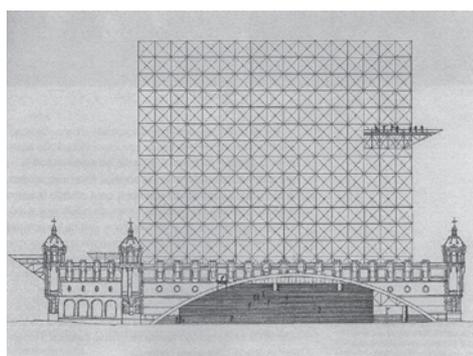
Oteiza, Gorordo y Sáenz de Oiza en la presentación pública del proyecto Básico (Archivo FMJO)

433 OTEIZA, Jorge. *Presentación...* Op. cit. (audiovisual).

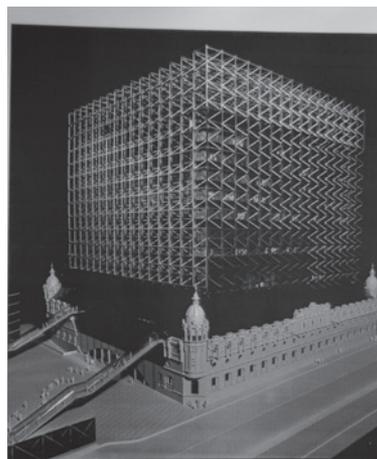
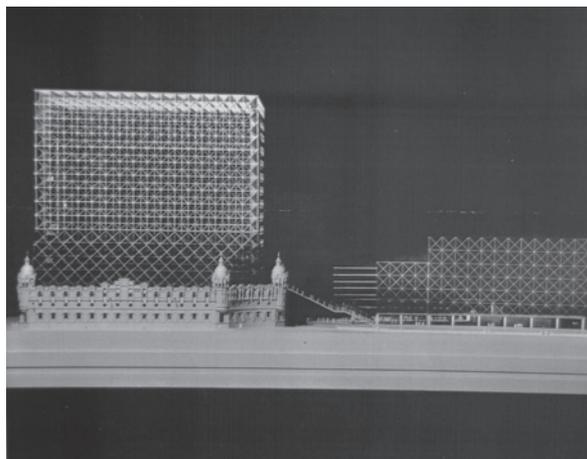
434 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, OTEIZA, Jorge. *Ibíd.*

4.3.5.4 MODIFICACIÓN "SOLUCIÓN 78 m. (R)"

Una vez mostrada esta maqueta, las modificaciones realizadas sobre el Proyecto Básico son numerosas y paulatinas, aunque distinguimos aquellas que dan lugar a una segunda propuesta acompañada de su correspondiente presentación pública (28 de abril de 1989). Esta última propuesta de carácter público se denomina solución 78 m. (R)⁴³⁵ (aprobada en el Pleno municipal y presentada el 29 de diciembre de 1989) debido a que la plaza cubierta alcanza tal altura en la plataforma de cubrición, además de desaparecer el edificio-puente. Se prescinde, así mismo, del edificio que lo cruzaba por debajo transversalmente, situando las dependencias culturales en sótanos y en dos estructuras opacas aledañas a las paredes de la plaza acristalada, formando una estructura similar a la de los frontones de las plazas vascas.

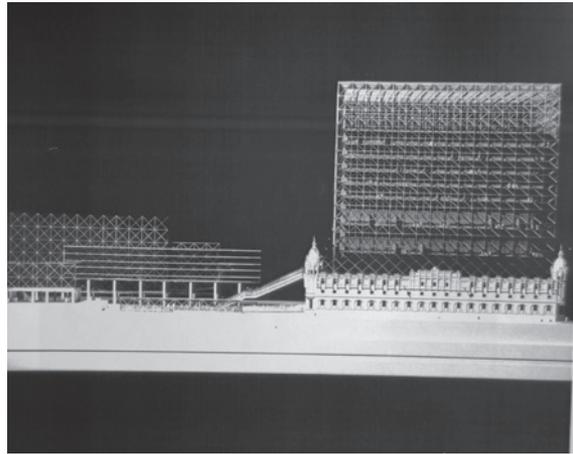
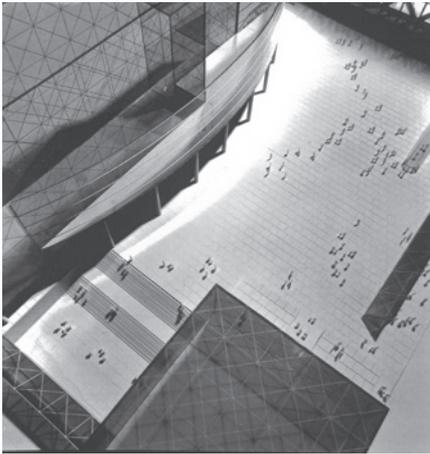


Alzados de la "Solución 78 m. (R)"



Maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)" (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)

⁴³⁵ Esta solución hace referencia a la última alternativa planteada por el equipo redactor, remitiendo a quien pueda interesar al Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao, concretamente el expediente Ref.: 1 DPA-12-1.



Detalle de la maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)" Maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)"

“Sin duda, la gran plaza de cristal será el elemento más reconocible del nuevo centro cultural tanto por su impresionante espacialidad interior como por la rotundidad de su volumen y sus enormes dimensiones desde el exterior.

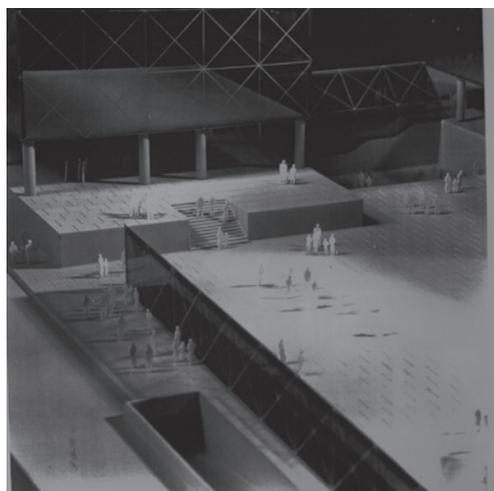
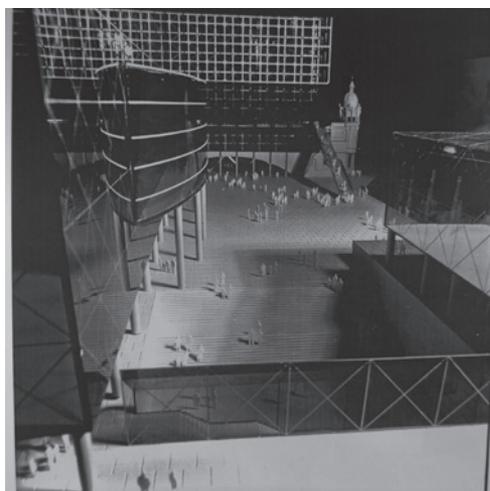
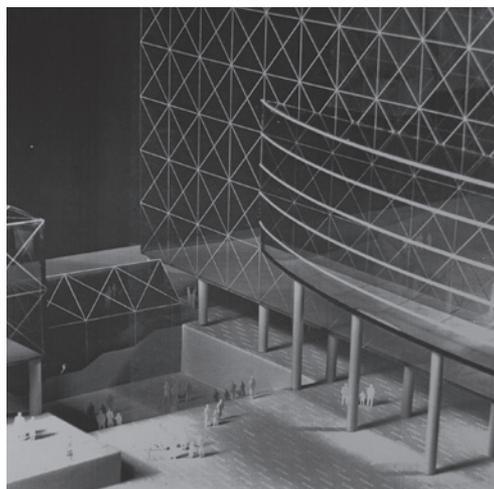
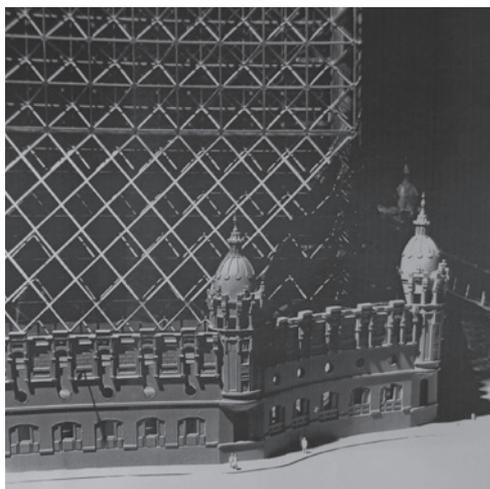
La importancia del cubo adquiere mayor relevancia en la alternativa que se somete a la aprobación municipal toda vez que se incrementa el espacio libre en el solar del Santiago Apóstol, permitiendo, de esta manera, una mejor perspectiva de la edificación. Complementariamente, dentro del gran cubo vacío se proyecta un edificio en L cuyas alas se corresponden con el ángulo formado por las calles Fdez. del campo e Iparragirre. Dicho edificio, de un dimensionado, a nivel de crujía, relativamente corto (9,60 metros, según las últimas referencias de los autores) daría cabida a diferentes actividades y se levantaría a una altura de 62 metros en relación a las rasantes de su entorno. Dicho edificio formalizaría dentro de la plaza cubierta una imagen equivalente a la de un frontón como referencia inmediata al espacio público tradicional vasco que conjuga, en nuestros pueblos, la relación: Iglesia, Ayuntamiento, Frontón⁴³⁶.

En el Proyecto Básico, se construía una plaza al aire libre proyectada para el solar de Santiago Apóstol. No obstante, en la nueva propuesta se presentan dos edificaciones de cristal dimensionadas en relación a las casas del entorno, cuya función sería dar cabida a instalaciones complementarias.

“En el solar del antiguo colegio de Santiago Ap. Se proyecta una gran plaza libre como antesala de los diferentes edificios que constituyen el conjunto, pero en especial de la gran plaza cubierta de la Alhóndiga. En el mismo solar se proyectan dos edificios complementarios del centro cultural: en primer lugar se proyecta un edificio adosado a la medianera vista de los edificios colindantes en la manzana en cuestión, en segundo lugar se proyecta un pequeño paralelepípedo en el que se ubicarán las salas de lectura de la futura Biblioteca de Vizcaya⁴³⁷.

436 OTEIZA, Jorge, SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, FULLAONDO, Juan Daniel. *Estudio volumétrico...* Op.cit. s/p.

437 *Ibidem*.

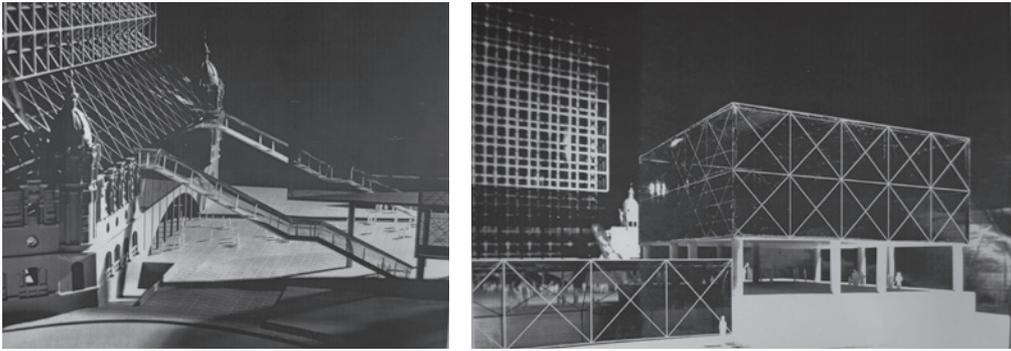


Detalles de la maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)" (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)

En esta propuesta se tienen en cuenta circunstancias diversas, tales como el factor económico (el presupuesto de esta solución asciende a los 11.000 millones de pesetas [65 millones de euros]), los aspectos constructivos y lo que es más importante: la mayor minoración posible del efecto o impacto urbanístico del edificio a construir, aspectos contemplados en las conclusiones del estudio de impacto desarrollado por el DPA.

“El edificio medianero está formado por la intersección de diferentes volúmenes y sus volúmenes y sus dimensiones, a lo ancho, no llegan a rebasar los 15 metros. En dicho edificio se daría cabida al programa complementario de las salas de lectura de la Biblioteca así como a otras dependencias de las dotaciones previstas en el programa del centro cultural.

El edificio que se sitúa en la esquina de las calles Iparraguirre y Licenciado Poza estaría destinado en su integridad a salas de lectura de la Biblioteca antes referida. Desarrollado en cuatro alturas, presentaría una planta baja diáfana en la que únicamente se materializarían los accesos a las salas de lectura y los elementos de interconexión, a nivel de servicios y/o comunicaciones de los diferentes espacios que conforman la citada Biblioteca.



Detalles de la maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)"

Por fin, y a nivel de subsuelo, se desarrollaría el programa correspondiente al Museo. A dicho Museo se accedería por unas escalinatas desde la plaza al aire libre, creándose para su iluminación diferentes lucernarios. Igualmente, a partir de una posición en subterráneo, se desarrollarán las correspondientes salas teatrales, musicales y de conferencias, así como los laboratorios de acústica y sonido. Si bien en la maqueta a escala 1/100 que concreta la propuesta que se somete a la aprobación del Pleno Municipal, dichas dependencias se ubican en la planta 15, lo cierto es que, a tenor de lo dispuesto en el vigente Real Decreto 1.587/82 de 25 de Junio relativo a la Norma Básica de la edificación NBE-CPI-81, el equipo redactor ha dispuesto la ubicación de las mismas a partir de la cota correspondiente ajustada a dicha norma. Así se refirió por D. F. J. Sáenz de Oiza, en la presentación pública de las maquetas referidas. Este hecho conllevará el levantar el nivel de la plaza cubierta a una cota equivalente a +15, aproximadamente, en relación a las rasantes del entorno.

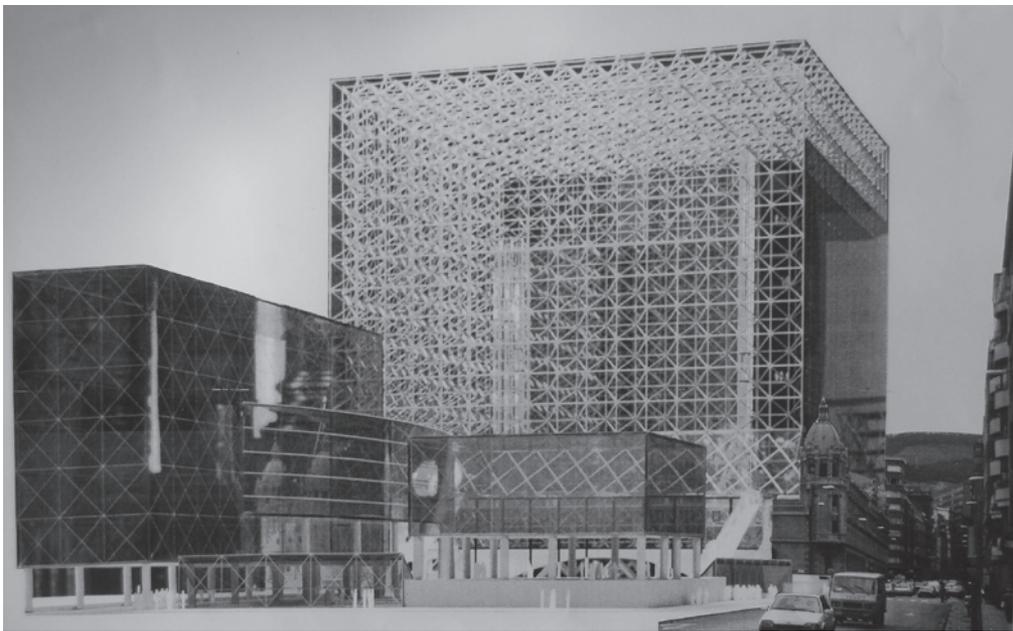
En las plantas de sótano inferiores a la cota -5 se desarrollarían los correspondientes aparcamientos subterráneos, además de las instalaciones precisas para el servicio del centro cultural. El número de plazas de garaje que se obtendrían sería de un orden similar al previsto en anteriores proyectos con una corrección de dicho número que lo minoraría en función de las exigencias estructurales del proyecto desarrollado a nivel de superficie y de las exigencias, así mismo, surgidas de la aplicación de la anteriormente citada normativa.

Hay que señalar que la Alameda Urquijo mantendría su actual trazado y características de circulación al nivel de la planta baja del propio centro, evitándose su subterранеización y manteniendo unas importantes limitaciones a nivel de velocidad en la circulación rodada que por la misma se dé⁴³⁸.

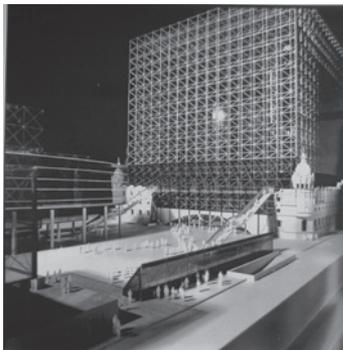
438 OTEIZA, Jorge, SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, FULLAONDO, Juan Daniel. *Estudio volumétrico...* Op.cit. s/p.



Fotografía del espacio del solar del Colegio Santiago Apóstol con la Alhóndiga al fondo



Fotomontaje con imagen de la maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)"



Maqueta definitiva para la "Solución 78 m. (R)"

4.3.6 ESTUDIO DE IMPACTO URBANÍSTICO

Tras haber sido aprobado el Proyecto Básico del CCAB en el Pleno del Ayuntamiento de Bilbao, el Departamento del Programa Alhóndiga estaba obligado a desarrollar un estudio sobre la presumible afección que la ubicación de tal arquitectura podía producir en el paisaje urbano, dada su volumetría, impacto ambiental, y coste económico. Sin embargo, la regulación de los Estudios de Impacto Ambiental, establecida entonces por el Real Decreto Legislativo de 1986⁴³⁹, estaba concebida para el análisis, evaluación y procedimiento de información de los efectos que sobre el medio ambiente provocan instalaciones tales como refinerías de petróleo bruto, centrales térmicas, instalaciones con residuos radiactivos, plantas siderúrgicas integrales, etc. Por esta razón, los autores del estudio consideraron más oportuno tratar éste desde una perspectiva urbanística y no ambiental.

“Es evidente que lo que se nos plantea constituye algo completamente atípico, atendiendo, además a que realmente no parece adecuado hablar de impacto ambiental –considerado tal dentro de los conceptos terminológicos habituales- ya que la presencia de un edificio como el proyectado puede afectar o no a los diferentes ámbitos o contextos urbanísticos del área en que se sitúa pero su efecto sobre el medio ambiente en general -en la medida de lo que constituyen los estudios de impacto ambiental referidos y legislados- se puede reputar de prácticamente nulo.

Entendemos pues, a nuestro juicio, como más oportuno hablar de impacto urbanístico y, como tal, referirlo a los parámetros de este tipo que regulan la formación de la ciudad, para intentar comprender en qué medida la creación de un Centro Cultural como el propuesto puede tener efectos en un sentido u otro sobre la ciudad en general o en relación al área urbana en que se inscribe”⁴⁴⁰.

4.3.6.1 EMPLAZAMIENTO

Como se ha mostrado anteriormente en la Crónica, la cuestión del emplazamiento del nuevo centro cultural jugaría un papel fundamental en el conflicto que supuso este proyecto, ya fuera en lo referente al antiguo edificio de la Alhóndiga o al entorno del ensanche bilbaíno. El emplazamiento no sólo supuso problemas (patrimoniales, constructivos o relacionados con un posible impacto urbanístico⁴⁴¹) para el equipo redactor, sino también posibilidades que orientaron las ideas que constituirían el proyecto. No obstante, hubo personas que consideraron que el equipo no había tomado en cuenta cuestiones relativas al contexto o el lugar. A este respecto, Fullaondo pretende erradicar tales impresiones negativas aduciendo una gran reflexión previa sobre el emplazamiento y su entorno realizada por el equipo redactor, si bien cada uno de los miembros entiende la importancia del lugar mediante distintas claves.

439 Se tomó como base el esquema metodológico contenido en la “Guía metodológica para la elaboración de estudios de impacto ambiental” publicado en la colección de Monografías de la Dirección General de Medio Ambiente del Ministerio de Obras públicas y Urbanismo.

440 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, FULLAONDO, Juan Daniel. *Estudio volumétrico...* Op. cit. s/p.

441 Los resultados indicaban que la afección o posible impacto urbanístico era tolerable.

J. D. FULLAONDO, 1989

“Es necesario, me parece, articular la operación en dos fases, por lo menos. Una primera de reconocimiento de la realidad ambiental, arquitectónica y urbanística, de la Alhóndiga de Bas-tida. Sin estos datos previos sólo podría plantearse una mamarrachada. Por eso me he detenido tanto –aunque no lo suficiente, en verdad- en ese sector previo. Llevo más de treinta años con el tema arquitectónico y urbanístico de Bilbao, he publicado bastantes libros sobre el tema y me irrita la desfachatez al respecto”⁴⁴².

Fullaondo, respecto a la segunda fase del proyecto, responde que se dará “de forma muy diversa”, referenciando factores más allá de los estrictamente arquitectónicos. De este modo el equipo redactor pretende dejar constancia de la repercusión que este proyecto puede ejercer en los distintos niveles que entretejen la ciudad: cultural, económico, social... Si bien a continuación se muestran aquellos aspectos relativos al ámbito de implementación al emplazamiento atendiendo, en primer lugar, al entorno urbanístico que el ensanche de Bilbao representa para el proyecto.

“De nuevo aquí puede plantearse la escisión de Zevi. Por un lado, las intenciones proyectuales, esenciales para comprender la génesis del resultado, lo que él llama la hipótesis humana y ciudadana que lo sostiene, importancia económica y social, la distribución formal de sus ambientes, es decir, las intenciones proyectuales, y la realización, la configuración efectiva, el objeto histórico, fruíble, la realidad “in fieri”⁴⁴³.

4.3.6.2 EL ENSANCHE DE BILBAO

J. D. FULLAONDO, 1989

“Siempre he querido lo mejor para Bilbao. Y lo mejor para Bilbao hay que hacerlo pensando en grande. Intentamos en el Ensanche una operación de meta-Ensanche, más allá del Ensanche. Astor Piazzolla –un gran músico argentino, educado en Estados Unidos- hizo un meta-tango, nosotros queremos hacer esto aquí”⁴⁴⁴.

De acuerdo a la relación entre el volumen del complejo cultural y su implementación en la trama del Ensanche, los autores del proyecto remiten a la Memoria del Plan del mismo con el fin de justificar, urbanística y conceptualmente, la construcción del CCAB en un emplazamiento con las características del ensanche bilbaíno, concretamente en las manzanas 106 y 99, de acuerdo con la numeración que al efecto se establece en la “Modificación de la Normativa del Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao y su Comarca para el Área del Ensanche y Ampliación de Ensanche del Municipio de Bilbao”.

Las manzanas conservan en su trazado la disposición original que le confería el Plan del Ensanche de los ingenieros Pablo Alzola (1841-1912) y Ernesto Hoffmeyer (1844-?) alcalde de

442 FULLAONDO, Juan Daniel. “Bilbao, mayo de 1989”. en *Revista Kain...* Op. cit. p. 8.

443 *Ibidem*.

444 FULLAONDO, Juan Daniel. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 11 de junio de 1989.

Bilbao entre 1877 y 1879, y el arquitecto Severino Achúcarro (1841-1910)⁴⁴⁵. Dicho plan fue redactado en 1876 y sus planteamientos generales guardan relación teórica con los Planes del Ensanche de Barcelona, en particular con el Plan Cerdá de 1859 (Ildefonso Cerdá 1815-1876) y el Plan Castro de 1859-60 para Madrid (Carlos María de Castro 1810-1893). En todo caso, son fruto de la aplicación de la primera Ley de Ensanche de poblaciones del 29 de junio 1864 que se difundió en aquellos años constituyendo la pauta de los diferentes expedientes urbanos que se proyectaron. Más que un proyecto que reuniese las condiciones para una “población modelo”, los redactores del citado plan para el Ensanche de Bilbao intentaron ofrecer buenas soluciones ante las dificultades para el planteamiento, sobre todo, de carácter práctico.

“Si el proyecto hubiera tenido que establecerse en un terreno inculto y de escaso valor, no hubiéramos dudado un momento en dar mayor anchura a las calles, y más importancia a las plazas, parques y demás sitios destinados al solaz y recreo del público; pero, en una localidad donde no sólo los terrenos de cultivo tienen un precio muy subido por estar destinados a la producción de hortalizas y de frutas para el consumo de la población, sino que además existen numerosos jardines particulares de recreo, que forman posesiones de gran valor cerradas con tapias y donde hay un gran número de edificaciones, hemos creído deber contentarnos con lo que juzgamos bueno y prescindir de la mejor, que suele ser casi siempre impracticable como nos lo demuestra el haberse considerado impotente el Ayuntamiento para llevar a cabo el primitivo proyecto de ensanche de Bilbao”⁴⁴⁶.

Las bases que establecieron los redactores del Plan del Ensanche de Bilbao de 1876 fueron las siguientes:

- 1^a. Procurar la más fácil y rápida comunicación de los nuevos barrios entre sí y con los de la población actual, así como con los principales centros de movimiento y vías de comunicación.
- 2^a. Conservar algunas vías de las existentes en la zona de ensanche a pesar de los defectos que tienen, procurando remediar las más esenciales, como, por ejemplo, la falta de anchura, o de alineación en ciertos trozos.

⁴⁴⁵ Desde la perspectiva actual que ofrecen los planes estratégicos al imaginar una “ciudad del conocimiento”, las modificaciones al PGOU de la década de los ochenta del siglo XX tenían que lidiar con la consolidación del paisaje emanado del plan del Ensanche de Bilbao de 1876. Una imagen heredada de unos ensanches asociados a los cambios de las ciudades europeas del siglo XIX que perdían su carácter cerrado y defensivo al integrar sistemas de comunicación y tecnologías propias de la Revolución industrial para generar un modelo de crecimiento urbano (y fundamentalmente, poblacional) que devenía en la necesidad de legislar sobre el tipo de terreno rústico susceptible de convertirse en urbano. Dado que en la España decimonónica los trazados de vías e infraestructura son competencia de los Ingenieros Civiles de Caminos Canales y Puertos desde 1833, serán estos quienes generen doctrina al respecto. Sin embargo, el primer plan para Bilbao (no aplicado) fue el llamado Puerto de la Paz de Silvestre Pérez, data de 1801 y fue pensado para desplazar el tráfico marino del núcleo urbano. Le siguió la Ley de Ensanche de poblaciones de 1864 arriba citada, precedida de otra promulgada por Isabel II en 1861, por la que se autorizaba a Bilbao a ensanchar sus límites y generar comunicación entre su puerto y el interior del reino. Así ve la luz en 1862 el proyecto-Plano de las inmediaciones de Bilbao de Amado Lázaro basado en el de Cerdá, que tampoco se aplicaría dado la polémica que levanto fundamentalmente por su generosidad hacia la distribución espacial que lo encarecía. Después de éste llegaría el arriba mencionado, más colmatado, estrecho y caro, que tuvo que respetar grandes villas y zonas de recreo ya construidas, pero que sin embargo dio “un carácter a la gran ciudad de los años 60” del siglo XX. “Alzola, Achúcarro y Hoffmeyer consiguieron a pesar de todo un trazado de gran belleza, digno de figurar entre los mejores de Europa”, ver CENICACELAYA, Javier y SALOÑA, Íñigo, en el preámbulo al facsímil: ALZOLA, Pablo, ACHÚCARRO, Severino, y HOFFMEYER, Ernesto. *Memoria del Proyecto de Ensanche de Bilbao 1876*. Edición facsímil a cargo de Javier Cenicacelaya e Íñigo Saloña, Bilbao: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Vizcaya, 1988; p. 25.

⁴⁴⁶ ALZOLA, Pablo, ACHÚCARRO, Severino, y HOFFMEYER, Ernesto. “Memoria del Proyecto de Ensanche de Bilbao” (p. 86), citado por el equipo redactor del CCAB en *Estudio volumétrico...* Op.cit.

3ª. Trazar calles lo más largas y rectas posibles, interrumpidas solamente por algunas plazas que atenúen la monotonía producida por las dos líneas paralelas que forman las fachadas de las casas, cuando son de mucha longitud.

4ª. Dar a las calles la mayor anchura compatible con las condiciones económicas haciendo que se hallen bien orientadas, tomando también en cuenta la dirección de los vientos.

5ª. Respetar las masas de edificación que ya hay construidas y casi todos los edificios aislados, procurando una buena división de las propiedades de más importancia.

6ª. Que las manzanas tengan dimensiones convenientes para que resulte una relación aceptable entre la superficie edificada y la destinada a patios o jardines.

7ª. Destinar a jardines y paseos las partes de terreno que, por sus accidentes no se prestan a una regular edificación, siendo por el contrario, muy convenientes para formar jardines pintorescos⁴⁴⁷.

A partir de lo expuesto en el texto de la Memoria de este Proyecto del Ensanche, los autores del CCAB deducen varios aspectos a tener en cuenta para el estudio de impacto ambiental y urbanístico. En primer lugar, el orden espacial del Ensanche se confía a un trazado de calles que configuran, a través de sus intersecciones, un sistema de solares relativamente homogéneo. La configuración volumétrica de dichos solares se apoya en un sistema de ordenanzas y en unas propuestas de ocupación de los mismos mediante las que se propone la formalización de las diferentes manzanas aunque, según el equipo redactor del CCAB, dichas propuestas de ocupación se han visto alteradas significativamente en el tiempo.

A juicio del equipo redactor del CCAB, el Plan del Ensanche ofrece pocos espacios públicos: Plaza Circular, Plaza Elíptica, Plaza de Arcos y otras plazas menores de carácter focal y singularizador de la trama urbana. Sin embargo, sí se reconoce el valor de los edificios públicos como elementos singulares en dicha trama. No obstante, la Plaza de Arcos proyectada en el primitivo proyecto de Ensanche de Bilbao no llegó a construirse debido a ciertas necesidades en el momento de su proyección y a grandes diferencias existentes respecto a los conceptos sobre equipamiento urbano⁴⁴⁸. Para el equipo redactor del CCAB, si el supuesto emplazamiento de la Plaza de Arcos se trasladara simétricamente en relación al eje de la Gran Vía, coincidiría con el del espacio público del centro cultural.

Los parámetros impuestos por los diferentes planes de Ensanche del siglo XIX conformaban el escenario de actuación al que se vieron sometidos los autores del CCAB en 1988. El equipo redactor manifiesta que existen diversos criterios válidos de interpretación de dichos planeamientos urbanísticos y que, algunos de ellos, dejan constancia de ciertas carencias en los mismos. La crítica más clara que este equipo formula al proyecto del Ensanche de Bilbao es la falta de adecuación de los conceptos de ciudad y monumento, de trama e hitos, de forma que se configure un paisaje urbano acorde con los principios históricos de formulación de la ciudad: “Un sistema urbano formal y funcionalmente ordenado en relación a una jerarquía de espacios y monumentos públicos”⁴⁴⁹. El equipo redactor, respondiendo al carácter métrico y uniformizador de los ensanches, acude a una crítica-comentario del tratadista de urbanismo

447 ALZOLA, ACHUCARRO, HOFFMEYER. Op. cit. pp. 86 y 87.

448 Para más información sobre estas cuestiones referidas a la no construcción de la Plaza de Arcos véase: BASURTO FERRO, Nieves. “Plaza de los Arcos, un nuevo proyecto de Plaza Mayor para Bilbao” en Rev. KOBIE, Bellas Artes. Diputación Foral de Vizcaya, no VI; 1989.

449 OTEIZA, SAÉN DE OIZA, FULLAONDO. *Estudio volumétrico...* Op. cit. s/p.

Camillo Sitte (1843-1903), en la introducción de su libro *Construcción de ciudades según principios artísticos* (1889)⁴⁵⁰:

“(de Aristóteles) resúmense en que la ciudad se edifique de modo que dé a los hombres seguridad, y les haga felices! Para lograr esto último, el urbanismo debiera ser, no sólo un problema técnico, sino, en verdadero y máximo sentido, también de arte. Tal fue en la Antigüedad, en la Edad Media, en el Renacimiento, en todos los pueblos donde cultiváronse. Tan solo en nuestro siglo matemático, los ensanches y disposiciones urbanas, resultan casi exclusivamente asunto técnico; parece por tanto conveniente indicar una vez más que solo se resuelve así una parte del problema, quedando otra en pié, de la misma importancia cuanto menos”⁴⁵¹.

El equipo redactor del CCAB precisa que la zona del Ensanche donde está ubicada la Alhóndiga presenta una construcción heterogénea desarrollada durante un período abarcado entre las décadas de 1920 y 1950 del siglo XX. Según el equipo redactor del CCAB no podría hablarse, por tanto, de una arquitectura que pueda adscribirse a un período. En el área donde se pretende ubicar este centro cultural existen edificios de diversas épocas, entre los que destacarían el edificio modernista del mercadillo de San Mamés de 1903 (obra de Ricardo Bastida 1878-1953), la plaza Arrikibar, un edificio racionalista de Manuel M^a Smith (1879-1956) y diferentes muestras de arquitectura del período de la autarquía. Junto a ellos se encuentran edificios típicos de una arquitectura tradicional, beauxartiana, o de interpretaciones históricas más o menos eclécticas y heterodoxas, según los autores. Este escenario heterogéneo, lejos de ofrecer un conjunto o ambiente arquitectónico especial, adquiere valor por sus individualidades, que dan cuenta de las más diversas interpretaciones estilísticas del lenguaje constructivo.

4.3.6.3 LA ALHÓNDIGA DE RICARDO BASTIDA

J. D. FULLAONDO, 1989

“En realidad, la trama del Ensanche de Alzola, plantea más problemas de lo que parece. Podríamos estar hablando durante horas. Se ha pretendido verlo como un esquema simétrico, con el eje de la Gran Vía, pero dista mucho de serlo. Si se hubiera planteado la solución de Silvestre Pérez, en el Huerto de la Paz, la manzana hubiera sido mucho más pequeña. [...] [Bilbao] es una ciudad que funciona como a saltos. La Alhóndiga es una de las cosas que difícilmente pueden entender los no bilbaínos [...] percibir su sentido como signo urbano, incluso desde la perspectiva que daba Edmund Hall en *La Dimensión Oculta*, como vagamente oriental, como los zocos árabes, en cuanto olor a alcohol, el espectáculo increíble de los pellejos de vino... Hasta el aroma intervendría aquí en la representación. Una suerte de palacio del vino, un templo laico de los caldos. A veces, recordaba los temas de James Joyce en *Dubliners* o en el *Ulises*... El canto, el vino, esos motivos tan comunes a irlandeses y vascos, una situación dionisiaca, institucionalizada [...] En definitiva, una cierta memoria de Bilbao. Quizás nos ha faltado un Joyce para cantar esta situación. A veces pienso que no tenemos remedio”⁴⁵².

450 SITTE, Camillo. *Construcción de ciudades según principios artísticos* (orig. 1889). Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

451 SITTE, Camillo. Citado OTEIZA, Jorge, SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, FULLAONDO, Juan Daniel. *Estudio volumétrico...* Op.cit. s/p.

452 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista *Kain*... Op. cit. p. 6.

Según el equipo redactor del CCAB, el aspecto “más singular y sobresaliente” en lo relativo al ámbito de implementación es la existencia de la antigua Alhóndiga en la manzana 106 del Ensanche de Bilbao, obra del arquitecto Bastida. Con el fin de realizar un recorrido histórico por el origen del mencionado edificio, el equipo del CCAB se apoya en los testimonios de D. Manuel Basas, denominado Cronista de la Villa.

Como se relata, a principios del siglo pasado surgió la necesidad de construir una nueva Alhóndiga Central, ya que las cinco alhóndigas existentes se encontraban en muy mal estado. Pedro Bengoa, miembro de la Comisión de Hacienda Municipal, presentó una moción que convenció a la comisión y a la corporación bilbaína, que la aprobó el 26 de junio de 1904 y dio visto bueno el 6 de julio. De esta forma, el entonces arquitecto municipal ayudante, D. Ricardo de Bastida (el arquitecto-jefe era entonces Enrique de Epalza) elaboró en marzo de 1905 un anteproyecto para la Alhóndiga. Sin embargo, en el mes de julio el Ayuntamiento le pensionó con 2000 francos para que recorriese varias ciudades europeas (particularmente Francia y Alemania) con el fin de estudiar construcciones similares. Los planos de la Nueva Alhóndiga, fechados el 31 de Octubre de 1905, fueron trazados por Bastida a su regreso y el presupuesto asignado para las obras fue de 1.290.238 de las antiguas pesetas.

Describe Manuel Basas la mucha escrupulosidad con que se llevó a cabo la obra respecto a la indicación de las pruebas hechas con el cemento: pruebas de cernido, fraguado, resistencia, porosidad, comprensión y tracción. De igual forma, valora la integración de una concepción artística y otra funcional del edificio, al que calificaba de “monumental”. La funcionalidad obedecería a su interior, mientras que sus fachadas darían constancia de la “belleza arquitectónica”, de la cual:

“dan prueba las cuatro o cinco fachadas (contando el arco de Arriquirar) en las que alternan los grandes ventanales de la parte inferior, cubiertos de preciosa rejería de hierro, la zona de piedra artificial que los enmarca; la banda superior de ladrillos con óculos de barco, abiertos sobre ella, y los ventanales de la parte superior, rasgados armónicamente e interceptados por ágil crestería de hierro, posteriormente sustituida por empalizada de ladrillo. En tres de los chaflanes que presentaba el amplio rectángulo del terreno, erigió Bastida otras tantas torres, rematadas en sendas cúpulas con finalidad puramente ornamental, a fin de romper la horizontalidad de aquel enorme bloque o paralelepípedo apaisado. Lo mismo hizo con el arco que hacía el solar sobre la redonda plaza de Arriquirar, situado en ambos extremos de este pequeño arco otras dos torres con cúpula, gemelas de las otras tres de las restantes esquinas, con lo que el edificio en vez de tener lógicamente una torre y cúpula en cada esquina del rectángulo, tiene cinco al dibujar el solar casi un pentágono”⁴⁵³.

Y respecto al interior, añadía:

“El edificio consta de sótano, planta principal y dos pisos. En el centro se forman dos profundas hendidura o patios, divididos por dos puentes que los convierten en cuatro patios, a los que llega la luz natural desde las claraboyas abiertas en la terraza. El interior, en todas sus partes y zonas, logra una sensación ideal para el almacenamiento y conservación de la multitud

453 BASAS, Manuel. Citado en OTEIZA, Jorge, SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, FULLAONDO, Juan Daniel. *Estudio volumétrico...* Op.cit. s/p.

de tintas, conos, fudres, pipas, barricas, pellejos y demás envases de vinos comunes o caldos generosos. Lograr esto en un edificio de cerca de 9000 metros cuadrados de superficie y sus tres plantas no era nada fácil y Bastida lo consiguió. De aquí que la Alhóndiga Municipal de Bilbao haya estado considerada como la mejor de España en su género”⁴⁵⁴.

El equipo redactor del CCAB escoge esta interpretación elogiosa del edificio con el fin de remarcar su singularidad en relación tanto a los aspectos funcionales (se menciona así mismo la novedosa instalación de ocho montacargas hidráulicos), como ornamentales. Sin embargo, el equipo advierte una dicotomía conceptual en aquello que definen como “configuración del edificio”, a saber, entre la ya indicada funcionalidad interior y el ejercicio de estilo exterior, precisando que Bastida “llevó a cabo un discurso estilístico radicalmente formal a la hora de enfrentarse con el elemento que constituye la conexión entre la función y el entorno construido: es decir, la fachada”⁴⁵⁵. Un ejercicio con componentes ambiguos de carácter fundamentalmente ecléctico y algunos contenidos modernistas o pseudomodernistas, cuya calidad contrasta, a juicio del equipo, con el nivel de ejecución de la estructura interior: embrochados relativamente irregulares o encofrados que no guardan relación entre unos pilares y otros, hecho que indicaría un olvido de la intencionalidad estética a favor de un predominio de los valores prácticos de la construcción.

En la primera mitad de la década de 1970, la Alhóndiga dejó de ser utilizada definitivamente, permaneciendo abandonada salvo para diferentes usos provisionales, entre ellos el de aparcamiento.

“Pienso que la Alhóndiga señala una de las fases de consolidación de ese sector del Ensanche. [...] su práctica coetaneidad con el gran despliegue industrial, económico, y las realidades técnicas un poco anteriores, el Puerto de Bilbao, Evaristo Churruga, el puente transbordador de Palacio Elissague... Se trata de un momento emblemático de Bilbao...”⁴⁵⁶.

Un momento emblemático representado por una serie de ingenios destacables por su funcionalidad e innovación constructiva; grandes obras de ingeniería en las que sería un error eximirles de su inherente dimensión estética. Ante la pregunta acerca de si la Alhóndiga es la mejor obra de Bastida, Fullaondo responde:

“Es difícil decirlo. Hace veinte años, cuando escribí los dos tomos de la que creo fue la primera historia de la arquitectura y el urbanismo bilbaíno [...] Bastida, que ocupa en ella un lugar destacado, no es, sin embargo, me parece, uno de los talentos más finos... [...] De todas formas, la Alhóndiga es una de sus mayores obras, un testimonio anteriormente importante, valioso. Probablemente se trataba más que de un creador de finura, de un hombre de realidades, una figura de acción asumiendo, con mucha soltura, los códigos del momento”⁴⁵⁷.

454 *Ibidem*.

455 OTEIZA, Jorge, SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, FULLAONDO, Juan Daniel. *Estudio volumétrico...* Op.cit. s/p.

456 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista *Káin...* Op. cit. p. 6.

457 *Ídem* p. 7.

4.3.6.4 REFUTACIONES A LAS CRÍTICAS Y VIABILIDAD DEL PROYECTO

Al margen de la exigencia del Ayuntamiento de Bilbao que obligó a la realización del estudio de impacto ambiental, las críticas dirigidas al proyecto de centro cultural provenían de distintas fuentes, como la Junta de Patrimonio del Gobierno vasco o un sector del COAVN, y señalaban aspectos económicos, técnicos o de impacto urbanístico. Dadas las características de la arquitectura del complejo, los materiales empleados o la tecnología necesaria para construirlo, existían dudas acerca de la viabilidad, no sólo económica sino técnica, por parte de aquellas personas que lo rechazaban. Hoy en día, miembros del equipo redactor no dudan sobre las posibilidades que existían en aquella época para la construcción del edificio.

M. T. MUÑOZ, 2009

Sin duda era viable. Veinte años antes ya se debatía internacionalmente cómo construir edificios cada vez más grandes y sin pilares, como los grandes estadios, tal y como lo representó una exposición en el MOMA. Los límites estaban muy lejos de alcanzarse. Las estructuras habían llegado a tal estado de desarrollo que se permiten amplísimos espacios sin necesidad de pilares intermedios. No iba a haber ningún problema con el espesor de la pared, con lo cual se podía idear una estructura con un espesor y las triangulaciones necesarias, y la estabilidad desde el punto de vista estructural no iba a ofrecer ningún problema. También hubo dudas sobre la ópera de Sydney y finalmente se construyó, tal y como lo indicó Utzon. El edificio era viable sin dudas, aunque hubiera habido diferentes versiones sobre cómo construirlo.

Según Sáenz de Oiza, la clave para que la construcción sea plausible radica en los materiales a emplear, fundamentalmente el vidrio y el acero. Los problemas técnicos que las grandes dimensiones del complejo arquitectónico podrían generar quedan a cargo de ingenieros de fama internacional como Javier Manterola⁴⁵⁸.



Oteiza, Sáenz de Oiza y Sáenz Guerra sobre los planos del CCAB



Oteiza y Sáenz de Oiza frente a la maqueta "Solución 78 m. (R)"
(Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)

⁴⁵⁸ Pueden consultarse algunos planos que el propio Javier Manterola nos envió para esta investigación. Véase *Anexo Documental SI* Doc. 15.

F. J. SÁENZ de OIZA, 1989

“un cubo tridimensional cerrado, de vidrio, construido con malla de acero, hoy en día se puede construir de este tamaño y de diez veces más este tamaño. Una cúpula de hormigón de 90 metros todavía sigue siendo una dificultad. Son la naturaleza de los materiales las determinan o limitan los sueños de los artistas o los creadores”⁴⁵⁹.

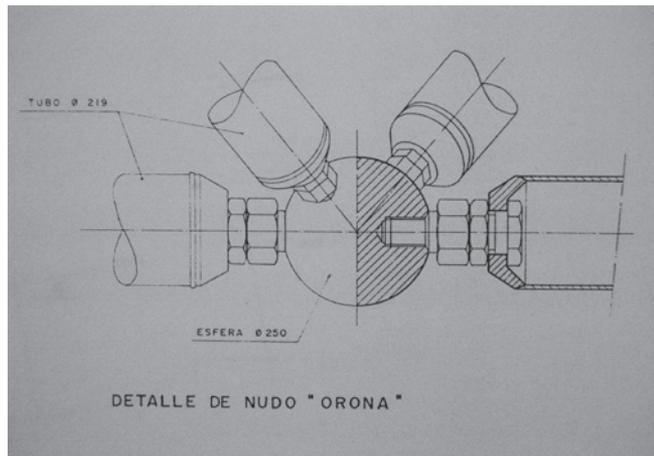
J. SÁENZ GUERRA, 2009

Se contaba con la figura de Javier Manterola, como discípulo segundo de Torroja. Había una transmisión de conocimiento de Eduardo Torroja a Fernández Casado y a Manterola que garantizaba una cierta continuidad de colaboración entre grandes ingenieros y grandes arquitectos como había sido tradición. Desde ese punto de vista nunca hubo duda en el equipo de que aquello era fácil. Respecto a la viabilidad económica, son edificios que se conocen su éxito muy a posteriori. El claro ejemplo es el de la torre Eiffel, como el edificio más conocido, aún cuando en el momento toda la progresía de la época se manifestaba para que no siguiera su construcción. Ahora su rentabilidad económica es enorme; es el edificio de valor simbólico. Los edificios como símbolos son lo más rentable para un país.

En cualquier caso, tras la aprobación del proyecto en el Pleno del Ayuntamiento, al equipo redactor le fue encomendada la realización de un estudio o memoria de impacto medioambiental para anticipar y pormenorizar las supuestas agresiones que una intervención de tales características podría producir en el tejido urbano. Los miembros del equipo reconocieron la novedad de las perspectivas que mostraban algunos de los epígrafes de este estudio, empezando por el propio título, pues la tipología de datos que se les exigían no podía ajustarse al término de “impacto medioambiental”, por lo que consideraron más adecuado referirse al mismo como un análisis de “impacto urbanístico”, el cual atendería a cuestiones tales como la altura máxima del edificio, la proyección de sombras en el entorno, la incidencia en el tráfico, etc.



Portada del estudio para la instalación del Proyecto Básico y la Solución 78 m. (R)



Detalle del “nudo Orona” para la estructura metálica del CCAB (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)

459 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *Presentación...* Op. cit. (audiovisual).

El equipo redactor advierte que la naturaleza de las críticas al proyecto no deberían ser contempladas desde una perspectiva exclusivamente técnica o económica. Otras intenciones de carácter más ideológico podrían esconderse tras las argumentaciones manifestadas por los destructores del proyecto.

M. T. MUÑOZ, 2009

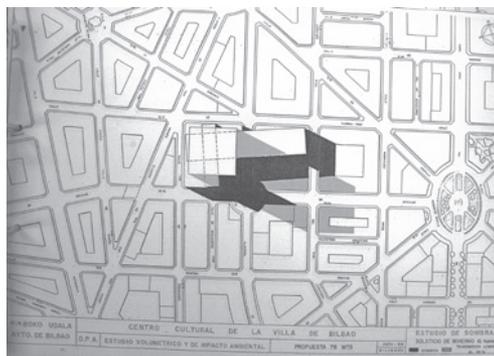
Las críticas a los proyectos siempre están cargadas de ideología y la fragilidad de las propuestas, cuanto más ambiciosas son en tanto que contravienen normas que son generales en las ciudades, como son los temas de intervención en edificios consolidados, esto es una cosa que sólo la excepcionalidad de una voluntad, ya no digo política o ciudadana, tiene que saltar por encima. Wright en el edificio Johnson contravino todas las normas, haciendo todo lo que no se podía hacer, pero fue paso a paso, dando justificaciones desde el punto de vista técnico y de ordenanzas. [...] Un proyecto como el de la Alhóndiga no podría integrarse dentro de la normativa general de un tejido como el del Ensanche de Bilbao. Este era uno de sus puntos débiles, además del tema histórico. Si hubiera sido lo bastante potente como para haber sido apoyado tanto por los ciudadanos de Bilbao como por los políticos, que sí lo estuvo por parte del alcalde, todos estos temas formales hubieran sido objeto de debate pero no de descalificación. Un edificio de esta importancia es excepcional por su propia condición, y como tal debe tratarse.

El propio Fullaondo apela a la complejidad del proyecto desde un punto de vista urbanístico para protegerlo de algunas de estas críticas, un carácter extraordinario del edificio también apelado por María Teresa Muñoz.

“Decir ‘urbanístico’ es referirse a muchas cosas a la vez, cosas frecuentemente diversas. [...] Hay también problemas de escala. No es lo mismo actuar sobre un territorio que sobre una ciudad, o dentro de ésta, sobre un determinado núcleo. En este caso, estaríamos ante un problema de ese carácter, una situación concreta de diseño urbano. Frecuentemente se olvida esta polivalencia del término. El urbanismo es una táctica muy amplia, difícil, cuya interpretación pública, en ocasiones, está a cargo de gentes que no saben una palabra de lo que están hablando”⁴⁶⁰.



Pruebas para el cálculo de la incidencia de las sombras



Resultados gráficos de las pruebas

460 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista *Kain...* Op. cit. p. 6.

Para mostrar tal complejidad, Fullaondo recurre a las referencias sobre las que se habría apoyado el proyecto de la Alhóndiga, las cuales justificarían una intervención urbanística responsable, semejante a otras que históricamente se han aceptado como grandes obras. Una serie de referencias que el propio Fullaondo justifica señalando la noción de “collage city”, elaborada por Colin Rowe⁴⁶¹.

J. D. FULLAONDO, 1989

“En lo que respecta al diseño urbano, que lean también el libro de Colin Rowe sobre la Collage City, a fin de comprender el concepto de inserción violenta dentro del concepto de edificio-collage, que visiten en Roma el edificio de los Pasarelli en Via Campania, cerca del muro nraizami, nada menos [...] No consta que los edificios altos no pueden ser integrados eficazmente en un contexto urbano. Como tímido ejemplo, puedo sugerir a los oponentes que se diesen un paseo por Manhattan, por la Ford Foundation, etc. Los viajes son ilustrativos [...] Sobre el famoso cubo que [...] lean la racionalización que, diez años después, hicieron los japoneses (Kurokawa, sobre todo), sobre el llamado Espacio-En o Espacio-Ma, tan relacionado con Oteiza. A ver si nos enteramos de una vez y nos dejamos de estilos postmodernos y demás majaderías reaccionarias”⁴⁶².

Muchas de las críticas dirigidas al equipo redactor se centraron en lo relativo a la conservación patrimonial del antiguo edificio de la Alhóndiga. Tal y como se ha visto anteriormente, la Junta de Patrimonio del Gobierno vasco corroboró la opinión fundamentada en la supuesta agresión que el proyecto arquitectónico ejercía sobre el antiguo edificio de la Alhóndiga. Principalmente, la discusión se centró en la conservación de las fachadas y la supuesta poca consideración de los autores frente a un edificio al que muchos atribuían un valor histórico o cultural.

M. T. MUÑOZ, 2009

Un aspecto importante era que el proyecto se hiciera sobre un edificio histórico, pionero en la utilización del hormigón, y que constituía una manzana del Ensanche de Bilbao, que también es un elemento urbano. Además de estas referencias, estaba el nraizamiento del edificio de Bastida en el propio Bilbao tras un siglo. Por tanto, además de algunas ideas que pudieran venir de ciertas tendencias internacionales, estaba la idea de lo local y de su historia.

Tanto Sáenz de Oiza como Sáenz Guerra explicitan el carácter temporal de algunas corrientes o modas acerca de la idea de conservación patrimonial para ilustrar un factor en ocasiones determinante en la aceptación de una propuesta arquitectónica. Corrientes que, así mismo, definen un carácter definido por circunstancias más complejas como, por ejemplo, aquellas relativas a la identidad cultural de un pueblo.

J. SÁENZ GUERRA, 2009

En aquella época estaba dando sus últimos coletazos un cierto Aldo Rossi, unos dibujos de Krier de intervención en el patrimonio basados en las Cartas a Plinio, como una actitud que también sería la de Manzano Monis en Fuenterrabía. Había debate en una arquitectura muy tradicionalista. El pueblo vasco estaba en la búsqueda de un lenguaje propio y moría en aquel

461 ROWE, Colin, KOETTER, Fred. *Ciudad-Collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998 (1ª edición 1981)

462 FULLAONDO, Juan Daniel. “El manantial...” Op. cit. p. 23.

momento la defensa tradicionalista de Manzano Monis de Fuenterrabía y quizá los últimos defensores de esa línea apoyaron mucho un criterio muy conservacionista en el peor sentido de la palabra, porque no hubiera sido un sentido clásico de la conservación del patrimonio, sino un criterio de mirada muy extrañamente corta o elemental asociada a un Krier que iba empalideciendo en ese momento.

Sáenz de Oiza apela precisamente a este carácter temporal de los modos de ver cuando explica cómo éstos encuentran representación material a través de las formas. Así, para Sáenz de Oiza, tales formas constituyen, en primer lugar, el vínculo material con los modos de representarse la cultura y, en segundo lugar, la vehiculación para la confrontación entre distintos modos de representación. Para Sáenz de Oiza “los más conservadores plantearan ese rechazo, y los más progresistas el rechazo lo encontrarán por la conservación de la Alhóndiga. Hay siempre una continuidad del discurso de las formas, que hace que unas formas surjan de las anteriores con crítica”⁴⁶³. El arquitecto contempla la reacción por parte de los conservadores de forma natural pues reconoce, una vez más, su propensión a cierta lógica dialéctica, esta vez aplicada al proceso evolutivo de las formas en la historia. De este modo, Sáenz de Oiza justifica el movimiento en la historia mediante aquellas manifestaciones que pueden resultar antitéticas con sus precedentes en espera de una síntesis de ambas que produce la evolución formal de las producciones culturales de una sociedad.

J. D. FULLAONDO, 1989

“Y tampoco nos costaría mucho a Sáenz de Oiza y a mí haber hecho un proyecto de rehabilitación, digamos a la italiana, entre comillas, respetuoso, y todo lo demás [...] Lo que pasa es que no funcionaría y sería mucho peor que el presentado. La verdadera política de rehabilitación de este fin de siglo, en el estado actual de la cultura arquitectónica requiere otro tipo de soluciones”⁴⁶⁴.

Así que, tanto en Sáenz de Oiza como en Fullaondo, se percibe la convicción de que la respuesta formal que ofrecen y su relación con la rehabilitación de las formas pasadas deben ser acordes a la época histórica en la que se desarrolla la propuesta. Así, el equipo redactor procura mostrar una preocupación por lo local y su historia desde un particular punto de vista de la evolución formal que correspondería, en su opinión, a la evolución “natural” de las ciudades.

J. SÁENZ GUERRA, 2009

Era uno de los temas que más había interesado a mi padre: cómo los edificios no se hacen unos al lado de otros sino encima. En arquitectura es más importante el lugar que el edificio. Para ellos era un tema clásico de arquitectura donde el Partenón 3 se hace sobre el 2, y el 4 sobre el 3. Ellos consideraban un discurso totalmente historicista su intervención.

F. J. SÁENZ de OIZA, 1989

“Las ciudades no cambian de lugar. O sea, sobre la Roma etrusca la Roma romana y la Roma que de los turistas que visitan las ruinas romanas de hoy, de manera que los lugares no se trasladan. Sobre la Alhóndiga se monta la nueva forma pero no al lado, en arquitectura no hay al

463 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *Presentación...* Op. cit. (audiovisual)

464 FULLAONDO, Juan Daniel. *El manantial...* Op. cit. p. 23

lado. Siempre he contado la historia de Brunelleschi, que sobre una catedral gótica de Arnolfo di Cambio coloca el Renacimiento; no pone al lado de la catedral gótica el Renacimiento, lo pone sobre. En arquitectura no existe ocupación lateral, sino vertical. Nosotros usamos la Alhóndiga para, sobre su huella, levantar la huella de la nueva ciudad de Bilbao, la nueva plaza cúbica”⁴⁶⁵.

Fullaondo, acusado directamente por algunos arquitectos bilbaínos de haber defendido el edificio de la Alhóndiga durante la década de los 70, resitúa lo fundamental de la cuestión patrimonial más allá de la conservación material. Por un lado, el concepto de rehabilitación que defiende en todo momento implica una conservación, no del edificio mismo, sino de lo que ese edificio representa para los ciudadanos de Bilbao. Fullaondo entiende la cuestión patrimonial como un modo de revalorizar el patrimonio mismo, otorgándole un nuevo uso, una nueva función acorde a las necesidades de la ciudad; una nueva función que, por tanto, equivaldría a una nueva forma. En relación a una pregunta sobre la supuesta defensa de la Alhóndiga que Fullaondo habría llevado a cabo en 1975, el arquitecto responde:

J. D. FULLAONDO, 1989

“Yo creo que fue algo antes. En 1968, más o menos. Lo que yo defendía entonces y defiendo ahora es la conservación de la memoria bilbaína de la Alhóndiga. Su rostro urbano. No los pellejos de vino. Estamos ante un proyecto de descontextualización, de un cambio de función de un almacén de vino hacia una grandiosa máquina cultural. No defiendo los pellejos de vino, defiendo el rostro bilbaíno de Bastida en el panorama del Ensanche. Entonces y ahora”⁴⁶⁶.

“Ricardo Bastida, a quien de nuevo nos referiremos en el siguiente capítulo, merece inscribirse en este por algunos de los detalles de su mejor obra, el edificio de la Alhóndiga de Bilbao. Esta obra no es en ningún sentido un edificio claro críticamente. En ella, como en toda la obra de su creador se manifiesta con demasiada precisión la falta de una línea cultural sostenida. [...] Tenemos entendido que este edificio, el mejor sin duda de la trayectoria de su creador, y uno de los más importantes de la época, va a ser demolido. Una vez más, y a sabiendas de la inutilidad de estas observaciones, nos atreveríamos a solicitar que esta determinación se reconsidere. ¿No cabría su habilitación para una función diversa del original: museo, biblioteca...? ¿Es necesario arrasar los elementos más valiosos de nuestro patrimonio?”⁴⁶⁷.

“Me dicen que yo estoy amnésico. Yo menciono en dos momentos a la Alhóndiga y digo que es la obra más importante a nivel urbano, como una manzana entera, hizo pocas veces esto. Pero Bastida... ¿quién ha hablado de Bastida primero? Yo. ¿Quién le ha defendido? Yo. ¿Quién fue el que escribió la única historia? Yo la escribí”⁴⁶⁸.

Fullaondo se muestra públicamente “fatigado” por las constantes críticas de aquellos que considera faltos de un conocimiento acerca de los aspectos fundamentales de este proyecto. “Fatigado” por el cariz extra-arquitectónico que había adoptado el debate.

465 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *Presentación...* Op. cit. (audiovisual).

466 FULLAONDO, Juan Daniel. *Revista Kain...* Op. cit. p. 9.

467 FULLAONDO, Juan Daniel. *La arquitectura y los arquitectos de la Región y el entorno de BILBAO-2*. Madrid: Alfaguara, 1971, citado en *Revista Kain...* Op. cit. p. 9.

468 FULLAONDO, Juan Daniel. *Revista Kain...* Op. cit. p. 16.

“De nuevo a vueltas con la Alhóndiga. Fatigado, realmente fatigado, vuelvo sobre el tema ené-simo, intentando, en ciertos casos, practicar la virtud evangélica de enseñar al que no sabe. En primer lugar, parece que, en ocasiones, se pretende, echando tinta, como el calamar, que entre en una polémica de tipo político. No voy a acudir a ese trapo. En algunas ocasiones, y en Bilbao, concretamente, la política ha sido mala consejera de la arquitectura y del urbanismo”⁴⁶⁹.

4.3.7 (RE)INTERPRETACIONES DEL URBANISMO Y LA ARQUITECTURA GÓTICA EN EL CCAB

Con el fin de justificar la propuesta arquitectónica y urbanística del CCAB en el entorno del Ensanche de Bilbao, el equipo redactor enuncia referencias directas a la arquitectura gótica y, fundamentalmente, a la catedral gótica como elemento destacado, arquitectónica y urbanísticamente. En opinión del equipo, existen ciertas cualidades del proyecto de la Alhóndiga que guardarían semejanzas con una propuesta contemporánea basada en una interpretación de los rasgos conceptuales y simbólicos que caracterizaron al estilo gótico⁴⁷⁰ en el Medioevo. El equipo redactor del proyecto deja constancia de ello en el *Estudio Volumétrico y de Impacto Ambiental* de la siguiente manera:

“El estudio de impacto en el paisaje se ha abordado mediante la realización de un conjunto de fotocomposiciones que implican a la visión del edificio del Centro Cultural desde diferentes perspectivas que abarcan desde las visiones más inmediatas hasta las perspectivas interiores de la trama urbana hasta las extremas a la ciudad: aéreas o desde zonas prominentes del entorno de la misma. Sería absurdo pretender, desde la concepción del proyecto Básico propuesto, eludir la fuerte componente conceptual que supone la voluntad de incidir fuertemente en el ambiente urbano como elemento de contradicción respecto del orden preestablecido.

Así lo manifestaron sus autores en la presentación del Proyecto Básico realizada en las Casas Consistoriales de Bilbao. En palabras de Oteiza: ‘Será la lámpara espiritual de la ciudad’, ‘el ciudadano llegará a aquí y respirará espiritual y culturalmente’.

El carácter singular de hito, de elemento que debe de convertirse en referencia para toda la ciudad es evidente y el carácter contradictorio con su entorno es algo que está claro en la afirmación de Javier Sáenz de Oiza de que se planteó el proyecto desde la contradicción como respuesta a la trama regular del Ensanche.

Desde la consideración de ambas premisas es como hay que entender el proyecto Básico presentado y desde ellas intentar comprender una peculiar interpretación del Urbanismo y la Arquitectura que, lejos de inscribirse en una aventura conceptual incierta, tiene en la tradición

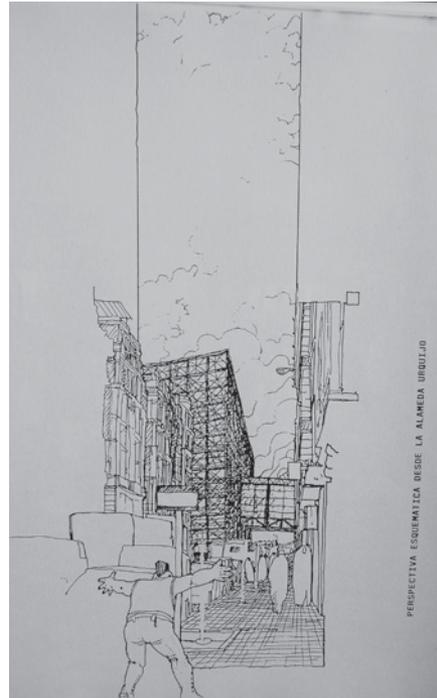
469 FULLAONDO, Juan Daniel. “El manantial...” Op. cit. p. 23.

470 No obstante, entre la catedral gótica y el proyecto de CCAB podrían trazarse una o varias líneas históricas definidas por distintas arquitecturas que, de algún u otro modo, llevaron a cabo su propia interpretación del gótico. Seguir los hitos arquitectónicos que definen estas líneas posibilitaría reconocer varias referencias en la Alhóndiga, las cuales se podrían vincularse a otras anteriores sucesivamente hasta la catedral gótica. Bajo estas consideraciones, se pretenderá mostrar a continuación los rasgos arquitectónicos que fundamentan el proyecto de la Alhóndiga atendiendo a las referencias señaladas por el propio equipo redactor, algunas de las cuales remiten al estilo propiamente gótico del Medioevo y otras a aquellas propuestas arquitectónicas que lo reinterpretaron a lo largo del siglo XX.

Arquitectónica y Urbanística sus indiscutibles precedentes.

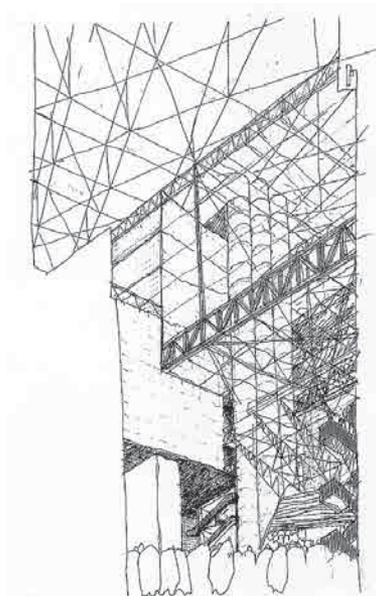
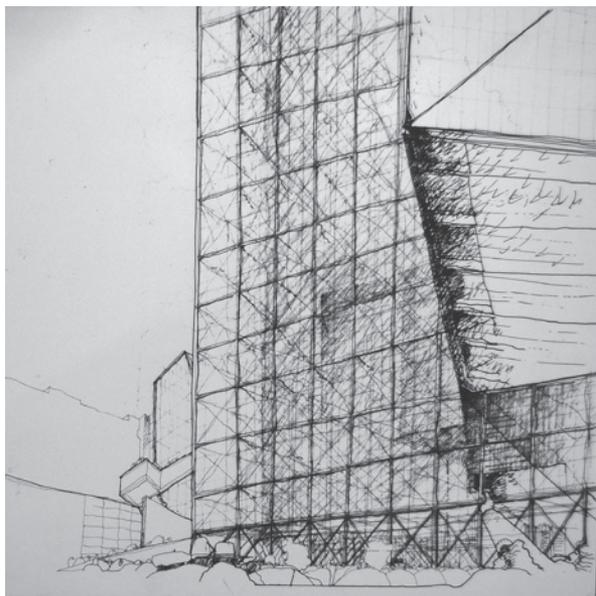
La propuesta presentada, en su concepción y formulación es una propuesta gótica y lo es desde distintos aspectos del contenido del Proyecto:

- Lo es porque es en el urbanismo gótico donde con toda propiedad se concibe el monumento esencial – la catedral – como contradicción y ruptura con las tramas y proporciones de la construcción habitual que forma la ciudad.
- Lo es igualmente, porque el simbolismo del Centro Cultural, persigue la imagen de hito por encima del universo urbano, como la Catedral, y porque el simbolismo del espacio interior de la gran Plaza: aire, libertad, luz, entronca directamente con la concepción teológica de la Catedral Gótica.
- Por fin, incluso el lenguaje arquitectónico utilizado “High-Tech” guarda un parentesco conceptual en su formulación con lo que fue el “High-Tech” del medioevo: el estilo gótico. Podríamos como conclusión señalar, en una interpretación a lo Worringer del estilo gótico, que los conceptos de luz, alturas, etc. responden deliberadamente a una interpretación, casi étnica, de la cultura nórdica, frente a una valoración más ordenada y horizontal en la concepción de la ciudad al modo de la cultura mediterránea clásica⁴⁷¹.



Dibujos sobre la relación del CCAB con la vida de la ciudad (Archivo General Ayuntamiento de Bilbao)

471 OTEIZA, Jorge, SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, FULLAONDO, Juan Daniel. *Estudio volumétrico...* Op.cit. s/p.



Dibujos sobre la relación del CCAB con la vida de la ciudad

4.3.7.1 LA CATEDRAL GÓTICA

El proyecto arquitectónico del CCAB persigue la imagen de hito por encima del universo urbano del ensanche bilbaíno en un sentido similar a como operaba la catedral gótica. En el urbanismo gótico, la catedral representa, como monumento esencial, contradicción y ruptura con las tramas y proporciones de la construcción habitual que forma la ciudad. En este sentido, la relación del contenedor del CCAB con el entorno en el que se inscribe parece constituir una cuestión esencial por lo que, desde un punto de vista arquitectónico y/o urbanístico, cualquier opción de ubicarlo en otras zonas de la ciudad queda descartada por el equipo redactor.

El proyecto, aun habiendo recibido las críticas por su aparente olvido del contexto en el que se insertaba, carecería de sentido para sus autores sin la relación al contexto urbano en el que pretende instalarse, en este caso la trama del Ensanche. Desde un punto de vista estrictamente arquitectónico y urbanístico, esta razón descarta cualquier opción de “traslado” a otros entornos, como la Campa de los Ingleses o Zorrozaurre; lugares que se propusieron como alternativas por figurar en el PGOU como futuras zonas de expansión de la ciudad; opciones, sin embargo, no exentas de dificultad⁴⁷².

“La secuencia inmediata es considerar una afirmación superficial que se produce en un primer contacto con el Proyecto y que es que el mismo vale para la Campa de los ingleses y no para donde se ha proyectado. Esto no es cierto: el edificio está concebido para situarse donde se propone, desde la particular óptica de quienes lo han concebido: la contradicción”⁴⁷³.

472 Ya se han señalado previamente las dificultades que concitaban la opción del supuesto traslado del proyecto a terrenos no municipales, o aquellos en los que se disputaban intereses respecto a su propiedad y compraventa.

473 OTEIZA, Jorge, SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, FULLAONDO, Juan Daniel. *Estudio volumétrico...* Op. cit. s/p.

Según los autores del proyecto, la coherencia formal obtenida de la tradición no exige un espacio abierto frente a la catedral, sino el mantenimiento del casco urbano en el entorno o contorno de la misma. Esto habría permitido las forzadas perspectivas que potencian y magnifican el simbolismo que en el caso del CCAB perdería, según sus autores, gran parte de su sentido conceptual en un espacio abierto⁴⁷⁴. El equipo redactor apela de nuevo al texto de Camillo Sitte:

“Hemos, por tanto, de reconocer como ventajoso para las catedrales góticas el estar estrechamente rodeadas por otras construcciones, permitiendo sólo un acceso despejado a la puerta principal, lo que favorecía a la vez la afluencia de los fieles al templo a la entrada de las procesiones. Si nos imaginamos una de estas venerables iglesias en el centro de la plaza de armas de cualquier ciudad, veremos que todo el imponente efecto que le era peculiar, se destruye. El aislamiento de la Catedral de Colonia, y aún más el de la pequeña Iglesia Votiva de Viena en su gran plaza, nos sirven de ejemplo. Si San Esteban se colocase en ella, perdería todo su misterioso encanto, mientras que la bellísima Iglesia Votiva de Viena causaría una impresión mucho más imponente de la que tiene en su actual y desfavorable emplazamiento, si la colocáramos en lugar de la Catedral de Estrasburgo o Nuestra Señora de París⁴⁷⁵”.



Catedral de San Esteban en Viena, siglo XIII y ss.



Catedral de Colonia, 1248-1880

⁴⁷⁴ El equipo redactor estimó oportuno señalar que Bilbao no había sido ajena a planteamientos de actuaciones semejantes. En el año 1922 un arquitecto del prestigio y solvencia de Secundino Zuazo redactó un proyecto de Reforma Viaria parcial del Interior de Bilbao en el cual (en muelle de Ripa en concreto) proyectaba unos rascacielos de 58 metros de altura. Las razones de Zuazo se fundamentaban en la necesidad de que Bilbao dispusiera de edificaciones modernas y singulares. El proyecto de Zuazo obtuvo la aprobación del Ministerio de Gobernación y, previamente, la del Ayuntamiento de Bilbao, en el que Ricardo Bastida era Arquitecto Jefe de los Servicios Técnicos encuadrados en la Sección de Fomento, responsable de las construcciones y proyectos municipales y las licencias de obras a particulares.

⁴⁷⁵ Sección de Fomento, responsable de las construcciones y proyectos municipales y las licencias de obras a particulares.

SITTE, Camilo. “Además de la influencia de Haussmann y Stübben, está la influencia ejercida por Camillo Sitte, este admirable arquitecto de Viena que tanto ha hecho que se aprecien las ciudades medievales en su conjunto, como ya hizo el revival romántico por sus catedrales y ayuntamientos. Después de esto hemos llegado a olvidar que en principio se las miró como caóticas y bárbaras, y que el verdadero nombre de Gótico se dio a su puntiaguda arquitectura como un término de desprecio abuso... Pero mientras en las ciudades inglesas estamos todavía en gran parte procediendo alegremente a la remodelación de las mejores y más características facetas del pasado, como cuando consideramos necesario aislar los monumentos y colocarlos en el centro de los incongruentes y transitados horrores del presente, es muy de agradecer el memorable libro de Camillo Sitte para convencer a los arquitectos y a los amantes del arte en general de que los antiguos planificadores urbanos sabían mejor lo que hacían de lo que nosotros siempre habíamos creído, y que este hacinamiento junto a la catedral no era una mera concesión a las exigencias de espacio de una población dentro de una pequeña ciudad amurallada, sino que además era la condición clave de su elevada sublimación, para realzar artísticamente su efecto”. Palabras de Patrick Geddes sobre Camillo Sitte, en el Prólogo de R. COLLINS George y C. COLLINS, Christiane, *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno* para SITTE, Camillo. Op.cit. p. 104.



Iglesia Votiva en Viena, 1853-1879



Catedral de Notre Dame en Estrasburgo, 1015-1439

4.3.7.2 ARQUITECTURA "HIGH-TECH"

“Por fin, incluso el lenguaje arquitectónico utilizado ‘High-Tech’ guarda un parentesco conceptual en su formulación con lo que fue el ‘High-Tech’ del medioevo: el estilo gótico”⁴⁷⁶.

El equipo redactor del CCAB recuerda que la arquitectura religiosa del gótico supuso un alarde técnico para el Medioevo. No obstante, y aunque la catedral gótica representa uno de los casos más destacados, la gran mayoría de los templos construidos por las distintas culturas y épocas podrían tipificarse como el campo de experimentación de las últimas tecnologías aplicadas a la edificación. De algún modo, en la relación entre lo sagrado y la arquitectura parece haber mediado el esfuerzo técnico por lograr una construcción digna u honrosa para la deidad a la que estaba dedicada, o para la memoria de aquellos que ya no se encuentran entre los vivos. En el caso de la catedral gótica, habría quedado patente la voluntad de incorporar o desarrollar aquella tecnología capaz de erigir un espacio sagrado como representación material acorde a las cualidades atribuidas al entonces al Dios de los cristianos.

LA TECNOLOGÍA DE LA ÉPOCA

El CCAB obedece a la construcción de un equipamiento cultural, y no a una catedral religiosa. Sin embargo, tanto Sáenz de Oiza, pero sobre todo Oteiza, distinguen en el arte una dimensión espiritual de importancia similar, motivo suficiente para pretender erigir un monumento arquitectónico propio de finales del siglo XX. En este sentido, el proyecto de la Alhóndiga pretende llevarse a cabo mediante tecnologías avanzadas que den cuenta de lo denominado *Zeitgeist* o “espíritu del tiempo”. Se trataría, por tanto, de erigir un hito arquitectónico como representación de la época mediante la disponibilidad tecnológica y técnica que aquéllas brindaba y cuyo destino cultural podría asemejarse funcionalmente al enriquecimiento espiritual que aportaría la educación estética, en lugar de la religiosa tradicionalmente entendida. Por esta razón, para Sáenz de Oiza la propia naturaleza del edificio justifica el empleo de las últimas tecnologías para su construcción, las cuales posibilitan las formas propias para la época.

⁴⁷⁶ OTEIZA, Jorge, SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, FULLAONDO, Juan Daniel. *Estudio volumétrico...* Op.cit. s/p.

F. J. SÁENZ de OIZA, 1989

“Una cosa es el lugar y otra que el edificio no pertenezca al lugar en que se hace. [...] Porque todos los edificios culturales han sido realizados con medios y materiales culturales de su tiempo. [...] Si lo vamos a levantar, será con técnicas de hoy, con arquitectura de hoy. Lo que pretendemos corresponde a formas de nuestro tiempo. [...] Después hay que formar un todo en que se integre el presente con el pasado [...] este edificio va a representar el pasado y el futuro de esta ciudad”⁴⁷⁷.

En todo caso, queda patente la concepción, tan presente en la trayectoria de Sáenz de Oiza, de la arquitectura como representación del tiempo propio, en el uso de los materiales y los medios técnicos y tecnológicos constructivos a disposición, pertenecientes y significantes de una época. Tal y como Sáenz Guerra señala, “aparece el Oiza de vocación tecnológica e interesado por las últimas propuestas en acero y vidrio. Son también edificios institucionales, muy apropiados para la defensa del valor simbólico de la arquitectura en relación con el papel de representación en la sociedad”⁴⁷⁸. Ideas que, asimismo, han sido expresadas por algunos de los mayores representantes de la arquitectura moderna, como Mies van der Rohe, Gropius o Le Corbusier:

C. ROWE-F. KOETTER, 1981

“La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio: viviente, cambiante, nueva; ‘la nueva arquitectura es el inevitable producto lógico [...] de nuestra época’; ‘la tarea del arquitecto consiste en ponerse de acuerdo con la orientación de su época’. Estas afirmaciones, pertenecientes respectivamente a Mies van der Rohe, Gropius y Le Corbusier, son perfectamente ilustrativas de la forma en que las categorías y modalidades hegelianas llegaron gradualmente a saturar todo pensamiento”⁴⁷⁹.

En la época en la que se concibe el CCAB, el equipo redactor recurre a elementos materiales modernos, como lo son el vidrio y el acero, con el fin de lograr una amplificación de los objetivos relacionados con la espacialidad y la luz definitorios de la arquitectura gótica original. Para conseguirlo, el equipo redactor del acude últimas tecnologías, las cuales permitirían una construcción singular, extraordinaria, y al mismo tiempo definitoria de su época; una época y un lugar como Bilbao no exentos, por otro lado, de algunos hitos ingenieriles. De hecho, en el caso concreto del CCAB, las alusiones del propio equipo redactor sobre el “high-tech” pretenderían presentar una propuesta que integraría la vanguardia internacional y cierta memoria de lo local en homenaje a ciertos hitos de la arquitectura y la ingeniería de la ciudad de Bilbao, como el puente colgante construido por Antonio de Goicoechea en 1823 y el conocido Puente Colgante de Palacio Elissague⁴⁸⁰, del que Fullaondo daba cuenta como una suerte de precedente de Norman Foster o Richard Rogers. Fullaondo recurre a Colin Rowe para expresar

477 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 11 de junio de 1989.

478 SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 277.

479 ROWE, Colin, KOETTER, Fred. *Ciudad-Collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998 (1ª edición 1981); p. 32.

480 Alberto de Palacio y Elissague (1856-1939) completó sus estudios de ingeniería en París, donde fue alumno de Gustave Eiffel y de Ferdinand Arnodin, especialista en puentes atirantados. La obra de Elissague está reconocida por su búsqueda de la funcionalidad y la innovación, en el empleo del acero y el cristal. El puente transbordador de Portugalete (1893), conocido como puente de Bizkaia o Puente Colgante, situado en la desembocadura del río Nervión, es el primer puente transbordador del mundo que hacía compatible la navegación por la ría del Nervión con el paso de personas y vehículos en su barquilla suspendida. Este puente se planteó como una infraestructura desprovista de cualquier revestimiento decorativo y que fue asociado a la tradición del trabajo de las construcciones metálicas del siglo XIX. Es Patrimonio de la Humanidad por la Unesco desde el 14 de julio de 2006.

su visión sobre esta síntesis entre vanguardia y memoria: “sin profecía no hay esperanza y sin memoria no puede haber comunicación”.

Existen varios elementos del proyecto del CCAB que mostrarían el citado alarde técnico, como la resistencia del edificio-puente que volaría sobre la Alameda Urquijo, cuyos cálculos quedaron a cargo del ingeniero Javier Manterola, o la malla estructural de acero adherida a la superficie acristalada. De igual modo, Los medios técnicos y tecnológicos demostrarían su potencia en la articulación de los edificios que componen el conjunto, así como en la construcción de un espacio de gran tamaño en el que dominara la espacialidad y la luminosidad. En menor medida, podrían adscribirse como “mecanismos de última tecnología” al conjunto de dispositivos móviles que habrían ocupado el espacio interior de la plaza cúbica, cuyas posibilidades de cambios de disposición y alteraciones en el espacio expositivo habrían permitido la adecuación del mismo a la actividad cultural que iba a contener.

MOVIMIENTO HIGH-TECH

Por otro lado, desde una perspectiva histórica de la arquitectura del siglo XX, existió un movimiento denominado específicamente como “High-Tech”, que representó en los años setenta una recuperación del funcionalismo moderno al que, tras una supuesta derivación monótona, se le procuró insuflar energías renovadas mediante aportaciones provenientes de la innovación tecnológica. Los mencionados Richard Rogers y Norman Foster (con su maestro Buckminster Fuller) habrían sido algunos de los representantes de este movimiento en el que se aprecia cierta ostentación de la técnica constructiva acompañada de una actitud que fue calificada de “rebelde” a partir del libro que caracteriza este movimiento: *High-Tech: The Industrial Style and Source Book for The Home*, escrito por Joan Kron y Suzanne Slesin en 1978. Desde el punto de vista material se destacaba el empleo de paredes de vidrio y estructuras del acero como elementos característicos de este movimiento que, así mismo, tendía a descubrir las funciones propias del edificio.

No obstante, por encima de las concreciones formales del movimiento High-Tech, habría que distinguir una gran idea o aspiración de la que participaron sus representantes, algunos de los cuales serán mencionados a continuación por su relación con el proyecto de la Alhóndiga; y es aquella que se basaba en la convicción de que la tecnología y sus avances posibilitarían una mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos. Como veremos, esta idea sólo quedaría impresa en dibujos, textos o maquetas, sin posibilidad de haberse materializado, en parte debido a su gran ambición, o también por la naturaleza de las ideaciones que, en algunas ocasiones, era más cercana a una suerte de ciencia-ficción urbanística y arquitectónica en donde la imaginación desarrollaba proyectos globales, o totales, pues en ocasiones abarcaban a toda una ciudad. A pesar de su imposibilidad de realización, dichas elucubraciones proyectuales calificadas de “utópicas” propiciaron la posibilidad de imaginar nuevas formas, así como nuevos modos de habitabilidad cuya voluntad se dirigía a la mejora de la vida de las personas.

CENTRE POMPIDOU

J. SÁENZ GUERRA, 2009

Estaba muy presente el mundo del Pompidou en París, que se ve en unos dibujos iniciales; también el mundo de Archigram; algunas cosas que tocan hoy también Future System y también el

Caixaforum de Herzog y De Meuron. De forma que, en algunos aspectos fue una anticipación, con proyectos que vemos hoy a otra escala y, en otras, era un tema de discurso clásico de la arquitectura sobre la importancia de los lugares.

El Centro Pompidou en París (1972-1977), de Richard Rogers y Renzo Piano, además de poder referirse al mismo como un ejemplo de la relación entre la arquitectura High-tech y la gótica, fue un referente continuo en el proceso del CCAB, como es constatado por el propio equipo redactor. Las referencias al Pompidou son objeto de particular reflexión para Oteiza, que escribe en unas notas sobre la importancia de la espacialidad interior:

“una de las ideas de Alhóndiga edificio para Oteiza y brevemente es visible la relación del Beabourd (sic) en París con la Alhóndiga, 2 grandes y en vanguardia centros culturales que pueden diferenciarse como edificios singulares por el planteamiento y obtención de los grandes espacios interiores vacíos”⁴⁸¹.

Además de las referencias al Pompidou como centro cultural referente, desde el punto de vista arquitectónico resaltan las similitudes con la arquitectura gótica en la colocación exterior de la trama estructural para posibilitar así la obtención de espacios interiores más vacíos. En este sentido, desde las primeras intuiciones de Oteiza con las formas oblicuas puede apreciarse la proximidad del Pompidou como referencia principal para el equipo redactor, y de interés particular en Oteiza.

“· forzoso tener presente para la ALHÓNDIGA el POMPIDOU la misma ambición de CENTRO CULTURAL
· creación grandes espacios vacíos y como resultado EDIFICIO SINGULAR
- el Pompidou desocupado circulación y maquinaria al exterior, crea un exterior distinto
- Yo había pensado con las 2 zonas enfrentadas, con calle en medio, que oposición estructura para suspensión E [Espacio] vacío conservando en lo posible las funciones, los espacios interiores como F [Forma] y produciría un organismo familiar con la morfología de Bilbao de puentes, ascensores y grúas
domina la oblicua y con el METRO se hace evidente”⁴⁸².

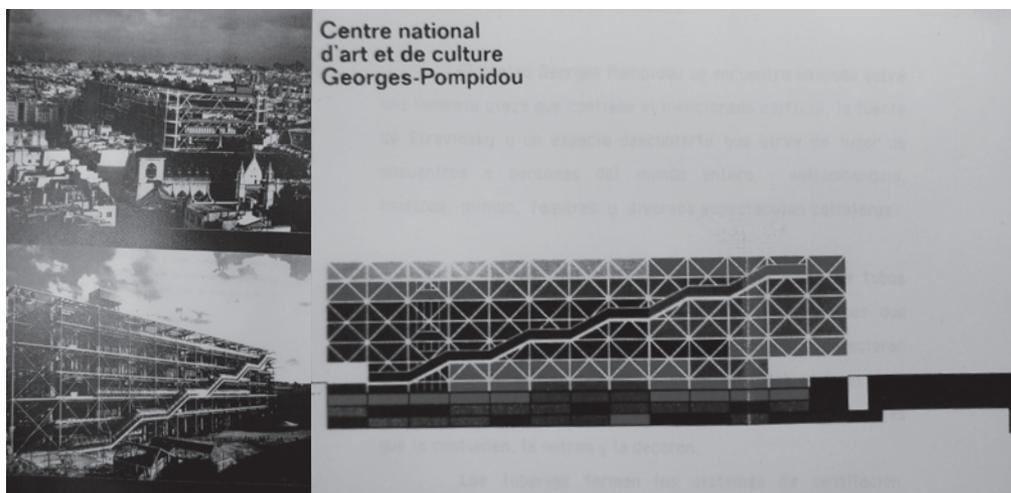
Al igual que en la catedral gótica, según la comparación establecida por el mismo equipo redactor del CCAB, en el Pompidou se operó desocupando el interior de todos los elementos secundarios (maquinaria, circulación, etc.) para mostrarlos como fachada y, de este modo, ganar espacialidad interior. Así mismo, el papel de “friso viviente” que supone la visión de las personas y su circulación por el interior de las fachadas de vidrio será adaptado al proyecto del CCAB.

Según Sáenz de Oiza, la característica más notable del Pompidou se manifiesta en el contraste establecido entre su carácter moderno y el entorno histórico del casco parisino. No obstante,

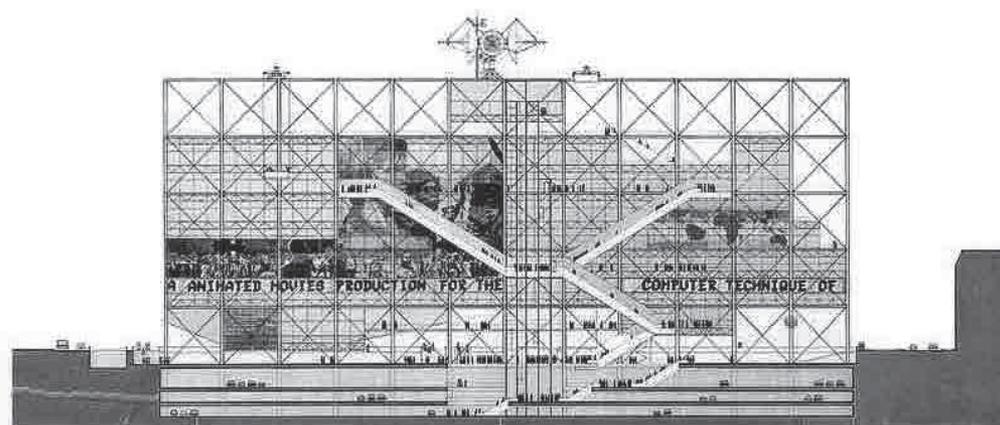
481 OTEIZA, Jorge. *Ideas sobre la Alhóndiga*, s/f. Archivo FMJO.

482 OTEIZA, Jorge. *Comparación Alhóndiga con el Pompidou*, s/f. Archivo FMJO.

los autores del CCAB resaltan una serie de diferencias frente al Pompidou con el fin de evitar reduccionismos. Fullaondo, por su parte, opina que el centro cultural de Piano y Rogers actúa mucho más elementalmente que el proyecto de la Alhóndiga, ya que sitúan un espacio descubierto frente al edificio, tal y como se operaba en el Renacimiento. No obstante, en el gótico el hacinamiento urbano que rodeaba la catedral formaba parte de su especificidad, aspecto que compartiría con el CCAB para constituir así una propuesta pretendidamente más provocadora, aunque vinculada a referentes históricos aceptados. Sáenz de Oiza, por su parte, no duda en calificar al Pompidou como un buen edificio proyectado, sin embargo, por arquitectos con “poco talento”.



Imágenes extraídas del Estudio sobre Centros Culturales realizado por el Ayuntamiento de Bilbao



Dibujo en sección del Pompidou, Piano y Rogers.

4.3.7.3 ESTRUCTURA⁴⁸³ ESPACIAL

El énfasis en las estructuras y, concretamente, el hecho de que éstas permanezcan visibles, conformando la denominada “estructura espacial”, vinculaba asimismo el proyecto del CCAB con la relación entre el Gótico y el High-Tech⁴⁸⁴. Estructuras que posibilitaban soluciones singulares como vehículo para imaginar utopías que asocian arquitectura y últimas tecnologías en el esfuerzo por conseguir modelos de sociedad mejores. No obstante, la estructura espacial no sólo es entendida desde una perspectiva funcional como mejora de las condiciones materiales, sino que ofrecería en sí misma unas cualidades estéticas que la constituirían como un elemento potencialmente simbólico. En ambos sentidos, funcional y simbólico, es como Sáenz de Oiza toma en consideración el gran interés que demostró durante décadas por el uso de este tipo de estructuras. Tal y como indica:

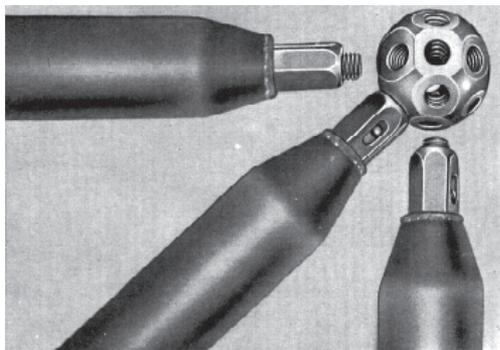
“Esta preocupación por las estructuras espaciales está ya presente en proyectos nuestros tan antiguos como la primera capilla para la Iglesia del Padre Llanos en Entrevías, de hace más de cuarenta años, o la Capilla del Camino de Santiago de fechas muy cercanas a la primera. En el caso de la Capilla del Padre Llanos, la solución espacial era incluso mixta, de acero en los nudos y de madera en rollo en los perfiles tubulares. La sugerencia derivaba de la primera gran estructura espacial que conocimos en proyecto, la del Hall de Convenciones de Mies van der Rohe. Los trabajos de Le Ricolais, los fundamentales de Konrad Wachsmann y los posteriores de Fuller y Frei Otto vinieron a continuación a ampliar el horizonte de posibilidades de estas nuevas estructuras [...] como en la propuesta para la Alhóndiga de Bilbao, uno de los momentos en las que el valor de la estructura adquiere más protagonismo”⁴⁸⁵.

En 1954, Sáenz de Oiza habría sido consciente de que la tecnología que posibilitaba la implementación de la estructura espacial al ámbito de la arquitectura estaba en pleno nacimiento. Aún quedaban avances que producirse hasta llegar al momento en que estas nuevas tecnologías estuviesen realmente desarrolladas. Probablemente, los años ochenta ofrecían un repertorio tecnológico lo óptimo para abordar un proyecto como el CCAB. Un año antes de esta propuesta, en 1987, la empresa fabricante del Pabellón Polideportivo de Plasencia solicitó a Sáenz de Oiza un artículo sobre la solución espacial que el propio arquitecto implementó en este proyecto. En el artículo menciona la influencia de los trabajos de Robert Le Ricolais (1894-1977) en referencia a sus mallas tridimensionales, o de Frei Otto y sus velas tensadas (1925- hoy).

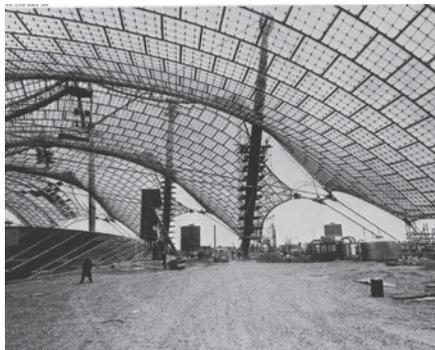
483 Sáenz Guerra hace mención a la estructura como elemento importante en la obra de Sáenz de Oiza; no obstante, cabe distinguir dos referentes en el término “estructura” aplicado al CCAB: el que se trata en este apartado, referido a la malla espacial como elemento capital del cubo y el edificio transversal en la primera propuesta y, del cubo exclusivamente, en la segunda, pero también el referido a la estructura general del complejo arquitectónico, aquella que le acerca más a propuestas como la de Batlle Ordóñez, donde la importancia recae en aspectos como la articulación de los distintos elementos arquitectónicos, y no tanto en la malla espacial que los delimita.

484 “La relación entre la arquitectura más avanzada tecnológicamente de este siglo y la arquitectura gótica no es casual. El racionalismo de Viollet-le-Duc, en la raíz de la arquitectura *high-tech*, encontraba en la estructura gótica el paradigma de la forma como resultado de la construcción, la referencia que legitimaba el racionalismo constructivo [...] Aunque haya ido evolucionando, el mecanismo de la repetición modular ha sido básico en la conformación de la arquitectura tecnológica”. MONTANER, José María. *Las formas del s. XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002; p. 92.

485 SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier. Citado por SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 207-209.



Domo trihex de Le Ricolais, 1946



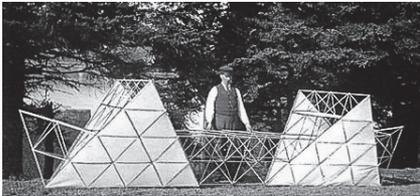
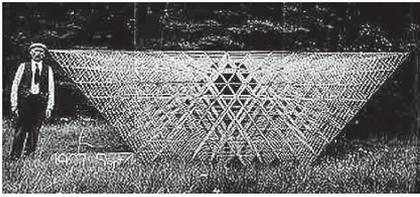
Velas tensadas de Frei Otto, 1973

No obstante, Sáenz Guerra señala como figuras igualmente importantes para Sáenz de Oiza a R. Buckminster Fuller (1895-1983) y sus estructuras geodésicas, así como los hangares y estructuras “al aire libre” de Konrad Wachsmann (1901-1980). Precisamente, estaba en manos de Sáenz de Oiza un artículo de la revista *Architectural Forum* perteneciente al número de septiembre de 1954, el cual dedica algunas páginas a Wachsmann, quien menciona como uno de sus precedentes a Alexander Graham Bell (1847-1922) y su célula en forma de tetraedro aplicada a la construcción de estructuras resistentes. En este artículo se indica un lugar y una serie de circunstancias que el propio Sáenz de Oiza subrayaría: el Instituto de Diseño de Chicago, en el que Mies diseña sus primeros edificios americanos, donde Fuller reunió sus primeras casas geodésicas, en el que Wachsmann y Gropius desarrollaron la técnica de prefabricación para “General Panel Corp”, y donde Wachsmann y el ingeniero Paul Wiedlinger llevaron a cabo los primeros hangares con estructura tubular de acero con conexiones flexibles.

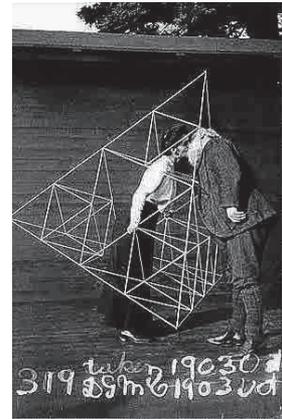
En relación a las figuras geométricas perfectas, Sáenz Guerra hace referencia a la cúpula de Fuller del Pabellón de Estados Unidos en Montreal (1967) en la que se disponían terrazas, escaleras mecánicas o rampas, proponiendo una solución al problema del “contenedor universal” buscado por Mies. Así mismo, Fuller ideó algunas propuestas colosales derivadas del principio de “tensegridad” empleadas en muchas de sus construcciones paradigmáticas; propuestas “utópicas” como aquella mencionada por el propio Sáenz de Oiza durante el *proceso Albóndiga* referente a la enorme cúpula que cubriría Manhattan

Por su parte, Fullaondo también mantuvo conexión e hizo una labor de difusión a través de la revista Nueva Forma de las arquitecturas que potenciaban los entramados espaciales, como las fantasías de Archigram con sus ciudades móviles⁴⁸⁶, semejantes a las “ciudades espaciales” de Yona Friedman o incluso a la “New Babylon” de Constant. De hecho, el movimiento High-Tech también se nutrió de estos metabolistas de los años sesenta, a los que pueden incluirse Kenzo Tange y Kisho Kurokawa. Movimientos en los que la glorificación de la tecnología invitó a idear aquellas ciudades posteriormente definidas como “utópicas”.

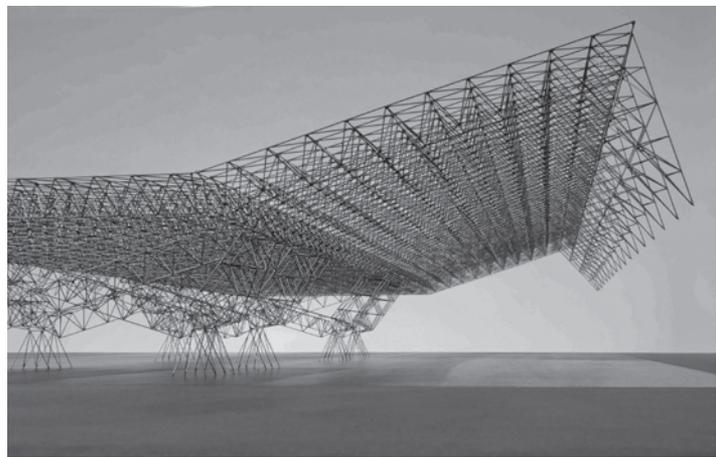
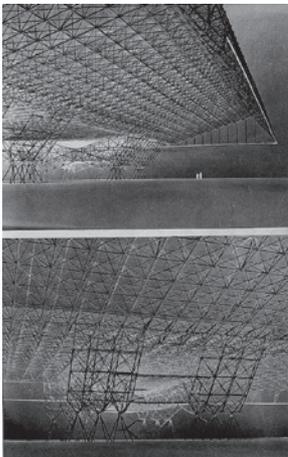
486 Se incluyen imágenes de la *Plug-in-City*, ideada entre 1962-64 por el miembro de Archigram Peter Cook, que han sido encontradas en el Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao entre la documentación relativa al CCAB. Esta *Plug-in-City* constituía un modelo de ciudad maquina basado en un gran armazón con celdas móviles estandarizadas.



Plataforma sustentada sobre estructura tetraédrica

Alexander Graham Bell speaks during the first public demonstration of tetrahedral kites in the spring of 1904 in Baddeck, N.S.
Parks Canada, Alexander Graham Bell National Historic Site/ Canadian Press

Graham Bell en su primera demostración pública de sus estructuras tetraédricas



Estructura modular de Konrad Wachsmann para hangar de aviones de la Fuerza Aérea de EEUU, 1950-53

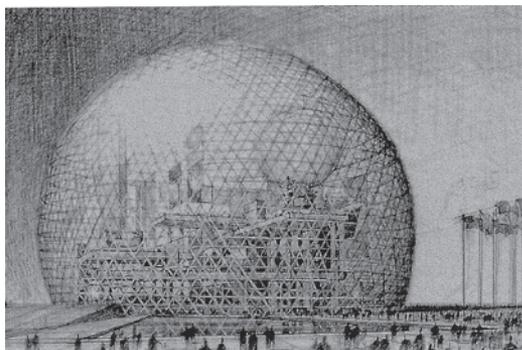
Como ejemplo, Kenzo Tange se unió a Frei Otto para desarrollar un proyecto en el ártico fundamentado en lo que se denominaba “utopía climática”, encargándose el primero del planeamiento urbano y el segundo del diseño estructural. Un proyecto consistente en una envolvente continua transparente de unos 3 kms², que contiene un modelo de ciudad jardín climatizada. Desde un punto de vista funcional, no pueden olvidarse las consideraciones de Sáenz de Oiza sobre la plaza cubierta del CCAB y su función protectora frente al clima lluvioso de Bilbao.

No obstante, Oteiza, quien asimismo mostró interés en la arquitectura de Kenzo Tange (“Kenzo Tange: cómo concibe la arquitectura”⁴⁸⁷) procuraba diferenciar el proyecto arquitectónico de la Alhóndiga mediante una categoría muy definida que se colocaba a favor de un “racionalismo funcionalista”⁴⁸⁸ frente a un “racionalismo tecnológico”. Una categorización mediante la cual pretende distinguir de forma específica en la arquitectura del CCAB, pero también en una concepción utópica de la ciudad de Bilbao, las dos posibles tendencias en arte anteriormente expuestas: “En el racionalismo tecnológico se impone lo tecnológico a favor del expresionismo

487 OTEIZA, Jorge. Texto mecanoscrito, s/f. Archivo FMJO. Aparece en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak...* Op. cit. p. 101.

488 OTEIZA, Jorge. “Unas observaciones...” Op. cit. p. 5.

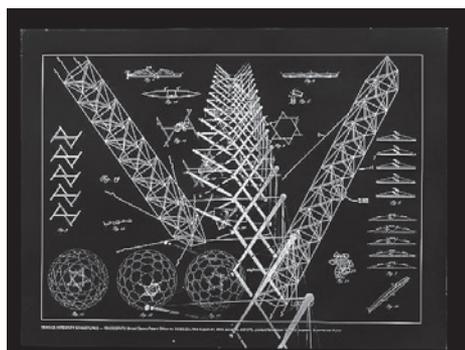
y la espectacularidad. En el funcionalista lo tecnológico sirve con sobriedad a un humanismo tradicional y al mismo tiempo nuevo, es éste el que conviene a nuestra ciudad”⁴⁸⁹.



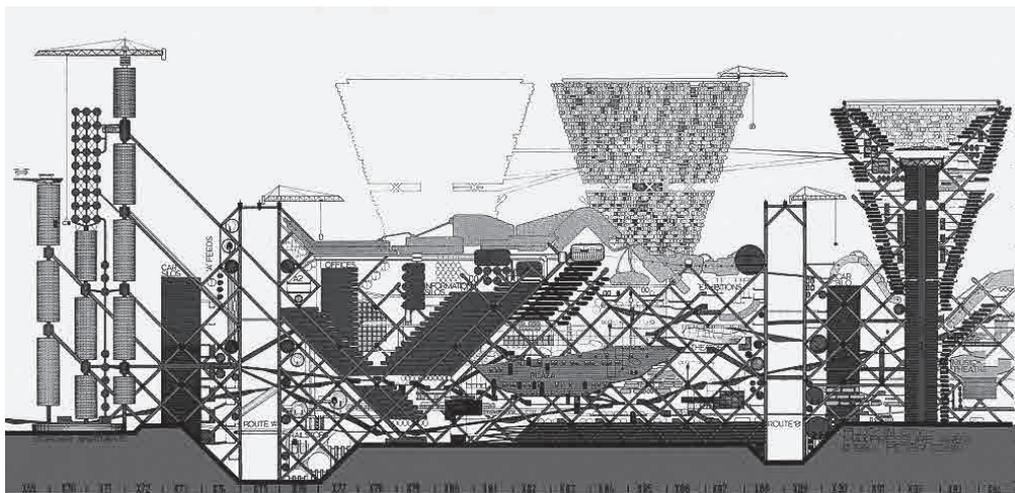
Estructura geodésica para el Exposición Internacional de Montreal de Buckminster Fuller, 1967



Proyecto de cúpula sobre Manhattan de Buckminster Fuller, 1960

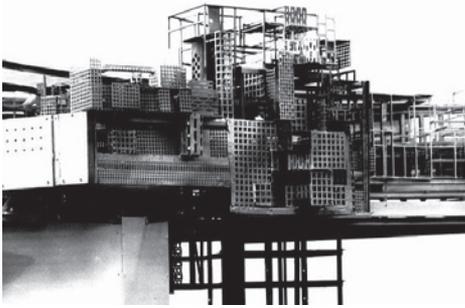


Patente de tensegridades" de Buckminster Fuller, 1959

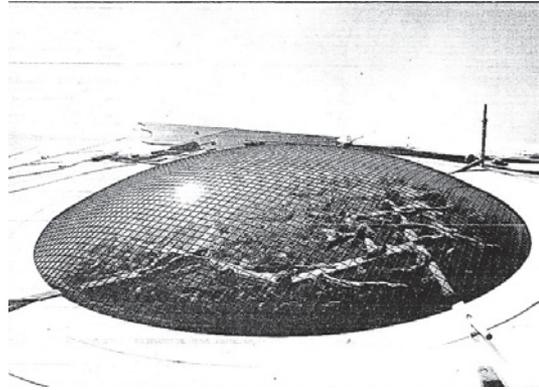


Dibujo, encontrado encontrada entre la documentación relativa al CCAB en el Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao, de la "Plug-in-City" de Peter Cook (Archigram), 1962.

489 OTEIZA, Jorge. "Unas observaciones..." Op. cit. p. 5.



"New Babylon" de Constant Nieuwenhuys, 1959-74



"Ciudad ártica" de Frei Otto y Kenzo Tange, 1971

4.3.7.4 VIDRIO, LUZ Y ESPACIO (VACÍO)

“Lo es igualmente, porque el simbolismo del Centro Cultural, persigue la imagen de hito por encima del universo urbano, como la Catedral, y porque el simbolismo del espacio interior de la gran Plaza: aire, libertad, luz, entronca directamente con la concepción teológica de la Catedral Gótica”.

Podría establecerse que el armazón estructural del CCAB, además de constituir como tal un elemento de valor funcional y simbólico, representa asimismo la posibilidad de conseguir dos de las mayores ambiciones de la arquitectura gótica: una gran espacialidad interior y una iluminación con marcado carácter simbólico, adquiriendo así un valor que trascendería lo estrictamente funcional. Para entender este carácter simbólico del espacio y de la luz habrá que centrar la atención, de nuevo, en las soluciones de las catedrales góticas.

LA LUZ Y EL ESPACIO GÓTICOS

En el gótico se habría dado una búsqueda de luz no-natural para diferenciarla de su funcionalidad iluminativa y así adoptar una vía para la simbolización de lo sagrado. Este carácter no-natural de la luz pretendía obtenerse mediante el empleo de las vidrieras que, debido a su coloración, determinaban el espacio interior mediante iluminación cambiante y de marcado cromatismo. Y sería precisamente esta iluminación coloreada la que, por diferencia o distinción frente a la común iluminación natural, procuraba evocar una realidad extraordinaria y trascendente⁴⁹⁰.

Por tanto, la arquitectura gótica no habría perseguido la solución a un ideal de transparencia o arquitectura diáfana, ya que los ventanales-muro del gótico no son transparentes sino traslúcidos, y la idea espacial es cambiante y coloreada, con una marcada función simbólica asociada a

490 Según Víctor Nieto Alcaide, la diferencia en el paso de los ventanales románicos a los góticos no radicaría únicamente en una amplitud del vano en detrimento del muro, sino en un cambio de función: la conversión del vano, cerrado por vidrieras, en el muro mismo; un muro traslúcido que transforma a su paso la luz exterior natural. Así, en el gótico se habría dado una pérdida de referencia con el espacio exterior, pues no existía un vano que lo sugiriese. GRODECKI, L. "Le vitrail et l'architecture au XIIeme et XIIIeme siècle", en Gazette des Beaux Arts, 1949. En ALCAIDE NIETO, V. *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)* Madrid: Cátedra, 1993.

la representación metafórica de la divinidad. De este modo, cuanto mayor esplendor de la luz se obtuviera mayor nobleza adquiriría por participación del propio esplendor de Dios. Para los religiosos del gótico, la luz de las vidrieras habría sido, de este modo, iluminación espiritual.

No obstante, el desplazamiento de la importancia desde lo divino al humanismo durante el Renacimiento adoptará la luz diáfana y natural como elemento simbólico, si bien la iluminación adquirirá una función más acorde a la articulación del espacio abierto y la corporeidad de los objetos⁴⁹¹. La luz, en una sociedad que tiende al laicismo, se convertirá así en un instrumento de ordenación de la realidad, e incluso de superación de la misma por la acción del hombre, que comienza a ocupar un lugar central y la domina. Un proceso cuyo simbolismo vincula la luz con la racionalidad y que alcanzará su mayor exponente durante la Ilustración (que, como bien se sabe, también fue denominada Iluminismo). La luz de la razón que iluminaría la oscuridad con la que se muestra tanto la realidad, como las creencias o supersticiones no-rationales que pretenden explicarla.

LA LUZ EN EL CCAB

La luz a la que el proyecto del CCAB pretende asociarse sería de carácter natural en el momento diurno, que inundaría fácilmente el interior del complejo gracias al vidrio transparente. Se desconoce el tipo de luz que emitiría por la noche aunque, a juzgar por ciertas imágenes y fotomontajes del proyecto, puede observarse la emanación de una luz blanquecina, similar a la luz del día. Estas distinciones resultan de importancia, ya que la manifestación cromática de la luz en la arquitectura gótica guardaba implicaciones simbólicas relevancia.

Aparentemente, la intención de los arquitectos en el CCAB radica en que la luz natural penetre en el edificio a través de sus paredes acristaladas, al mismo tiempo que la luz interior las atraviese de nuevo hacia la ciudad nocturna. Por tanto, esta vez, el proyecto de la Alhóndiga parecería desmarcarse del carácter trascendente de la luz gótica para asemejarse más al simbolismo renacentista, humanista, o ilustrado, en el que la espiritualidad se ha desprendido del carácter fantástico del cromatismo que el gótico empleaba. Sáenz de Oiza manifiesta la importancia fundamental de la luz en la arquitectura del CCAB, si bien hace mayor hincapié en su dimensión netamente constructiva:

F. J. SÁENZ DE OIZA, 1989

“Es un escenario vivo, mutable, de día, de noche, con luz, con los efectos sonoros, con todo lo que se puede introducir dentro de un espacio abierto que, a su vez, es abierto a la manifestación de la luz exterior. Para mí, eso es lo fundamental [...] Yo soy, como dice Rietveld, amigo de la luz en la arquitectura. Sin luz no hay arquitectura [...] La arquitectura es un problema espacial, pero en su apreciación está la consideración de la luz que presenta el problema de los espacios que se levantan o se construyen y la luz es fundamento de la arquitectura”⁴⁹².

Parecería que Sáenz de Oiza pretende producir un fenómeno, también deseado por Mies, asociado a la desmaterialización de las construcciones. De este modo, la transparencia y la cir-

491 ALCAIDE NIETO, Víctor. Op. cit. p. 85

492 SAÉN DE OIZA, Fco. Javier. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 11 de junio de 1989.

culación libre de la luz como método de intensificación del espacio tornarían valores superiores a las formas. “La arquitectura de hoy tiene como mira la levedad [...] El edificio permanece y el material es detestable”⁴⁹³, expresaba Sáenz de Oiza. En este sentido, el cristal se mostraría como un material simbólicamente arraigado a una contemporaneidad entendida como levedad, que arquitectónicamente posibilitaría la mayor potenciación de la luz y el espacio. “Sáenz de Oiza recordaba, frente a los umbráculos meridionales, Sevilla, etc., el carácter del cristal, del vidrio, en el Norte”⁴⁹⁴.

F. J. SÁENZ DE OIZA, 1989

“La pesadez, la gravedad de los materiales se distancia mucho de lo que es el peso de la cultura contemporánea. Cada vez se hacen cosas más pequeñas, los ‘chips’, las computadoras... todo se hace ligero y la arquitectura está sufriendo el mismo proceso. El valor de la gravedad o la pesadez, como el de la permanencia, no tienen sentido. Lo más permanente que puede ser la casa Schroeder de Rietveld o la villa Saboya de Le Corbusier son inseparables de nuestra cultura. De manera que el concepto de ligereza es un concepto propio de nuestro tiempo”⁴⁹⁵.

Sin embargo, el ideal de transparencia literal abordado por Mies resultaría difícil de realizar teniendo en consideración los reflejos que el vidrio produce desde el exterior diurno, los cuales pueden llegar a mostrar una opacidad total respecto a la visión del interior. En el caso del CCAB, no parecería existir tanto una búsqueda de la transparencia total como un concepto de libre circulación de la luz. “La transparencia no es propiamente vítrea sino estructural”⁴⁹⁶. Una apreciación externa a propósito del proyecto del CCAB que señala la geometría básica del racionalismo y de las formas puras ideales junto con la desmaterialización que la luz produciría por contacto con el vidrio, ambos aspectos conjugados en una propuesta a la que se le aporta cierto carácter de monumentalidad en sentido oteiziano, vinculado a la noción de espacio vacío o receptividad, que los arquitectos interpretaron:

M. T. MUÑOZ, 2009

En ese momento Juan Daniel sí seguía en sus clases de Proyectos una línea que le interesaba mucho que era el tema del gran espacio vacío y que, no sólo estaría en las investigaciones de Eisenmann, sino en Kevin Roche en la Fundación Ford. La Alhóndiga tendría mucho de esto. La Fundación Ford es una gran carcasa vacía por dentro en medio de Manhattan, que es un sitio donde se colmatan los edificios. También hay una relación al espacio vacío oriental, el espacio Ma, que fue un gran alimento para este proyecto porque, además, Fullaondo siempre relacionó el pensamiento espacial de Oteiza con este mundo, a pesar de que Oteiza tenga sus propias claves. Pero es esta idea de construir el espacio dentro de una familia de arquitectos, escultores, pensadores que han trabajado y pensado en las posibilidades de creación de espacio, de espacio puro.

493 *Ibidem*.

494 FULLAONDO, Juna Daniel. Revista *Kain*... Op. cit. p. 9.

495 SÁENZ DE OIZA, Fco. Javier. El Correo... Op. cit. 11 de junio de 1989.

496 PATÓN, Victor. “El Gran Vacío” en *Arquitectura Viva*, Nº 16, Ene-Feb, Madrid: Arquitectura Viva, 1991.



Jardín seco del templo Ryoan-ji en Kioto, 1488



Fundación Ford, terminada en 1968 con la firma de Kevin Roche (arquitecto) y John Dinkeloo (ingeniero)

Desde el punto de vista oteiciano, la “lámpara espiritual” establecería una relación simbólica entre la luz y la cultura encaminada hacia la renovación de la sensibilidad estética de los ciudadanos. En este sentido, el simbolismo que se desprende de la propuesta del CCAB se acercaría así mismo a cierto talante ilustrado, ya que la luz que irradiaría desde su interior equivaldría simbólicamente a la misión de la actividad que iba a contener, cuyo efecto traspasaba la estructura de metal y vidrio, y que guardaba el destino de “iluminar” culturalmente la ciudad. Podríamos apreciar ciertas distinciones entre dos tipos de lectura: aquella realizada por los arquitectos, más cercana a consideraciones estrictamente formales y arquitectónicas; y la de Oteiza, cuyas consideraciones sobre la arquitectura del centro cultural se acercaban más a una suerte de interpretación de la función y simbolismo que el edificio debía contener. Sin embargo, y como vamos observando, parece imposible separar ambas reflexiones y su íntima reciprocidad. De hecho, los análisis que Oteiza lleva a cabo de las distintas operaciones y soluciones artísticas en la historia conllevan siempre una interpretación de la cultura que las produjo y del papel que la sociedad atribuía al artista inmerso en ella.

Previamente al proyecto de CCAB, el gótico también fue motivo de reflexión particular para Oteiza, quien asegura que la “más expresiva ecuación espiritual” del gótico en Francia es la catedral de Tours, frente a la que sitúa la de Chartres en los pares tan comunes del pensamiento oteiciano. El interés que para el escultor guarda Tours (posterior a Chartres) frente a Chartres radica en la importancia que se le otorga al interior. En el caso de Tours, la multiplicación de los arbotantes obedecería al intento de que su interior quedase más desocupado y luminoso.

J. OTEIZA, 1958

“En la arquitectura religiosa el punto básico para su renovación son los problemas para la recreación del espacio religioso y para ello la primera regla sensata es la desocupación del espacio, limpiar de formas intermedias y parásitas simbólicas y ornamentales, el espacio interior. Abrir el camino directo entre el hombre y su propia intimidad de la conciencia y entre el hombre y Dios”⁴⁹⁷.

497 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 29.

Para Oteiza, en los contrafuertes de Chartres, sin embargo, se habrían colocado imágenes para no dar la impresión de que daban la espalda al espectador, al vidente, al “colmulgante”; todo lo contrario que en Tours, que dan la espalda clara e intencionadamente con el fin de reforzar la espacialidad interior, búsqueda cumbre del gótico.

“Arbotantes sostienen caja luz espiritual símbolo sagrado se adornan de imágenes para no dar la espalda YO caja luz con la espalda y sosteniendo el exterior (signo de igual tachado) cambio de posición material, inversión formal y paso a nuevo signo espacial”⁴⁹⁸.

Respecto al caso del CCAB Oteiza, ya tiene en cuenta la iluminación como un elemento determinante en la ideación y producción de las primeras propuestas en oblicuas, si bien la luz adquiriría importancia como función que destacaría los prismas, pero también como un elemento irradiador en el ámbito nocturno de la ciudad, pues observa la posibilidad traslúcida o transparente del material vítreo.



Catedral de Tours, 1170-1547



Interior de la catedral de Tours



“Catedral de cristal” de Philip Johnson en Garden Grove, Condado de Orange-California, 1977-80



Fotografía del interior de la “catedral de cristal” encontrada entre la documentación relativa al CCAB en el Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao

498 OTEIZA, Jorge. *Lascaux y Altamira, s/f*. Archivo FMJO.

J. OTEIZA, 1988

“la iluminación en las noches callada, dura,
inmóvil, circulación, accesos, lentos y en
oblicuo, crecimiento, agregados en altura los
edificios
por prismas rectos de elevación limitada y
coherente iluminación, vidrio”⁴⁹⁹.

Oteiza observa en esta cita y la siguiente cómo el proyecto ha partido de unas intuiciones originales (aquellas basadas en las oblicuas) que parten de una morfología de la ciudad, de carácter “fuerte y apagado” pero que, ha derivado en “limpio y luminoso” gracias a la intervención de los arquitectos.

“Me ha preocupado la morfología de la ciudad y la naturaleza del terreno, de fuerte y apagado a limpio y luminoso = lámpara espiritual”⁵⁰⁰

De hecho, en la presentación oficial del Proyecto Básico en el Ayuntamiento, Oteiza explica asimismo la transformación en relación a la luz entre su propuesta inicial y la desarrollada por los arquitectos.

“el resultado mío eran unos prismas-espacios interiores, pero un poco brutales, un poco en oblicuas. Quizá tenía relación con las oblicuas de este país, de cuestas, de ascensores y grúas... Pero resultaba muy gris, muy oscuro y muy costoso. Y lo que ha pasado es que uno de los grandes arquitectos europeos, mundiales, que es mi amigo Oiza, lo ha resuelto admirablemente. Lo que iba a ser gris y oscuro, casi nocturno, efectivo en el fondo pero sucio, ha quedado de una claridad... esto es una lámpara espiritual de luz. Aquí el ciudadano respira espiritualmente, culturalmente ya está recibiendo, ya está participando de la misión, del destino de este centro”⁵⁰¹.

Sin embargo, el propio Oteiza habría pretendido manifiestamente distinguirse de la tradición que entiende una correlación entre la luz y el movimiento, de la que László Moholy-Nagy sería uno de sus mayores representantes de la vanguardia. Contrariamente a esta tradición, para Oteiza la iluminación en el CCAB pretendería intensificar el espacio interior sin la necesidad de emplear recursos expresivos.

MONUMENTALIDAD MODERNA

El CCAB representaba un claro intento por erigir una propuesta de monumentalidad que trascendería la noción del monumento tradicional y que en Oteiza estaría fundamentalmente relacionada con una idea de ciudad experimental en la que se lleva a cabo un intento por aplicar el saber del arte al conjunto de la ciudad mediante la noción de desocupación espacial e integración arte-arquitectura, tal y como ha podido observarse en sus proyectos, algunos de ellos referidos anteriormente en este capítulo, como el monumento a Batlle Ordóñez, la Ca-

499 OTEIZA, Jorge. “Unas observaciones...” Op. cit. p. 5.

500 OTEIZA, Jorge. *Ideas sobre la Albóndiga*, s/f. Archivo FMJO

501 OTEIZA, Jorge. *Presentación...* Op. cit. (audiovisual).

pilla en el Camino de Santiago o el Cementerio de Ametzagaña. No obstante, en la búsqueda de un sentido de monumentalidad aplicada a la ciudad moderna, este proyecto del CCAB no podría reducirse exclusivamente a estas nociones oteizianas, ya que las mismas no podrían separarse de los debates llevados a cabo desde el final de la Segunda Guerra Mundial, en los que arquitectos y artistas proponen reflexionar conjuntamente sobre la idea de monumentalidad en relación a la construcción de la ciudad contemporánea⁵⁰².

En este sentido, como viene advirtiéndose, los arquitectos del CCAB reflexionan asimismo sobre las condiciones para una monumentalidad pública para la ciudad contemporánea de Bilbao. En este proyecto existe una clara intención de erigir un símbolo de la ciudad, aspecto que tiene en consideración el equipo redactor del proyecto acudiendo a varias referencias, tanto contemporáneas como clásicas, que puedan otorgar las claves que permitan explicar y dar solución al problema de la monumentalidad a finales de la década de 1980. Para ello, entienden que el lugar de la Alhóndiga era el idóneo para erigir el nuevo edificio simbólico del CCAB.

F. J. SÁENZ DE OIZA, 1989

“El centro de Bilbao es la Alhóndiga, luego ahí debe colocarse y no en un sitio lateral, porque no tiene sentido y no lo ha tenido en la historia. El centro lo dicta la ciudad”⁵⁰³.

J. D. FULLAONDO, 1989

“Zevi señalaba que había dos formas, por lo menos, de operar urbanísticamente: una diseñándolo todo, con trazados totalizadores, como es el caso del Ensanche de Bilbao y otro, diverso, como hizo Miguel Ángel en Roma actuando solamente en ciertos puntos que generan su propia área de irradiaciones e influencias⁵⁰⁴. [...] Creo que esta segunda es un poco nuestra situación”⁵⁰⁵.

502 Sobre la cuestión del tratamiento de la integración de las artes y su articulación con la noción de “Monumentalidad” en ciudad moderna ver “Condiciones necesarias en Oteiza para una nueva Monumentalidad” en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. *La colina...* Op. cit. pp. 181-255.

En la nota nº 18 de este capítulo, se ha indicado ya el interés de Oteiza sobre los simposios internacionales que trataban temas semejantes. Referenciados en esa nota Giedión, Zucker, Leger y otros, completamos esta cuestión anotando el interés que suscitaron los contenidos de las “Carta de Atenas de 1931” y “Carta de Atenas de 1933” que trataban y acordaban cuestiones relativas al modo de crear la complejidad de la ciudad. Destacamos estos dos acuerdos que corresponden a la de 1931. Punto 6º: “La Conferencia considera, en referencia a la conservación de la escultura monumental, que el traslado de esas obras fuera del contexto para el cual fueron creadas debe considerarse, como principio, inoportuno.” Y punto 7: “recomienda respetar, al construir edificios, el carácter y la fisonomía de la ciudad, especialmente en la cercanía de monumentos antiguos, donde el ambiente debe ser objeto de un cuidado especial. Igualmente se deben respetar algunas perspectivas particularmente pintorescas. Objeto de estudio, pueden ser también las plantas y las ornamentaciones vegetales adaptadas a ciertos monumentos o grupos de monumentos para conservar el carácter antiguo”.

Dado que el contenido de dichas “cartas” se acordaba durante la celebración de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) citamos que eran “referente esencial para comprender la situación internacional referida a las relaciones Arte/Arquitectura y al debate de la época sobre una nueva monumentalidad. En especial el CIAM VIII dedicado al tema del “Corazón (Core) de la ciudad”, celebrado en Hoddesdon, Inglaterra, en 1952 que abordó el tema de la monumentalidad en modernidad y la relación de las artes con la arquitectura, en función de las pautas ideológicas recogidas en escritos como “Nueve puntos sobre la Monumentalidad” de arquitectos, historiadores y artistas tan relevantes como Giedion, Sert y Leger. Esta declaración, base del sumario de la reunión del CIAM VIII, si bien reconocía la incapacidad para representar simbólicamente las aspiraciones colectivas del pueblo promovido por las querencias monumentalistas de la Nueva Tradición y el funcionalismo del Movimiento Moderno, también manifestaba la dificultad contemporánea para fijar en hitos urbanos específicos una suerte de expresión comunitaria objetiva y universal.” ver en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO, *La colina...* op. cit.; pp.197 y 198

503 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 11 de junio de 1989.

504 FULLAONDO, Juan Daniel. *Revista Kain...* Op. cit. p. 8.

505 Así mismo, la propuesta que defiende Colin Rowe en su obra *Ciudad-Collage* rechaza una planificación total, un diseño total de la ciudad a favor de una resolución de los problemas urbanísticos asociada a la aceptación de fragmentos de utopía.

Durante una entrevista a propósito del CCAB, Fullaondo apunta que Kevin Lynch (autor del conocido *La imagen de la ciudad* (1960) clasificaría a la Alhóndiga de “asterisco fuerte”, entendido como elemento urbano que guarda una relación específica respecto al conjunto de la ciudad. Uno de los aspectos que refuerzan la importancia del lugar a la hora de construir el CCAB fue el carácter de centralidad, como espacio en el que confluyen intensidades y del cual irradian dinámicas.

J. D. FULLAONDO, 1989

“En el fondo estamos operando ahora dentro del Ensanche como operaba Miguel Ángel en Roma, en un punto que irradie. Un centro que irradie en el centro de Bilbao y es curioso que la Alhóndiga es el centro geométrico de ese Bilbao. Se trata de un proceso de descontextualización. [...] Hay una no comprensión de lo que es el posmodernismo [...] que no es repetir el pasado”⁵⁰⁶.

J. SÁENZ GUERRA, 2009

Habíamos viajado a París con mi padre para ver la pirámide del Louvre de Pei, que estaba en el debate como lo más interesante en el momento, que era en el centro de la ciudad la construcción del vacío con la figura perfecta y simbólica que era transparente y que era el poder. [...] en aquella época hay una recuperación de lo monumental en el centro de la ciudad.

La pirámide de I. M. Pei es objeto de debate debido precisamente al contraste de su arquitectura en relación a la “clásica” del museo del Louvre. Por otro lado, Sáenz Guerra menciona un artículo de Sigfried Giedion de gran influencia en Sáenz de Oiza, aparecido en la revista *Architectural Record* en 1954 y titulado “The State of Contemporary Architecture”, que expresa la necesidad de buscar una “expresión monumental”, tal y como le había sido propio al arte en la Historia. De acuerdo a la época, Giedion manifestó su preocupación por el “problema de la envolvente espacial” y propuso una línea de investigación en dirección a la transparencia y a la ligereza, indicando como referencia a Fuller, a Wachsmann, pero también al *Pabellón de Cristal* de Bruno Taut, de 1914 en Alemania.



Alzado del “Pabellón de Cristal” para la exposición del Werkbund en Colonia, de Bruno Taut con la colaboración del poeta Paul Scheerbarth, 1914. Traducción del texto: “La catedral gótica es el preludio de la arquitectura de cristal”



Pirámide del Louvre de I. M. Pei, 1984-89

506 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 11 de junio de 1989.

M. T. MUÑOZ, 2009

Visto el fotomontaje de la Alhóndiga sobre el tejido de Bilbao, es una propuesta que tiene muchas lecturas desde el punto de vista contemporáneo y con referencias históricas, dentro del siglo XX. Hay pocos proyectos de esta envergadura y tan rupturista que estén en medio de la ciudad, que no esté en los bordes, porque ya se han ido haciendo otros en lugares periféricos, pero este estaba exactamente en el centro y era de cristal. El edificio de cristal en el centro es la referencia expresionista a la gran catedral de cristal. Hay un famoso libro de Bruno Taut que se llama *La Corona de la Ciudad*, y lo que Taut proponía era que en las ciudades tendría que haber siempre un edificio central, de cristal y vacío; un edificio comunitario que representara el espíritu de la ciudad. Por supuesto, el lenguaje de Taut es completamente gótico, pero hay relaciones con la Alhóndiga. Bilbao es como una ciudad sin cabeza, sin ningún elemento central como una gran catedral de ciudad amurallada, y de pronto, en una trama bien ordenada, aparece la gran catedral contemporánea, de cristal, vacía, y para la comunidad. Y esto, que fue formulado en los años veinte como una posibilidad que nunca encontraba una realización posible se proponía a finales del siglo.



Montaje del Proyecto Básico del CCAB en la trama urbana de la ciudad de Bilbao

4.3.7.5 BRUNO TAUT Y LA CORONA DE LA CIUDAD

“Retomando aquí otra vez el texto de Camillo Sitte: ‘Construcción de ciudades según principios artísticos’ obra clave en la formulación teórica del urbanismo que ha sido objeto de frecuentes repeticiones o comentarios —en *Stadtkrone*⁵⁰⁷ de Bruno Taut⁵⁰⁸.”

507 “La corona de la ciudad”, en Bruno Taut. *Escritos expresionistas*. Madrid: *El Croquis*, 1997 (Iñaki Ábalos ed.).

508 OTEIZA, Jorge, SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, FULLAONDO, Juan Daniel. *Estudio volumétrico...* Op. cit. s/p.

LA CORONA DE LA CIUDAD

A finales de la primera década del siglo XX, el arquitecto Bruno Taut invita a reflexionar en el texto *La corona de la ciudad*, publicado en 1919, sobre la función de la arquitectura desde una perspectiva calificada de “expresionista”. Taut habría pretendido colocar el elemento de reflexión más allá de la funcionalidad práctica de la arquitectura con el fin de reconocer la dimensión netamente artística de la construcción. Para ello, la idea de monumentalidad adquiere gran importancia en los trabajos teóricos de Taut, así como el código formal para su representación arquitectónica y urbanística en la Modernidad. El alto grado simbólico e irradiador que Taut concede al monumento sugiere que, como elemento arquitectónico distintivo, ocupe un lugar central elevado y se erija como “corona” de la ciudad.

“En toda época culturalmente grandiosa, el edificio erigido mas allá de lo terrenal es al que todos dirigen sus miradas y hacia el que se orienta la voluntad constructiva de la época. [...] la cima, lo más alto, la visión religiosa cristalizada, es el objetivo final y, al mismo tiempo, el punto de partida de toda arquitectura, pues irradia su luz a cada una de las restantes construcciones”⁵⁰⁹.

La propuesta urbanístico-arquitectónica de “la corona de la ciudad” se fundamenta, por tanto, en un elemento central a partir del cual se distribuyen el resto de edificaciones que conforman la ciudad ideal de Taut. Este elemento y su función mantendría una relación directa con lo que la catedral significó para el Medioevo, o la acrópolis en la Antigüedad; edificios en los que Taut distingue elementos formales “innecesarios” que referirían a las “ideas más sublimes”, y que orientarán a Taut en la búsqueda de la función más excelsa de la arquitectura, entendida como arte de la construcción. Taut reflexiona respecto al modo significativo de organización urbanística medieval:

“Fiel, puro e inmaculado es el espejo de la imagen de la ciudad antigua. Los edificios más grandiosos se corresponden con las ideas más sublimes: fe, Dios, religión. [...] La catedral, con su nave verdaderamente inútil y su torre más inútil todavía –utilidad como necesidad-, sigue siendo la verdadera corona de la ciudad”⁵¹⁰.

Por tanto, para Taut cada momento histórico y cultura habrían dispuesto de la capacidad artística de la construcción para erigir los lugares más representativos y simbólicos. Si bien la catedral gótica podría representar el lugar religioso y la acrópolis griega el político, Taut advertiría la íntima relación que se habría dado en la Antigüedad entre religión y política: “la idea del estado estaba tan estrechamente vinculada a la religión, que la acrópolis o el foro con sus templos era al mismo tiempo sede de la máxima jurisdicción. El areópago, la autoridad suprema”⁵¹¹.

No obstante, Taut nos advierte del error en el que incurriríamos si se llevase a cabo una imitación de tales ejemplos históricos, pues avocaría a la construcción de “una falsificación más”. Por tanto, existiría en Taut una apreciación sobre el peligroso intento de recuperar ciertos aspectos arquitectónicos de épocas pasadas. Lo que habría que advertirse en éstas sería la función que, como monumento, cumplían estos edificios en la época en la que fueron concebidos; una

509 TAUT, Bruno. “La corona de la ciudad”, en *Bruno Taut...* Op. cit. p. 39.

510 Ídem p. 40.

511 Ídem p. 44.

función que en Taut entroncaría directamente con cierta dimensión religiosa referida, no tanto por una divinidad entendida como tal, sino a los sentimientos más profundos que pueden unir a los seres humanos. Para el arquitecto alemán, tal función debe representarse arquitectónica y urbanísticamente de forma extraordinaria, tal y como siempre se ha hecho.

“al igual que en la antigua imagen de la ciudad, la corona, hoy en día lo más sublime, también ha de estar encarnado por el edificio religioso. La casa de Dios seguirá siendo en toda época el edificio por el que siempre nos sentiremos atraídos, el único capaz de representar nuestros más profundos sentimientos con respecto a los hombres y al mundo”⁵¹²

LA CIUDAD IDEAL DE BRUNO TAUT

La forma como representa esta idea fue recogida también en dibujos y explicaciones realizadas por Taut, los cuales orientarían una forma ideal de construir la ciudad a partir de la colocación central de este edificio singular en el que podrían distinguirse dos dimensiones funcionales: la primera, aquella directamente relacionada con su función de época y su representación simbólica, ya sea acrópolis, catedral, o aquella que cada época y ciudad ha considerado de gran importancia en la vida de la comunidad; la segunda, una función soterrada que sería aquella que es capaz de congrega los sentimientos más profundos de los seres humanos. La conjunción de ambas funciones, íntimamente unidas, debería equivaler a una forma que los artistas y arquitectos habrían de descubrir.

En el caso y contexto de Taut, la morfología de su ciudad ideal comienza con la importancia de la altura de las edificaciones en un camino ascensional de la vista hacia la corona de la ciudad. En primer lugar, Taut indica que la altura de las casas de los barrios residenciales debería ser lo más baja posible, únicamente sobrepasada como máximo en un piso por los edificios comerciales y administrativos “de tal modo que la corona de la ciudad destaque poderosa e inasequiblemente por encima de todo”⁵¹³.

No obstante, previamente a alcanzar la corona, un conjunto de edificios se organizarían a su alrededor, precisamente aquellos que Taut considera que representan la importancia equivalente a la acrópolis o la catedral, es decir, aquellos espacios que potenciaron en cada época el “pensamiento social” de los habitantes de la ciudad. En La corona de la ciudad, la voluntad arquitectónica parece guiarse bajo un único propósito que adquiere diversas formas a lo largo de la historia. Taut establece que es el pensamiento social aquello que se encontraría en el trasfondo de estas arquitecturas.

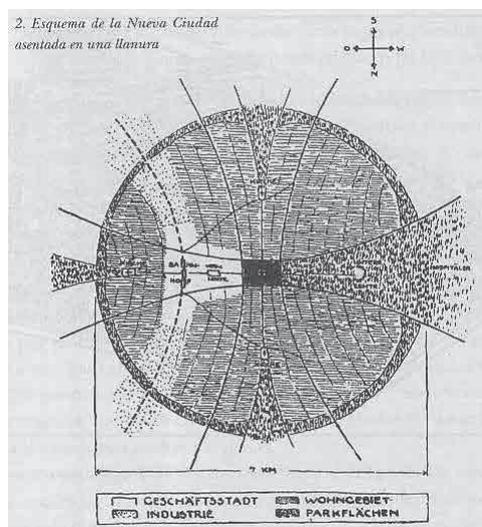
“Si planteamos el pensamiento social como posibilidad de convertirse en la corona de la ciudad, tenemos que analizar qué clase de acciones son aquellas en las que hoy se manifiesta ese pensamiento. ¿Qué quiere, qué hace hoy la masa popular? ¿No existen actos o reuniones en los que se manifiesten, al menos de forma encubierta, los anhelos de la multitud?”⁵¹⁴

512 Ídem p. 45.

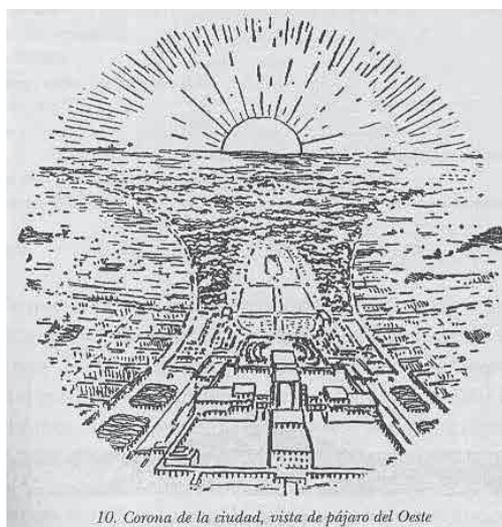
513 Ídem p. 53.

514 Ídem p. 49.

Taut considera que estas arquitecturas que albergan los espacios de encuentro serían orientados a fines artísticos y de entretenimiento, pues entiende que precisamente éstas son las funciones que congregan socialmente a los individuos en la ciudad contemporánea. De este modo, Taut idea un conjunto de cuatro edificios que coronan su ciudad ideal, los cuales cumplen cada uno la función de teatro, ópera, casa del pueblo y otro más pequeño a modo de salón de reunión. Formando una cruz rigurosamente orientada hacia el sol, estos “locales de esparcimiento”, como el cine o el teatro, serían aquellos lugares donde la multitud pretende elevarse por encima de la cotidianidad, dejando a un lado sus deseos materiales; y en las casas del pueblo, dicha multitud se reúne atraída por “un impulso político o por el deseo de sentirse en comunidad”.



Dibujos para “La corona de la ciudad” de Bruno Taut, 1919



Dibujos para “La corona de la ciudad” de Bruno Taut, 1919

“Las aspiraciones sociales del pueblo hallan aquí su consumación en las alturas. El drama, la composición musical, proporciona a los hombres aquí reunidos la elevación espiritual que añoraban en la vida cotidiana, y la reunión en las casas del pueblo les hace sentir lo que, como hombres, pueden darse unos a otros”⁵¹⁵.

Los interiores de estos edificios los concibe Taut como espacios en los que cada rincón, gracias a una “decoración solemne” y a una “escala individual” mediante peculiares juegos de luces y colores, el hombre escapa de su realidad cotidiana, de lo “natural”, para establecer un lazo más “espiritual” con la arquitectura. Taut expone en sus escritos asimismo cierta transgresión en la experiencia de ciertas manifestaciones artísticas en su sentido tradicional, pretendiendo trascender el carácter estrictamente pasivo del arte entendido como objeto de consumo y estableciendo un nuevo tipo de vínculo entre el artista y el espectador.

Dentro de estas consideraciones, se produce en Taut una voluntad de que el arte y la arquitectura contribuyan en la construcción de su ideal monumental; una integración de las artes que supere el modo clásico de su exposición: “El arte vivo no precisa en modo alguno de almace-

515 TAUT, Bruno. “La corona...” Op. cit. p. 57.

namiento; ya no tiene por qué soportar una existencia lamentable dentro del museo, sino que ha de contribuir a impregnar todo el conjunto integrándose en él⁵¹⁶. Taut imagina una contribución escultórica y pictórica que “traspasando igualmente los límites de la cotidianeidad, de lo ‘natural’, mantiene, pese a su independencia, unos estrechos vínculos espirituales con la arquitectura”⁵¹⁷. Esta integración encontraría su máxima expresión en la verdadera corona de la ciudad, la casa de cristal.

Al igual que en la cruz-pedestal que forman los cuatro edificios de servicios culturales, la casa de cristal ofrecería para el arquitecto alemán el mayor ejemplo de integración íntima entre las diversas artes. La consecución de este objetivo vendría fundamentada en la colaboración de los distintos artistas para que su producción guardara un único objetivo, una única obra de arte de la construcción nacida “del sublime impulso creador que estimula a todos los artistas por igual y que pugna por hallar una expresión suprema”⁵¹⁸.

“En lo supremo enmudece siempre la escala de las necesidades prácticas: algo similar le ocurre a la torre de una catedral que, en proporción a la nave, ya de por sí nada práctica, está todavía muy por encima de lo que esta casa de cristal supone con respecto a los numerosos edificios nacidos de una utilidad superior”⁵¹⁹.

LA CASA DE CRISTAL

La peculiaridad de la propuesta de Taut se encontraría precisamente en la auténtica corona de la ciudad, la “casa de cristal”, que se sitúa sobre el conjunto que conforman los cuatro edificios en forma de cruz, la cual soporta como pedestal un edificio más alto que “reina sobre el conjunto a modo de arquitectura pura”⁵²⁰, la casa de cristal. Construida mediante vidrio, para Taut supone un material que, al mismo tiempo que denota materia, ofrece cualidades tales como brillo, transparencia o reflejo, las cuales aportan el carácter extraordinario, no-natural, que representa el objetivo de la búsqueda de Taut. Una construcción de hormigón armado (verdadero pedestal) eleva a la casa de cristal sobre el macizo de los cuatro edificios y conforma su estructura. En la casa,

“resplandece toda la rica variedad de la arquitectura de cristal: cerramientos de cristal en forma de prismas, hojas de vidrio coloreadas y esmaltadas. La casa no contiene más que un único espacio maravilloso [...] Pero ¡cómo describir en síntesis lo que sólo se puede construir! Todas las emociones íntimas y todos los grandes sentimientos han de despertar aquí cuando la plena luz del sol inunde el elevado espacio y se quiebre en innumerables y tenues reflejos, o cuando el sol de la tarde derrame su luz sobre la bóveda de la techumbre se intensifique con su resplandor rojizo la riqueza de colorido de las vidrieras y de las obras plásticas”⁵²¹.

516 Ídem p. 55.

517 Ídem pp. 57-59.

518 Ídem p. 59.

519 Ídem p. 61.

520 Ídem p. 59.

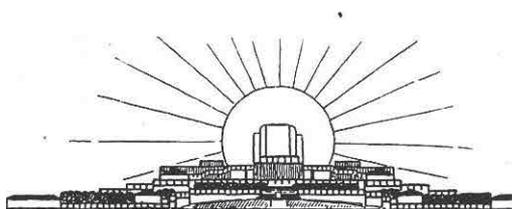
521 *Ibidem*.

Taut imagina la casa inundada por la luz diurna del sol que, atravesando los vidrios coloreados, domina todo el espacio interior. El valor simbólico de la luz cromática⁵²² en la casa de cristal implicaría, no tanto una representación de la divinidad extraordinaria, no-natural, sino el símbolo de la

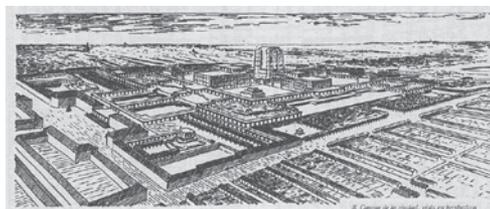
“serenidad, de la más pura tranquilidad del alma. En su interior, un paseante solitario encuentra la perfecta felicidad de la arquitectura y, subiendo por las escaleras hacia la plataforma superior, ve la ciudad a sus pies y, tras ella, la salida y la puesta del sol, al que tan rigurosamente orientada está esta ciudad y su corazón”⁵²³.

Un aspecto más que asemejaría la propuesta del CCAB a las ideas de Taut sería el hecho de que la casa de cristal ofrece, como ya ha señalado, un único espacio, vacío. Las lecciones del maestro Eckhart⁵²⁴ no sólo influyeron en Oteiza, sino que Taut las recibe y aplica a sus ideaciones.

“Lo supremo es siempre vacío y silencioso. Ya lo dijo el Maestro Eckhart: ‘Jamás pediré a Dios que se me entregue; le pediré que me vacíe y me purifique. Pues si yo estuviera vacío y puro, Dios, por su propia naturaleza, tendría que entregarse a mí y llenar mi vacío’. La catedral era el recipiente de todas las almas. La catedral era el recipiente de todas las almas que rezaban así. Y siempre permanecerá igual, vacía y pura –muerta-; lo supremo de la arquitectura permanecerá para siempre, hasta el fin de los tiempos, silencioso y apartado por completo de los designios cotidianos”⁵²⁵.



Dibujos para “La corona de la ciudad” de Bruno Taut, 1919



Dibujos para “La corona de la ciudad” de Bruno Taut, 1919

LA RESPONSABILIDAD DEL ARQUITECTO

Bruno Taut propone la idea de una ciudad nueva, “aun a riesgo de ser tachado de inmodesto y utópico”, pues considera que este proyecto “no ha de ser contemplado como un fin en sí mismo, sino sobre todo como un estímulo para poner lo conocido más al alcance de la realización y de una posterior creación basada en un propósito determinado”⁵²⁶. De este modo, Taut reconoce que las descripciones expuestas en su texto no suponen la finalidad de su propuesta. La corona de la ciudad podrá adquirir distintos resultados, pues su objetivo prioritario no se encuentra en el orden de los estilos.

522 La propuesta de Taut podría entenderse como el ensanchamiento de las vidrieras góticas hasta la consecución de un vano total exento de muro.

523 TAUT, Bruno. “La corona...” Op. cit. p. 60.

524 Nota sobre Eckhart y Oteiza, aunque se tratará más adelante.

525 TAUT, Bruno. “La corona...” Op. cit. p. 61.

526 Ídem p. 50.

“Naturalmente, las formas arquitectónicas de este proyecto sólo han de ser adoptadas en líneas generales. Para nosotros los arquitectos la cuestión del estilo pierde su carácter problemático desde el momento en que sabemos cuál es nuestro objetivo. Aunque quizá esta misma propuesta pueda ser calificada de problemática. Y tal vez con razón, ya que la solución de la corona de la ciudad puede dar un resultado completamente diferente. De todos modos, se puede uno dar por satisfecho si la propuesta ha contribuido modestamente a estimular la búsqueda en esa dirección. En el mejor de los casos, este trabajo ha de ser una bandera, una idea, un estímulo teórico cuya solución definitiva encierra múltiples posibilidades”⁵²⁷.

Si bien la solución a la corona de la ciudad puede manifestar resultados distintos, Taut defiende que la arquitectura debería tomar la responsabilidad de expresar mediante la construcción una idea, aquella que en cada época tenga el poder de congregarse a todas las personas para forjar el sentimiento de una comunidad. Ésta y no otra sería la verdadera función de la arquitectura, más allá de las rivalidades entre arquitectos o la tendencia por “estetizar pequeñeces y en sobrevalorar nimiedades”⁵²⁸. En el caso específico de Taut, la idea que considera digna de ser vehiculada mediante la arquitectura es un “socialismo en un sentido apolítico y suprapolítico, alejado de cualquier forma de poder y entendido como la simple y llana relación de los hombres entre sí”⁵²⁹, como objetivo para lograr una relación entre las personas que salve el abismo de las clases sociales y que elimine las enemistades entre naciones.

“Si algo puede hoy coronar la ciudad, es la expresión de esa idea. El arquitecto es quien tiene que dar forma a esa idea, si no quiere convertirse en superfluo y si desea saber para qué vive. [...] Si no poseen el conocimiento de su objetivo final, si ni siquiera intuyen los más sublimes anhelos y esperanzas, entonces su existencia carece de valor”⁵³⁰.

De este modo, Taut deposita en el arquitecto, y en los artistas, la responsabilidad de reconocer un pensamiento que “pugna por salir a la luz y aún yace enterrado bajo la superficie”⁵³¹. Si el urbanismo en el que vivimos fue el resultado de una idea que supo tomar forma, Taut deduce que la responsabilidad del arte pasaría por advertir los deseos latentes de una comunidad y formalizarlos con el fin de que puedan efectivamente salir a la luz; una tarea que cada época debe resolver formalmente.

“Si efectivamente es el pensamiento social el que pugna por salir a la luz y aún yace enterrado bajo la superficie, ¿será entonces posible dar forma a algo que está latente? [...] Lo que hoy se eleva tan suntuoso como natural, fue concebido y planeado en un principio como idea, cuando el objeto de deseo todavía permanecía confuso, como una vaga visión del alma del pueblo”⁵³².

Sin embargo, en un escrito publicado en el mismo año que *La corona de la ciudad*, titulado *Arquitectura alpina*, Taut relata la ascensión a la casa de cristal, la cual se encuentra fuera de la

527 Ídem p. 62.

528 Ídem p. 49.

529 Ibídem.

530 Ibídem.

531 Ídem p. 48.

532 Ibídem.

ciudad, concretamente en unos glaciares. Un relato descriptivo acerca de la experiencia ascensional hacia una forma de construcción suprema, vacía, la casa de cristal, que en esta ocasión no corona ninguna ciudad. De hecho, tal y como leeremos a continuación, Taut considera completamente inapropiado el paisaje urbano para albergar tal construcción vacía, pues las propias dinámicas de la ciudad, su arquitectura e incluso su polución, se alzan como veleidades impropias para una experiencia tan elevada. Pero, más allá, en esta imagen utópica de la construcción suprema resulta inapropiada incluso la vehiculación o formalización de un ideal concreto, pues el arte de la construcción manifiesta en sí mismo su mayor esplendor, al cual no puede atribuírsele idea alguna.

“Construida enteramente a base de cristal de colores, en la región de glaciares y nieves perpetuas. Devoción del silencio inefable.

Templo del silencio.

Camino que sube desde el valle. Los postes de cristal bordean el camino y lanzan destellos bajo el sol, especialmente los más grandes, que a la luz parecen estandartes de cristal triturado. Plataformas para aterrizajes.

Esta casa de cristal no es ninguna ‘corona’. ¿Quién puede querer coronar el universo? Tampoco es una ‘corona de la ciudad’. Bruno Taut no podría colocar lo supremo, lo vacío, por encima de una ciudad. La arquitectura y el humo de la ciudad serán siempre enemigos inconciliables. La arquitectura no se puede ‘aplicar’. Ni siquiera a ideales. Cualquier pensamiento humano desafina cuando habla el supremo placer de la construcción, cuando habla el arte...”⁵³³.



“Casa de cristal” en los glaciares, Bruno Taut, 1919

533 TAUT, Bruno. “La corona...” Op. cit. p. 99.

4.4 POSTFACIO [SI]

4.4.1 IDEA Y FORMA

4.4.1.1 SÍNTESIS DE LAS MODERNIDADES

Para Iñaki Ábalos, Bruno Taut y el expresionismo arquitectónico habrían sido relegados por la historiografía al papel de perdedores “para lograr una linealidad narrativa mayor y obtener así una visión más épica de la supuesta batalla por la modernidad”⁵³⁴, lo cual dificulta el reconocimiento de aspectos de la propuesta expresionista que interesan a la arquitectura actual; precisamente aquellos que habrían reconocido cómo la

“ortodoxia moderna y su sustrato ideológico, su concepción del mundo, han ido quedando vacíos de contenido, han perdido la capacidad de ilusionar hasta convertirse en construcciones ideológicas que si bien dieron lugar a magníficas arquitecturas en su momento hoy sólo pueden contribuir a engrosar la lista de ficciones más reaccionarias”⁵³⁵.

Así, para Ábalos Taut pertenecería a la “parte reprimida” del proyecto moderno, el cual no podía integrar en su racionalismo extremo las “fisuras, zonas oscuras ni imprecisas” a las que la arquitectura parecería estar atendiendo actualmente, según su opinión. De este modo, las fantasías visionarias propias del expresionismo supondrían para Ábalos “la parte latente” de una historiografía de la arquitectura que, no obstante, fulgura en determinadas ocasiones, como anhelo de un proyecto que pretendía alcanzar unos fines que la Nueva Objetividad (Neue Sachlichkeit) habría soterrado en su pragmatismo racional.

⁵³⁴ ÁBALOS, Iñaki. Op. cit. p. 7.

⁵³⁵ Ídem p. 8.

“La disolución del expresionismo es por tanto algo tan ligado al contexto histórico como a sus propios fines: el modelo del artista que le subyace, inspirado directamente en Nietzsche, no es otro que el ‘genio’, un personaje que en el universo nietzschiano es necesario y nuclear, aun a sabiendas que su destino fatal es siempre el fracaso”⁵³⁶.

Sin embargo, si en el proyecto del CCAB tomamos en consideración, por un lado, el racionalismo y el funcionalismo “triunfantes” en la línea de Mies; y, por otro lado, la justificación conceptual del CCAB fundamentada en el gótico y en la relectura expresionista de Bruno Taut, se condensaría en un único proyecto una aparente contradicción que invita a la reflexión. Una contradicción que podría haberse fundamentado en un intento por sintetizar en el CCAB el “racionalismo funcionalista” al que aludía Oteiza, con el expresionismo alemán de finales de la década de 1910. Sin embargo, decimos “aparente” por cuanto creemos ver en esta propuesta del CCAB cierta voluntad por sintetizar las cualidades que hacían deseables ambas posturas para la disciplina arquitectónica; una voluntad de síntesis que reconocería por medio del expresionismo de Taut la dimensión relegada de la arquitectura “triumfante”, en un solución que habría pretendido la completud de una solución arquitectónica contemporánea.

A fin de avanzar en la hipótesis sobre esa voluntad de síntesis, recorreremos de nuevo aquellos aspectos conceptual y simbólicamente definitorios del proyecto del CCAB que el equipo redactor categorizó “propuesta gótica” bajo la luz del postulado funcionalista, deseable según Oteiza tanto para el proyecto arquitectónico como para la ciudad de Bilbao.

4.4.1.2 FUNCIÓN Y FORMA

Ya en 1958 Oteiza manifiesta que “siempre tendré presente el concepto dominante de función sobre la forma (la función crea el órgano)”⁵³⁷. Más allá de las premisas del funcionalismo arquitectónico, no resulta baladí entender la cuestión del CCAB desde la perspectiva de su funcionalidad la cual, dentro de una escala de gradaciones, oscilaría entre una función de contenedor de equipamientos culturales hasta una función del edificio como arquitectura (veremos en qué sentidos) Es decir, una escala de gradaciones desde una perspectiva utilitaria del funcionalismo hasta una visión que, aun funcional, excede las finalidades prácticas del edificio.

De este modo, si contemplamos cualquier producción humana desde el ámbito de la función, podríamos reconocer que existen funciones que no corresponden a ninguna practicidad. La disciplina arquitectónica, aún en los edificios netamente representativos o simbólicos, tiene en cuenta toda una serie de factores funcionales y prácticos. No obstante, en las otras disciplinas artísticas, podríamos decir que inherentemente se prescinde de una lógica utilitaria o práctica, aun considerando su estricta necesidad. Es por esta razón que puede destilarse una serie de funciones que exceden las necesidades prácticas o útiles para la vida, aquellas a las que algunos arquitectos como Bruno Taut o Adolf Loos dirigirían precisamente la dimensión *artística* de la arquitectura; funciones, por tanto, de carácter representativo, simbólico, conmemorativo o monumental, funciones “nada prácticas” (Taut), que condensarían para estos arquitectos la

536 ÁBALOS, Iñaki. Op. cit. p. 8.

537 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 12.

voluntad y el saber del arte en la arquitectura: “En lo supremo enmudece siempre la escala de las necesidades prácticas: algo similar le ocurre a la torre de una catedral”⁵³⁸.

Las funciones que pretendían atribuirse al complejo arquitectónico del CCAB van más allá de la dimensión exclusivamente “funcional” de contenedor de “equipamientos culturales” en una pretensión por alcanzar una dimensión simbólica o monumental. A este respecto, la clave para entender las tensiones de este proyecto podría estar en la pregunta sobre cómo integrar estas funciones teniendo en cuenta las distintas ideas que de estas funciones simbólicas, monumentales, o del *arte*, podían tener los distintos agentes. Para algunos, la monumentalidad se asociaba al influjo que otorgaba la imagen del CCA al conjunto de la ciudad; otro sector lo traducía en un problema de tamaño o escala, y los menos consideraban que la idea de monumentalidad guardaba un sentido más profundo que los anteriores. El hecho de que ésta sea aún una pregunta abierta desde la década de 1910 implica que en el mismo proyecto del CCAB podrían haberse barajado entre los distintos agentes implicados en el proyecto ideas diferentes sobre cómo debía erigirse un edificio con tales características simbólicas o monumentales, además de un cuestionamiento sobre la existencia de unos modos particulares de abordar estas características en función del momento histórico.

4.4.1.3 CCAB, FUNCIONES IDEALES

Hablar de la arquitectura moderna implica asimismo hablar de la ciudad moderna. La dimensión “funcionalista” del proyecto no puede reducirse, como se ha indicado anteriormente, a la habitabilidad y operatividad que debían brindar los espacios, dada la voluntad de procurar un ensayo de monumentalidad contemporánea, la cual es indisociable de una idea o modelo de ciudad específico. Los presupuestos estéticos de la modernidad arquitectónica venían acompañados casi siempre de una idea sobre cómo construir la ciudad moderna encaminada a la mejora de la vida de sus habitantes. Ante la pregunta de si se había tenido en cuenta el entorno que rodea al edificio, Sáenz de Oiza respondió: “poner orden en el paisaje existente y transformarlo para satisfacer mejor las aspiraciones del hombre en todo momento. Un objeto arquitectónico es un objeto instaurado en el lugar y surge del lugar [...] Bilbao es todo para el arte, empuje [...] este edificio tiene que tener mucha garra”⁵³⁹.

Desde la década de 1950, tras las críticas a un funcionalismo que había degenerado en arquitecturas baldías, la búsqueda por la monumentalidad habría trascendido el elemento arquitectónico para expandirse hacia el conjunto del paisaje urbano, cuestión que se condensa claramente en la visión de Oteiza de Bilbao como “modelo de ciudad experimental”, o en los postulados estéticos que componen *La ciudad como obra de arte*; es decir, que en el caso que nos compete, los cuestionamientos acerca de la funcionalidad monumental no se restringen a la arquitectura del CCA, sino a cómo ésta se consideraba dentro de un modelo ideal para la ciudad de Bilbao.

Desde las primeras conversaciones del alcalde Gorordo con Oteiza, parecía gestarse una idea arquitectónica de cubierta, como contenedor de un espacio público protegido y de los dis-

538 TAUT, Bruno. “La corona...” Op. cit. p. 61.

539 SÁENZ DE OIZA, Fco. Javier. *El Correo...* Op. cit. 14 de mayo de 1989.

tintos equipamientos culturales. Por tanto, un primer sentido de función estaría orientado a la disposición de los espacios para un óptimo funcionamiento y habitabilidad asociada a las actividades que iban a desarrollarse en su interior. Aquí Sáenz de Oiza resalta una función utilitaria, la *Idea* de una cubierta que protege de las inclemencias del tiempo meteorológico, al mismo tiempo que otorga contención a una *Idea* de espacio público, cobijado.

“Es el deseo, por ejemplo, de una plaza cubierta, liberada de la lluvia y de las inclemencias y, verdaderamente, un centro ciudadano de participación activa, donde la naturaleza queda un poco distanciada. Lo urbano es siempre ir contra la naturaleza. [...] La ciudad, en cierta medida, es transformación del paisaje natural en un paisaje dominado por el hombre. Eso es la ciudad. No es dejar la naturaleza incontaminada sino contaminar la naturaleza de relaciones humanas”⁵⁴⁰.

Desde el punto de vista de la escala, el gran tamaño de la plaza acristalada podría asociarse en un primer momento a una necesidad de singularidad conseguido mediante un elemento rotundo. El proyecto del CCAB justificaba su escala como medio de ordenación urbanística y simbólica, de acuerdo a un trazado clásico en el que los edificios representativos ocupan una posición dominante. En este caso, este espacio que sobresalía por encima de las demás edificaciones habría pretendido dotar al espacio público ciudadano el carácter dominante respecto a la ciudad.

J. SÁENZ-GUERRA, 2009

El tema de la escala está relacionado con la idea de construir una plaza encima de la Alhóndiga. Era una plaza que, a su vez, tenía que ser cubierta. Se proponía una gran escalinata monumental y procesional que llegaba a la gran plaza ciudadana de un Bilbao que se suponía lluvioso. Mi padre recordaba Bilbao lluvioso y gris y él quería proponer una plaza brillante, bonita y luminosa. Hablando con Jorge Oteiza, un espacio ciudadano del pueblo vasco, por un lado ligado al frontón, a lo abierto. Los edificios institucionales como en un sistema clásico: más grandes, dominando. Serían las instituciones, como representación de los ciudadanos, las que tienen que significarse.

4.4.1.4 LA IDEA/IDEAL DE CIUDAD

“Ha sabido ver el monumento como encarnación del alma de la ciudad donde radican los valores simbólicos, donde se expresa su esencia significativa...”⁵⁴¹

Aunque la opinión general asumía que el edificio debía tener un talante especial, existían opiniones como la del arquitecto Alberto López, que entendían que la altura del proyecto obedecía, sin embargo, a una intención de cambio de escala en la ciudad, al igual que Brunelleschi en el caso de la Cúpula de Santa María de las Flores para la ciudad de Florencia en el siglo XV. Este arquitecto manifestaba el acierto de Sáenz de Oiza y su visión urbanística que imagina una gran pieza arquitectónica que se atisba desde lejos y que condensa la imagen de la ciudad. La cúpula de Brunelleschi anunciaba a los florentinos que llegaban a su ciudad en lo que Ló-

540 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *El Correo...* Op. cit. 14 de mayo de 1989.

541 ARNAIZ, ELORRIAGA, MORENO, LAKA. *Izarriak...* Op. cit. p. 33.

pez definió como una sensación verdaderamente bella y una lección de urbanismo a escala de ciudad que dejó el primer Renacimiento.

“Los florentinos decían que cuando la veían identificaban en ella la cúpula celestial protectora bajo la cual se extendía la ciudad. Ese tipo de sentimiento de pertenencia, de protección y de identidad son valores que han sido olvidados en los últimos años por una cultura urbanística que ha llegado a pecar en exceso de un mal entendido proteccionismo conservacionista en el que han tenido un gran predicamento las posturas más académicas”⁵⁴².

Sin embargo, la gran escala no estaba necesariamente vinculada a una buena operación arquitectónica y urbanística. De hecho, el propio Mies supone un claro ejemplo. A propósito de la capilla del Institute of Technology anteriormente citada, este arquitecto pretendía distinguir la arquitectura espectacular de la buena arquitectura:

“Demasiado a menudo pensamos la arquitectura en términos de espectacularidad. No hay nada espectacular en la capilla; pretendía ser sencilla; y, de hecho, es sencilla. Pero, a pesar de su sencillez no es primitiva, sino noble y en su pequeño tamaño radica su grandeza, en realidad, monumental. No hubiera construido la capilla de forma diferente aunque hubiera tenido un millón de dólares para ello”⁵⁴³.

Aunque también Sáenz de Oiza tendrá claro la función que debería cumplir el nuevo edificio de acuerdo a la voluntad de desarrollar un nuevo modelo de ciudad. Para ello, la cuestión formal-arquitectónica debía cumplir con un gesto radical que anunciara e instituyera estéticamente este cambio de rumbo tomado para la renovación económica y cultural de Bilbao. Para Sáenz de Oiza, esta transformación era una tendencia natural, símbolo de una voluntad progresista que no se anquilosa en el pasado. Según el arquitecto, “romper los hábitos es una medida del progreso. ¡Seríamos monos que apenas sí tienen más que instinto! Pero el hombre es más. Hay que transformar los hábitos cotidianos y hacerlos cada día novedosos y diferentes. Bilbao siempre será Bilbao y hay que hacerlo diferente”⁵⁴⁴.

El proyecto recibió varias críticas debido a una supuesta falta de consideración respecto al lugar en el que se insertaba. Sin embargo, otras perspectivas externas al proyecto consideraron idóneo el lugar que ocuparía el CCAB respecto a la ciudad. Alberto López entendía que el CCAB actuaría como equilibrador en una zona del Ensanche que no era de tanta calidad urbanística como la que constituye la Gran Vía en su vertiente hacia la Ría, centrando así con mayor intensidad el verdadero centro geométrico del área y las funciones de la ciudad.

I. URIARTE, 2009

El centro de gravedad era más simbólico que geográfico o geométrico. Éste sigue siendo la Plaza Elíptica, porque es la que genera a partir del trazado de diagonales y perpendiculares la nueva ciudad. Desde este análisis habría que tener en cuenta la irrupción en la línea del horizonte. En el caso de Florencia, los dos elementos que rompen la silueta uniforme de forma afortunada son

542 LÓPEZ, Alberto. *El Correo Español*- El Pueblo Vasco, 25 de mayo de 1989.

543 MIES van der ROHE, Ludwig, citado por NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 496, en SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 110.

544 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *El Correo*... Op. cit. 14 de mayo de 1989.

el Duomo y el Palazzo de la Signoria, es decir, los dos poderes que permanecen en aquel tiempo, el poder civil y el poder religioso. En Manhattan lo que sobresalen son los edificios de las multinacionales que dan el nuevo perfil de quién manda hoy en el mundo. La línea del horizonte de Bilbao se rasgó con la construcción de la aguja de la Catedral, hacia 1898, en la que Achúcarro pretendía que simbolizase el carácter altruista de la burguesía financiera, la ciudad rica y próspera, y por eso surge esa línea esbelta, que era la que dominaba el horizonte. Ese dominio de la línea del cielo lo enfatiza el arco de la tribuna de San Mamés, que es una de las obras de ingeniería o arquitectura más importantes del siglo XX, en 1954. Es una línea curva, amable, como el poso del paso de una nube. En cambio, el que lo rasga verdaderamente es el Banco Bilbao que aparece como primer edificio de altura y que denota el poder de una ciudad bancaria. El elemento del “cubo” se erigía con la pretensión de un nuevo centro, un nuevo elemento en lo concerniente al contenido cultural que, sin embargo, no encontraba paralelismos en la realidad cultural de la ciudad. La capacidad cultural de Bilbao no necesitaba expresarse con tanta rotundidad.

Fullaondo, por su parte, entendía que la propuesta del CCAB funcionaba a la manera de Miguel Ángel en Roma, como un elemento central de “irradiación” hacia la ciudad. Zevi señalaba que había dos formas, por lo menos, de operar urbanísticamente: una diseñándolo todo, con trazados totalizadores, como es el caso del Ensanche de Bilbao; “y otro, diverso, como hizo Miguel Ángel en Roma, actuando solamente en ciertos puntos que generan su propia área de irradiaciones e influencias [...] Creo que esta segunda es un poco nuestra situación”⁵⁴⁵.

Históricamente, la importancia simbólica del centro se manifestaba de forma esencial en la época del Imperio Romano. La fundación de la ciudad obedecía a una apertura en el espacio para situar un centro de irradiación. Los augures elegían el lugar y realizaban un agujero en la tierra, el *mundus*, que marcaba el centro de transmisión a partir del cual la ciudad se extendería. El tiempo fluía a partir del lugar, insertando a la ciudad en la historia. La ciudad era, de hecho, el centro del espacio y del tiempo en la construcción de la historia.

Fundar el centro geométrico de la nueva ciudad habría implicado encauzarla en un nuevo curso de la historia. La Alhóndiga representaría en Bilbao el nuevo centro de irradiación simbólica, fundador de la nueva ciudad, reconstruyendo su imagen y localizando un nuevo aquí y ahora desde el que redefinir su historia.

"DESOCUPACIÓN ESPACIAL" E "INTEGRACIÓN ARTE-ARQUITECTURA"

No obstante, podría plantearse una paradoja respecto a la relación entre esta representatividad de tipo monumental y su escala tomando en cuenta la idea que Oteiza defiende sobre su tamaño. “Ciudad de construcciones monumentales, ciudad espiritual de enanos y de esclavos”⁵⁴⁶. De este modo, Oteiza refería a la escala de lo monumental en la ciudad de acuerdo a su Ley de los Cambios, de manera que en la primera fase, de expresión, “hay un agigantamiento de lo que se entiende entonces por escala monumental”⁵⁴⁷, mientras que en la segunda fase, de regreso de la Naturaleza hacia uno mismo, la escala monumental es una escala referida al

545 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista *Kain*...Op. cit. p. 6.

546 OTEIZA, Jorge. *Quousque*... Op. cit. Diccionario entrada “Me”.

547 *Ibidem*.

hombre, “íntima” y “silenciosa”. De igual modo, Oteiza explicaba estas dos fases atendiendo a la “monumentalidad” prehistórica, de modo que los enormes megalitos correspondían con la primera fase, mientras que los reducidos crómlech se identificaban con la segunda. Mediante la lógica comparativa oteiziana, toda la ciudad podría manifestarse así mediante estas dos fases de la Ley de los Cambios, de manera que en la primera fase la ciudad se expresa espectacularmente, con la Naturaleza, mientras que en la segunda correspondería a un modelo utópico, el “modelo experimental” que Oteiza habría deseado desarrollar.

El aspecto formal desocupado de la plaza acristalada vacía podría parecer que formalmente corresponde a un concepto de monumentalidad en el sentido oteiziano de neutralización de la expresión, como negación de lo monumental espectacular-expresivo para el planteamiento de un espacio vacío y receptivo. Empero, la escala y lo monumental en Oteiza indicaría una dirección opuesta a la tomada por el CCAB, pues éste respondería, en cuanto a su escala, a una primera fase de la ley de los cambios en la que lo monumental se asocia a los grandes volúmenes y al “agigantamiento” (en palabras de Oteiza). ¿Existe, por tanto, una paradoja en la escala⁵⁴⁸ del cubo y lo que Oteiza propugnaba como una escala humana de dominio espiritual, íntima y silenciosa? Se podrían entender estos adjetivos como voluntad de anulación de la expresión, de forma que la escala no concerniera a los efectos de monumentalidad (como en el caso de las catedrales góticas, que a continuación se expondrá), pero resulta más complicado en relación a lo que Oteiza denominaba “escala humana”, contrapuesta por él mismo al “agigantamiento” de los “espíritus pobres”.

En opinión de María Teresa Muñoz y Fco. Javier Sáenz Guerra no existiría tal contradicción, ya que lo importante era redirigir el sentido de la operación de escala al interior y no al exterior de la plaza acristalada; un giro que no sólo encuentra resonancias en el pensamiento oteiziano, sino también en las preocupaciones de Mies: “La forma como meta desemboca siempre en formalismo. Pues implica un esfuerzo que no se orienta al interior, sino al exterior. Pero sólo un interior vivo puede tener un exterior vivo”⁵⁴⁹.

De igual modo a como comenzamos este epígrafe, diremos que no resulta baladí entender la cuestión de la monumentalidad moderna y sus derivaciones contemporáneas desde la perspectiva de la funcionalidad, pues advertimos que esta perspectiva podría permitirnos distinguir distintas estrategias estéticas para la ciudad. De hecho, el “racionalismo funcionalista” en el que Oteiza incluye el proyecto arquitectónico del CCAB se ve apoyado desde la máxima expuesta en la presentación pública en el Ayuntamiento de Bilbao al decir que su pretensión había consistido en que la función creara la forma.

J. SÁENZ GUERRA, 2009

Creo que Jorge Oteiza hablaba más de la función simbólica que de la relación forma-función. Era un hombre muy complejo y con una gran visión de futuro. Seguramente, sabía muy bien la función que debía tener el edificio.

⁵⁴⁸ Igual que en algunas esculturas de Oteiza que han sido colocadas en el espacio urbano con una reproducción mimética pero a una escala mucho mayor que la original. A juicio de esta investigación se trataría de una desproporción que no encuentra fundamento estético alguno, salvo para una función decorativa de la ciudad, función secundaria del arte según Oteiza.

⁵⁴⁹ MIES van der ROHE, Ludwig, citado por NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 393.

Lo analizado hasta el momento sobre Oteiza y el CCAB nos hacen corroborar ciertamente esta respuesta, si bien habría que analizar en qué consiste esta función simbólica, o los distintos sentidos que, como hemos avanzado, podrían haberse barajado en este mismo proyecto. Sin embargo, cuando Oteiza afirmaba en la presentación que quería que la función fuera la forma, podríamos entender que esta función simbólica o monumental estaba asociada directamente a la desocupación espacial y a la integración arte-arquitectura, tal y como hemos visto en el *Contenedor*. De aquí se deriva la siguiente caracterización con la que Oteiza identificaba el proyecto de la Alhóndiga: “En el racionalismo tecnológico se impone lo tecnológico a favor del expresionismo y la espectacularidad. En el funcionalista lo tecnológico sirve con sobriedad a un humanismo tradicional y al mismo tiempo, es éste el que conviene a nuestra ciudad”⁵⁵⁰.

Como se ha visto, el rechazo de Oteiza ante una idea del arte como “ocupación formalista”, la cual deriva en “expresionismo” y “espectacularidad”, sus declaraciones sobre la “fealdad” de Bilbao, en sentido positivo, “contra lo negativo y falso de las ciudades que se adornan”, así como las indicaciones que remite a los arquitectos para la construcción del CCAB sin recurrir a ningún tipo de ornamentación (“Formas habitables edificio. No caprichos decorativos”), explican la categorización de “racionalismo” de la propuesta. No obstante, la decisión según la cual las “tizas” equivalían a una funcionalidad de habitabilidad y organización de los espacios dedicados a los equipamientos y actividades culturales, así como la idea matriz de unir los espacios de la Alhóndiga y del solar del Colegio Santiago Apóstol, dan como resultado una propuesta rotunda y, sorprendentemente, “barroca”, en propias palabras del escultor: “aquí dominaban las oblicuas, son carísimas y un poco barrocas... Quizá es un poco barroco... no quiero ser barroco, porque no me interesa el barroco y sin embargo todos caemos un poco en la cosa barroca”⁵⁵¹.

Volveremos más adelante sobre la preocupación de Oteiza ante sus resultados barrocos (primacía de lo vital ante lo racional). Sin embargo, no debería confundirse esta cuestión con la “necesidad de lo superfluo” defendida por Sert en el Simposio Internacional como objetivo o fundamentación de lo artístico en la arquitectura. Por el contrario, habría que reconocer cuándo la ornamentación es de carácter *estructural*, a diferencia de los recursos añadidos, ya que ornamentación y “superfluo” no son sinónimos. En todo caso, la belleza, entendida desde el funcionalismo, sería el resultado de una operación que ha tenido en cuenta la dimensión funcional de la construcción en la operación creadora. Sin embargo, habrá que entender qué tipo de función se le asigna a la arquitectura de tipo simbólico/monumental y, particularmente, a aquella voluntad de integración entre la arquitectura y el arte; sobre todo, cuando éste, el arte, no es resultado de una función de tipo utilitario, como la arquitectura.

Ahora resulta más importante distinguir, en el entramado de las funciones utilitarias o simbólicas del CCA, la funcionalidad que Oteiza daba al arte y, por extensión, a la integración arte-arquitectura, a saber, una “función humana”:

J. OTEIZA, 1958

“La renovación de la arquitectura y de la ciudad actuales es la contestación lógica en los renovados términos de la técnica al gran arquitecto cuando éste se hace esta sencilla pregunta en

550 OTEIZA, Jorge. Revista *Kain...* Op. cit. p. 5.

551 OTEIZA, Jorge. *Presentación...* Op. cit. (audiovisual)

función humana ‘Para qué sirve una casa, para qué sirve una ciudad?’. La renovación del arte, sobrado de medios técnicos para ello, se resolverá cuando el artista se haga esa misma pregunta humana y espiritual: ‘Para qué sirve una estatua?Cuál es la verdadera necesidad espiritual que el arte puede servir? Ahora que como preocupación final, es esta cara de mí de la función espiritual del arte, todas mis preocupaciones tecnológicas pasadas me parecen en su mayor parte literatura innecesaria. Me sobran igualmente, como literatura, las preocupaciones mecanicistas de otros artistas y por la misma razón las de la arquitectura’⁵⁵².

En cualquier caso, frente a la idea de irradiación de los arquitectos que entiende el CCAB como un elemento de influencia en la realidad urbanística de Bilbao, Oteiza encuentra mayor sintonía con una idea de utopía total, que implicaría una concepción global de la función del arte y su realización en el conjunto general de la ciudad. Así, “la arquitectura para hoy ya se sabe: hay que aplicarla. Desde un urbanismo total, desde la vida integrada en todos los intereses de la ciudad”⁵⁵³.

"UTOPIA TOTAL" VRS. "CIUDAD COLLAGE"

Así, la figura del “arquitecto municipal” representaba para Oteiza un “hombre público colocado en el más sagrado y decisivo de todos los puestos públicos de un país”⁵⁵⁴, aunque finalmente haya degenerado junto al negocio de la construcción y los “nuevos caciquismos”, hecho que “equivale a algo más destructor e irreparable que el paso de la guerra por cada ciudad”⁵⁵⁵. Sin embargo, lo que el arquitecto municipal podría haber sido para Oteiza era la figura clave para una “verdadera transformación de nuestro País [...] puesto en la convergencia de todos los problemas de la vida material y espiritual de la ciudad”⁵⁵⁶.

En sus “observaciones para enfocar problemas Alhóndiga”, publicado el 26 de noviembre de 1988 por el periódico municipal *Bilbao*, manifiesta el esfuerzo por corresponder a la invitación del alcalde José maría Gorordo dada su edad, su salud, sus compromisos, pero también porque sus “ideas” son “cada vez más radicales, exigentes, menos compatibles. Yo ya no podría ser útil nada más que en una democracia dura (no es esto lo que trato de explicar)”⁵⁵⁷. El proyecto de la Alhóndiga suponía repensar el modelo de ciudad que se deseaba, y para Oteiza la decisión oscilaba entre dos grandes modelos, que se corresponderían con las dos fases de su Ley de los Cambios: “pienso la ciudad que se abre por fuera, sobria, funcional, no artística, gris y que la ciudad por dentro, su arquitectura por dentro, blanca espiritual, investigación, museos, formación estética del ciudadano”⁵⁵⁸. Un modelo de ciudad, por tanto, en el que lo artístico es sustituido por un ciudadano que, educado estéticamente, ya no lo necesita. “¿Sabemos el modelo de ciudad que nos conviene? [...] Por ejemplo, yo tengo una idea utópica,

552 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 20.

553 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. Diccionario entrada “Ar”.

554 Ídem entrada “Am”.

555 *Ibidem*.

556 *Ibidem*.

557 OTEIZA, Jorge. Revista *Kain...* Op. cit. p. 4.

558 *Ibidem*.

y entre nosotros, hoy imposible”⁵⁵⁹. Para Fullaondo, “esto que planteamos aquí es mucho más elaborado, provocador. Una suerte de resumen de la propia historia de Bilbao de bolsillo, una ciudad collage, todo el repertorio bilbaíno histórico, Ensanche, parques, puentes, sublimado en vértice lírico...”⁵⁶⁰

La obra de Colin Rowe, firmada junto a Fred Koetter, *Ciudad Collage* (1981), fue una referencia expuesta por Fullaondo en varias ocasiones, para justificar conceptualmente el proyecto del CCAB y su relación inmediata con el entorno y con la ciudad de Bilbao ante las críticas dirigidas por una supuesta falta de consideración respecto del lugar. “En lo que respecta al diseño urbano, que lean también el libro de Colin Rowe sobre la Collage City, a fin de comprender el concepto de inserción violenta dentro del concepto de edificio-collage”⁵⁶¹.

No obstante, la premisa fundamental de la obra citada de Rowe se basaba en una crítica de la “utopía total” que acompañó al movimiento racionalista moderno, dentro de una línea del posmodernismo crítico que comenzaba a desentrañar las consecuencias o la inoperatividad de tales concepciones y modelos.

C. ROWE – F. KOETTER, 1978

“La ciudad de la arquitectura moderna (puede ser llamada también ciudad moderna) todavía no se ha construido. A pesar de toda la buena voluntad y las buenas intenciones de sus protagonistas, se ha mantenido o bien como proyecto o bien como un aborto, y no parece que haya ninguna razón convincente para suponer que este estado de cosas vaya a sufrir modificación”⁵⁶².

Frente a la planificación total, los autores defienden la idea de la “ciudad collage”, entendida como un modelo posible en el que se aplicaran de forma parcelaria distintos fragmentos de modelos utópicos en “colisión”, con la figura del arquitecto-urbanista como “bricoleur”. Con la pretensión de desmitificar los distintos modelos utópicos para la ciudad moderna, Rowe reclama para la teoría la función especular de la realidad arquitectónica, que para este arquitecto consiste fundamentalmente en una continua colisión de visiones e intereses opuestos, lo cual fructifica un permanente debate, “una futura dialéctica auténticamente útil [...] como posibilidad para establecer una ciudad ideal más globalizadora que cualquiera de las inventadas *hasta ahora*”⁵⁶³. Una ciudad ideal con varias referencias históricas, destacándose la Roma imperial, que representa

“la afirmación más dramática, porque, sin duda alguna, con sus colisiones más abruptas, sus disyunciones más agudas, sus piezas de repertorio más extensas, su matriz más radicalmente diferenciada y su carencia general de ‘sensibilidad’ inhibidora, la Roma imperial, mucho más que la ciudad del Alto Barroco, ilustra parte de la mentalidad de ‘bricolage’ en su máxima expresión: un obelisco de aquí, una columna de allí, una hilera de estatuas procedente de otro lugar...”⁵⁶⁴

559 OTEIZA, Jorge. Revista *Kain*... Op. cit. p. 4.

560 FULLAONDO, Juan Daniel. *Kain*... Op. cit. p. 9.

561 FULLAONDO, Juan Daniel. “El manantial...” en revista *Kain*. Op. cit. p. 23.

562 ROWE, C. KOETTER, F. Op. cit. p. 9.

563 Ídem p. 105.

564 Íbidem.

Un modelo que los autores de *Ciudad Collage* consideran una alternativa “al desastroso urbanismo de la ingeniería social y del diseño total”⁵⁶⁵, pues consideran que “la sociedad idealmente abierta y emancipada no se construirá probablemente de esta forma”⁵⁶⁶ ya que la sociedad abierta depende de sus partes diferenciadas y complejas bajo una competición de intereses que no se agotan en los presupuestos racionales, “pero que colectivamente, puedan no sólo contrarrestarse entre sí, sino también a veces, servir como membranas protectoras entre el individuo y la forma de autoridad colectiva [...] porque el problema debe seguir siendo el de una tensión”⁵⁶⁷.

J. M. MONTANER, 2002

“La conciencia de la crisis de la ciudad moderna –de formas abstractas, aisladas y emergentes que crean una estructura segregativa- y el reconocimiento de las propiedades urbanas y humanas de la ciudad tradicional –de forma densa, compacta y unitaria, que posee un funcionamiento horizontal basado en la mezcla- son la justificación de Colin Rowe para proponer un urbanismo del collage que tenga en cuenta, a la vez, las preexistencias urbanas y las tipologías modernas, que sintetice las mejores cualidades de la ciudad tradicional (densa, coherente y basada en espacios públicos y urbanos) y de la ciudad moderna (higiénica, accesible y abstracta), que rescate valores y fragmentos históricos y los ensamble siguiendo la mentalidad artística y los mecanismos formales de las vanguardias”⁵⁶⁸.

De algún modo, Fullaondo se refería a Rowe para dar cuenta de la riqueza que podría generar un elemento contradictorio con la trama del Ensanche como lo era el CCA, apelando a una suerte de dialéctica entre dos elementos en “colisión”, y justificando conceptualmente la propuesta mediante la redefinición de antiguas propuestas con referencias históricas tan aceptadas como la arquitectura gótica.

En este sentido, resulta curioso que Javier Cenicacelaya, arquitecto miembro de la Junta de Patrimonio del Gobierno vasco que presentó argumentos a la Consejería del Autónomo para denegar el proyecto del CCA, esgrima en la actualidad la misma idea de *Ciudad Collage* de Rowe como única salida posible a la absoluta falta de planificación y urbanismo que ha caracterizado el período de tiempo desde la posmodernidad hasta la actualidad. Para Cenicacelaya, Rowe

J. CENICACELAYA, 2008

“Plantea la ciudad collage. Una estrategia que permite la coexistencia de opciones sin que ninguna se imponga a otra; cada manera de ver la ciudad en un área determinada. ¿Qué mejor solución cabe para acomodar la diversidad? ¿Qué mejor acuerdo para evitar la erosión de las áreas urbanas?”⁵⁶⁹

565 Ídem p. 107.

566 Íbidem.

567 Ídem 105.

568 MONTANER, Josep María. Op. cit. p. 191. No obstante, Montaner indica más adelante que “el collage liberal que defendió Colin Rowe ha degenerado en la perversión del collage neoliberal [donde] los fragmentos responden a una falsa diversidad, ya no se trata de un collage de piezas diferentes, sino que detrás de la aparente diversidad de locales e iconos está siempre lo mismo: los ciudadanos con poder adquisitivo y las grandes compañías de consumo. Se trata de una fragmentación sólo aparente, en un mundo en el que todo ha sido vaciado de significado”. Ídem p. 192.

569 CENICACELAYA, Javier. “La importancia de codificar y de copiar para la construcción de la ciudad sostenible”, en *Fabrikart* Nº8. Bilbao: EHU/UPV, 2008; p. 50.

Sin embargo, Cenicacelaya adopta de la teoría de Rowe la línea de actuación según la cual cada zona de la ciudad manifiesta un “precedente”, por lo que “no parece muy pertinente en esas circunstancias inventar un objeto radicalmente diferente a lo que el contexto reclama para una adecuada armonía del barrio”⁵⁷⁰. Sin embargo, Sáenz Guerra establece una clara analogía del CCA con el proyecto coetáneo de la Biblioteca de Francia de Perrault en París (1989-1996, premio Mies van der Rohe europeo de 1997)

J. SÁENZ GUERRA, 2009

Había un papel importante de Mitterrand como político-emperador francés de los grandes edificios con la construcción de la Biblioteca de Perrault, que tenía algunas semejanzas con la Alhóndiga porque era como una L y Oteiza hablaba del frontón del pueblo vasco y el cubo de la Alhóndiga, en las fases finales, tenían un gran frontón en L que recordaba a los libros de la biblioteca de Perrault. Por tanto, el proyecto respondía a un espíritu de la época pero se había anticipado en el sentido más mecanicista del momento actual. Sin embargo, en aquella época hay una recuperación de lo monumental en el centro de la ciudad.

Para Josep María Montaner esta Biblioteca representa un gran ejemplo de síntesis, conformada “monumentalmente” por cuatro torres en forma de L sobre una gran plataforma escalonada, “dicha obra puede interpretarse como síntesis de las dos formas básicas de ciudad contemporánea, tal como las definieron Colin Rowe y Fred Koetter en *Ciudad Collage*”⁵⁷¹. La manzana cerrada con patio tradicional frente a los bloques autónomos de la modernidad “se sintetizan en una obra única”⁵⁷², que Toyo Ito relacionó asimismo con los templos sintoístas, en los que cuatro troncos de árbol son colocados para delimitar el vacío. Si bien el trabajo de este arquitecto persigue la desaparición de la arquitectura mediante la desmaterialización y la anulación expresiva, el arquitecto entiende la arquitectura como una transformación del paisaje, de modo que “la forma en que los edificios se instalan en el terreno no la decide un único factor sino la suma de varios: el pasado del terreno, su historia, el estado actual previo a la construcción, las características del programa”⁵⁷³.

Por tanto, parece darse una misma teoría (*Ciudad Collage*) para justificar dos posiciones contrapuestas, la transformadora de Fullaondo con el CCAB frente a la de Cenicacelaya que respeta el “precedente”, en esta ocasión en la que la voluntad dialéctica de la teoría de Rowe no obtuvo finalmente sus frutos. Y es que, tal y como señala el propio autor de *Ciudad Collage*, existen motivaciones que exceden el ámbito de la lógica y la racionalidad en la construcción de la ciudad.

570 CENICACELAYA, Javier. “La importancia...” Op. cit. p. 50.

571 MONTANER, Josep María. Op. cit. p.174.

572 *Ibidem*.

573 <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/dominique-perrault> Última recuperación marzo de 2012. No obstante, Montaner hace una apreciación desde el punto de vista funcional y tipológico asociado a las bibliotecas, afirmando que esta “biblioteca no es una estructura auténticamente habitable. La opción volumétrica, tan rígida e isotrópica, es contradictoria con la gran diversidad y complejidad de espacios de circulación, lectura, estar, trabajo y almacén”. MONTANER, Josep María. Op. cit. p. 174.



Biblioteca de Francia de Dominique Perrault, París (1989-1996)

En el artículo de Cenicacelaya sobre la situación contemporánea de la arquitectura, remite al daño producido por la angustia de la novedad incentivada por el movimiento moderno, y la defensa de la imitación que se desprende del texto de Rowe. Sin embargo, la Memoria del CCAB exponía sus referencias conceptuales que contaban con un amplio número de precedentes en la historia. El gótico y asimismo la lectura del gótico que lleva a cabo el expresionismo de Taut, serían referencias que marcan un referente real, en el caso de la arquitectura y urbanismo gótico, e ideal en el caso del arquitecto alemán. Sin embargo, tal y como iremos advirtiendo, habrá que poner especial atención en qué es aquello que se “imita” y cómo se lleva a cabo para no caer en un puro formalismo (que, en contra de la convicción oteiciana, entiende la forma como meta de la creación artística) pues en la mirada al pasado no se encuentran únicamente formas o disposiciones espaciales. Y es que precisamente otro de los aspectos que el movimiento moderno apartó de su proyecto, aquello que excede a los presupuestos fundamentados en la racionalidad “triumfante” (criticada desde mediados del siglo XX y desmantelada durante la posmodernidad), podría haber querido darse cita en el CCAB en una suerte de síntesis dialéctica, entre la racionalidad y aquellas “fisuras, zonas oscuras” (Ábalos), entre “vencedores” y “vencidos”, entre Mies y Taut.

“A mí me gusta la tesis y antítesis para llegar a la tesis final. Es decir, hace falta una actitud, y la actitud contraria. Es decir, a mí me gusta, cuando hablaba en un texto de Mies van der Rohe, que yo he citado muchas veces, que decía: ‘A mí no me interesan los problemas de forma, a mí me interesan los problemas de construcción’. Y, en la página siguiente, Colin Rowe, que cito el pasaje dice: pero he aquí la definición de Mies van der Rohe de la Arquitectura: ‘la Arquitectura es la expresión de una época trasladada en piedra, la voluntad de una época hecha piedra a piedra’. Luego, por un lado, está hablando de que la arquitectura es expresión de la voluntad de una época. Es decir, que la Arquitectura es más expresión, más que construcción. Ese pasaje tan contradictorio, a mí me ha dado mucho que pensar”⁵⁷⁴.

574 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier, citado por SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 113.

De hecho, tal y como hemos avanzado, el carácter de contradicción manifiesto por el propio Sáenz de Oiza, y el reconocimiento de la productividad que la tensión dialéctica aporta a la disciplina artística podría explicar esta amalgama de las raíces de la modernidad arquitectónica en un intento por sintetizar ambas corrientes: el racionalismo/funcionalismo de Mies con el expresionismo de Taut. Sin embargo, ¿se manifestaron ambas corrientes de forma tan diferenciada a través de sus representantes?

4.4.1.5 SOBRE EL GÓTICO Y LA MONUMENTALIDAD CONTEMPORÁNEA

“· Lo es porque es en el urbanismo gótico donde con toda propiedad se concibe el monumento esencial – la catedral – como contradicción y ruptura con las tramas y proporciones de la construcción habitual que forma la ciudad.

· Lo es igualmente, porque el simbolismo del Centro Cultural, persigue la imagen de hito por encima del universo urbano, como la Catedral, y porque el simbolismo del espacio interior de la gran Plaza: aire, libertad, luz, entronca directamente con la concepción teológica de la Catedral Gótica”⁵⁷⁵.

M. T. MUÑOZ, 2009

Visto el fotomontaje de la Alhóndiga sobre el tejido de Bilbao, es una propuesta que tiene muchas lecturas desde el punto de vista contemporáneo y con referencias históricas, dentro del siglo XX. Hay pocos proyectos de esta envergadura y tan rupturista que estén en medio de la ciudad, que no esté en los bordes, porque ya se han ido haciendo otros en lugares periféricos, pero este estaba exactamente en el centro y era de cristal. El edificio de cristal en el centro es la referencia expresionista a la gran catedral de cristal. Hay un famoso libro de Bruno Taut que se llama *La corona de la ciudad*, y lo que Taut proponía era que en las ciudades tendría que haber siempre un edificio central, de cristal y vacío; un edificio comunitario que representara el espíritu de la ciudad. Por supuesto, el lenguaje de Taut es completamente gótico, pero hay relaciones con la Alhóndiga. Bilbao es como una ciudad sin cabeza, sin ningún elemento central como una gran catedral de ciudad amurallada, y de pronto, en una trama bien ordenada, aparece la gran catedral contemporánea, de cristal, vacía, y para la comunidad. Y esto, que fue formulado en los años veinte como una posibilidad que nunca encontraba una realización posible se proponía a finales del siglo.

EL CENTRO DE LA CIUDAD, EL LUGAR Y RUPTURA DE ESCALA

Como se señala en el estudio de Impacto Ambiental del proyecto CCAB, el gótico representa la referencia histórica que pretende justificar la ubicación de este complejo arquitectónico que contrasta y contradice la trama regular del Ensanche. Sin embargo, como ha podido observarse en el *Contenedor* esta referencia al gótico trascendería este nivel, ya que existe una voluntad por desarrollar un proyecto de carácter simbólico y monumental que aúne arte y arquitectura, para lo cual la relectura contemporánea de la catedral gótica podría dar ciertas claves de la estrategias llevadas a cabo por los arquitectos en este proyecto de centro cultural. Por tanto, existiría en el CCAB una voluntad por responder a una función simbólica y monumental mediante la

575 OTEIZA, SÁENZ de OIZA, FULLAONDO. *Estudio...* Op. cit. s/p.

síntesis de referencias históricas. Así, el gótico justificaría conceptualmente la ruptura de este proyecto con la trama del Ensanche, pero remitiría a la funcionalidad simbólica y monumental que se asociaba a la Catedral del gótico y a la relectura que los expresionistas llevaron a cabo de la misma.

No obstante, aunque la cuestión de la monumentalidad fue tratada durante la Modernidad desde mediados del siglo XX, Taut imaginó a finales de la década de 1910 el programa de una ciudad ideal que pivotaba sobre la figura arquitectónica de una “catedral del futuro”. En este sentido, Simón Marchán destaca cómo en el primer cuarto de siglo en Alemania pudo darse una situación de debate entre los artistas de la Werkbund y expresionistas, mediante la polaridad clasicismo-goticismo que instauraron Wilhelm Worringer y Karl Scheffler, “en este clima en el que prolifera el sueño de las ‘Catedrales del futuro’ (Zukunftskathedralen) tras la conflagración mundial en los sucesivos grupos del expresionismo utópico-visionario”⁵⁷⁶.

Una catedral, moderna y laica, irradiadora de una energía vital que encontraba referencias teóricas “en los escritos de Nietzsche, en la filosofía vitalista y heraclitiana de Henri Bergson, en la legitimación de las raíces psíquicas de la creatividad por parte de Sigmund Freud y en el polo de la ‘*Einfühlung*’ definido por Wilhelm Worringer en relación a la abstracción”⁵⁷⁷. Así mismo, y como trataremos más adelante, el gótico representaba para los expresionistas un referente histórico que fundamentaría la comunión de los saberes de las distintas disciplinas artísticas, encaminadas a la construcción de la obra total.

Ábalos distingue en el expresionismo de Taut los effluvia del romanticismo alemán, que instaura la figura del arquitecto como el “genio” que puede llevar a cabo un proyecto de “belleza total”, para lo cual habría que renunciar a la dimensión utilitaria de la técnica, “reconduciendo todo su modelo productivo hacia un proyecto colectivo ajeno a la razón práctica –concentrado en su sublimación a través de la creación y contemplación de una nueva belleza- [...] reclamando una integración de las artes”⁵⁷⁸.

Esta visión, que encuentra en la catedral gótica su referencia histórica, representaría para Ábalos la aparente contradicción entre el ensalzamiento del genio artista y su implicación íntima en un proyecto colectivo a gran escala. Sin embargo, más allá de una finalidad puramente expresiva, a través de los textos de Taut puede reconocerse una finalidad orientada a la vida de los hombres que trascendía las cuestiones materiales asociadas a la vida en sociedad.

De este modo, aquellas necesidades “espirituales” encontraban lugar de resolución social en los edificios destinados a las funciones culturales de la ciudad pero, de forma más elevada y absoluta, en la casa de cristal, en esta “catedral del futuro” expresionista que Taut imaginaba vacía y sin ningún atisbo de funcionalidad salvo la simbólica.

A este respecto, Mies mostrará una tendencia contraria en su escrito *Arquitectura y voluntad de época!* (1924), afirmando que “las aspiraciones de nuestro tiempo se orientan hacia lo profano.

576 MARCHÁN, Simón, citado por ELORRIAGA, Jabier. Op. cit. p.63.

577 MONTANER, Josep Luis. Op. cit. p. 33.

578 ÁBALOS, Iñaki. Op. cit. p. 10.

Los esfuerzos de los místicos no pasarán de ser anécdotas. Por mucho que profundicemos en nuestros conceptos vitales no construiremos catedrales⁵⁷⁹, y añadía, “no apreciamos el vuelo de la imaginación, sino la razón y el realismo”⁵⁸⁰. Mies, apelando a la esencia de la arquitectura dejaba clara su visión materialista de la arquitectura: “la estructura de nuestra época es esencialmente diferente a la de cualquier época anterior. Difiere de ellas, tanto en sus condiciones espirituales como materiales, pero éstas son las que determinan nuestras creaciones”⁵⁸¹ o “Toda cultura depende del paisaje y de sus ideas económicas. Sólo en relación con éstas se puede concebir una cultura”⁵⁸². Para Mies, lo importante de las construcciones del pasado, como los “templos griegos” o las “catedrales de la Edad Media”, no se encontraba en la creación individual de sus autores, sino en el hecho de que representaban “creaciones de una época entera”⁵⁸³. Sólo de este modo, impersonal, “podían convertirse en símbolos de su tiempo”⁵⁸⁴, más allá del olvido del funcionalismo por erigir símbolos.

F. NEUMEYER, 1995

“La incorporación de la mecanización en la vivienda, ‘este aspecto de la nueva objetividad’, actuó contra el contenido tradicional de la arquitectura, precisamente contra ‘la representación de ideas humanas internas, es decir, lo simbólico’. La transformación de la arquitectura, desde portadora de significado a órgano o herramienta de trabajo, tal como lo denominaba Le Corbusier, no podía rechazarse a consecuencia de la progresiva tecnificación de la sociedad. Mies respondió a esta decadencia del símbolo en la arquitectura en la era de la técnica rehusando cualquier ‘especulación estética’ y entregándose a esas tendencias objetivas que llamaba la ‘voluntad’ de la época”⁵⁸⁵.

Como se ha podido observar a través de los proyectos de colaboración entre Oteiza, Sáenz de Oiza y Fullaondo, la tipología de edificios corresponde a un edificio religioso como lo era la Capilla en el Camino de Santiago y un lugar conmemorativo, como el Cementerio de Ametzagaña. Precisamente aquella tipología de la arquitectura que, según Taut y Loos, pertenecía al mundo del arte.

A. LOOS, 1910

“Sólo una pequeña parte de la arquitectura pertenece al arte: la tumba y el monumento. Todo lo demás, todo aquello que sirve a una finalidad, se ha de excluir del dominio del arte. Sólo cuando se haya superado el craso malentendido, que el arte es algo que puede adecuarse a una finalidad,... sólo entonces poseeremos la arquitectura de nuestro tiempo”⁵⁸⁶.

Lo que el CCAB sintetizaría por medio de las relaciones con la Capilla o con el Cementerio, es la relación entre el templo y el ágora, entre lo religioso y lo político, aspecto que también se

579 MIES van der ROHE, Ludwig. “Arquitectura y voluntad de época” (1924), en NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 372.

580 *Ibidem*.

581 MIES van der ROHE, Ludwig. “Conferencia” (1924), en NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 383.

582 *Ibidem*.

583 MIES van der ROHE, Ludwig. “Arquitectura...” Op. cit. p. 371.

584 *Ibidem*.

585 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 270.

586 LOOS, Adolf, citado por NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 72.

deja entrever en *La corona de la ciudad* de Taut. Una relación que, sin embargo, no se observa en Mies, pues en su Capilla está más preocupado por lo que denominaba “voluntad de época” (veremos más adelante qué implica esta noción). En la descripción arquitectónica que aparece en la modificación del Proyecto Básico del CCAB, la solución 78 m (R), se señalan referencias al edificio religioso, al político, y al público, tradicionales de los pueblos vascos:

“Dicho edificio de un dimensionado, a nivel de crujía, relativamente corto (9,60 metros, según las últimas referencias de los autores) daría cabida a diferentes actividades y se levantaría a una altura de 62 metros en relación a las rasantes de su entorno. Dicho edificio formalizaría dentro de la plaza cubierta una imagen equivalente a la de un frontón como referencia inmediata al espacio público tradicional vasco que conjuga, en nuestros pueblos, la relación: Iglesia, Ayuntamiento, Frontón”⁵⁸⁷.

Relaciones que asimismo aparecen en las descripciones de los proyectos mencionados, como en la relativa al Cementerio de Ametzagaña, donde se articulan una edificación identificada como “capilla”, dedicada al culto, y un espacio con referencias a la acrópolis, que en este caso remite a la localización del Cementerio ubicado en la parte alta o colina (Ametzagaña), pero que encuentra resonancias al poder político griego, teniendo en cuenta la función de ágora, y también de templo, “a modo de acrópolis arquitectónica, dominando la colina y abierta hacia la ladera del sur, preside la cima la gran rampa: sobre ella, el gran “vacío” frente al muro, la ausencia, el despegue, la meditación; bajo ella el gran pórtico y la capilla, el lugar de cobijo y congregación”⁵⁸⁸.

J. OTEIZA, 1985

“Proyectados a modo de parque funerario, favorecían en su trazado la visión introspectiva atribuida al paisaje, recogiendo fielmente de la herencia de las teorías paisajísticas aquello que le dotaba de un carácter conmemorativo y de memorial, que evocaba aquel referente mítico de los antiguos elíseos en el que la materialización simbólica de la memoria colectiva, monumentalizada, resultaba de la tensión entre razón ilustrada y lo sublime de Burke. En definitiva, un imaginario en el que la tumba o el cementerio eran lugares para la reflexión transcendente”⁵⁸⁹.

Las referencias a las “catedrales del futuro” del expresionismo, a la catedral gótica, pero también a la plaza o espacio público que pretendía construirse en el CCAB, remiten de nuevo a esta suerte de relación entre lo religioso, entendido desde un punto de vista laico, y lo político⁵⁹⁰, imaginada por Oteiza como “lámpara espiritual” que, de igual modo, parece querer sintetizar o cuanto menos articular, por un lado, una tendencia ilustrada que históricamente prescindía de las explicaciones religiosas o marginales de la razón y, por otro, lo “espiritual” en el sentido particular que Oteiza le otorga desde lo estético y que iremos desarrollando a lo largo de esta investigación; una voluntad de síntesis que habría pretendido tomar lugar en una propuesta de espacio público, simbólico, de integración arte-arquitectura, que se constituía como el elemento arquitectónico del mecanismo de reactivación cultural del País Vasco.

587 OTEIZA, SÁENZ de OIZA, FULLAONDO. *Estudio...* Op. cit. s/p.

588 OTEIZA, Jorge. En ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. *Izarrak...* Op. cit. p. 20.

589 Idem p. 38.

590 No obstante, esta relación entre lo “religioso” y lo “político”, de importancia capital en esta investigación, habremos de retomarla en los próximos capítulos.

J. OTEIZA, 1963

“Nuestro cromlech neolítico es la anticipación más genial y emocionante de la arquitectura religiosa. La actual desocupación del espacio, la eliminación de elementos auxiliares de expresión innecesarios, representa un cambio del concepto de escala monumental (retórica) tradicional (la arquitectura civil y religiosa, parlante y espectacular) a la escala de la persona (arquitectura de vacío, de silencio, para intimidad individual). Es cierto que me ha tocado a mí anticipar la nueva naturaleza del espacio religioso como planteamiento de lo estético de la desocupación espacial que proponía (Concurso Internacional de Montevideo, 1959-1960) el concepto nuevo de lo monumental como neutralización de la expresión, como negación de lo monumental, por el planteamiento de signo receptivo de una espacio vacío y neutral (nuevo espacio-cromlech) como integración callada de la arquitectura, el arte (la escultura, concretamente en este concurso) y la ciudad”⁵⁹¹.

En cualquier caso, la forma jamás debía ser la finalidad o el resultado de esta integración creadora, hecho que junto a su máxima funcionalista para el CCAB (“la función es la forma”) compartía algunas de las finalidades con el racionalismo y funcionalismo del primer Mies:

L. MIES van der ROHE, 1923

“Construir

No sabemos de ningún problema formal, sólo de problemas constructivos.

La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo.

La forma, por sí misma, no existe.

La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea, sí, es la expresión elemental de su solución.

La forma como meta es formalismo; y esto lo rechazamos.

Tampoco buscamos un estilo.

También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo.

Tenemos otras preocupaciones.

Precisamente nos interesa liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser aquello que únicamente debería ser, es decir, CONSTRUCCIÓN”⁵⁹²

CRISTAL/VIDRIO

El cristal representa para Ábalos el “desencadenante” de todo el imaginario expresionista. El cristal coloreado del expresionismo lo coloca Ábalos frente al vidrio para identificar las diferencias entre el expresionismo y el racionalismo y funcionalismo “triumfantes”. Así como para éstos la Modernidad se manifestaría plenamente en el carácter plano e inmaterial del vidrio transparente como piel, para aquéllos el cristal se asociaba a las propiedades extraordinarias de las piedras preciosas, asociándolo así a las construcciones pétreas tradicionales. Para Taut se trataba de “la casa de cristal, realizada a base de vidrio, un material de construcción que denota materia, pero también algo más que una materia corriente, dadas sus características de brillo, transparencia y reflejo”⁵⁹³.

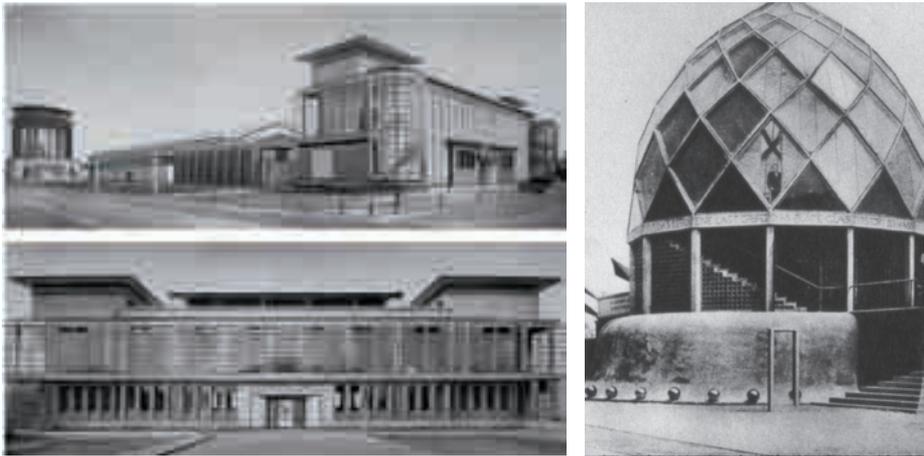
591 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 46.

592 MIES van der ROHE, Ludwig. “Construir” (1923), en NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 366.

593 TAUT, Bruno. “La corona...” Op. cit. p. 59.

Esta catedral laica de Taut, imaginada como un cubo de cristal coloreado, debe gran parte de su ensalzamiento del cristal al texto de Paul Scheerbart *La Arquitectura de Cristal* (1914), “leído como una revelación profética e iluminadora sobre las propiedades, efectos y posibilidades infinitas que pueden desplegarse a través de un uso sistemático del cristal y del color”⁵⁹⁴.

Para Ábalos, los expresionistas “destinaban al cristal la materialización de un mundo fantástico e ilusorio”, lo cual se diferenciaba radicalmente de la tendencia hacia la inmaterialidad por medio del vidrio como estrategia para revelar la “verdad” estructural del edificio llevada a cabo por arquitectos como Mies o Gropius. Para Ábalos, sólo basta comparar la Sala de Máquinas de Gropius y el Pabellón del Vidrio de Taut, que se encontraban en la exposición Werkbund de Colonia en 1914, “para entender el abismo entre las dos líneas de las que iba a surgir el proyecto moderno”⁵⁹⁵.



Proyecto de Sala de Máquinas de Walter Gropius y Adolf Meyer y Pabellón del Vidrio, Bruno Taut para la exposición del Werkbund, Colonia 1914

Sin embargo, Mies y el vidrio fueron motivo para introducir su proyecto temprano de rascacielos cristalino (1921) en la revista expresionista *Frühlicht*, dirigida por Taut, en la que Mies destacaba cómo “lo importante no es el efecto producido por la luz y las sombras, sino el rico juego de reflejos lumínicos”⁵⁹⁶. No obstante, el vidrio acabaría despegándose de la finalidad que el expresionismo le dotaba para adaptarse a la visión racionalista y funcionalista de Mies, en la que el vidrio supone la piel transparente que permite revelar la estructura, el esqueleto del edificio.

La transparencia estructural del CCAB podría querer dar cuenta de la “voluntad de una época” para la cual se encuentra en el origen de una Modernidad que no diferencia tanto a Mies de Taut, sino que los trasciende. ¿Podríamos entonces establecer alguna relación u objetivo similar entre dos corrientes supuestamente contrarias de la Modernidad arquitectónica?

L. MIES van der ROHE, 1924

“Al igual que para nosotros la idea de arquitectura no está ligada a contenidos y formas anti-guas, tampoco lo está a determinados materiales. Conocemos perfectamente las cualidades del

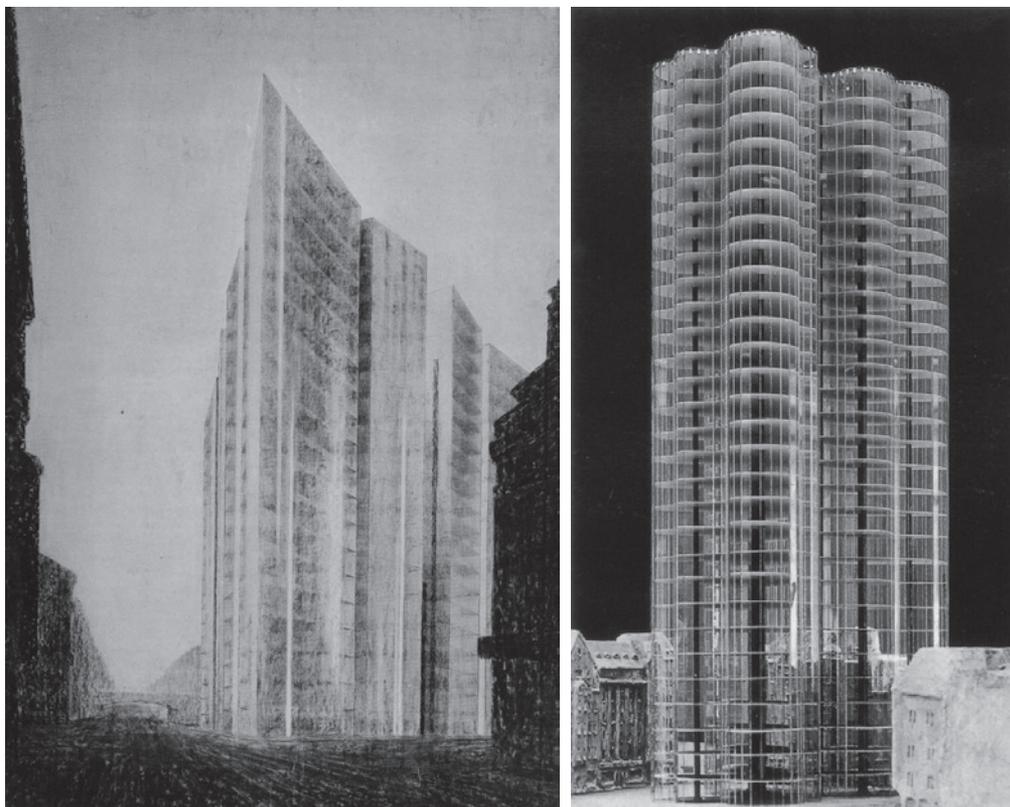
594 ÁBALOS, Iñaki. Op. cit. p. 11.

595 Ídem p. 15.

596 MIES van der ROHE, Ludwig. “Rascacielos” (1922) en NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 363.

ladrillo, pero esto no nos impide que en la actualidad consideremos el vidrio y el metal como materiales de construcción perfectamente válidos. En muchos casos son precisamente estos materiales los que mejor responden a los fines actuales [...] Los fines de nuestras tareas suelen ser sencillos y claros. Basta con reconocerlos y estructurarlos, para que nos conduzcan por sí solos a soluciones arquitectónicas significativas”⁵⁹⁷.

Para Mies el vidrio y el cristal, así como las *condiciones materiales de producción* para la construcción del momento cumplían con los requisitos de su época, tanto en los materiales como en las funciones, que tan “claras” y “sencillas” parecían entonces manifestársele al arquitecto alemán. En cualquier caso, habríamos que compartir, con Oteiza, que el resultado “significativo” de una obra correspondería a un esclarecimiento del servicio que ésta debe cumplir, si bien estamos reconociendo que en el caso del CCAB, el reconocimiento de sus funciones resulta un aspecto fundamental y a la vez complejo. En este proyecto, los arquitectos decidieron emplear acero y vidrio como materiales que referían no sólo a la década de 1920, sino a su propia época, en la que Sáenz de Oiza advertía como característica fundamental la tendencia a la levedad; aspecto que la arquitectura debía representar.



Dos versiones, de 1921 (izquierda, aparecido en la revista *Frülicht* de Bruno Taut) y 1922, del proyecto de rascacielos de Mies van der Rohe para la Friedrichstrasse, Berlín

⁵⁹⁷ MIES van der ROHE, Ludwig. “Arquitectura...” Op. cit. p.375.

F. J. SÁENZ de OIZA, 1989

“La pesadez, la gravedad de los materiales se distancia mucho de lo que es el peso de la cultura contemporánea. Cada vez se hacen cosas más pequeñas, los ‘chips’, las computadoras... todo se hace ligero y la arquitectura está sufriendo el mismo proceso. El valor de la gravedad o la pesadez, como el de la permanencia, no tienen sentido. Lo más permanente que puede ser la casa Schroeder de Rietveld o la villa Saboya de Le Corbusier son inseparables de nuestra cultura. De manera que el concepto de ligereza es un concepto propio de nuestro tiempo”⁵⁹⁸.

HIGH-TECH

El discurso del High-tech como movimiento arquitectónico implica una concepción progresiva de la historia y, por tanto, mucho más cercana al racionalismo-funcionalismo de Mies que al “eterno presente” de los expresionistas. De este modo, queda patente la importancia de los racionalistas y funcionalistas respecto a la idea del *Zeitgeist* o espíritu de la época, y su representación en la arquitectura durante la historia, entendida como un proceso racional en el que existen unos fundamentos objetivos que se determinan epocalmente. Como hemos podido leer anteriormente en el *Contenedor*, el propio Colin Rowe lo indicaba en su obra *Ciudad Collage*:

C. ROWE – F. KOETTER, 1981

“La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio: viviente, cambiante, nueva; ‘la nueva arquitectura es el inevitable producto lógico [...] de nuestra época; ‘la tarea del arquitecto consiste en ponerse de acuerdo con la orientación de su época’. Estas afirmaciones, pertenecientes respectivamente a Mies van der Rohe, Gropius y Le Corbusier, son perfectamente ilustrativas de la forma en que las categorías y modalidades hegelianas llegaron gradualmente a saturar todo pensamiento”⁵⁹⁹.

De algún modo, hay una confianza en que la historia representa un proceso, que es progresiva. Sin embargo, los expresionistas, desencantados por la I Guerra Mundial, advierten de la falsedad del progreso y de la atrocidad que la razón puede ejercer. Por esta razón, en algunas ocasiones se ha entendido que los expresionistas rechazaban los progresos tecnológicos y nuevos medios para la construcción. Sin embargo, aunque los expresionistas defendían los medios tradicionales de construcción, según Ábalos lo que verdaderamente habrían rechazado son los métodos seriados de producción (tan defendidos, por otra parte, por la Modernidad racionalista, por ejemplo en Le Corbusier) y no la tecnología como tal, a favor de construcciones singulares. Aunque el expresionismo defendía la artesanía incluso como método de renovación artística, Mies consideraba que las condiciones materiales de producción debían corresponder a los cambios de su época.

Bajo la lógica de la “voluntad de época”, y en contra de los expresionistas, Mies no concebía el empleo de los medios del pasado para las obras del presente. No obstante, Mies y Taut coinciden en considerar un error la recuperación “formalista” del pasado. Mies rechazaba los métodos de trabajo artesanales para su época, pues eran signos de una falta de comprensión de las circunstancias: “el que posee este valor ético es únicamente el propio trabajo y nunca un deter-

598 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 11 de junio de 1989.

599 ROWE, KOETTER. Op. cit. p. 32.

minado método de trabajo”⁶⁰⁰. Algo aparentemente contradictorio, pues si lo que importa es el trabajo y no la forma de trabajo, ¿por qué rechazar algunos medios y otros no? Mies respondería con el siguiente argumento de corte materialista: “La sensibilidad por la belleza del trabajo manual no es ningún obstáculo para reconocer que se ha perdido la artesanía como forma de producción [...] Nuestras necesidades han alcanzado un nivel que ya no puede satisfacerse con medios artesanales”⁶⁰¹. Para Mies, la necesidad de una sola máquina ya eliminaba a la artesanía como sistema de producción, todo lo cual justifica su ensalzamiento de los medios industriales.

Mies entendía que el arquitecto debe servirse de los medios técnicos de la época como una demostración más de su implicación en la vida de la comunidad, y su idea sobre la “voluntad de época” obedecería a que el arte no es expresión de un artista sino de toda su época, hecho que también remarcaría el carácter diluido de la colaboración. Sin embargo, la “voluntad de época” no implica condensar estéticamente el presente inmediato, sino que pretendería ahondar en el espíritu de la misma para descubrir la objetividad como aquello fundamental o esencial que constituye a la arquitectura universalmente. Para Mies, lo esencial de la arquitectura respondería precisamente ante la “voluntad de época” del arquitecto:

L. MIES van der ROHE, 1953

“La arquitectura debería relacionarse con la época, no con el presente inmediato. La capilla no envejecerá... tiene un carácter noble, está construida con buenos materiales, y tiene bellas proporciones..., está hecha aprovechándose de nuestros medios técnicos, tal como debería hacerse en la actualidad. Los hombres que construyeron las iglesias góticas alcanzaron los mejores resultados que se podían obtener con los medios que disponían”⁶⁰².

En la pregunta sobre la esencia de la arquitectura, estaría implícita la pregunta por la esencia de la época más allá de su expresión, para que, a través de lo objetivo y fundamental, el arquitecto sepa contribuir a la gran forma en el desarrollo de la historia. Para Mies, lo esencial en la arquitectura se traduciría en esta “voluntad de época” que para el arquitecto alemán corresponde al empleo de los medios técnicos y materiales significativos de una época.

Los nuevos materiales y técnicas ofrecían la posibilidad de una potenciación de la configuración constructiva, encaminada hacia la lucha por los fundamentos de “una nueva arquitectura”, la cual debía erigirse mediante la premisa funcionalista, de modo que la propia construcción revelara de manera fundamental y verdadera su sentido particular e histórico. “Se tendrá que entender que cualquier arquitectura está vinculada a su tiempo y que sólo se puede manifestar a través de tareas vivas y con los medios de su tiempo. En ninguna otra época ha sido diferente”⁶⁰³. De este modo, la objetividad anhelada por Mies se revelaba precisamente en las determinaciones históricas de la arquitectura que habría sabido representarla con acierto. En este sentido, las “formas” y “contenidos” del pasado resultarían “inútiles” en el presente, y cualquier intento artístico por implementarlos resultaría un fracaso.

600 MIES van der ROHE, Ludwig. “Arquitectura...” Op. cit. p. 373.

601 *Ibidem*.

602 MIES van der ROHE, Ludwig, citado por NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p.496 en SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 110.

603 MIES van der ROHE, Ludwig. “Arquitectura...” Op. cit. p. 371.

L. MIES van der ROHE, 1924

“Nuestros edificios utilitarios sólo podrán considerarse obras de arquitectura cuando sean portadores del espíritu de la época y satisfagan las necesidades del momento [...] El verdadero sentido de una obra es su finalidad. [...] La finalidad siempre era decisiva para la obra (y la caracterizaba –tachado)604. Gracias a ella obtenía su forma sagrada o profana [...] también el lenguaje sacro de los templos y catedrales es el resultado de una finalidad”605.

De este modo, la tecnología respondía a la tarea de transmutarse en cultura: “Allí donde la tecnología alcanza su verdadera culminación, trasciende a la arquitectura”606. La tecnología bien empleada, con “voluntad de época”, representaba un medio y no un fin en sí misma. En este sentido, Sáenz de Oiza comparte con Mies la convicción de que la arquitectura debe revelarse en su tarea histórica mediante la “voluntad de época” que la ha erigido. Los propios arquitectos compartían esta noción por cuanto consideraban que el objeto y sus técnicas de construcción debían implementarse en el proyecto del CCAB según parámetros de su actualidad cultural y científica. Sáenz de Oiza, por su parte, entendía a este respecto que la arquitectura estaba en miras de la levedad, la transparencia y la desmaterialización que constituían el presente de aquella época.

Sin embargo, y en relación a las “catedrales del futuro” parecería que los arquitectos siguen la estela expresionista, debido a su intención de que en la tecnología con “voluntad de época” se revelara una impronta de carácter trascendente. De hecho, desde su intervención en la Capilla en el Camino de Santiago, Sáenz de Oiza había tratado la posibilidad de imbricación entre la dimensión tecnológica y la religiosa:

F. J. SÁENZ DE OIZA, 1954

“El problema del templo es, y ha sido siempre, de una capital importancia para la arquitectura. La historia nos muestra que se han utilizado siempre las formas más nuevas, más atrevidas y audaces. Si unas y otras fueron templo, edificio religioso, fue porque en ellas el arquitecto, artista, supo infundirles un elevado sentido trascendente. Si cabe hablar de tratamiento religioso de una forma de arte, no cabe, sin embargo, decir que una estructura sea en sí o no religiosa. Si lo es, es –repetimos- porque en su empleo el artista infundió en ella aquel sello superior [...] ¿Cuál es, al templo de piedra de ayer, la equivalente estructura de la iglesia de hoy?”607

Una cuestión trasladable al caso del CCAB, dada su dimensión estética y destino cultural:

F. J. SÁENZ DE OIZA, 1989

“Una cosa es el lugar y otra que el edificio no pertenezca al lugar en que se hace. [...] Porque todos los edificios culturales han sido realizados con medios y materiales culturales de su tiempo. [...] Si lo vamos a levantar, será con técnicas de hoy, con arquitectura de hoy. Lo que pretendemos corresponde a formas de nuestro tiempo. [...] Después hay que formar un todo

604 “El manuscrito del 7 de Febrero de 1924 (conservado en el archivo Dirk Lohan, Chicago) continúa más allá de la versión publicada” NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 373 (Nota).

605 MIES van der ROHE, Ludwig. “Arquitectura...” Op. cit. p. 373.

606 MIES van der ROHE, Ludwig. “Arquitectura y tecnología” en NEUMEYER, Fritz. Op. cit. 348.

607 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. “Memoria de la Capilla...” Op. cit. pp. 177-178.

en que se integre el presente con el pasado [...] este edificio va a representar el pasado y el futuro de esta ciudad”⁶⁰⁸.

En el caso del CCAB, Oteiza se preocupaba por distinguir los distintos usos de la tecnología. Los desarrollos iniciales de cualquier nueva tecnología aplicada al arte acaban por parecer un manifiesto espectacular decorativo. El uso de la tecnología como representación del ideal de una época, entra en conflicto con “esta tendencia generalizada del arte contemporáneo por la expresión maquinista y espectacular, por la novedad de los recursos mecánicos”⁶⁰⁹. El escultor advierte así de la novedad de estos recursos tecnológicos al considerarla un factor que fácilmente puede derivar en formalismo y espectacularidad, en los términos que venimos definiendo; aspecto que seguramente le obligó a distinguir en el CCAB, tal y como hemos visto, entre un racionalismo funcional o un racionalismo tecnológico, ya que los detractores emplearon contra este proyecto el mismo argumento oteiziano respecto al uso espectacular de la tecnología. Podríamos establecer, por tanto, una voluntad similar entre las pretensiones de “voluntad de época” y la interpretación de “la actualidad cultural y científica” que Oteiza localiza en los SI, incorporándolos en la operación creadora:

J. OTEIZA, 1958

“Las nuevas ideas en el campo de la cultura afectan al pensamiento del artista. Pero la suerte del arte está ligada a la interpretación de las ideas en el campo del arte, a la suerte de la interpretación en el propio artista. El acierto estético es el cuidado en traducir los conceptos de la ciencia y de la filosofía para el arte en rigurosos términos espaciales, en inmediata operabilidad espacial”⁶¹⁰.

Es necesaria, por tanto una cierta “interpretación” que al artista lleva a cabo para adaptar al ámbito del arte la actualidad cultural y científica. El “acierto estético” pasaría por esta adaptación por medio de la cual el artista sabría emplear los medios tecnológicos en la operación sin caer en un mero formalismo espectacular.

Por su parte, Fullaondo respondía con argumentos que también podrían haberse relacionado con la “voluntad de época” miesiana por cuanto apelaba estéticamente a ciertas referencias ingenieriles como el Puente Colgante de Bilbao y Palacio Elissague anteriormente citados, dotándolo de una especificidad simbólica referente a la ciudad de Bilbao. Además, en los arquitectos del CCAB parece advertirse un énfasis u optimismo del High-tech y las visiones utopistas de las décadas de 1960 y 1970, encaminadas a la construcción ideal de unas mejoras de vida. Sin embargo, edificios que han sido categorizados con el movimiento High-tech, como el Pompidou, comenzaron a considerarse un ejemplo de arquitectura insostenible debido los altos costes económicos que implicaban su mantenimiento. Durante la década de 1990, representantes del High-tech comienzan a reorientar el movimiento hacia el uso de energías renovables en la construcción, todo lo cual derivaría en lo que se denomina “Arquitectura sustentable” o “Eco-tech”⁶¹¹.

608 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 11 de junio de 1989.

609 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 2.

610 Idem p. 9.

611 Para más información véase Grupo READ, fundado a partir de la Conferencia Internacional de Florencia sobre la energía solar en arquitectura y

ESTRUCTURA ESPACIAL

J. OTEIZA, 1958

“En la casa está calculado el hombre, el hombre al habitarla, al vivirla la hace móvil. El hombre es el T en el espacio interior de la arquitectura. Levanta una persiana y entra la luz y el paisaje, abre una puerta, cierra un mueble, corre una cortina y oscurece lo que le importa. Manda el hombre, la arquitectura obedece. La arquitectura ha previsto esta servidumbre que no puede violarla con tecnicismos expresivos ni la colaboración mecánica del ingeniero ni los propósitos particulares y expresivos del artista. El artista tiene que aprender también esta servidumbre en la planificación de su obra”⁶¹².

En un primer nivel, la funcionalidad que ofrecía una estructura como la proyectada para el CCAB permitiría la construcción del cubo sin necesidad de pilares intermedios y posibilitaría la creación de un sistema móvil con distintas opciones de configuraciones espaciales para responder a las distintas necesidades que pudieran surgir en relación a las actividades que contendría. En este sentido, encontramos otro tipo de relaciones con Mies desde su *Pabellón de la Industria Eléctrica* (1929), que equivale a un espacio neutro en donde los elementos sustentantes se colocaban fuera del interior con el fin de lograr grandes espacios vacíos que garantizaban contenidos cambiantes.

M. T. MUÑOZ, 2009

La Alhóndiga es un edificio de enormes dimensiones pero que no encierra en su interior nada jerárquico. No tiene grandes auditorios, como los proyectos que se han hecho después, que encierran grandes salas. Esta idea de un espacio que permitiera el movimiento de algo casi tan libre como esas unidades que Oteiza pone en sus vidrios, que se mueven con libertad. Este era el espíritu que sobrevolaba la Alhóndiga, la posibilidad de que dentro se sucedieran cosas pero nunca con estas armaduras que dan lugar a un edificio muy estructurado para cada una de las actividades sino una libertad de movimiento y de posibilidad de cambio continuo. Y esto no se ha puesto a prueba en ningún sitio. Quizá lo más cercano pueda ser el Pompidou.

Sin embargo, en un segundo nivel, la cuestión de la estructura en el CCAB entrañaba otros aspectos más relacionados con aspectos simbólicos que funcionales. Del mismo modo, en Mies la estructura respondía a su búsqueda de la esencia, de lo objetivo, mediante su método de la abstracción del racionalismo y la funcionalidad. La estructura “ese fiel guardián del espíritu de la época”⁶¹³, representaba para Mies lo eterno de la arquitectura.

El “esbelto rotundo esqueleto de acero” que Mies admiraba en 1922 de los rascacielos en construcción podría relacionarse con la estructura de acero que constituye la forma del CCAB en un reto técnico que había quedado a cargo del ingeniero Javier Manterola⁶¹⁴. En este sentido, “al ingeniero le correspondía ser el verdadero arquitecto de la época moderna”⁶¹⁵. Sin embargo,

urbanismo, que recibe apoyo de la Comunidad Europea. Se consideran ejemplos de este tipo de arquitectura el edificio Commerzbank en Frankfurt am Main, de Foster (1994-96) o el Centro Cultural Mont Cenis de Jourda y Perraudin (1991-99)

612 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 19.

613 MIES, Ludwig. (Conferencia, 1950) en NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 199.

614 En el *Anexo documental SI* pueden consultarse algunos de los esquemas que tratan cálculos ingenieriles relativos a la estructura de acero del CCAB.

615 NEUMEYER, Fritz. (A propósito de Walter Curt Behrendt y Joseph August Lux) Op. cit. p. 199.

más allá de estas consideraciones sobre la objetividad de la estructura arquitectónica en relación a su época, la estructura corresponde a un ideal que guardaba para Mies un imponente efecto estético, como representación de leyes lógicas y matemáticas inmutables y que, por esta razón, dotaban de verdad al edificio, previamente a que éste hubiera sido construido mediante la técnica y los materiales de la época.

F. NEUMEYER, 1995

“Considerada como un fenómeno estético, Mies basa la estructura en un estadio que no procede de la realidad arquitectónica de fines y usos, sino de la intensidad de de la impresión experimentada: aquello ‘que se encuentra en construcción’, es decir lo no terminado y en realidad irreal, se convierte en el estadio más importante estéticamente, que será determinante para el aspecto definitivo. El esqueleto, donde se revela con mayor claridad el duro encanto de la construcción de ingeniería, se convierte en ideal. En el absoluto mutismo de la lógica matemática convertida en forma [...] la experiencia tectónica de que transmite la ‘impresión imponente’ de la verticalidad y el entusiasmo por la naturaleza lógica y consecuente de las ‘audaces ideas estructurales’ equiparaban al ingenieril esqueleto estructural desnudo con cualidades que le permitían avanzar al rango de una estructura arquitectónica ideal. En el esqueleto de una estructura de acero parecía materializarse una forma esencial, que prohibía, casi por sí misma, cualquier revestimiento o añadido ornamental”⁶¹⁶.

Una decisión que corresponde al ideal de Mies en el que la estética de la técnica, según Neumeyer, la fascinación de las “audaces ideas estructurales”, es lo que realmente propicia la voluntad miesiana por configuraciones formales y espaciales nuevas y experimentales. Para que la construcción reflejara estéticamente estas cualidades, debía producirse una relación honrada entre forma y función, prescindiendo de cualquier ornamentación secundaria que cubriera la idea estructural, fundamento de la arquitectura para Mies más allá del “mero reflejo de nuestro saber técnico”⁶¹⁷. De este modo, “el esqueleto de acero materializaba y simbolizaba aquel orden objetivo, a través del cual la arquitectura de la época se encontraría a sí misma y el orden técnico se transformaría en cultura”⁶¹⁸.

A este respecto, en el CCAB se advertiría la voluntad de que la estructura se identificara con un ideal representado en los dibujos y las maquetas, en donde todo es estructura y vidrio transparente entendido como forma esencial. De este modo, la tecnología puesta al servicio de este proyecto para levantar una idea estructural “audaz”, habría pretendido mostrar, más allá del “mero saber técnico”, una estructura que se imponía estéticamente con la verdad inmutable de sus correspondencias lógicas y matemáticas; y es aquí donde podríamos reconocer la inmutabilidad e intemporalidad de los Seres Ideales en la ecuación estética oteiciana, en su sentido más original. No obstante, con la estructura y las enormes superficies de vidrio, “la tarea de delimitar el espacio no debía tematizarse en la pared, sino en el ‘lugar vacío’ de la abertura”⁶¹⁹.

616 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 180.

617 MIES, Ludwig citado por NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 181.

618 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 341.

619 Ídem p. 186.

LUZ Y ESPACIO [VACÍO]

Según el equipo redactor de la memoria, el interior de la gran plaza del CCAB se entronca mediante su espacialidad interior a la concepción teológica de la catedral gótica, si bien encontramos resonancias al concepto de integración arte-arquitectura en Oteiza, como desocupación espacial y receptividad. No obstante, en el caso del CCAB podría sugerirse que las vidrieras góticas habrían aumentado tanto su tamaño que las paredes del edificio constituirían en su conjunto una gran vidriera desprendida de la materialidad de los muros que las sostienen, en esta ocasión sustituidos por la retícula metálica exterior que, a modo de arbotantes contemporáneos, la sustentaban y permitían inundar de luz el interior vacío de la plaza acristalada. De este modo, la tecnología propia del siglo XX habría posibilitado el ideal de la arquitectura gótica, si bien el resultado formal y el simbolismo de la catedral gótica y del centro cultural Alhóndiga manifestarían grandes diferencias pues, entendida la arquitectura como representación de una época, todos los aspectos históricos que separan ambas arquitecturas, sus anhelos propios de representación, serían los causantes de las distintas determinaciones formales.

Para Ábalos, “mientras el día, la iluminación diurna, es el momento privilegiado del vidrio transparente moderno, la noche es el momento en el que la construcción del territorio expresionista se muestra en todo su esplendor”⁶²⁰. Sin embargo, en sus narraciones expresionistas, Taut describe el fulgor de los cristales coloreados por efecto de la luz diurna, y como ésta, en su cambio perpetuo durante el día, modifica la luminosidad y cromatismo de los destellos. En cualquier caso, la idea de la luz en Taut remite directamente al empleo simbólico de la luz cromática en el gótico, frente a la luz diurna de la racionalización renacentista e ilustrada. La luz quimérica que en el expresionismo pretende tornarse ella misma en símbolo, frente a la luz ilustrada del racionalismo que, si bien no descarta la posibilidad de juegos lumínicos, su función en la arquitectura se centra principalmente en la configuración del espacio.

F. NEUMEYER, 1995

“Mies compartía con Endell el entusiasmo por las nuevas construcciones y materiales, todo aquello que afectara a su efecto estético intensivo en el espacio y el juego de la luz sobre la superficie lisa. Este juego de los reflejos lumínicos, que Mies elevó a criterio de configuración, era el verdadero tema de la nueva mirada que representaba Endell. En su poética del espacio y en las visiones del vidrio miesianas, los cuerpos arquitectónicos se transformaban en volúmenes abstractos y mudos”⁶²¹.

Neumeyer considera que muchas de las ideas decisivas de Mies sobre la concepción espacial de la arquitectura podrían provenir del artista modernista Auguste Endell y su publicación de 1908 *Die Schönheit der Stadt* (Belleza de la gran ciudad). Neumeyer describe cómo Endell poseía una mirada poética de la ciudad, convertida en un “paisaje anímico” a través de los ojos de este pintor. Las apariencias de la ciudad, sus luces y efectos fascinaban a Endell, si bien consideró que aquello que dotaba de fundamento a la arquitectura era el espacio:

A. ENDELL, 1908

“Lo más significativo no es la forma, sino su negativo, el espacio, el vacío, que se extiende rítmicamente entre los muros y queda delimitado por ellos. A aquél que puede percibir el es-

620 ÁBALOS, Iñaki. Op. cit. p. 15.

621 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 287.

pacio, sus orientaciones y sus dimensiones, a aquél al que los movimientos del vacío le suenan a música, le está abierto el acceso a un mundo casi desconocido, al mundo del arquitecto y del pintor”⁶²².

Así mismo, un tratado doctrinario del miembro de la Bauhaus Siegfried Ebeling, publicado en 1926 en Dessau y titulado *Der Raum als Membran* (El espacio como membrana). Un tratado de tintes proféticos (“con referencia a ideas antroposóficas y cosmológicas, por las que se había orientado el primer Bauhaus bajo la dirección de Johannes Itten y Gertrud Grunow”⁶²³) que, partiendo de Friedrich Nietzsche y Raoul Francé (de gran influencia en Mies), tomaba en consideración las condiciones existenciales de la arquitectura y que, según Neumeyer, habrían influido de forma radical en Mies, sin que por ello renunciase a sus convicciones fundamentales. La noción de piel que Ebeling desarrollaba dotaba, de manera distinta a la piel y huesos de Mies, de un carácter más abstracto al interpretar la arquitectura como una membrana con cualidades biofísicas que relacionan y separan al individuo y el espacio interior del espacio exterior. Ebeling, que según Neumeyer representa el intento por restaurar el divorcio entre la técnica y el arte, expresaba la idea del “espacio neutral” mediante el “principio de la corteza”:

F. NEUMEYER, 1995

“El ‘espacio como membrana’ de Ebeling [...] anticipaba la arquitectura de la envoltura climática y la construcción ecológica [...] Profetizaba ‘máquinas de energía solar’ [...] y estructuras de luces utópicamente grandes [...] que parecían anticipar las cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller de 1959. También [...] se confirmaría veinte años después en las visiones utópicas de la Plug-In-City”⁶²⁴.

Sin embargo, para Neumeyer, Mies no será tan influenciado por la teoría de la membrana de Ebeling, sino por trasladar el centro de interés desde la construcción al espacio. Un cambio que nos recuerda la manera de explicar Oteiza su proceso escultórico experimental que pretende alejarse del formalismo: “habrían de ser las formas las que debían subordinarse hasta la independencia del espacio, hasta la anulación total de lo formal como categoría expresiva, hasta la manifestación total del espacio vacío como pura receptividad”⁶²⁵.

Con este cambio, Mies considerará a la técnica no como un fin en sí misma, sino como un medio para conseguir libertad en la configuración del espacio: “Con este proceso de transmutación del espacio, su vaciado de todo simbolismo, la tendencia al vacío [...] Mies había creado [...] todos los requisitos para materializar una nueva idea del espacio”⁶²⁶. Para éste, “la idea de la construcción se había convertido en la portadora de su realidad arquitectónica. Mies había trasladado lo estético, desde el cuerpo al espacio; un proceso que correspondía al desplazamiento de la ‘voluntad’”⁶²⁷.

622 ENDELL, August, citado por NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 283.

623 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 267.

624 Ídem p. 273.

625 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 13.

626 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. pp. 276-277.

627 Ídem p. 282.

Más allá de la representación de la arquitectura ideal por medio de la estructura, sería precisamente en el reconocimiento del espacio como aspecto verdaderamente esencial de la arquitectura cuando advierte que ésta se fundamenta, asimismo, en una dimensión “vital”.

L. MIES van der ROHE, 1928

“La arquitectura no es para mí un acto de especulación intelectual. No espero nada de las teorías ni de los sistemas específicos, como tampoco de una postura estética que sólo afecte a la superficie. La arquitectura sólo puede manifestarse a partir de un núcleo intelectual y sólo puede entenderse como un acontecimiento vital”⁶²⁸.

El Pabellón de Barcelona sería el culmen de este cambio, en donde el espacio representaba ahora lo esencial de la arquitectura universal por encima de los estilos y las formas. Así, la “voluntad de época” miesiana, se expresará como “expresión espacial de una época” Mies. Un vitalismo espacial que en Taut encuentra asimismo cuerpo en su casa de cristal, pues la definición del espacio vacío de su interior, parecen remitir, como es propio de las narraciones expresionistas, influenciadas por el pensamiento de Nietzsche, en una religiosidad vitalista. Así, Mies parecería haber condensado, precisamente en el edificio representativo, simbólico, “nada práctico” del Pabellón de Barcelona, los factores fundamentales que forman parte de una operación artística: “La arquitectura, en sus formas más sencillas, tiene su origen en la utilidad, pero, a través de toda la escala de valores, se extiende hasta el campo de la existencia espiritual, el campo de los significados y la esfera del arte puro”⁶²⁹.

4.4.1.6 PRIMERAS CONCLUSIONES

F. NEUMEYER, 1995

“O bien se legitimaba la forma como forma artística mediante una nueva estética para conciliar arte y vida, tal como pretendía el Werkbund alemán antes de 1919, o bien se extraía, junto con Karl Kraus y Adolf Loos, la consecuencia incómoda de prescindir por completo del arte en relación con los objetos prácticos de la vida”⁶³⁰.

Esta cita podría representar las posiciones de los dos arquitectos, Mies y Taut. Sin embargo, Mies, que habría representado la voluntad de sintetizar lo funcional y lo simbólico en una arquitectura nueva, parece que alcanza en el pabellón de Barcelona la síntesis entre técnica y arte, dentro de la “esfera del arte puro” (si bien este binomio no se identifica con aquél). Pero el Pabellón era un edificio exclusivamente representativo, sin funcionalidad utilitaria o habitabilidad alguna, que encarnaba el sentido de obra singular, en el mismo sentido a como Taut podía concebir su casa de cristal, su monumento imaginario verdadero sin función práctica, “arquitectura pura”:

B. TAUT, 1919

“La cruz que forman estos cuatro edificios constituye el coronamiento de todo el grupo arquitectónico; pero este macizo por sí solo no es todavía la corona. Únicamente es un pedestal

628 MIES, Ludwig citado por NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 277.

629 MIES, Ludwig en NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 335.

630 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 77.

para un edificio más alto, el cual, desprendido por completo de toda finalidad, reina sobre el conjunto a modo de arquitectura pura”⁶³¹.

Pero ¿qué función última guardaría esta “arquitectura pura”? ¿Es posible explicar desde del ámbito material o desde el ideal aquello que pretendían mostrar? Según la ecuación de Oteiza, aún deberíamos reparar en la dimensión vital a la que parece que Mies, finalmente, pondría atención fundamental, y Taut originariamente, para poder completar la operación creadora, dimensión que trataremos más adelante con los Seres Vitales y pero que es clave en la cuestión del formalismo.

“Naturalmente, las formas arquitectónicas de este proyecto sólo han de ser adoptadas en líneas generales. Para nosotros los arquitectos la cuestión del estilo pierde su carácter problemático desde el momento en que sabemos cuál es nuestro objetivo. Aunque quizá esta misma propuesta pueda ser calificada de problemática. Y tal vez con razón, ya que la solución de la corona de la ciudad puede dar un resultado completamente diferente. De todos modos, se puede uno dar por satisfecho si la propuesta ha contribuido modestamente a estimular la búsqueda en esa dirección. En el mejor de los casos, este trabajo ha de ser una bandera, una idea, un estímulo teórico cuya solución definitiva encierra múltiples posibilidades”⁶³².

En esta cita que ya conocemos, en la que Taut pretende mostrar la potencia de una idea imaginaria, éste se desprende, al igual que Mies, de un análisis de la arquitectura desde la forma, ya sea forma o espacio el objeto a ser considerado, ya que ¿acaso no puede la misma noción de espacio vacío derivar en una estrategia formalista? En este sentido, habríamos de cuestionar si la recuperación posmoderna de ciertos aspectos del expresionismo alemán que distingue Ábalos, aquella “parte reprimida” de la Modernidad, no ha sido rescatada sin llevar consigo el propósito fundamental que en su origen la animó, más allá de su forma.

Así pues, la máxima del funcionalismo - “La forma como meta es formalismo” - podríamos aplicarla al pensamiento expresionista de Taut; una máxima que comparte Oteiza para el CCAB. No obstante, nos preguntamos si la “arquitectura pura” de la que hablan Mies y Taut el equivalente de la integración arte-arquitectura oteiziana. Como Taut advierte, el objetivo primordial de este arte o arquitectura “pura” se encontraría más allá de las formas o estilos concretos, al afirmar que la solución a la corona de la ciudad puede dar un resultado diferente, según la época. De este modo, lo que creemos es que en Taut también se daría un intento por conciliar lo objetivo con la época, al igual que en Mies. Recordemos la cita anteriormente empleada sobre el peligro del formalismo, que en 1927 adquiere un profundo cambio en la concepción miesiana de la arquitectura. La cita decía: “La forma como meta desemboca siempre en formalismo. Pues implica un esfuerzo que no se orienta al interior, sino al exterior”⁶³³. Pero en este momento, sigue y concluye:

“Pero sólo un interior vivo puede tener un exterior vivo Sólo la intensidad vital puede tener intensidad formal [...] La verdadera forma presupone un vida verdadera. Pero ninguna vida

631 TAUT, Bruno. “La corona...” Op. cit. p. 59.

632 Ídem p. 62.

633 MIES van der ROHE, Ludwig en NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 393.

pasada, ni tampoco ninguna vida imaginada. Este es el criterio [...] Para nosotros lo decisivo es la vida”⁶³⁴.

Así, los preceptos racionalistas y funcionalistas no terminan por ser suficientes para Mies en su intento de recuperar la dimensión artística de la arquitectura para derribar las barreras entre técnica y arte. Por tanto, comenzamos a advertir con Mies y con Taut, que la dimensión vital podría representar una clave fundamental en la operación creadora, equivalente a la inserción de lo vital en la ecuación oteiciana, última operación sintética que, para el escultor, otorga carácter completo o absoluto a la obra de arte. Por tanto, los “Seres Vitales” (que serán tratados más adelante) parecen marcar la autenticidad que Mies anhelaba para su renovación de la arquitectura y que Taut reconocía en el mismo acto de la construcción pura; un aspecto que sospechamos que en Taut estaba manifiesto en sus elucubraciones expresionistas, pero que únicamente podía materializar mediante narraciones y dibujos.

Como señala Neumeyer, y según hemos procurando mostrar a lo largo de este *Postfacio*, la década de 1920 es el escenario de varios cambios fundamentales en la manera en que Mies concibe la arquitectura y en la que se podrían reconocer la distinta acentuación ejercida por el arquitecto alemán sobre tres órdenes distintivos: desde aquel donde el acento principal recaía sobre una perspectiva materialista en la que prima el objeto técnico y sus condiciones materiales de su producción; aquel otro que corresponde a una visión más idealista, desde la cual lo importante es la representación ideal de la arquitectura; hacia aquel en el que lo vital se reconoce como condición existencial y prioritaria de la misma; pues ¿no colocan Taut, Mies y Oteiza el objetivo verdadero del *arte* más allá de la representación o simbolización de toda idea? Encontramos pruebas de este “viaje” miesiano por el reconocimiento de los tres órdenes fundamentales de la creación que Oteiza habría postulado en su ecuación estética, y que Neumeyer explica:

F. NEUMEYER, 1995

“El camino de la arquitectura seguía una trayectoria del conocimiento, que ‘paso a paso’ debía poner claro ‘aquello que es posible, aquello que es necesario y aquello que tiene sentido’, para llegar a la ‘clara regularidad de un orden espiritual’. Las estaciones, por las que tenía que pasar el arquitecto, revelaban momentos autobiográficos: ‘El camino disciplinado desde los materiales, a través de los fines de la formalización’ hasta la ‘esfera del arte puro’, dibujaba un recorrido equiparable a aquel que conducía desde el aprendizaje en un taller de picapedrero, a través del radicalismo funcional de principios de los años veinte, hasta las creaciones ideales de 1929”⁶³⁵.

Mies declaraba querer “iluminar los órdenes posibles y aclarar sus principios” en la arquitectura, y Neumeyer, como si hubiera dado con el método analítico de la ecuación oteiciana, continúa narrando el viaje:

“El divorcio entre orden materialista y orden idealista, que finalmente emprende Mies, redujo sus experiencias del encuentro con la filosofía a las posibilidades arquitectónicas liberadas, al mínimo denominador común: el ‘principio mecanicista de orden’ que –igual que aquel ‘Cons-

634 *Ibidem*.

635 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. pp. 335-336.

truir' de 1923- se caracterizaba por una 'énfatisación de las tendencias materiales y funcionales' y debía rechazarse porque no satisfacía 'nuestro sentido por la función servidora de los medios y nuestro interés por la dignidad y el valor. Sin embargo, su antítesis, el 'principio idealista de orden' [...] tampoco podía aceptarse, pues 'su énfatisación de lo ideal y de lo formal' no satisfacía 'ni nuestro interés por la verdad y la simplicidad, ni nuestro sentido práctico'. Mies se había decidido por el 'principio orgánico de orden', que se orientaba hacia [...] la 'filosofía de lo concreto y vivo'. [...] Lo orgánico describía aquella esfera de lo vivo donde los opuestos, materia y espíritu, finalidad y valor, técnica y arte, alcanzaban la posibilidad de una existencia interrelacionada. En ella estaba escondido el principio creativo, con el que el hombre se podía poner en relación consigo mismo y con las cosas"⁶³⁶.

Sin embargo, cabe cuestionarse si Mies realmente abandonaba sus convicciones pasadas en este viaje o si, por reconocimiento de la complejidad de la creación, el arquitecto integraba en la operación cada uno de los pasos recorridos: la trayectoria de un viaje que descubre analíticamente sus estaciones, pero cuya resolución creadora se constituía dialécticamente entre todas ellas; estaciones que podrían estar representadas por los factores fundamentales que Oteiza identifica de igual modo en su ecuación estética. No obstante, el camino no se recorre en el mismo sentido de la ecuación, pues, tal y como señala Neumeyer, a comienzos de los años veinte Mies habría operado mediante la relación entre un orden material e ideal (aquello que, si se producía sintéticamente, Oteiza denominaría "Abstracto", como primera operación dialéctica de la ecuación, y que trataremos en el próximo capítulo); posteriormente se habría dado un divorcio de ambos órdenes, recayendo el acento en la perspectiva materialista; sólo para reconocer finalmente la importancia radical de los Seres Vitales en la operación, radicalmente espacial, de la arquitectura, pudiendo haberse producido en el Pabellón de Barcelona, una acentuación compensada (nunca equivalente, como mostraremos más adelante) en la que los tres factores se daban cita para acontecer, transmutados sintéticamente por medio de la operación artística, en una obra de arte "absoluta".

En un primer momento, Taut podría representar todo aquello que la modernidad representada por Mies: la voluntad arquitectónica de cada época por construir símbolos cuya función se fundamenta "más allá de lo terrenal", más allá de funciones utilitarias. El cambio de Mies, promovido por su rechazo ante la derivación seriada de la racionalización del urbanismo, traslada la noción de "voluntad de época" a "voluntad espiritual", distinguiendo entre técnica y arte. Por otro lado, Taut llevó a cabo proyectos completamente reales y adaptados a las condiciones que exigían para su finalidad práctica. De hecho, el arquitecto alemán fue incluso defendido por Mies ante los ataques que recibía debido a sus ideaciones expresionistas, tildadas de fantásticas:

"Este es el plan de crecimiento urbano que ha redactado el tantas veces criticado Bruno Taut. En este proyecto no se puede encontrar nada de fantasía, ni nada arbitrario. Se ha configurado a partir de las características del paisaje, de las condiciones de circulación y teniendo en cuenta a los hombres que han de vivir allí. Este plan ha alcanzado una forma significativa y característica precisamente porque aquí no se buscaba forma alguna"⁶³⁷.

636 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 338.

637 MIES van der ROHE, Ludwig. "Conferencia" (s/f) en NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 378.

Durante su trayectoria, Taut, además de desarrollar sus narraciones expresionistas en las que pretendía dar cuenta de la realidad última del arte de la arquitectura, llevó a cabo varios proyectos que podrían asociarse a la ideología socialista. En 1924 fue nombrado arquitecto jefe de la empresa privada GEHAG para el diseño de varias urbanizaciones residenciales en Berlín, las cuales ofrecían accesos al aire, el sol y jardines, así como instalaciones de gas, electricidad y baños, hecho por el que recibió críticas de la derecha política de la época, acusando tales edificaciones de opulentas para “gente corriente”. Por fortuna, fueron defendidas por el alcalde progresista Gustav Böss, en favor de la igualdad entre las clases sociales.

Así pues, la adscripción de Taut a la Nueva Objetividad, así como el viaje hacia lo vital de Mies, parecerían mostrar un mismo camino, recorrido inversamente por cada uno de ellos. Lo que aquí se defiende, es que estos procesos de reconocimiento no significaría que sus obras no contaran con los tres factores fundamentales que Oteiza reconocía en la operación creadora, sino que la revelación de la importancia de cada uno de los factores en sus trayectorias habría incitado puntualmente a la manifestación programática y constructiva de dichos factores y sus distintas acentuaciones.

La perspectiva de la “objetividad” oteiziana correspondería al reconocimiento analítico de las distintas acentuaciones en cada uno de los factores, como primer paso para poder llevar a cabo, dialécticamente, la implicación de estos factores en vías de una creación completa. Ésta es la que puede dar cuenta de una verdadera integración del arte y la arquitectura, alcanzando en la teoría los anhelos artísticos de Mies y Taut, los cuales parecen converger en un propósito humanista que excede el ámbito de las ideas. Como afirmaría Taut, “La arquitectura no se puede ‘aplicar’. Ni siquiera a ideales. Cualquier pensamiento humano desafina cuando habla el supremo placer de la construcción, cuando habla el arte...”⁶³⁸. Un ámbito de la existencia que Mies reconocería y que Oteiza habría defendido durante toda su trayectoria: “Ni la arquitectura ni el arte tienen como fin la expresión de algo por muy noble y bello que se pretenda, su misión es tratar al Hombre. No es lenguaje sino tratamiento espiritual. Curación”⁶³⁹. Sin embargo, para tratar este tema deberemos avanzar en la investigación, seguir el recorrido de la ecuación, analítica y dialécticamente, detectando el reconocimiento de una tarea común, la del *arte*, que para Oteiza no se agotaría en una dimensión material, ideal, o vital, sino en una suerte de síntesis dialéctica de todas ellas, garantía de la transmutación de estos órdenes en Ser estético “completo”, “absoluto”.

Al margen del “maniqueísmo de historiografías como las de Giedion” (Ábalos), quien dijo que la influencia expresionista no podía ser “saludable” ni “provechosa”, Mies podría haber supuesto la síntesis de ambas líneas genéticas de la modernidad: la expresionista y la racional-funcionalista. Jabier Elorriaga señala en su Tesis doctoral cómo Mies pudo estar influenciado, simultáneamente, por las “tendencias arquitectónicas románticas alemanas que establecieron la catedral gótica como expresión de un lenguaje popular y modelo a seguir”⁶⁴⁰ así como la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), pues ambas

638 TAUT, Bruno. “La corona...” Op. cit. p. 99.

639 OTEIZA, Jorge, citado por ELORRIAGA, Jabier. Op. cit. p. 517.

640 ELORRIAGA, Jabier. Op. cit. p. 63.

“representaban la idea de un organismo plástico abierto que tenía la capacidad de asumir bajo sus límites formales al resto de las artes, que disolvía la fractura entre artistas y artesanos, y que instauraba por colaboración (de saberes) una acción (estética-científica-tecnológica) que debía llegar a consolidarse en un cuerpo social común”⁶⁴¹.

En el edificio cristalino de Mies para la Friedrichstrasse “la estereonomía cristalina del rasca-cielos, vista desde fuera, podía relacionarse ciertamente con la euforia del vidrio y el cristal de los expresionistas. Los polígonos de vidrio se elevaban a ojos de los críticos ‘a modo de torres con fuerza gótica’”⁶⁴². Aunque “las visiones vítreas miesianas de la ‘catedral del futuro’ no respondían a la mística medieval, sino al mito de una nueva época caracterizada por la razón y la abstracción”⁶⁴³, para Argan es posible que no hubiera tal contradicción “entre la arquitectura fantástica del Expresionismo y el Racionalismo; y que tal vez Mies van der Rohe consiguiera sincretizar ambas (maneras de entender una misma realidad histórica), integrando con naturalidad visiones que en principio pudieran aparecer opuestas”⁶⁴⁴.

Desde un punto de vista polar, sugeríamos al comienzo de este *postfacio* una suerte de síntesis en el proyecto del CCAB que aunaría ambas tendencias, la de los “ganadores” y “vencidos”, categorías éstas que según ciertas interpretaciones podrían ser intercambiadas a la luz de la contemporaneidad. Sin embargo, la trayectoria de estos dos arquitectos alemanes y el reconocimiento de su propósito más fundamental y menos aparente, podrían señalar las síntesis dialécticas, no de las “corrientes” genéticas de la Modernidad, sino de los factores fundamentales que en la operación artística conducen a dicho propósito; un propósito que, al trascender los límites disciplinares del arte, conducen a aquellos que lo reconocieron a una voluntad de colaboración para poder realizarlo colectivamente, lo cual resulta de manifiesta importancia y radicalidad como hemos visto en Taut y en Oteiza.

Respecto a Mies, Elorriaga destaca la importancia que tuvo para este arquitecto la existencia del Consejo de Trabajo para el Arte (Arbeitsrat für Kunst), que incluía cincuenta miembros entre artistas arquitectos y mecenas, dirigido por Taut junto con Behne y Gropius, siendo éste último quien escribió con motivo de la muestra titulada “Una exposición de arquitectos desconocidos” (1919) un texto (considerado el primer borrador de su programa para la Bauhaus de Weimar) en el que se leía:

W. GROPIUS, 1919

“Deseemos juntos, pensemos juntos, creemos juntos la nueva idea de la arquitectura. Pintores y escultores, abríos un camino a través de los obstáculos que os separan de la arquitectura y convertíos en compañeros constructores, compañeros de lucha por el objetivo final del arte: la concepción creativa de la catedral del futuro [Zukunftskathedrale], que debe englobar de nuevo, en una forma total y única, la arquitectura, la escultura y pintura”⁶⁴⁵.

641 ELORRIAGA, Jabier. Op. cit. p. 63.

642 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 36, citando a Carl Gottfried.

643 Ídem p. 40.

644 ELORRIAGA, Jabier. Op. cit. p.64.

645 GROPIUS, Walter, citado por ELORRIAGA, Jabier. Op. cit. p.64.

Como señala Elorriaga, las actividades públicas del Consejo de Trabajo terminaron con la revuelta de la Liga espartaquista en 1919, que acabó con la vida de Rosa Luxemburgo (en su memoria Mies construyó su monumento en 1926, posteriormente destruido por los nazis) tras lo cual comenzó una correspondencia dirigida por Bruno Taut y titulada *La Cadena de Cristal*, en la que se intercambiaron reflexiones acerca de la posibilidad de una construcción cristalina colectiva. Dos años más tarde, Mies apuntaría a propósito de un texto de Friedrich Dessauer, que “la ‘influencia de la técnica en el alma’ [...] consistía en la ‘renuncia completa a las propias metas en el trabajo, a las propias veleidades y al afán de placer’, y en el ‘encuentro con un plano inmanente’ –de participación en el trabajo de creación”⁶⁴⁶.

El mismo Gropius escribiría: “el nuevo edificio del futuro, que deberá abrazar la arquitectura, la pintura en una sola unidad y que subirá algún día hacia el cielo desde las manos de millones de trabajadores como el símbolo de cristal de una nueva fe”⁶⁴⁷.

4.4.2 COLABORACIÓN ESCULTOR-ARQUITECTO EN EL CCAB

“En Modernidad, cada disciplina realizó el recorrido de su reinención en solitario para deshacerse de sus viejos límites y así establecer un nuevo suministro de leyes artísticas para el nuevo concepto de arte. A partir de esta premisa, la búsqueda de hacer con el arte un acto integrado para un nuevo modelo social, mediante la cooperación interdisciplinar, daba un nuevo y auténtico sentido al artista. De esta colaboración entre artistas y arquitectos, surgirá el acto edilicio como voluntad de obra colectiva y participativa, indiscernible y comprometida, donde como obra de arte debía ser el producto de un ‘genio social’, reflejo de la vida de una comunidad”⁶⁴⁸.

Así, podríamos interpretar el proyecto del CCAB como el intento por llevar a cabo este ideal de participación en una empresa colectiva que concitaría las distintas disciplinas del arte (en este caso de la arquitectura y de la escultura) para dar cuenta de aquello que les une, de un saber del arte que se encontraría más allá de sus categorizaciones disciplinares.

4.4.2.1 LA INFLUENCIA DEL MAESTRO

Sin embargo, tras haber analizado el proceso de proyección arquitectónica del CCAB podemos observar las dificultades en la materialización de tal ideal. Sáenz Guerra nos recuerda la profunda admiración que Fullaondo y Sáenz de Oiza tenían por Oteiza, tanta que reconoce una gran influencia del “maestro” en los arquitectos, si bien éstos trabajaban en líneas muy distintas. Para Sáenz Guerra, Fullaondo destacaba en el ámbito teórico, mientras que su padre habría llevado hacia “campos estrictamente arquitectónicos los saberes del escultor”. Sin embargo, habremos de analizar cómo se llevó a cabo esta adaptación del saber del escultor al

646 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p.339, citando a DESSAUER, Friedrich. *Philosophie der Technik*. Bonn, 1927, p.136.

647 GROPIUS, Walter, citado por ELORRIAGA, Jabier. Op. cit. p.65.

648 ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. *Izarrak...* Op. cit. 31.

campo “estrictamente arquitectónico”, en una operación que para Oteiza debía integrar arte y arquitectura mediante la colaboración de artistas y arquitectos y de un modo específico.

La presentación del Proyecto Básico en el Ayuntamiento de Bilbao revelaría varias de las cuestiones que conciernen a la colaboración entre los tres miembros principales o equipo redactor. Las declaraciones de Sáenz de Oiza se centran en cuestiones estrictamente arquitectónicas, mientras que Oteiza expone sus ideas sobre el IIE y el “destino cultural” del centro. Sáenz de Oiza manifiesta estar preocupado porque el resultado no es formalmente lo que Oteiza había ideado en un primer momento, aunque arquitecto y escultor pretenden mostrar a la audiencia la voluntad por “ir acercándose” a la propuesta original oteiziana. Ciertos procedimientos y técnicas dieron como resultado esta primera propuesta cuya autoría podría adscribirse a Oteiza, definida formalmente por oblicuas en forma de A truncada. Una propuesta que, como se ha visto, resultó económica y técnicamente inviable según la imaginaba Oteiza. “Comprendo dificultades y costes grandes, que soñar es fácil, ser escultor es fácil, pero esto es cuestión de vosotros, me excusaréis por haberme entrometido”⁶⁴⁹. Sin embargo también podría haber otra lectura según la cual Sáenz de Oiza, consciente de que la propuesta para CCAB de Oteiza era imposible, se expresaba con un supuesto miedo y con voluntad de querer acercarse a dicha propuesta para mantener en Oteiza la sensación de participación en un proyecto que, definitivamente, pertenecía exclusivamente a los arquitectos.

Aunque los arquitectos recogieron las ideas fundamentales de Oteiza, el proyecto del CCAB recupera la especificidad procedimental y técnica de la arquitectura para poder desarrollar un proyecto viable. No obstante, Oteiza continuará ejerciendo cierta influencia durante todo el proceso y los arquitectos, por su parte, se esforzarán en implementarla desde dos ámbitos: conceptual y procedimental. Desde un punto de vista conceptual, el saber del escultor habría sido incorporado desde el bagaje conceptual y técnico de los arquitectos. Esto es fácilmente observable en la lectura de la memoria del proyecto, tanto del Básico como la modificación posterior. Dado el tipo de narración, en la que no se distingue la escritura del escultor (los recursos expresivos del Oteiza escritor) se deduce que los verdaderos redactores de la misma fueron los arquitectos. De hecho, las justificaciones conceptuales del proyecto arquitectónico que se derivan de la Memoria remiten continuamente a referencias provenientes del ámbito estrictamente arquitectónico o urbanístico (como hemos analizado anteriormente) excepto en algunos momentos en los que, de forma muy breve, se recoge alguna idea que probablemente podríamos adscribir directamente a Oteiza, como aquella referida a las formas del frontón vasco en la modificación o el vacío interior de la plaza cúbica.

Por tanto, lo que podría deducirse es que los arquitectos interpretaron e intentaron recoger e implementar el saber del escultor en el proyecto, pero para ello habrían necesitado recurrir a sus propios referentes, estrictamente arquitectónicos y urbanísticos, en los que pudieran encontrar similitudes con la estética oteiziana, para poder justificar y llevar a cabo la propuesta. Referencias como el “espacio Ma” oriental, la propuesta expresionista de Taut o el Mies europeo, podrían representar puntos de relación entre el interés de los arquitectos y el de Oteiza. Se observaría, por tanto, una intención de los arquitectos por aplicar ciertas nociones oteizianas sobre el espacio, aunque interpretadas desde sus propias claves.

649 OTEIZA, Jorge. *Sin título* (fecha estimada: 1989); s/p. Archivo FMJO.

J. D. FULLAONDO, 1989

“No consta que los edificios altos no pueden ser integrados eficazmente en un contexto urbano. Como tímido ejemplo, puedo sugerir a los oponentes que se diesen un paseo por Manhattan, por la Ford Foundation, etc. Los viajes son ilustrativos [...] Sobre el famoso cubo que [...] lean la racionalización que, diez años después, hicieron los japoneses (Kurokawa, sobre todo), sobre el llamado Espacio-En o Espacio-Ma, tan relacionado con Oteiza. A ver si nos enteramos de una vez y nos dejamos de estilos postmodernos y demás majaderías reaccionarias”⁶⁵⁰.

M. T. MUÑOZ, 2009

En ese momento Juan Daniel sí seguía en sus clases de Proyectos una línea que le interesaba mucho que era el tema del gran espacio vacío y que, no sólo estaría en las investigaciones de Eisenmann, sino en Kevin Roche en la Fundación Ford. La Alhóndiga tendría mucho de esto. La Fundación Ford es una gran carcasa vacía por dentro en medio de Manhattan, que es un sitio donde se colmatan los edificios. También hay una relación al espacio vacío oriental, el espacio Ma, que fue un gran alimento para este proyecto porque, además, Fullaondo siempre relacionó el pensamiento espacial de Oteiza con este mundo, a pesar de que Oteiza tenga sus propias claves. Pero es esta idea de construir el espacio dentro de una familia de arquitectos, escultores, pensadores que han trabajado y pensado en las posibilidades de creación de espacio, de espacio puro.

En segundo lugar, desde un punto de vista procedimental, la colaboración artista-arquitecto debe ser tratada desde las particularidades del trabajo con Oteiza y las metodologías y procedimientos de los arquitectos. En este sentido, Oteiza parecía querer imponer una forma de trabajo, unos procedimientos escultóricos en el momento de materializar de producción de ideas iniciales con maquetas.

M. T. MUÑOZ, 2009

Por un lado, Oteiza, como es característico en él, siempre trabajaba a la contra: no proponía nada, sino que destruía lo que hacíamos los demás, que era una manera de trabajar muy buena: él mismo destruye lo que él hace manipulando las formas. Se iban produciendo diferentes propuestas y él rompía, en vez de ir proponiendo el trabajo con propuestas sino contra el trabajo de otro. En esta confrontación, el arquitecto es aquel al que hay que evitar que haga lo que hacen los arquitectos porque no comulga con su modo de trabajar.

Oteiza partía de la convicción de que el dominio de un lenguaje artístico, como la escultura, implicaba la adquisición de un saber que, por ser saber del arte, era aplicable a otros lenguajes artísticos, como por ejemplo la arquitectura. De acuerdo con la teoría estética oteiziana, los factores fundamentales de la obra de arte eran aplicables a todo lenguaje; de este modo, y tras una trayectoria experimental supuestamente concluida en la escultura, Oteiza habría procurado orientar los procesos de trabajo del CCAB una disciplina que atendiera a dichos factores. No obstante, la metodología de trabajo podía alcanzar en ciertas ocasiones una gran tensión⁶⁵¹.

650 FULLAONDO, Juan Daniel. “El manantial...” Op. cit. p. 23.

651 Hemos sido directamente informados de los bastonazos que el escultor solía propinar a las maquetas de los arquitectos que, en su opinión, no cumplían correctamente con su cometido.

T. BADIOLA, 2009

Lo que yo creo que sucedía es que esa teoría de que quien maneja un lenguaje maneja todos los demás no es real y que las aportaciones de un escultor dentro de un equipo de arquitectos puede tener factores muy positivos, como de hecho los tuvo en estos casos, más en lo que podría ser algo que hacía Oteiza, que era muy brutal por un lado, pero que también era muy higiénico, y era destrozando todas las convenciones que utilizan los arquitectos normalmente.

Si bien podríamos reconocer con Oteiza que puede darse un núcleo de saber compartido por las distintas disciplinas artísticas, las propias especificidades técnicas y procedimentales de cada una de ellas implicarían todo un trabajo de aprendizaje que, en el caso de la arquitectura, Oteiza no había llevado a cabo, aspecto que explicaría el sentido de la colaboración en aras de obtener una integración arte-arquitectura. No obstante, esto no implicaría que la intervención de Oteiza en los procesos procedimentales de los arquitectos no conllevara ciertos aspectos positivos.

T. BADIOLA, 2009

Oteiza les obligaba a utilizar herramientas que no eran las suyas propias y, aunque unas herramientas no son mejores que otras, en el mismo acto de cambiar de herramienta ya había un proceso de higienización de lo que es el proceso de diseño arquitectónico.

M. T. MUÑOZ, 2009

Por otro lado, está el no trabajar sobre el plano, a lo cual el arquitecto está muy acostumbrado por dibujar en diédrico, aunque ahora se trabaja de otra manera, el arquitecto proyecta con secciones pero ve en el espacio, esto es un procedimiento de trabajo y Oteiza en el estudio en cuanto había unos planos para presentar, ya que es lo que está reglado, no quería ni verlos. Él usaba materiales que, intencionadamente, un arquitecto no sepa manejar: el yeso, el barro,... Tendía a proponer formas oblicuas a diferencia de las propuestas más ortogonales de los arquitectos. Entraba en ese juego de cambios, en un proceso en el que él veía que podía transformar las propuestas con su intervención.

En cualquier caso, entre arquitectos y escultor se habría dado una confluencia de procedimientos disciplinares que favorecieran la misma producción de ideas y su materialización, y viceversa. En la especificidad metodológica de la arquitectura, habrían sido introducidos procedimientos y técnicas traídas de la escultura que bien podrían remitir al Laboratorio de tizas de Oteiza y su experiencia experimental en arte. No obstante, más allá podría encontrarse una voluntad de confluencia de saberes del arte integrados que superasen su especificidad disciplinar en favor de la creación. Por tanto, podrían advertirse ciertas cuestiones positivas en estos ensayos de integración en un nivel procedimental y técnico entre la escultura y la arquitectura. Parecería que la forma de intervención en el proceso de trabajo obedece a una intención por parte de Oteiza de revelar las operaciones hacia allí donde él creía que se localizaba lo más importante de la operación creadora.

M. T. MUÑOZ, 2009

Por tanto, al haber muchas personas trabajando, se sucedían muchas propuestas simultáneamente, todas bajo una idea vagamente formulada de querer hacer un gran centro con formas simples pero que tenían que ver con un gran caparazón que alojara un espacio donde se daría la

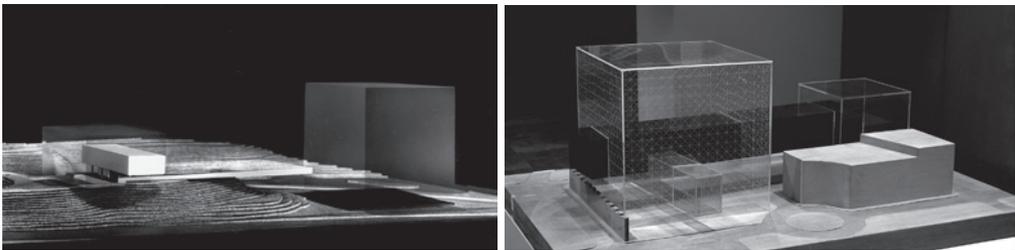
actividad cultural. Los dibujos se hacían como aproximaciones a un posible proyecto pero, en este caso, cuando tocaba hablar con Oteiza resultaban de poca utilidad ya que no estaba muy de acuerdo en que se trabajara sobre tablero porque prefería el manejo de objetos con la mano.

J. SÁENZ GUERRA, 2009

Para Fullaondo, que era heredero de Jorge Oteiza, la capacidad de hacer con las manos era fundamental. Su procedimiento de trabajo hablaba de una rapidez de pensamiento muy grande; le permitía trabajar ideas espacialmente muy deprisa.

4.4.2.2 CONEXIONES FORMALES ENTRE LOS DISTINTOS PROYECTOS

Podríamos aventurarnos en identificar ciertas conexiones formales entre los proyectos en los que Oteiza participó con arquitectos. Aunque finalmente la plaza acristalada del Proyecto Básico sería el elemento popularmente más distintivo del complejo arquitectónico, dicho protagonismo no debería restar importancia a la relación que esta parte del complejo guardaba con el resto de elementos arquitectónicos. La manera en que éstos se organizaban obedecería así mismo a patrones distinguibles en los anteriores proyectos de Montevideo y Ametzagaña.



Comparaciones entre las maquetas de los proyectos de Monumento a Batlle Ordóñez (1958) y del CCAB (1989)

El edificio-puente del CCAB (que surge de la plaza cúbica cubierta hacia el espacio de la plaza al aire libre de Santiago Apóstol) operaría de forma similar (como conexión de dos espacios) a la viga volada del Monumento a Batlle Ordóñez o a la plataforma-pista de despegue del Cementerio de Ametzagaña. Así mismo, podríamos distinguir esta función “conectora” del edificio-puente del CCAB en la primera propuesta netamente oteiziana de la A truncada, pues éstas sostenían principalmente un prisma acostado sobre las oblicuas. La relación que en el proyecto del Monumento a Batlle se da entre los dos cubos, el lleno o material, y su contrapartida negativa, en vacío, se daría de forma similar en el CCAB entre la plaza cúbica acristalada de la Alhóndiga y la plaza al aire libre de Santiago Apóstol, materialmente representada mediante un cubo transparente en las maquetas y dibujos. El propio Fullaondo así lo indicaba: “La gran plaza cubierta, acristalada y su negativo en el sector opuesto, abierta”⁶⁵². Al mismo tiempo, el edificio-puente podría suponer una síntesis entre la idea de rampa-viga volada y la idea de “edificio acostado” del cementerio de Ametzagaña, que servía de cobijo y congregación (“El prisma horizontal de rotunda expresión monumental es un gran edificio, rascacielos acostado”⁶⁵³). El edificio-puente del CCAB, dadas sus dimensiones, su materialidad vítrea, así

652 FULLAONDO Juan Daniel. Revista *Kain...* Op. cit. p. 9.

653 OTEIZA, Jorge, citado por ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. “Monumento para una ciudad: Oteiza y el Cementerio de Ametzagaña” en

como su habitabilidad en tanto receptáculo de las principales actividades culturales del centro, se acercaría incluso más fielmente a la idea del edificio como “rascacielos acostado” que Oteiza imaginaba poéticamente para el cementerio.

Existe un aspecto que consideramos de mayor relevancia que estas comparaciones de tipo formal (que son las que nos competen en este capítulo de los Seres Ideales), un trabajo previo que Oteiza consideraba necesario realizar antes de acometer el proyecto: el “análisis morfológico” o “modelo” de una realidad asociada a cada proyecto, lo cual le dotaría de cierto anclaje figurativo a la planificación abstracta. Si en el caso del CCAB fue “el Bilbao de oblicuas, cuestas y grúas”, en el Cementerio el “modelo” fue la estación de tren de Donostia. Si recordamos la visión poética con la que Oteiza imaginaba el cementerio como “estación” o “pista de despegue” de las almas, el escultor describía el ejercicio de contemplar la estación de tren y alejarse gradualmente de ella hasta descomponerla en sus elementos abstractos y esenciales, los cuales representarían el punto de partida para la proyección arquitectónica. Creemos ver, por tanto, una intención de Oteiza por trasladar el componente funcional utilitario de los modelos (ya sea la ciudad de Bilbao o una estación de tren) a una dimensión simbólica que opera como metáfora poética, pero que se concretaría formalmente en los proyectos.

Por parte de los arquitectos se advertiría cierta voluntad por representar formalmente algunos símbolos de la vanguardia artística pertenecientes a corrientes afines a Oteiza, como el constructivismo ruso. Más allá, las declaraciones del propio Sáenz de Oiza en la presentación pública del proyecto Básico, referentes al edificio transversal que cruza por debajo del edificio-puente en el tramo interior de la plaza acristalada manifiestan, bajo una mirada cenital, la intención de desarrollar una suerte de cruz Malevich en clave arquitectónica. El propio Fullaondo expresó la voluntad de los arquitectos por implementar en el proyecto del CCA las ideas generales que Oteiza imaginó al comienzo del proceso, así como aspectos de la vanguardia histórica en clave de homenaje al escultor Oteiza y su manifiesta intención de llevar a cabo un “constructivismo vasco”:

“Jorge Oteiza nos decía justamente que era el último representante de la vanguardia histórica. Entre todos, hemos intentado que esto se haga realidad. Una suerte de canto de cisne de un cierto constructivismo en clave vasca. Oteiza es como el Malevich de nuestro país. O Tatlin o como se quiera. La última vanguardia, la última carga, el último tango”⁶⁵⁴.

4.4.2.3 EL HOMENAJE Y LA FORMA HOMOTÉTICA

“Ya se ha dicho que se trata de una situación teóricamente muy complicada. Por un lado, se habla de suprematismo, de Malevitch, o de las cajas vacías de Oteiza, pero hay otras visiones. [...] Se trata de la plaza cubierta más importante de todo el mundo. La caja vacía oteizesa a escala urbana, con dimensión ciudadana”⁶⁵⁵.

AA.VV. *Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005. Ondare 26*. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, 2006; p. 263.

654 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista *Kain...* Op. cit. p. 9.

655 *Ibidem*.

Los arquitectos querían homenajear y tener en cuenta al maestro Oteiza. Para ello, recogen formalmente aspectos de Oteiza o incluso de las referencias del gusto del escultor, como Malevich, si bien los arquitectos no prescinden de sus propias intenciones, pues siguen sus propias convicciones estéticas incluso, en ocasiones, contrarias a las de Oteiza, como la voluntad que expresa Fullaondo de integrar en el CCAB tanto el espacialismo derivado de las investigaciones cubistas, defendido por Oteiza, como la temporalidad del futurismo, rechazada por el escultor.

F. J. SÁENZ de OIZA, 1989

“El edificio se apoya en otro edificio transversal que aquí se expresa en un prisma plástico amarillo con los cuales se forma una especie de cruz de Malevich que posiblemente a Jorge Oteiza no le interesa y yo tengo que confesar nuestro temor de que efectivamente haya aquí un discurso contradictorio entre la racionalidad de la forma geométrica de Malevich y la organicidad o mayor vitalidad de una propuesta cultural del tipo de Jorge Oteiza”⁶⁵⁶.

Aunque Sáenz de Oiza aparenta temer cierta contradicción entre la “racionalidad” de su propuesta, enfrentada a una supuesta “vitalidad” de la propuesta de Oteiza, nos cuestionamos la naturaleza de la operación de collage que tan naturalmente exponía Fullaondo entre diversas fuentes concitadas en el CCAB, entre ellas la constructivista. Y para ello retornamos a las propias fuentes de los arquitectos, Taut y Mies, afirmando este último:

L. MIES van der ROHE, 1923

“En Weimar se podía ver lo fácil que es jugar con formas constructivistas, si sólo se aspira a lo formal; allí la meta es la forma, mientras que en nuestros proyectos, es el resultado de nuestros trabajos. Me parece importante fijar hacia fuera una clara separación entre el formalismo constructivista y el verdadero trabajo constructivo”⁶⁵⁷.

Por otro lado, Taut advertía (al igual que Mies) que las soluciones formales del pasado no deberían incorporarse en la actualidad sin riesgo de fracasar en la operación. Y preguntamos, ¿no estarían temiendo, más allá de su racionalidad formal, el tipo de operación llevada a cabo en el CCAB? Para tratar esta cuestión debemos recuperar los modos de integración entre el arte y la arquitectura que Oteiza desarrolló en 1958, en *La ciudad como obra de arte*.

4.4.2.4 MODOS DE INTEGRACIÓN: EL ESCULTOR Y LOS ARQUITECTOS

En *Contenedor* analizábamos someramente los cuatro modos de integración arte-arquitectura que Oteiza identifica con el fin de distinguir aquel que considera correcto para obtener un resultado óptimo.

J. OTEIZA, 1958

“Cómo debemos entender la cuestión de los valores plásticos:

3 Desde la arquitectura sola

1 Desde la arquitectura con la obra de arte

656 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *Presentación...* Op. cit. (audiovisual)

657 MIES van der ROHE, Ludwig, citado por NEUMEYER, Fritz. Op. cit. 185.

2 Desde la obra de arte a la arquitectura

4 El arte definido desde la arquitectura

1 Es la situación tradicional, el arte como embellecimiento

2 Es lo que designo como “integración invertida”

3 La solución PM [Piet Mondrian]

4 La mía: solución PM en la arquitectura y aparte un arte que se define desde el interior o en el exterior de la misma arquitectura como pura espacialidad o receptividad metafísica⁶⁵⁸.

En este momento es la segunda opción, aquella que denomina “integración invertida”, la que nos llama la atención. Explicábamos que la proyección arquitectónica partiría desde la disciplina escultórica con el fin de obtener un resultado formal trasladable al ámbito arquitectónico; una solución que podríamos entender como formalista, ya que el acento espacial al que Oteiza otorga prioridad quedaría supeditado a las formas como principal condición para la cuestión de los valores plásticos.

En un texto titulado “Desviaciones de la arquitectura” en el que preparaba sus notas para la conferencia de la COA, creemos haber encontrado una explicación que matiza la noción de “integración invertida” o “desviación” de la arquitectura⁶⁵⁹. En este texto, Oteiza nos advierte en primer lugar de la estética del objeto meramente técnico: “Arquitecto y artista sirven fundamentalmente al hombre [...] En la arquitectura, si la desviación se apoya en la técnica de construir, la arquitectura se expresa como ingeniería (Pabellón francés de la Exposición de Bruselas)”.

No obstante, “si el arquitecto se expresa como artista” la “desviación” puede adoptar tres vías distintas, según Oteiza. En primer lugar, dando como resultado una “arquitectura escultura o pintura”, que Oteiza ejemplifica mediante el caso de Niemeyer, quien trabajaría, a juicio del escultor, “sobre la belleza de la maqueta desde el exterior, como producto artístico, como escultura”. En segundo lugar, Oteiza plantea la situación en la que la “escultura se convierte en arquitectura (Gilioli, a quien yo le hablaba de la escultura como residencia espiritual del hombre. No comprendiéndome bien, él me confirmaba que sí, que sus poliedros eran modelos de casa⁶⁶⁰). Por tanto, en este resultado se produciría una equivocación entre el sentido funcional de la habitabilidad de la arquitectura con el sentido “espiritual” (que explicaremos en los SV) que Oteiza reconoce en ciertas obras de arte (en el caso de Oteiza por vía de la “desocupación espacial”) y que es trasladable a la arquitectura como resultado de una correcta integración arte-arquitectura. Por último, en 1958 Oteiza categoriza como desviación “cierta arquitectura contemporánea norteamericana que algo cansada del ascetismo de un Mies van der Rohe toma resonancias barrocas y contactos con Gaudí⁶⁶¹. De este modo, en lugar de una arquitectura en la que “el Hombre se encuentre siempre en el centro del Espacio general⁶⁶², se produce una arquitectura que “organiza curvilíneamente los espacios como sorpresa que va a hallar el habi-

658 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 2.

659 OTEIZA, Jorge en ELORRIAGA, Jabier. Op. cit. p. 517.

660 *Ibidem*.

661 *Ibidem*.

662 *Ibidem*.

tante (la curva nos introduce en la Naturaleza)⁶⁶³. Diferenciadas estas nociones, analizamos el trabajo de los arquitectos, y del propio Oteiza, con el fin de distinguir qué modo de integración trató de aplicarse en el proyecto del CCAB.

MODO DE INTEGRACIÓN DE LOS ARQUITECTOS

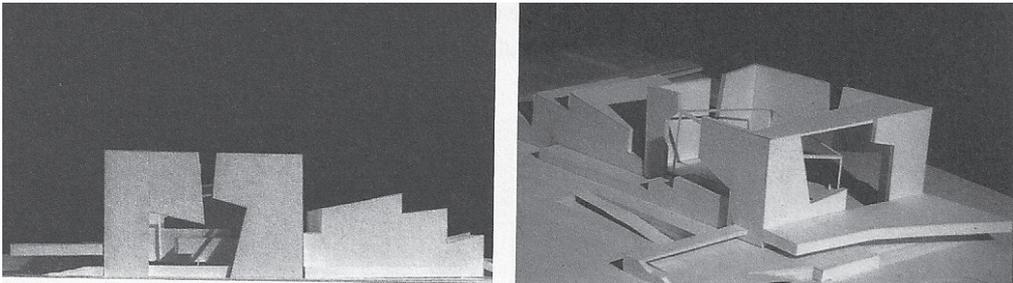
J. SÁENZ GUERRA, 2009

[La homotecia] es una idea autorreferencial, que va repitiéndose a escalas distintas. Fullaondo, al hablar del cristal, hablaba de la botella de anís El Mono, que tenía un mono que tenía una botella... Esos temas eran del interés de Juan Daniel.

Si exceptuamos el CCAB, existen casos que ejemplifican cómo en las colaboraciones arquitectos-Oteiza éstos acaban por interpretar la incorporación del saber del escultor homotéticamente, interpretándolo como una caja vacía o metafísica, transportada a escala urbana y convertida en un espacio habitable. Sin embargo, ¿es este el modo de integración íntima que Oteiza proponía en *La ciudad como obra de arte*?

Sáenz Guerra se refiere al proyecto del CCAB como lo hacía Sáenz de Oiza, pero sobre todo Fullaondo, como “una vuelta al Mies europeo, al Mies de la Bauhaus, y a Malevitch y Mondrian. Esta revisión da pie, por tanto, al juego de las tizas de Oteiza; objetos prismáticos blancos, en el espacio”⁶⁶⁴. Estos y otros ejemplos podrían mostrar esa recuperación de formas del pasado que tanto Mies como Taut calificaban de erróneas para una propuesta que tuviera en cuenta su época, hecho que como hemos analizado, era de gran importancia en Sáenz de Oiza, y también en Oteiza.

Más allá, observando los resultados de ciertas colaboraciones o los modos en las que algunos arquitectos han llevado a cabo en sus obras las “influencias oteicianas”, cabe cuestionarse si se hubiera dado cierta “integración invertida” por cuanto la construcción arquitectónica se plantea desde la escultura como objeto formal o espacial, no desde el saber de la escultura para Oteiza, que conllevaría una finalidad que trasciende el resultado formal de la arquitectura o la escultura, donde el espacio vacío guarda connotaciones directas con la operación creadora que vamos avanzando.



Proyecto para el Palacio de la Música y Congresos de Bilbao, Fco. Javier Sáenz de Oiza, 1992; definido por Sáenz Guerra como “gran plaza-caja metafísica”

663 *Ibidem*.

664 SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 282.

J. SÁENZ GUERRA, 2009

“Oiza, aparece más preocupado en la construcción de la ciudad que por un edificio. Forma parte de la construcción de la ciudad en este caso, el espacio vacío de las cajas oteizianas. La Capilla era ya un espacio vacío. Es, por tanto, pertinente empezar a pensar también en la Capilla en el Camino de Santiago como una de las primeras cajas vacías de Oteiza, como asimismo podemos recordar el Ara Pacis a la manera de una caja vacía ejemplar”⁶⁶⁵.

Según su hijo, Sáenz de Oiza toma el precedente de las cajas de Oteiza para proponer una plaza. Sin embargo, vistos los dibujos y maquetas de este proyecto, cabe la interpretación de una solución que ha tenido en cuenta lo formal, aunque sea tratándose del espacio.

“La ría de Bilbao como gran escaparate urbano. Se acepta su transformación desde una estructura industrial basada en la metalurgia, hasta una nueva situación en forma de eje cultural a desarrollar sobre la anterior [...] Nuestra idea propone la construcción de un gran vacío o plaza central que materializa y expresa tal lugar como de encuentros culturales. Un gran espacio cubierto de vidrio y acero...”⁶⁶⁶.

No obstante, el propio hijo de Sáenz de Oiza considera un error la proyección homotética de las esculturas de Oteiza para su posterior colocación en el espacio urbano, aunque nos preguntamos sobre la proyección homotética en arquitectura de los “espacios vacíos” de las esculturas. Sin embargo, en nuestra entrevista, Sáenz Guerra explicaba que la documentación gráfica que nos ha llegado responde a una fase en la que las maquetas o las tizas respondían a una técnica de generación de ideas, y no a una correspondencia material imitativa; ésta jamás tendremos ocasión de conocer cómo hubiera sido.

J. SÁENZ GUERRA, 2009

Para Fullaondo, que era heredero de Jorge Oteiza, la capacidad de hacer con las manos era fundamental. Su procedimiento de trabajo hablaba de una rapidez de pensamiento muy grande; le permitía trabajar ideas espacialmente muy deprisa. Creo que él no hubiera llevado homotéticamente a una escala mayor esas ideas, como se está ahora haciendo; no estaban destinadas a la homotecia, sino a generar ideas.

Así mismo, para Oteiza “las tizas en edificio oblicuo en vertical no eran más que una idea de los prismas-funciones edificio imponiéndose formalmente”⁶⁶⁷.

OTEIZA, ¿MODO DE “INTEGRACIÓN INVERTIDA”?

En su trayectoria de colaboraciones con arquitectos, Oteiza habría realizado un ejemplo de integración yuxtapuesta en su intervención en el Monumento al Padre Donosti en Agiña (1956-59), ya que escultura y espacio arquitectónico o monumental aparecen diferenciados,

665 SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p.p. 287-288.

666 SÁENZ de OIZA, Fco. J. “Memoria para el Concurso de ideas para el Palacio de la Música y Congresos de Bilbao (1992)” en SÁENZ GUERRA, Javier. Op. cit. p. 292.

667 OTEIZA, Jorge. *Sin título* (fecha estimada: 1989); s/p. Archivo FMJO.

yuxtapuestamente en la operación. Pero también podríamos incluir dentro de este modo de integración el proyecto de la Capilla de Santiago. Véase una cita de Sáenz de Oiza a este respecto:

“El proyecto terminó de definirse cuando Oteiza sugirió que, para calificar como iglesia ese mero objeto técnico, esa malla espacial, sólo restaba un relieve plástico. Propuso desarrollar la idea de la Vía Láctea como Camino de Santiago, a través de unos murales. Resultó una capilla hermosa que, en el fondo, era un espacio simbólico, sin altar, sin culto. Era un recordatorio, un humilladero, una evocación. Uno de mis mejores proyectos...”⁶⁶⁸.

Según Oteiza, la propia malla espacial no podría manifestar la impronta del arte sino mediante el añadido de un conjunto escultórico en forma de muro que, si bien muestra ciertas cualidades arquitectónicas, termina por ser un elemento yuxtapuesto a la estructura de acero propuesta por Sáenz de Oiza. Esa “necesidad” de Oteiza de incluir una figuración escultórica de carácter simbólico integrado al “mero objeto técnico” distaría, tal y como hemos observado anteriormente, de su concepción óptima de la integración, que habría pretendido llevarse a cabo en el CCAB, puesto que en este proyecto no fue necesaria una aportación en esos términos para que el conjunto pretendiera ser “una lámpara espiritual”.

Tal vez la opinión oteiziana respecto a la Capilla y el empleo de dicha integración respondiera a una referencia directamente religiosa, es decir, de cara al solicitante, puesto que la propuesta ya suponía una audacia por la eliminación de cualquier elemento religioso tradicional. Sin embargo, desde este punto de vista religioso, tal y como lo concebía Oteiza (que trataremos en los capítulos referidos a los SV), los elementos “exclusivamente técnicos” aplicados al CCA habrían debido ser suficientes para la operación por haber integrado la dimensión artística del escultor: “esto es una arquitectura, con una proyección plástica de escultura digamos, no porque sea escultura en el espacio, si no la arquitectura funcionando con un plus de sensibilidad, de sentimientos, escultor, espacial”⁶⁶⁹. Por tanto, tal y como hemos estado mostrando, se habría intentado imprimir este sello en la propia “estructura”.

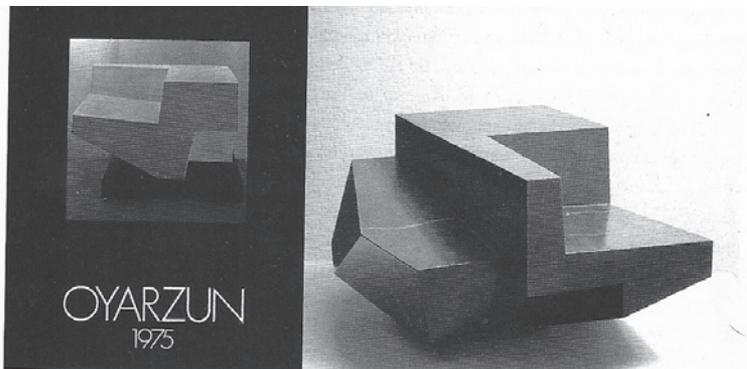
Las primeras propuestas de Oteiza, viendo sus fotografías hechas a las pequeñas maquetas-esculturas para su idea de A truncada, o la explicación de esta propuesta inicial aludiendo a las tizas como “espacios interiores”, así como el dibujo que le envía a Sáenz de Oiza, sugieren una operación que podría haber partido de la escultura para llegar a la arquitectura, dando lugar a una integración que respondería a las “desviaciones” que Oteiza denunció treinta años antes, tal y como hemos visto. Al identificar las tizas para el proyecto del CCAB como “prismas-función” y como “espacios habitables”, el escultor estaría trabajando “la maqueta desde el exterior, como escultura” (Oteiza), de esta manera el espacio interior quedaría definido por el exterior, y no a la inversa, tal y como se habría dado en Mies.

Del mismo modo, otros proyectos para una integración arte-arquitectura en los que Oteiza participó muestran igualmente al objeto escultórico como punto de partida de la arquitectura, en ocasiones de forma extremadamente evidente, como son los casos del proyecto para polide-

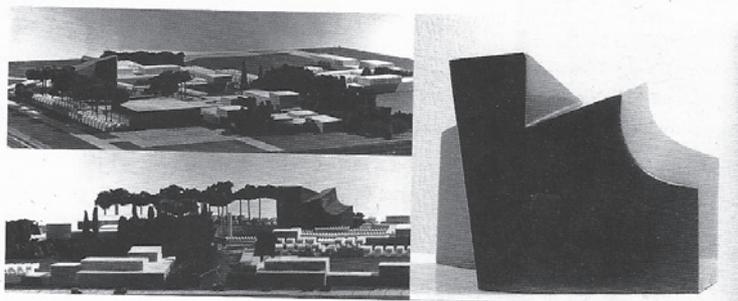
668 SÁENZ DE OIZA, Fco. Javier, entrevistado por Richard Levene y Fernando Márquez en *El Croquis*, 1988, pp. 26-27, citado por ELORRIAGA, Jabier. Op. cit. p. 273.

669 OTEIZA, Jorge. *Oteiza y Sáenz de Oiza...* Op. cit. (audiovisual)

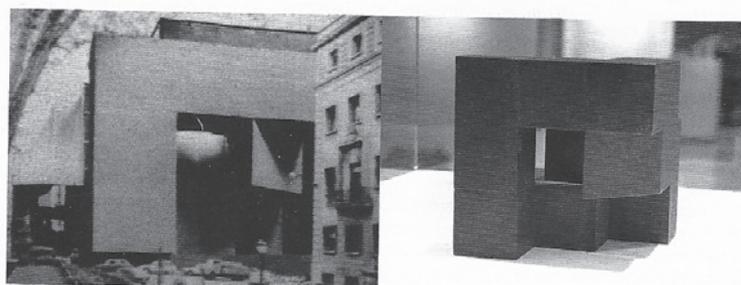
portivo en Oyarzun (1975), el edificio para Roquetas del Mar en Almería (1977), o el proyecto para la Fundación Sabino Arana (1979), donde unos montajes fotográficos desvelarían, ahora sí, una estrategia puramente homotética, una operación de escala desde el tamaño escultórico al arquitectónico que los autores Arnaiz, Elorriaga, Laka y Moreno destacan mediante una la siguiente composición de imágenes:



105.- Proyecto para Polideportivo (1975)



106.- Proyecto de edificio en Roquetas de Mar (1977) (Fundación Museo Jorge Oteiza)



107.- Proyecto para la sede de la Fundación Sabin Etxea (1979)

Composición realizada por ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO en *La colina vacía*, op.cit. p. 250

No obstante, cabría entender estos montajes como ideas metafóricas acerca del posible traslado de su *propósito* experimental cumplido en la escultura al ámbito de la arquitectura, por integración de ambas disciplinas. Es por esta razón que, teniendo en cuenta que ninguna de estas propuestas pasó de la fase proyectual, no deberíamos reducir el análisis a una perspectiva formalista de las fotografías, maquetas y dibujos.

4.4.2.5 UNA APARENTE CONTRADICCIÓN

Hay algo intrigante en el aparente temor de Sáenz de Oiza respecto a la cruz Malevich que forma el CCAB y la posible reacción negativa de Oteiza. Sáenz de Oiza afirma que en esta propuesta podría identificarse un “discurso contradictorio entre la racionalidad de la forma geométrica de Malevich y la organicidad o mayor vitalidad de una propuesta cultural del tipo de Jorge Oteiza”⁶⁷⁰. Una afirmación que sorprende pues el propio Oteiza había defendido en el año 1988, previamente a que existiera la maqueta del Proyecto Básico del CCAB, un “racionalismo funcional [en el que] lo tecnológico sirve con sobriedad a un humanismo tradicional y al mismo tiempo nuevo, es éste el que conviene a nuestra ciudad...”⁶⁷¹. Que así imaginaba:

“...la iluminación en las noches callada, dura, inmóvil,
circulación, accesos, lentos y en oblicuo,
crecimiento, agregados en altura los edificios
por prismas rectos/de elevación limitada y coherente
iluminación, vidrio”⁶⁷².

Nos sorprende ya que, en todo caso, la “vitalidad” y “organicidad” (la cual podría entenderse desde la perspectiva expresionista de Taut o del Mies preocupado por lo vital) no coincide con el “racionalismo funcionalista” que Oteiza defendía para este proyecto. Por tanto, la apreciación de Sáenz de Oiza resulta enigmática y aparentemente contradictoria, del mismo modo que la defensa oteiziana del “racionalismo funcionalista” y su primera propuesta, “algo barroca” a juicio del propio escultor. Pero quizá estas contradicciones puedan salvarse al entender, más allá, cuál era la naturaleza del supuesto temor expresado por Sáenz de Oiza y los arquitectos frente a Oteiza.

Y quizá nos aventuramos demasiado, pero a tenor del análisis que vamos realizando, podríamos suponer que este temor provenía de la sospecha de que su propuesta aún no había logrado integrar todos los factores que Oteiza reconoce en la operación artística y que, por tanto, era incompleta, pudiendo caer así en un ejercicio formalista que rescata formas residuales del pasado, a falta de la inserción de los Seres Vitales en la operación –aquel “sello trascendente”. Cuando en una entrevista sobre el CCAB, a Sáenz de Oiza se le preguntaba por el significado que había tenido el proyecto de Aránzazu, respondió:

F. J. SÁENZ de OIZA, 1989

“Para mí fue el descubrimiento del mundo del arte, a través de Jorge Oteiza. Es decir, era como un profesional técnico, un hombre de oficio, de corporación, de profesionalidad, de bagaje, eso que llaman técnico-científico, que no es nada, y descubrir el mundo del arte en la proximidad de Jorge Oteiza, eso era todo”⁶⁷³.

Cuando Oteiza aseguraba seguir el principal precepto del funcionalismo arquitectónico de que la forma sigue a la función, era para manifestar su oposición al formalismo en la integración

670 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *Presentación...* Op. cit. (audiovisual)

671 OTEIZA, Jorge. *Revista Kain...* Op. cit. p. 5.

672 *Ibidem*.

673 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *Oteiza y Sáenz de Oiza...* Op. cit. (audiovisual)

arte-arquitectura, a la forma como meta; y cuando lo distinguía del “tecnológico” era para defender la imbricación entre el arte y la técnica, a favor de un propósito artístico.

“SÁENZ DE OIZA: ¿pero no crees que el mundo ha mejorado mucho?

OTEIZA: tecnológicamente, ésta es la desgracia. Tu eres un tecnólogo, eres un científico, un matemático sensacional, un racionalista tremendo al mismo tiempo eres un tipo con una sensibilidad humana.

SÁENZ DE OIZA: hay paisajes que se han destruido, y otros que se han construido nuevos, yo no lo veo tan negativo el futuro.

OTEIZA: es la juventud tuya, sabes, tu actividad tremenda, tu juventud, tu fuerza y tu pasión, es lo que hace que se coordine, hay una armonía entre tu cosa racionalista científica, y la sensibilidad tuya humana, es la juventud”⁶⁷⁴.

Por tanto, el supuesto miedo de Oiza por no haber integrado en la operación el verdadero propósito que para Oteiza debe guiar a la operación creadora cuya función, vamos avanzando, es humana, existencial y política, *verdaderamente* artística, irreductible incluso a la simbolización de ideas.

B. TAUT, 1919

“La arquitectura no se puede ‘aplicar’. Ni siquiera a ideales. Cualquier pensamiento humano desafina cuando habla el supremo placer de la construcción, cuando habla el arte...”⁶⁷⁵.

En cualquier caso, este proyecto del CCAB podría ser una representación fallida del intento por resolver estéticamente, éstas y demás contradicciones que definen a lo humano. Al igual que Oiza consideraba fundamental la aparente contradicción de la cita de Mies, de igual modo hemos considerado nosotros esta aparente contradicción en el CCAB como un signo de la voluntad por alcanzar una solución artística, dialéctica, que al modo operativo de la ecuación estética (la cual trataremos en el próximo capítulo referido a lo *abstracto*), sintetiza “químicamente” los Seres Reales y los Seres Ideales del CCAB.

4.4.3 CONTENIDO Y FUNCIÓN

4.4.3.1 COMPLEMENTARIEDAD *CONTENEDOR-CONTENIDO*

Al preguntar a Muñoz sobre el empleo de la premisa funcionalista por parte de Oteiza (según la cual la función define la forma) en su respuesta sitúa la principal función, no en el lugar del edificio o la escultura, sino en el del hombre.

M. T. MUÑOZ, 2009

Sin duda, pues pertenece a su convencimiento de que, realmente, cuando uno es escultor, no

674 SÁENZ de OIZA, Fco. Javier. *Oteiza y Sáenz de Oiza...* Op. cit. (audiovisual).

675 TAUT, Bruno. “La corona...” p. 99.

hace falta que haya escultura. En este sentido, su obsesión iba dirigida a la transformación del hombre, sin contar tanto con la envolvente.

Se da, por tanto, en este proyecto, una serie de funciones que particularmente responderían a los equipamientos culturales que cada institución tenían previsto instalar y que ya hemos tratado en *Contenido*. Sin embargo, nos centraremos ahora fundamentalmente en la idea de IIE que para Oteiza significaba su última oportunidad de desarrollar un programa pedagógico del arte encaminado a la educación estética de los ciudadanos. Un proyecto al que acompañaba un ideal de renovación cultural por medio de la transmisión del saber del arte.

M. T. MUÑOZ, 2009

La influencia de Oteiza no se dirigía tanto a las formas como al contenido, mediante la realización de una ambición del Oteiza escultor y pensador con las posibilidades de un gran centro de arte en un marco que permitiera que se desarrollasen todas las actividades. [...] El objetivo de Oteiza era la transformación de las personas a través del arte y su pedagogía. El simbolismo de este edificio es precisamente este: el contenido como símbolo de la transformación del hombre por medio del arte.

I. URIARTE, 2009

El complejo iba a contener aquélla idea de Oteiza respecto al Instituto de Investigaciones Estéticas. Por tanto, aunque sus formas eran poco impactantes y ya empleadas en cuanto al empleo del cubo, estaba dotado de monumentalidad en el sentido cultural, pretendiendo que lo que albergaba, la cultura, se erigiera como monumento.

Debe entenderse que Oteiza planteaba una doble operación articulada en lo que al CCAB se refiere, ambas desde una perspectiva que podría asociarse a la idea de “utopía total”: por un lado, la idea de la integración arte-arquitectura ampliada al ámbito de la ciudad de Bilbao, entendido como “modelo experimental en urbanismo”; en segundo lugar, la idea del IIE como nudo articulador posible dentro de una estructura sincronizada de equipamientos culturales para la *ciudad vasca*.

Para Oteiza, la obra de arte no “educa”, por lo que limitar su modelo experimental de ciudad al ámbito de la integración arte-arquitectura imposibilitaría abordar la totalidad de su finalidad. Por esta razón, este modelo de renovación que Oteiza imaginaba constaría de dos planos, el primero, fundamentado en la integración arte-arquitectura para la ciudad “como obra de arte”, que debía articularse con el segundo, entendido como la *ciudad vasca* que posibilitaría la educación estética de sus ciudadanos. Así, la idea de integración no se reduciría exclusivamente al ámbito del arte-arquitectura, sino a la relación de ésta con el modelo experimental pedagógico del arte en su función social emancipadora.

No obstante, esta “utopía total” desde el arte (propia de un pensamiento moderno), era contemplada con recelo por las nuevas generaciones de artistas, al advertir serias posibilidades de que pudiera ser finalmente realizada. Sin embargo, y como veremos en el próximo capítulo de lo *Abstracto*, Oteiza ya había anunciado el “fracaso político del arte contemporáneo”, por lo que, en los años del proyecto del CCAB, Oteiza actuaba desde un pesimismo que, por otro lado, no impidió aprovechar esta última oportunidad.

4.4.3.2 "NUEVA ESCULTURA VASCA" E IMPOSIBILIDAD DEL IIE

F. J. SÁENZ de OIZA, 1989

“Sangre nueva, juvenil, nosotros somos como la memoria, la experiencia del pasado algo ya demasiado mirando atrás, ese equipo completado con figuras nuevas, sería como un pequeño fermento”⁶⁷⁶.

Como trataremos más adelante, habrá que reconocer en el contexto posmoderno la operatividad de diferenciar las funciones desde las que nacen los proyectos de índole artística, pues la esfera cultural y la económica encontrarán una nueva vía de imbricación, en la que el proyecto del CCAB estaría inserto (como hemos avanzado en el *Postfacio* de *Crónica*).

T. BADIOLA, 2009

Por eso mismo el proyecto de la Alhóndiga pertenecía a esa nueva era que se iniciaba, una nueva era en la que la industria cultural iba a jugar un papel determinante en un cambio de imagen que, a su vez, implicaba un cambio en las estructuras económicas y sociales.

Un hecho que hace aún más compleja la trama funcional que representa el CCAB, pues éste representaría un engarce entre una forma de ver la función del arte, propiamente moderna, de la que participaría Oteiza, y en cierta medida Fullaondo y Oiza, y otra perspectiva más propia del momento histórico en el que se enmarca este proyecto. En este sentido, no podemos obviar una cuestión relativa a las diferencias que respecto a la funcionalidad podría condensar el CCAB al tratarse de un proyecto intergeneracional. Al responder Sáenz Guerra sobre la cuestión de la forma y la función:

J. SÁENZ GUERRA, 2009

La función más importante, y lo decía Roland Barthes a la hora de hablar de la torre Eiffel, sobre el pobre ingeniero, que estaba buscando un uso, cuando la función más importante era la función simbólica.

Tal y como nos indicaba Sáenz Guerra respecto al caso de la viabilidad económica del proyecto y el caso de la torre Eiffel, los símbolos “son lo más rentable para un país”. Es decir, que la dimensión simbólica de un edificio revierte en aspectos de mercado, sobre todo en postmodernidad, donde del monumento se concibe como parte de una estrategia que potencia el “sector de futuro” para las nuevas economías (ya lo hemos visto en SR). Aunque, asimismo, Sáenz Guerra atribuye al proyecto del CCAB una funcionalidad relativa al IIE oteiciano.

J. SÁENZ GUERRA, 2009

En la Alhóndiga, lo de menos era hacer un edificio, lo importante era la construcción de un modo de pensamiento del ser vasco. El hombre vasco como hombre artista, no como un añadido que le proporciona la cultura. El error creo que fue, del momento político, no haber sabido apoyar una operación estética global, del mundo de las artes, que hubiera supuesto un punto de inflexión. No se supo entender que no era un edificio, sino una manera de ser.

676 SÁENZ de OIZA, Fco Javier. *Oteiza y Sáenz de Oiza...* Op. cit. (audiovisual)

Aproximadamente, la generación equivalente a Sáenz Guerra podría estar representada por lo que se convino en denominar la “Nueva Escultura Vasca”, tal y como ha sido explicado en el *Contenido*. Son precisamente estos artistas que durante la década de 1980 reconocerían en Oteiza un propósito del arte que lo vincula con la vida. Un precepto moderno que estos artistas pretenderían adaptar al nuevo contexto cultural, desvinculándolo de su carácter utópico “total”, todo lo cual significaría una redefinición del propósito del arte que habían reconocido en Oteiza. Así, durante esa misma década de los ochenta, los jóvenes escultores influidos por los aspectos transformadores y emancipadores del arte que reconocen en Oteiza, buscarían soluciones más acordes a su tiempo, ya que habrían advertido que la concepción oteiziana operaba desde un imaginario utópico incapaz de materializarse en la realidad.

No obstante, en ocasiones se han criticado las pretensiones de redefinir una noción de “Proyecto moderno”, con un marcado carácter humanista, en una época como la posmoderna, caracterizada aparentemente por desalojar cualquier lugar o sentido para ello. No obstante, de nuevo la importancia radicaría en la propia redefinición del Proyecto.

T. BADIOLA, 1993

“Esta crítica no carece de fundamento, lo que ocurre es que nuestra machaconería en el tema no tiene tanto que ver con la consecución misma de unos determinados objetivos de índole cultural, social o incluso política, sino más bien con una desesperada búsqueda de sentido, de para qué somos artistas y para qué sirve el arte. Aún diría más, la búsqueda se sabe de antemano fracasada, y así, la derrota de ese Minotauro (aspiración a un sentido) que combatimos en el Laberinto de los textos artísticos y las categorías culturales, sociales y políticas, puede ceder su importancia ante el combate con el Laberinto mismo”⁶⁷⁷.

C.V.A. (MARIA LUISA FERNÁNDEZ Y JUAN LUIS MORAZA) 1984

“...tal cantidad de fisuras, entre lo público y lo privado, lo automático y lo consciente, la necesidad y el deseo, la necesidad y la desconfianza, el espíritu y el cuerpo... toman cuerpo como unidad disgregada, convirtiéndose a la vez en tema y estructura, incapacidad y método, limitación y posibilidad, propiedad y disfrute, contradicción principal y eficacia”⁶⁷⁸.

Así, los artistas de la Nueva Escultura Vasca entenderían que en la práctica del arte existe un aspecto ético por cuanto reconocen en su influencia la capacidad de transformar al sujeto y, por tanto, la vinculación que se establece con el otro social. No obstante, en la redefinición de este Proyecto “incumplido” por la Modernidad, contemplarían la necesidad de reformular el lugar del arte en su contexto propio, posmoderno, para poder llevar a cabo tal influencia.

T. BADIOLA, 1987

“Desde luego, hoy en día, no se puede plantear la cuestión en los términos en que se la planteó, por ejemplo, Oteiza. Oteiza nace a la creación en los años 30, en un momento en el cual las vanguardias comienzan a hibridarse, a eclecticizarse; todo su trabajo puede ser considerado como un balance de lo que experimentalmente habían significado estas vanguardias y de lo que podía este balance significar en cuanto a su aplicación social y cultural. Hoy en día estos dos

677 BADIOLA, Txomin. “Notas sobre intenciones y resultados”, en *Txomin Badiola*. Santander: Nave Sotoliva, Puerto de Santander, 1993; p. 27 (catálogo)

678 C.V.A. (María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza), AA. VV. *Mitos y delitos*. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1985; s/p. (catálogo)

territorios –el de la investigación plástica pura y el de la aplicación social– no son nítidos en sus límites”⁶⁷⁹.

Por esta razón, y tomando conciencia de que el trasfondo mas *verdadero* del arte que habían reconocido en Oteiza (el cual trasciende sus aspectos formales) debía adaptarse a las circunstancias históricas que vivían, estos artistas habrían reconocido la necesidad de proseguir con la experimentación artística para adecuar, de una forma más “realista”, la función emancipadora del arte en un nuevo contexto cultural como el posmoderno, mediante la síntesis de arte y vida, redefinida.

T. BADIOLA, 1984

“La alegría con la que los ochenta acoge la nueva situación no parece sino la risa histórica producida por la satisfacción de dar nombre a las cosas; al decir que vivimos “lo Posmoderno” salvamos la propia figura mientras por otra parte conjuramos la posibilidad de entender lo post-moderno y la responsabilidad que esto conlleva en el sentido de nuevas viabilidades para el Proyecto. La crisis del concepto tradicional de Proyecto en las Vanguardias Históricas es hoy en día evidente, y sin embargo es todavía insustituible por algo que no sea poco más que una huída hacia adelante. El auténtico reto histórico (aunque suene anacrónica la expresión) con el que se encuentran arte y artistas es la redefinición de este concepto (Proyecto) para una situación mucho más realista”⁶⁸⁰.

Así, advertiríamos cómo la década de 1980 habría supuesto para estos escultores de la “Nueva Escultura Vasca” una situación cultural ambivalente: por un lado, algunos aspectos de la posmodernidad se viven con sensación de desencanto o fracaso; por otro, estos artistas habrían reconocido la posibilidad de recuperar el vínculo que la práctica del arte establece entre el sujeto y la sociedad, al entenderlo como emancipación, y para ello contemplan este contexto cultural como una oportunidad. Para estos artistas, la idea de llevar a cabo el IIE de Oteiza,

J. L. MORAZA, 2009

No sólo era complicado por los motivos políticos y sociales, sino por el lugar desde donde se contempla el proyecto y los visos de continuidad que pudiera tener. Era muy difícil que se realizase. Qué difícil hubiese sido para esta ciudad y para el País Vasco rellenar de un contenido a ese proyecto, sin Oteiza ¿Y Oteiza habría estado allí trabajando?

T. BADIOLA, 2009

El planteamiento a principios de los 90 de cuestiones pensadas en los 60 realmente ya no tenía futuro. Esta idea del Instituto de Investigaciones Estéticas podía haber tenido sentido en aquel momento, y lo tuvo porque tuvo ese efecto dinamizador, pero ya estábamos en otro momento diferente en el que ya no significaba nada. Y lo que podía significar a efectos prácticos ya se estaba sirviendo en otras estructuras. [El proyecto del CCAB] fue el primer gesto fuerte, no doméstico. Lo que sucede es que era un gesto que se estaba realizando en la compañía de unos agentes, como podían ser Oteiza, Fullaondo u Oiza que, realmente, pertenecían a otro momento. Además, su posición ideológica era radicalmente contraria a la base ideológica que

679 BADIOLA, Txomin. Entrevista con Xabier Sáenz de Gorbea para el catálogo de la exposición *Una obra...* Op. cit. p. 18. (catálogo)

680 BADIOLA, Txomin en AA. VV. *Mitos...* Op. cit. s/p. (catálogo)

supuestamente debería sustentar ese proyecto que se iniciaba. Lógicamente, aquello tenía pocas posibilidades de llegar a buen término. Llegó a buen término la propuesta alternativa que fue la del Guggenheim, porque ahí sí se dio una confluencia entre el interés político la macdonalización de la cultura que representaba la propuesta de Krens dentro del Guggenheim, el uso de un arquitecto absolutamente postmoderno como era Frank Gehry... Era el primer gesto de que aquello iba a cambiar pero los agentes no eran los adecuados.

J. SÁENZ GUERRA, 2009

El Museo Guggenheim es un museo recolector, que analiza piezas y Oteiza no era un hombre de museos [...]. Él hacía esculturas pequeñas esperando cazar el más allá, no para almacenarlo o para estudiarlo. El Guggenheim, que ha tenido una importancia arquitectónica importante, creo que su importancia cultural hubiera sido menor que la de la Alhóndiga.

M. T. MUÑOZ, 2009

Dos cosas. La primera es que ya la propia idea de museo es la antítesis de lo que Jorge pretendía. Frente a la exhibición, se proponía un lugar de trabajo, de producción, de actividad. En cuanto a la ciudad, el Guggenheim es un espléndido edificio pero que ocupa otro lugar, sin problemas de inserción en el tejido, es otra historia. Sin el fracaso de la Alhóndiga como realización quizá la historia posterior de Bilbao, incluso la de otras ciudades de Euskadi no sería la misma.

Oteiza consideraba que para que se lograra culminar el Proyecto (moderno) de emancipación, todos los artistas deberían concluir con sus experimentaciones y pasar a la vida, tal y como él supuestamente hizo, aspecto que encontraría en contradicción con la actividad artística que esta nueva generación pretendía acometer. Este hecho conllevaría ciertas situaciones en las que Oteiza, por un lado, renegaría del trabajo de estos artistas que historiográficamente se les ha convenido en denominar la “Nueva Escultura Vasca”, pero en los que, por otro lado, reconocía parte de su legado.

J. L. MORAZA, 2009

Desde el punto de vista de la transmisión cultural, el proyecto de Oteiza sigue estando hoy vigente, quizá con más visos de ejecución en la actualidad: hay más y mejores recursos humanos, un ambiente más proclive a poder realizar algo de este tipo. Pero la contrapartida es que ya existen muchos equipamientos culturales y por ello la posibilidad se anula. [...] La noción de un Instituto de Investigaciones Estéticas competiría a una especie de articulación entre la Universidad, los grandes museos, la Administración pública y eso es muy complicado, política y funcionalmente, porque las funciones de este supuesto Instituto de Investigaciones Estéticas están cortadas y repartidas en todas esas instancias, formativas, espectaculares o museísticas. Al parcelarlo, la propia noción de proyecto está destruida pero, al mismo tiempo, al estar parcelado es la perfecta justificación para no hacerlo porque todo eso ya existe. Es como desmembrar un cuerpo humano, no puedes decir que le falte nada, salvo todo.

4.4.4 SEGUNDAS CONCLUSIONES

4.4.4.1 EL TRABAJO CON OTEIZA

Sin embargo, la influencia con la que nos referíamos al comienzo de este segundo punto del *Postfacio*, la admiración incluso que profesaban los arquitectos a Oteiza⁶⁸¹, quizá nos descubra de manera más íntima la voluntad por colaborar con otros artistas y arquitectos, e incluso por establecer una trama de colaboraciones en el marco de todo un país. María Teresa Muñoz y Fco. Javier Sáenz Guerra reconoce en el trabajo con Oteiza una dimensión fundamental del trabajo del arte, que trascendería sus resultados formales, que tiene su punto de partida y de llegada en el hombre:

M. T. MUÑOZ, 2009

El proyecto, aunque alguien sólo vea la forma, guarda el substrato humano que produjo esto, que es muy importante. No es la obra de una persona, todo el equipo, la manera de trabajar... Al final, lo que no sucedió en la Alhóndiga sucedió en el proyecto de la Alhóndiga, que es ese modo de trabajar que, aunque pequeño, sucedió.

681 En la presentación del Proyecto Básico en el Ayuntamiento, el equipo no comparece al completo ya que Fullaondo falta a la cita. Respecto a la desaparición general de Fullaondo y su equipo en la última fase del proyecto no tenemos pruebas documentales que expliquen con solidez lo ocurrido, por lo que todo lo que a continuación se muestra es mera especulación. En más de una ocasión Fullaondo manifestó su hartazgo respecto a la situación de polémica generada en torno al CCAB. M^a Teresa Muñoz, tras su entrevista con el investigador, manifestó como posible causante del abandono de Fullaondo el hecho de verse atacado por sus propios compañeros de gremio habiendo sido un gran estudioso del Ensanche y defensor de la arquitectura de Bilbao. No obstante, Fullaondo reconoció la dificultad de la articulación entre las antiguas fachadas de la Alhóndiga y un nuevo elemento arquitectónico, aunque suponemos que no son de carácter técnico las razones que indujeron a éste a abandonar el proyecto.

En primer lugar, Durana aseguraba en su artículo "Referencias" que Fullaondo no había participado realmente en el proyecto del CCAB: "En relación a la Alhóndiga, su trabajo fue puramente testimonial, no creo que esa arquitectura tan rotunda le perteneciera. Probablemente figuraba como apoyo al grupo debido a su relación cercana con Oiza y Oteiza". Creemos que la información mostrada hasta el momento contradiría esta afirmación. Por otro lado, como se ha comprobado, M^a Teresa emplea la palabra "fascinación", "gran afecto", para definir los sentimientos del arquitecto que le unían a Oteiza. No obstante, son conocidas las dificultades que supuso tal relación a lo largo de su trayectoria, como la protagonizada durante el proyecto del Cementerio de Ametzagaña. Disparidades personales que surgieron entre el escultor y el arquitecto que, de forma muy escueta, Fullaondo muestra respecto al CCAB cuando afirma no estar del todo de acuerdo con opiniones de Oteiza. Por ejemplo, durante una entrevista transcrita en la revista Kain 16, el arquitecto muestra su desacuerdo con la interpretación de la ciudad de Bilbao realizada por Oteiza, al calificarla el escultor de "fea". Otros desacuerdos ya han sido tratados anteriormente. (Por ejemplo, recordamos que en otra entrevista Fullaondo hacía referencia al escultor Chillida como el "más grande escultor de esta época". Dados los desencuentros entre estos dos escultores, cabría la posibilidad de que el comentario del arquitecto no agradara a Oteiza).

Sin embargo, éstos son detalles del proyecto que podrían suponer el primer plano de una confrontación más íntima y grave. Mediante un telegrama, Fullaondo transmite a Oteiza su indignación porque en los medios sólo aparecen como autores del proyecto Oiza y el propio Oteiza, sin mencionar su persona. Concretamente el telegrama está motivado por una nota de prensa de El País (29 de abril de 1989) en la que, por "enésima vez", no se le menciona. "Seguramente todo se debe a ligerezas de la reseña", indica Fullaondo, calificándolo de "canallada". Enviándole un abrazo, le pide a Oteiza que lo hable con El País. Por otro lado, y sin necesidad de que tenga que estar relacionado directamente con el telegrama de Fullaondo, Oteiza señala en otra carta, sin fecha ni remitente, su indignación por algún motivo relacionado con aquél: "Tengo un disgusto que no soporto, considero que Paco [Oiza] no habrá hecho caso de la calumnia de Full (sic) pero que considero gravísima, parece obedecer a la pretensión de... a todos para quedar solo y empleando estos recursos de un enfermo lleno de maldad, yo hablo para decirle que hemos terminado", (fecha estimada: 1989) Archivo FMJO.

J. SÁENZ-GUERRA, 2009

Había una gran pasión y muchísima tensión de trabajo. Se creó un hervidero de ideas que quedó ahí para siempre y que es indestructible; en ese sentido es muy oteiciano lo que se creó.

M. T. MUÑOZ, 2009

Ahora, recuerdo más este ambiente de trabajo que la forma final. Es una manera de trabajar que no he vuelto a experimentar, ni siquiera con la misma gente.

Algo que se habría repetido asimismo en proyectos de colaboración anteriores, como recuerdan los arquitectos Maiz y Herrada, del equipo de Fullaondo en el proyecto para el Cementerio de Ametzagaña:

“Estábamos ante dos personalidades muy distintas, el uno era el alter ego del otro. Llega un momento en el transcurso del desarrollo de la idea para Ametzagaña en el que Oteiza languidece. A partir de ese momento Fullaondo para y dice que si han decidido trabajar con Oteiza hay que escucharle... Para nosotros, más importante que la experiencia del cementerio, fue la experiencia con Oteiza... Ponía siempre en duda todo... Él nos enseñó a ver, sobre todo a ver”⁶⁸².

Podríamos ir recogiendo que la integración arte-arquitectura habría consistido en un modo de trabajar, en una suerte de lógica dialéctica, no sólo de las disciplinas del arte, sino de aquella parte de lo vital que se filtra en éstas, y que entendemos ampliamente bajo la idea de “colaboración”, la cual habría pretendido localizar su objetivo en el difícil pero fundamental camino absoluto del arte, como “función humana” encaminada a mejorar la vida de la comunidad.

4.4.4.2 IDEALIDAD DE LA IDEA

Cabe preguntarse, ¿era realmente el CCAB UNA idea realizable? Fullaondo, explicando el proceso de generación de ideas en el proyecto del CCAB, aludía a una escisión planteada por Bruno Zevi, que distinguiría entre “las intuiciones proyectuales, esenciales para comprender la génesis del resultado, lo que él llama la hipótesis humana”, diferenciándolo de la “realización, la configuración efectiva, el objeto histórico, fruíble, la realidad ‘in fieri’”⁶⁸³. Una hipótesis que no ha podido ser resuelta.

M. T. MUÑOZ, 2009

El hecho de que la Alhóndiga no haya llegado a culminarse ha dejado siempre una duda que es la de si un centro de este tipo puede existir [...] Al abandonarse este proyecto ha quedado una gran incógnita, ha quedado un vacío en la Alhóndiga que no lo han llenado los otros monumentos, que son otra cosa. Esto no se ha hecho.

Las formas geométricas simples, su escala, la importancia de la luz y el espacio interior pero, sobre todo, la irrealización del proyecto, permiten relacionarlo a los llamados proyectos utópicos de los también definidos como arquitectos “revolucionarios”, como Boullée o Ledoux

682 MAIZ, Marta, HERRADA, Enrique, entrevistados por ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO en *Izarra*... Op. cit. p. 57.

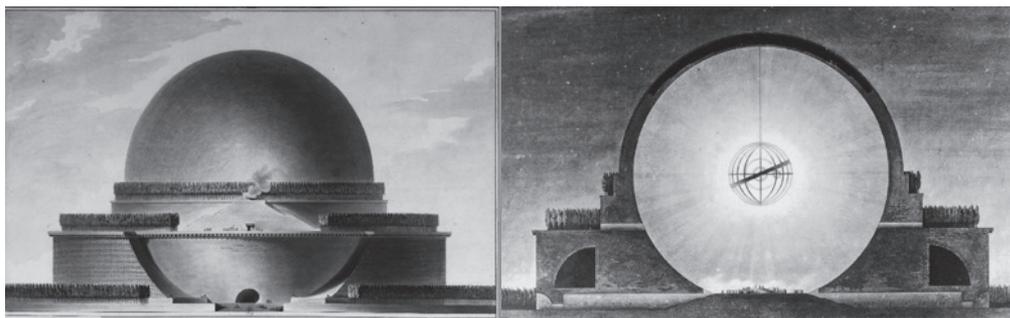
683 FULLAONDO, Juan Daniel. Revista *Kain*... Op. cit. p. 7.

(ideal abstracto-geométrico lo han llamado algunos). Y es esta una condición, la no existencia material, que en este tipo de proyectos suscita el deseo de desarrollar las potencialidades plenas de la construcción, y del sujeto. No obstante, estos objetivos se atisban como una meta cuya realización pertenece a un mundo más allá del material, un mundo imaginario configurado tanto por la impresión de las realidades existentes como por el deseo de las que están por llegar. Ante la pregunta de si existiría alguna relación entre este proyecto y los arquitectos iluministas Muñoz respondía que

M. T. MUÑOZ, 2009

No, no especialmente. Superficialmente sí, en el uso del cubo, pero creo que en este proyecto tiene más fuerza la construcción del vacío central que no un monumento de orden más externo.

Sin embargo, desde el punto de vista imaginario, ideal, que hemos estado tratando a lo largo de la *ampliación funcional* de los Seres Ideales en el proyecto del CCAB, los dibujos de estos arquitectos “revolucionarios”, los dibujos de aquella catedral del futuro que imaginaba Taut construida en los glaciares, las fotografías de Juan Pando, quien por medio de sus fotografías habría logrado trazar materialmente el espíritu del Monumento a Batlle Ordóñez, o los propios dibujos y fotomontajes⁶⁸⁴ del CCAB, parecen condensar en sí mismos la única posibilidad de la existencia material de tales proyectos no construidos; la única posibilidad de dar cuenta del potente imaginario que las produjo y su deseo de transmitirlo como la gran *Idea* de una función emancipadora del arte para su comunidad. Así, podríamos advertir en estos dibujos y fotografías, la metáfora de la imposibilidad del proyecto utópico moderno.



Proyecto de cenotafio para Isaac Newton, de Étienne Louis Boullée (1728-1799)

El CCAB pertenece al mundo ideal, imaginado por sus autores y aquellos que trabajaron en él o que, simplemente, formaron una *idea* de lo que sería o lo que implicaría. Esta sería la excelencia de su fracaso: mantenerse inmutable en la conciencia, fugado del tiempo. La huella no es de orden material sino de otra índole. Es por esta razón que la evocación de la *Idea* moderna se manifieste de forma conmemorativa en los proyectos inconclusos: la utopía sólo encuentra lugar en el imaginario. Posibilitar su realización probablemente implique su destrucción y, quizá, su importancia radique en que la imaginación sea aún capaz de soñar y, por tanto, de seguir deseando.

684 Varios de los fotomontajes presentados en este proyecto fueron realizados por Armando Bayer.

Cabe la duda de si la construcción de este proyecto hubiese cambiado el destino cultural de la ciudad de Bilbao. Las nuevas economías que exigen la potenciación de imagen de ciudad ya estaban copando los intereses de aquel Bilbao, exigiendo el edificio-emblema de la nueva ciudad, en la que la profusión de las estrategias de imagen han estetizado el paisaje urbano hasta el punto en el que la función del arte y la cultura se han desplazado por completo. Si en el proyecto estético de Oteiza esta función debía dirigirse a la formación y la emancipación del hombre, el proyecto estético de la ciudad como imagen parece haber cumplido estos objetivos de manera diametralmente opuesta, mostrando la banalización de la cultura y el empobrecimiento de la experiencia del sujeto.

Por esta razón, se advierte la paradoja que constituía el proyecto del CCAB, pues debía cumplir con dos funciones antitéticas: la construcción de imagen para la inserción de Bilbao en la nuevas economías, cuyos efectos contribuyen a una despolitización del pensamiento y a una homologación cultural y la implantación de un proyecto estético, el de Oteiza, destinado al desarrollo de la sensibilidad crítica del sujeto ciudadano.

Si alguna virtud guarda la no consecución de este proyecto, puede que sea precisamente su propia ausencia, puesto que su existencia en el estadio imaginario le permite conservar sus cualidades utópicas intactas en el plano de las ideas. A pesar de su(s) aparente(s) paradoja(s), este proyecto representaría el gozne de dos formas de entender la cultura, cuya solución sólo podrá pasar por su infranqueable puesta en diálogo.

LO ABSTRACTO

[SR · SI] · SV = X = SE

5.1 LO ABSTRACTO: DEFINICIONES OTEIZIANAS

Siguiendo la composición y funcionamiento analítico de la ecuación del Ser estético, hemos llevado a cabo la interpretación o *ampliación funcional* de la fórmula desde un ámbito, digámoslo así, descriptivo de los factores fundamentales de la misma. Pero, más allá de lo descriptivo, lo “abstracto” nos impone desarrollar una lógica operativa, dialéctica, pues nos encontramos ante la primera operación, definida por Oteiza como “la ecuación de estado plástico”, en la que la síntesis de los dos primeros factores de la ecuación, los Seres Reales y los Seres Ideales, dará como resultado lo “abstracto”. Oteiza adjetivará este nuevo tipo de Ser como “plástico” y “binario”, asociándolo a un arte “simple” o “relativo”.

A lo largo del próximo capítulo intentaremos desarrollar, por tanto, una *ampliación funcional* de lo abstracto, mediante la puesta en relación de las ampliaciones que hemos llevado a cabo previamente con los SR y los SI. En este sentido, y de la misma manera a como hemos operado con las anteriores *ampliaciones*, se seguirán las pautas que Oteiza, a partir de la ecuación, nos ofrece de lo “abstracto”.

Antes de acometer la *ampliación*, hemos de señalar que no existe una única definición mediante la cual Oteiza intentara demarcar el sentido o la naturaleza de lo abstracto. Fundamentalmente, hemos encontrado dos definiciones distintas y sobre ellas será conveniente realizar algunas distinciones, pues las fuentes y las épocas desde las que se han extraído dichas definiciones son distintas y pueden dar lugar a ciertas confusiones. En primer lugar, encontramos una definición de lo abstracto desde la Estética objetiva como resultado de la primera operación sintética de la ecuación estética molecular, definida en su obra la *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952). Esta definición es sobre la que llevaremos a cabo nuestra *ampliación funcional*.

“Los valores plásticos. (Arte abstracto.)

Es la primera parte de la doble operación estética. El primer estado original que podemos

llamar Ecuación de estado plástico: es la síntesis de lo real y lo ideal. Función de la presión metafísica entre los dos primeros factores. En el caso de la estatua, decimos: bulto natural y volumen geométrico se contradicen, alterándose radicalmente, mutuamente. La corteza vital y mortal a la vez del ser real cesa en el choque con el ser ideal, cuya indiferencia a la vida y la muerte, a su vez, se pierde. Podemos figurarnos la variedad morfológica de esta síntesis, esto es, la infinidad de valores plásticos, que son las cualidades o definiciones técnicas del ser plástico creado por esta primera operación lógica del arte⁶⁸⁵.

En la obra de arte, tal y como la entendía Oteiza en esta fase de su trayectoria, se produce una primera operación de síntesis, entre “lo que se ve” (SR) y “lo que se piensa” (SI). El artista, de este modo, opera con las cualidades sensibles de los objetos a los que les imprime ciertos modelos ideales. En esta confrontación, los caracteres espacial y temporal de ambos seres, por ser de carácter contrario, se fusionarán en una nueva caracterización espacio-temporal, que será la propia de lo abstracto. Así, para Oteiza, quien contemple la obra “abstracta” se encontrará ante un resultado que, de por sí, ya es estético, aunque incompleto, “relativo”. Una de las claves reside en distinguir que el proceso artístico consigue sintetizar las contradicciones ontológicas de los SR y los SI, aunque el arte no se reduce totalmente a esta primera operación. En esta primera fase de la operación artística tomaremos en consideración dos aspectos importantes: por un lado, aun siendo contrarios, los factores sensibles e ideales en, se sintetizan dando lugar a una nueva espacialidad y una nueva temporalidad, a un nuevo tipo de ser; por otro, Oteiza remarca que a partir de esta primera operación podrán obtenerse infinidad de resultados “plásticos”. Podríamos avanzar que gran parte de la importancia que Oteiza relega al proceso artístico se resuelve en esta primera operación. Nos adentraremos directamente en nuestra *ampliación funcional* para ir destacando los aspectos más importantes de este nuevo tipo de ser, así como de la operación a partir de la cual es creado.

Previamente, sin embargo, debemos advertir que Oteiza confeccionó una segunda definición de lo abstracto en su obra *Quousque Tandem...!* (1963) mediante el análisis de la obra de arte a partir de la oposición “figurativo” o “abstracto”, tal y como él entendía dichas categorías. Una forma de describir lo abstracto que, aparentemente, no guardaría relación con la definición que trabajaremos a continuación, pero que no podremos eludir en un análisis como el que nos compete⁶⁸⁶.

685 OTEIZA, Jorge. *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952; p. 55 (Facsimil y prólogo a la edición crítica MUÑOZ, María Teresa, Alzusa: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007; p. 131). Aunque generalmente las normas de presentación indican que las citas que no superen las tres líneas deberán ir dentro del cuerpo de texto, en los siguientes casos se ha optado por justificarlas en un cuerpo menor con el fin de otorgarles cierto carácter de ilustración. Hasta que se indique, las citas siguientes pertenecen a esta misma referencia bibliográfica.

686 Esta segunda definición se tratará, no obstante, en *Seres Vitales*.

5.2 AMPLIACIÓN FUNCIONAL DE LO ABSTRACTO

Comencemos nuestra propia interpretación de lo abstracto. Advirtiendo que, como procedió Oteiza, será necesaria una explicación propiamente abstracta de lo abstracto que nos obligará al discernimiento de los movimientos lógicos de los conceptos, como condición indispensable para establecer una cierta objetividad, en nuestro acercamiento a la obra de arte. No obstante, del mismo modo a como Oteiza ilustra con ejemplos sus explicaciones abstractas, el propio tema del CCAB nos proveerá de un engarce para una mejor comprensión. El hecho de que este proyecto no fuera construido no impide desarrollar lo que convenimos en denominar *ampliación funcional* del Ser Estético, que debería permitirnos ilustrar, así mismo, los movimientos operativos en la fase de lo abstracto. Para poder seguir esta *ampliación*, habremos de esforzarnos en reconocer que, al hablar de los SR, nos estaremos refiriendo a las *condiciones materiales de producción* tal y como las hemos definido en el capítulo dedicado a los SR. Del mismo modo, como se explicó en el capítulo dedicado a los SI, éstos nos remitirán al rango de las *condiciones ideales de producción*. Una vez hechas estas advertencias, comenzamos con la primera frase de la definición oteiziana de lo abstracto:

“Es la primera parte de la doble operación estética”.

Es decir, que el resultado de la ecuación o estructura que Oteiza propone, el Ser estético, es producto de dos operaciones internas dentro de la misma. En la primera, se obtendrá una síntesis a partir del ‘choque’ entre los dos primeros factores fundamentales: los SR y los SI. En segundo lugar, el Ser Estético será el producto final o encuentro sintético entre lo abstracto y los Seres Vitales, cuya definición y *ampliación funcional* acometeremos en el siguiente capítulo.

“El primer estado original que podemos llamar Ecuación de estado plástico: es la síntesis de lo real y lo ideal. Función de la presión metafísica entre los dos primeros factores. En el caso de la estatua, decimos: bulto natural y volumen geométrico se contradicen, alterándose radicalmente”.

Diríamos, de forma general, que las *condiciones materiales* (SR), por un lado, y las *condiciones ideales* (SI), por otro, se contraponen mutuamente, ya que las leyes que regulan unas y otras son totalmente distintas, y sus cualidades ontológicas, tal y como señala Oteiza, son contradictorias. Esto no significa que no mantengan sus propias relaciones de influencia⁶⁸⁷, si bien en esta Tesis nos centraremos en esa forma particular que tienen de relacionarse ambas dimensiones y que Oteiza conviene en denominar “síntesis”; una forma de relación que estéticamente producirá una “alteración radical”, de índole, creemos reconocer, estrictamente formal. En un primer intento por trasladar esta ejemplificación a los objetivos que nos competen (la *ampliación funcional*), deberemos asimismo establecer, siguiendo la definición de Oteiza, una analogía entre aquello que denomina ‘estatua’ y lo que nosotros establecemos como *proyecto* (concretamente el CCAB). Nos encontraríamos, por tanto, ante la acción de una influencia decisiva, transformadora; un proceso de síntesis en el que cada factor fundamental se ve alterado por el otro, dando lugar a un nuevo estado, el “estado plástico”. Pero ¿cómo?

“La corteza vital y mortal a la vez del ser real cesa en el choque con el ser ideal...”.

‘La corteza vital y mortal a la vez del ser real’, es decir, aquello que le hace ser mortal al ser real: su inmersión total en el tiempo cronológico, su devenir. Diríamos desde nuestra ampliación que la temporalidad de los SR, cesa en el instante del choque con la temporalidad de los SI, produciéndose una interrupción, una parón decisivo en el transcurso de los acontecimientos materiales, una rasgadura en su continuo, ejercida por un imaginario...

“...cuya indiferencia a la vida y la muerte, a su vez, se pierde”.

Es decir, que las *ideas* e *Idea* que lo mantienen en un ámbito exento de tiempo cronológico y espacialidad real, en una localización únicamente reductible a la conciencia, se pierden a su vez, por verse materializadas en una deriva temporal. Su *idealidad*, así mismo, se vería también afectada como condición del choque con los SR. En el caso de una *Idea* de proyecto, sabemos que, por un lado, vendrá determinada por unas condiciones materiales concretas, pues son aquellas que posibilitarán su concreción material. No obstante, tal concreción en la realidad, el inmiscuirse de las *ideas* en unas condiciones materiales dadas equivaldrá asimismo a una pérdida respecto a su *idealidad*, a su pureza ideal. Podríamos entonces ejemplificar tal choque como una cuestión de pacto y contrapacto entre los SR y los SI, de modo que, en su encuentro, ambos quedan transformados. El resultado final de una operación estética, entendida en primer lugar como materialización de varias *ideas*, representa siempre el fruto de varias transformaciones de las mismas a lo largo del proceso creador. Estas transformaciones suelen sucederse en el propio encuentro de los SR con los que debe pactar. La *Idea* con mayúscula, el *propósito*, aquello que se pretende conseguir como tal, también se las verá con sus pactos frente a los SR, aunque trate de mantenerse más estable, por cuanto se trata de la guía rectora de un proyecto; podríamos decir que es ésta *Idea* la que dirige la operación creadora mediante los pactos con las condiciones materiales. Esto no la exime, no obstante, de un cambio total o alejamiento de su

687 Las definiciones de cualquier sistema formal pretenden describir las propiedades de los objetos así como sus relaciones, convirtiéndolos en entes abstractos. Debemos recordar que el pensamiento puede elaborar una ecuación que, como herramienta analítica, alcanza a diseccionar conceptualmente dimensiones ontológicas que en la realidad se mantienen, en ciertos aspectos, *vinculadas*.

origen ideal a partir de dichos encuentros con los SR. Muchos proyectos fueron concebidos a partir de una *Idea*, y fueron alejándose de ella en el proceso de su materialización. No obstante, todo creador sabe que las *ideas* de las que parte pueden ir modificándose en el proceso, mientras no se pierda de vista la *Idea*. Estos pactos regulan el deseo de los creadores por cuanto las condiciones materiales que, al mismo tiempo, implican las condiciones de realización como tal del proyecto. Estos aspectos determinarán aquello que podríamos caracterizar como el *proceso* de creación de una obra, de un proyecto. Dependerá de la voluntad o deseo de preeminencia de los SI, de las pretensiones de formular materialmente la mayor cantidad de pureza ideal de un proyecto el que el creador contemple como negativa dicha pérdida de *idealidad*, pues también se sabe que el proceso de materialización de una *Idea* y los pactos que ello conlleva pueden incluso ampliar sus cualidades estéticas o influencia respecto a los objetivos previamente fijados; aunque también puede darse lo contrario, siendo esto lo más común.

En el caso del CCAB hemos distinguido varias *ideas*, así como una *Idea* general de proyecto, si bien esta *Idea* era compartida por muchos y distintos agentes participantes, hecho que imposibilita una visión unificada e incluso aspectos contrarios entre aquellos que detentan los SR y los creadores con sus SI. Se reconoce que tales condiciones materiales habrían condicionado, no sólo la posibilidad de su realización, sino la producción misma de tales *ideas* e *Idea* del proyecto. Al mismo tiempo, el propio proceso de trabajo reveló un cambio en las *ideas* con el fin de que, en los pactos con los SR, pudiera conservarse lo más posible la *idealidad* de la *Idea*. No obstante, aún no hemos mencionado la influencia que inversamente someten los SI a los SR ¿Cómo podrían a esta escala modificar los SI los SR? Fuera o no construido, en el proyecto del CCAB, los SI y sus representaciones materiales (ya analizadas en el capítulo anterior) modelaron de alguna forma los SR, es decir, cambiaron algunos de los aspectos asociados a las condiciones materiales de la sociedad bilbaína. En este sentido, reconocemos que se produjo un cambio drástico en las condiciones materiales de la ciudad a partir de la presentación del proyecto del CCAB. Sin embargo, otros analistas defienden que previamente se dieron ciertos cambios en las condiciones materiales, en lo relativo a la transición desde un tipo de economía industrial hacia una de servicios y el cambio de uso de los suelos de la ciudad que, de algún modo, determinaron la posibilidad de un “Guggenheim”.

“Podemos figurarnos la variedad morfológica de esta síntesis, esto es, la infinidad de valores plásticos, que son las cualidades o definiciones técnicas del ser plástico creado por esta primera operación lógica del arte”.

En nuestra *ampliación funcional* trataremos de distinguir el hecho de que lo abstracto pertenece a una operación con voluntad expresamente estética mediante la que se pretende obtener una “alteración radical” de los factores reales e ideales. Y es esta “alteración radical”, tal y como la define Oteiza, la que nos brindará ciertas claves para alcanzar estructuralmente el carácter “plástico” de lo abstracto.

‘Supongamos un pedazo de lo real, un ejército de formas reales, entrando en colisión con una trama ideal, cayendo en la emboscada, chocando, chocando químicamente, “mortalmente”, trascendentalmente, con la estrategia de un campo geométrico. El resultado es un resultado original, un encuentro existencial, un nuevo ser: Estado plástico, arte simple, arte binario o, sencillamente, arte abstracto (todas las artes son plásticas).

Resulta curioso advertir cómo, en la descripción que Oteiza nos da del encuentro, o “choque” de los SR y los SI, aquéllos se erigen como un ejército “cayendo en la emboscada”. Si bien Oteiza sabe que en su operación deberá manejar las cualidades de ambos tipos de seres para su modificación, reconoce que la *Idea* del artista implica una trampa por la que los SR, como seres insertos en continuidad temporal, natural, se verán transformados. Esta lectura resulta lógica desde el punto de vista de la gran influencia que ejercen los SI en el proceso creador, pero la forma en que es descrita el encuentro, el choque, podría revelarnos alguna clave acerca de la preeminencia que Oteiza brindaba a los SI, a la(s) *Idea(s)*, su *idealidad*, su *imaginario* frente a las *condiciones materiales*; un deseo por someter la realidad a su imaginario.

5.2.1 LO ABSTRACTO Y LA "LEY DE LAS ALTERACIONES"

5.2.1.1 "ACTUALIDAD CULTURAL Y CIENTÍFICA" EN LA OBRA DE ARTE

Seguimos avanzando con la *ampliación* de esta noción de lo abstracto mediante las claves que Oteiza nos ofrece en su idea sobre el funcionamiento de la obra de arte. Oteiza se ve obligado a fundamentar el origen de su definición apelando a criterios lógicos, y abstractos, dentro de su Estética objetiva:

“Sobre la denominación y nomenclatura del arte abstracto no se ha llegado a un acuerdo. [...] la denominación adecuada de lo abstracto surge lógicamente de la misma ecuación estética o fórmula molecular, estructural, del arte, que hemos establecido”.

Advertimos que la definición universal de un concepto emerge por intentar definirlo desde su lógica interna y estructural, y no por su contenido o expresión. Así, una definición adecuada de lo abstracto habrá de obtenerse desde la ecuación misma ya que, al tratarse de una estética estructural cuya herramienta es la ecuación estética, deberemos continuar nuestro análisis desde tal perspectiva, estructural.

“Las combinaciones puramente plásticas (lo Abstracto, lo binario) son la más difícil creación, ya que los conceptos geométricos han de ser extraídos de la actualidad cultural y científica, caracterizantes, para que en su primera síntesis con los argumentos naturales suministren al artista una materia abstracta suficientemente expresiva y auténticamente histórica”.

Para comprender el funcionamiento de la ecuación del Ser Estético y sus operaciones, debemos colocarnos en un plano estructural y lógico. Sin embargo, no hay que olvidar que estamos tratando con operaciones que se dan en el ámbito de la realidad, por lo que hemos de tener constancia del momento y el lugar en el que se producen. El momento y el lugar históricos, por así decirlo, serán aquellos aspectos que determinen y particularicen el funcionamiento estructural y universal de la ecuación. En nuestro caso, el CCAB está enmarcado en una sociedad perteneciente a un lugar y una época concretos: Bilbao a finales de la década de 1980. Así, los contenidos de los factores fundamentales, en este caso de los SR y los SI, se verán determinados por el momento histórico y el lugar en los que se produce la operación creadora, tal y como

hemos pretendido desarrollar en los anteriores capítulos. Y para Oteiza resulta primordial que el artista, en esta operación, introduzca aquello que denomina “actualidad cultural y científica”, entendido como las últimas conclusiones que ha alcanzado una cultura en el ámbito del conocimiento. Por tanto, aunque la obra de arte tiene que resolverse universalmente de manera estructural, particularmente deberá manifestar los componentes propios y específicos que cada época y lugar determinan.

Desde nuestra *ampliación funcional*, podríamos decir que tanto los SR como los SI se determinarían desde una doble perspectiva. En primer lugar, desde un punto de vista macro, el proyecto del CCAB se enmarca en unos SR determinados históricamente, es decir, en unas condiciones materiales propias del Bilbao de la década de 1980. Al mismo tiempo, el proyecto surge en un orden de los SI igualmente determinado, que equivaldría a los órdenes de representación vigentes de una sociedad, aquello que Castoriadis convendría en denominar el “imaginario social”, las formas de representación imaginaria del mundo propia de una época y un lugar determinado, que exceden el carácter estrictamente funcional de los SR. Así, en la “actualidad científica” distinguíamos, por ejemplo, la tecnología materializada en un determinado útil (SR), frente a las teorías físicas que han sido necesarias para elaborarlo (SI); en el caso de la “actualidad cultural” podríamos diferenciar (un ejemplo poco actual pero ilustrativo) la Iglesia como Institución eclesiástica (SR) frente a la Iglesia como representante simbólico de la idea de un Dios (SI). En segundo lugar, desde una perspectiva de proyecto, los SR estarán caracterizados históricamente por una serie de argumentos materiales que pueden ir desde las posibilidades técnicas hasta los recursos económicos del momento, como condiciones de materialización. Y los SI representarán aquella(s) *Idea(s)* e *idealidad* de proyecto, tal y como han sido definidas.

Según Oteiza, el que dicha “actualidad” forme parte efectiva de la operación es un requisito indispensable. Desde el punto de vista del CCAB, comprobaríamos que es imposible que ciertos aspectos de dicha actualidad no formen parte del proyecto, ya que se da en una situación histórica determinada. Sin embargo, Oteiza parece referirse a cierta responsabilidad del artista frente a su tiempo. Desde el ámbito ontológico de los SI, en el capítulo anterior, hemos anticipado cómo el “espíritu” o la “voluntad de época” se condensaría en la obra de arte, y que podríamos equiparar a la “actualidad cultural y científica” de la que habla Oteiza. Al leer su anterior explicación sobre la pertinencia de lograr un resultado “auténticamente histórico”, ¿estará refiriéndose a este *Zeitgeist*, entendido como representación *propia* o, incluso, *adecuada* entre las condiciones materiales y el imaginario de una época? Debemos analizar si la síntesis de lo abstracto equivale a esta adecuación o no, pues no parece guardar relación con la idea de ‘alteración radical’ con la que trata de reconocer el comportamiento interno del arte.

5.2.1.2 PROCESO DIALÉCTICO EN EL ARTE Y EN LA HISTORIA

“*Ley de las alteraciones* es la fórmula creadora que acabamos de esquematizar en dos operaciones de síntesis. Es la Dialéctica propia del arte. El resultado una Estructura que equivale a una forma molecular del arte”.

El Ser Estético, el resultado de la ecuación estética creadora, forma parte de una estructura cuyo funcionamiento tiene unas leyes estructurales dialécticas, tal y como queda expresado

en la anterior cita, en la que, una vez más, reconocemos la voluntad manifiesta de aunar contrarios, dotando a la estructura de dos operaciones de síntesis, siendo la primera aquella cuyo resultado es lo abstracto y la segunda aquella que produce como tal el Ser Estético (como síntesis de lo abstracto y lo vital). La noción de “operación sintética” que Oteiza define como “alteración radical” entre distintos factores, así como la mención de la “Dialéctica del arte”, evidencian la continua intención de emplear un modelo de pensamiento, interpretación y creación basado en operaciones binarias con voluntad de síntesis dialéctica entre sus opuestos, desvelando leyes y principios mediante la tipificación y posterior enfrentamiento de distintos factores contrapuesto. Sin embargo, la propia ecuación no sólo muestra estructuralmente los factores y operaciones fundamentales de la creación, sino que se emplea, así mismo, como herramienta de interpretación de la historia del arte y sus distintos movimientos.

Este momento en el que Oteiza explicita la analogía entre el proceso dialéctico del arte y de la historia nos remite directamente a las ideas desarrolladas por el idealismo alemán del siglo XIX. Resulta evidente la profunda relación entre las operaciones hasta aquí descritas y el método mediante el que G. W. F. Hegel construyó su sistema filosófico, conocido sobre todo por su obra *La fenomenología del espíritu*, publicada en 1807/688. El “método dialéctico” anteriormente desarrollado por su amigo Johann Fichte, fue llevado por Hegel hasta sus máximas consecuencias. Fichte pretendía derivar de un solo principio todo el contenido del mundo; así, éste podría explicarse por un movimiento basado en una posición o “tesis”, a la que sigue otra que contiene una contradicción con la primera o “antítesis”. Para Fichte, estos contrarios no pueden existir como contrarios excluyentes durante mucho tiempo, por lo que finalmente es precisa una tercera tesis o “síntesis”, en la que “la validez de ambos se restringe hasta que dejan de excluirse”⁶⁸⁹. Hegel reconoce el mérito de Fichte pero va más allá. Su concepto de síntesis no elimina las contradicciones entre la tesis y la antítesis sino que quedan

“superadas, conservadas y anuladas (aufgehoben), en el maravilloso sentido triple que tiene esta palabra alemana: primero, anuladas en el sentido de ‘eliminadas’ (igual que queda anulada una ley); segundo, superadas en el sentido de conservadas (guardo algo para ti), de modo, pues, que no desaparecen; tercero, superadas en el sentido de “alzadas”, a un plano superior en el cual ambas ya no aparecen como contrarios que se excluyen”⁶⁹⁰.

Por tanto, cabe decir que la cuestión fundamental en Hegel radicaría en comprobar si estos movimientos, que son de naturaleza lógica (es decir, que obedecen a procesos y leyes del pensamiento), se producen de facto en la realidad; si esta ley, además de mostrar que nuestro pensar avanza “dialécticamente” en la Historia, fundamenta un principio de la realidad en el que lógica y ontología, pensamiento y realidad, estarían íntimamente unidos. La singularidad del idealismo de Hegel radica precisamente en su aseveración de que tanto el pensar humano como la realidad se despliegan y desarrollan históricamente mediante un proceso único y racional. Éstos, pensamiento y realidad, “viajarán” unidos a lo largo de la Historia en este proceso racional, dialéctico, de “autodespliegue” que, según los términos de Hegel, le dota

688 Oteiza hará mención explícita de Hegel y su dialéctica, como se comprobará a lo largo de este capítulo mediante algunas citas referidas al filósofo alemán.

689 STÖRIG, Hans Joachim. *Historia universal de la Filosofía*. Madrid: Tecnos, 1990; p. 511.

690 STÖRIG, Hans Joachim. *Historia...* Op. cit. p. 511.

de un carácter teleológico, es decir, de un fin. El fin de este autodespliegue, de este camino racional de realización, alcanzará su advenimiento tras un proceso dialéctico de “superación” y “síntesis” de todas las contradicciones que puedan darse en el pensamiento y en la realidad a lo largo de la evolución de la historia. Este estado final del pensamiento y la realidad producida por el hombre, del “Espíritu” implica un estado que Hegel denominó “Espíritu⁶⁹¹ absoluto”, como estadio supremo al que la conciencia y la realidad llegarían en la Historia que implicaría la libertad total para todos los hombres. Se advierten, por tanto, las connotaciones políticas y sociales de este sistema filosófico.

“El mérito permanente de Hegel estriba, sobre todo, en que, con su dialéctica de la ciencia, proporcionó un principio que hacía posible asumir en el pensamiento las contradicciones presentes en el proceso histórico, superando la posición estática de la contradicción”⁶⁹².

En este sentido, la Historia habría seguido un proceso racional y necesario en el que el Espíritu (“Geist”) ha ido encarnándose en la realidad mediante sus producciones, es decir, las distintas culturas, o incluso figuras concretas históricas como Napoleón, por ejemplo, encargadas (inconscientemente) de llevar a cabo el propósito último del Espíritu: su autoconocimiento, la autoconciencia de sí mismo y su despliegue en la realidad como garante de la libertad de todos los hombres. La historia de la libertad del ser humano habría seguido necesariamente unos pasos históricos que avanzaban gracias al proceso dialéctico, hasta que el Espíritu alcanzara dicha meta y finalidad debiendo recorrer necesariamente distintas etapas, siendo las últimas el arte, la religión y, por último, la filosofía; en concreto, la filosofía de Hegel, que según él mismo, es la manifestación de la autoconciencia efectiva del Espíritu. Su correlato en la realidad, la culminación del Espíritu quedaría encarnada en el Estado político ideal, que algunos hegelianos coetáneos interpretaron como el Estado prusiano de la época de Hegel (sobre esto volveremos más tarde). De aquí que Hegel en su estética hablara de la “muerte del arte”; efectivamente, se trataría del arte como una fase del Espíritu en su autorrealización. Una vez ésta se ha dado en la filosofía de Hegel, la función histórica del arte, de la religión y de la filosofía (en este orden) habría terminado, culminado. Hegel se habría encontrado a sí mismo, por tanto, ante el final de la Historia.

Oteiza, por su parte, habría llevado a cabo una aplicación del método dialéctico hegeliano al proceso de creación en arte, a la Estética objetiva, a la ecuación que define los factores fundamentales en la creación de la obra de arte verdadera. Sin embargo, Oteiza parece recoger de Hegel exclusivamente el potencial de su método dialéctico, no sus conclusiones, ya que, en la filosofía hegeliana, la posición que tiene el arte en el desarrollo del Espíritu es de orden inferior. Para Hegel, el método del arte romántico se basa en un intuicionismo cuya finalidad es alcanzar un sentimiento, aspectos estos dos, intuición y sentimiento, que “ensucian” la pureza racional abstracta del Espíritu según Hegel, que se encarna como Concepto en la Filosofía (en concreto en la filosofía de Hegel).

691 Muy brevemente, podríamos decir que el “Espíritu” en Hegel podría entenderse, por un lado, como el propio pensar humano que se desarrolla a lo largo del tiempo; por otro, en cuanto a su correlato en la realidad al que está íntimamente enlazado, como aquella producción de lo humano como tal, al margen de la naturaleza, es decir, lo que convendríamos en denominar “cultura”.

692 STÖRIG, Hans Joachim. J. *Historia...* Op. cit. p. 520.

En su adaptación particular, Oteiza no admite la posición inferior en la que Hegel coloca al arte dentro de la evolución del Espíritu, pero, al dotar a los procesos constitutivos del arte de un carácter objetivo, científico y racional, es decir, constituyendo la Estética objetiva como tal, se salvaguardan aquellas cualidades de las que Hegel recelaba. Dando un paso más, si recordamos la “reubicación” de la Estética que lleva a cabo Oteiza, como “interciencia fundamental”, reconoceremos que será ésta, la Estética, y no la Filosofía, la que de cuenta del proceso dialéctico, no sólo en la creación de la obra de arte, sino en su evolución y significación en la Historia. Como consecuencia de ello, Oteiza adopta el carácter teleológico de la Historia, de la historia del arte, haciéndole responsable, así mismo, de la emancipación del hombre. De este modo, son el Arte y su conceptualización en la Estética los que se erigirían como el método y el modo que explica y hace efectiva en la Historia el proceso encaminado a la libertad total de los hombres.

5.2.1.3 DISCONTINUIDAD DE LO ABSTRACTO

Hecha esta glosa, ahora es momento de volver al proceso interno dialéctico de la ecuación propuesta por Oteiza. Se trata de una ecuación en la que reconocemos su potente dinámica, ya que su resultado, el Ser estético, no es producto de una serie de sumas o yuxtaposiciones, sino de operaciones que, por ser sintéticas, implican una alteración, una transformación de los factores fundamentales que la componen mediante un proceso interno doble. La “Ley de las Alteraciones” (ley que muestra las dos operaciones sintéticas de la ecuación) define, por tanto, la manera en la que se relacionan los factores fundamentales en el proceso creador, cuyos resultados equivalen a la transformación de las cualidades de los mismos, aunque de un modo muy particular, aquel que define el “tiempo plástico”, propio de lo abstracto.

“Podíamos haber advertido, al señalar los valores plásticos, cómo en esta especie de seres aparece un tipo propio de discontinuidad, de interrupción de la espacialidad. Esta discontinuidad aportada por la inserción de lo geométrico en el ser real es el tiempo plástico, un tiempo nuevo, interno objetivo de los seres estéticos”⁶⁹³.

Como resultado del choque y la alteración mutua producida por la síntesis de los SR y los SI, se ha generado una nueva entidad, la de lo abstracto, que da como resultado un producto con un tiempo distinto del cronológico (propio de los SR) y del no-tiempo (propio de los SI). Se trata de un tiempo propio de lo abstracto, de carácter estético para Oteiza, y que lo denomina “tiempo plástico”. Pero, ¿cómo entender esta operación en la lógica de la *ampliación funcional* que estamos llevando a cabo hasta ahora?, ya que no debemos confundir los tiempos de los factores fundamentales (tiempo cronológico, no-tiempo y tiempo vital) con los “tiempos” que, resultantes de las operaciones sintéticas (tiempo plástico de lo abstracto y tiempo del Ser estético) son estéticos. Los primeros son los tiempos o temporalidades propias de los tipos de seres o factores que existentes. Los segundos, en cambio, son producidos por el artista en la operación creadora. Pongamos un ejemplo de lo que Oteiza entiende como “tiempo” en la obra de arte. Una superficie plana de un solo color, dirá Oteiza, no tiene tiempo. Es pura continuidad espacial y por tanto, carece de temporalidad. Sin embargo, una discontinuidad en ese plano

693 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. p. 57 (ed. crítica p. 133).

hace que la obra adquiera temporalidad, estética (como sucedería en su “cuboide Malevich). La siguiente cita analiza el proceso de lo abstracto desde el ámbito de la temporalidad (donde T1 es el tiempo cronológico de los SR y T2 es el tiempo propio de los SI, el no-tiempo)

“Estrategia en el terreno estético.

Si analizamos esta operación creadora trascendental, la podemos descomponer en dos fases: En la primera T1 y T2 entran en colisión. La intemporalidad del T2 rompe con la temporalidad del T1. El resultado es una naturaleza nueva de seres, la naturaleza silenciosa y binaria de lo Abstracto, los valores plásticos simples. El T que no se limita y el que no es Tiempo, se convierten en un T nuevo, un Tiempo espacial que se detiene, el tiempo estético u objetivo de la obra de arte y que hemos definido como la interrupción del espacio, de la extensión continua, como discontinuidad del Espacio. Decimos así que una superficie de un solo color, que es una extensión continua, no tiene tiempo, que su tiempo es igual a cero”⁶⁹⁴.

Queremos pensar que los tres primeros tiempos referidos respectivamente a los tres factores fundamentales de la ecuación, son, desde el punto de vista de sus relaciones, tiempos estancos, ya que sólo se refieren y afectan a sí mismos, y, como tales, sus propias operaciones en sus dimensiones respectivas no comportan ningún resultado estético, es decir, que tienen una tendencia a la continuidad, a la perseverancia de su ser. Por el contrario, los tiempos estéticos resultantes de la creación (el “plástico” de lo abstracto y el “estético” como tal, propio del Ser Estético), son resultado del choque, confrontación y alteración mutua entre los tiempos propios de los factores en juego. Concretamente, lo abstracto radicaría en la discontinuidad que produce el no-tiempo de los SI en su colisión con el tiempo cronológico propio de los SR, lo cual produce un tiempo nuevo: el tiempo plástico de lo abstracto. Así lo define Oteiza: la “discontinuidad aportada por la inserción de lo geométrico en el ser real es el *tiempo plástico*”. Aunque lo importante sería distinguir que lo abstracto no agota las relaciones entre los SR y los SI, sino que únicamente muestra una forma particular, entre otras, de que esta relación se da; esta forma particular sería la del arte. Es decir, que habrá que distinguir que lo abstracto no es el resultado de una confrontación que, por ejemplo, la técnica científica llevaría a cabo entre los SR y los SI, sino que el arte opera (técnicamente) este enfrentamiento de una forma que le caracteriza y en la que la noción de discontinuidad será de máxima importancia.

“El Tiempo surge -y concretamos así fijamente nuestro personal concepto del tiempo en arte- cuando la continuidad del espacio se interrumpe, (La misma falta de continuidad que Spengler advierte en el proceso histórico de las culturas, su visible separación, puede ser interpretada como la aparición del verdadero tiempo interno o propio, que hace a los espacios culturales, fragmentos de un solo conjunto o de un solo organismo cultural y de una sola progresión. Como si la historia de la cultura misma se nos manifestara como una exacta obra de arte”⁶⁹⁵.

En el proyecto del CCAB, por tanto, deberíamos distinguir que la discontinuidad propia que la operación artística ejecuta para lograr el tiempo plástico propio de lo abstracto no se reduciría a

694 OTEIZA, Jorge. *La ciudad como obra de arte*, 1958; p. 7 (texto inédito, paginado por Oteiza) Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (en adelante FMJO). Puede consultarse íntegramente en *Anexo Documental SV* Doc. 18.

695 OTEIZA, Jorge. “Carta a los artistas de América. Sobre el nuevo arte en la postguerra” (orig. 1944), en OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. p. 105 (ed. crítica p. 295).

un “simple” choque entre los SR y los SI, tal y como lo hemos definido, sino que la “alteración radical”, la síntesis como tal, implicaría un nuevo modo de ser, con una temporalidad propia. En el caso de que el CCAB hubiera sido construido, lo abstracto habría radicado en un tipo de discontinuidad, estética, en los SR y en los SI. Siguiendo este análisis para intentar desvelar en qué consiste dicha discontinuidad en estos factores fundamentales daremos importancia al cómo se dan estéticamente esas relaciones, más que al hecho de que se produzca una relación como tal. Las relaciones entre los SR y los SI, es decir, las influencias que puedan ejercerse ambos factores entre sí, entre realidad y pensamiento, sería algo que sucede con independencia del acto creador, en los términos en los que lo estamos explicando, como operación creadora basada en un método racional (aunque esta operación no se agote exclusivamente en lo racional).

Por tanto, en nuestra *ampliación funcional* habríamos de trasladar a otro orden el sentido de la discontinuidad. Consideramos que ésta se produciría no por el hecho de que las condiciones materiales y el imaginario guarden una relación entre sí, pues esto es algo que, como hemos dicho, ocurre de forma continua, sino que la discontinuidad será aquello que únicamente se ejerce por la voluntad creadora, por el hecho de “alterar” estéticamente el estado de continuidad de ambas realidades. Para nosotros, lo importante es reconocer que el hecho de que Oteiza introduzca la noción de discontinuidad como una acción verdaderamente estética nos invita a reflexionar en la siguiente dirección: el estado, ya no de los SR y los SI en sí mismos, sino de sus relaciones, tendería hacia una continuidad que, eventualmente, se rompe, aparece rasgada, por la acción creadora que consigue transformarlos y llevarlos a un nuevo estado. Éste sería el verdadero logro de esta primera operación estética de la ecuación creadora. Llegados a este punto, ¿en qué consistiría dicha relación de continuidad entre los SR y los SI? Avancemos más en estas relaciones para proseguir nuestro análisis.

5.2.1.4 ADECUACIONES Y ALTERACIONES

Por tanto, distinguimos en los factores una tendencia de continuidad en su ser aunque, eventualmente, y dada su íntima relación, se producen discontinuidades que alterarían dichos factores. Desde el ejemplo de la ciencia, los avances científicos promovidos desde la *Idea* e ideas (los SI) afectan directamente la continuidad de los SR; así, un nuevo descubrimiento que se materializa por ejemplo en una nueva tecnología implicaría ciertos cambios en las estructuras de los SR, que aun suponiendo cierta discontinuidad podrían incluirse en la continuidad de los pactos de representación de la realidad. Sin embargo, en la operación estética de lo abstracto, se produce una discontinuidad estética más radical que alteraría de forma particular la continuidad de los SR y los SI y sus relaciones, actuando como discontinuidades históricas. Por tanto, en nuestra *ampliación funcional* los vínculos o las relaciones entre los SR y los SI pueden ser estéticamente de dos tipos: de continuidad o de discontinuidad. A las relaciones de continuidad convendremos en denominarlas *adecuaciones*, mientras que a las de discontinuidad las denominaremos, siguiendo la terminología de Oteiza, *alteraciones*.

Definiríamos así las *adecuaciones* como operaciones estéticas que contribuyen al flujo de continuidad en las relaciones entre los SR y los SI. En nuestra *ampliación*, y sabiendo ahora que este esquema formal se completa con contenidos de índole histórica, diríamos que las *adecuaciones* son las operaciones estéticas que contribuyen a la continuidad de las condiciones materiales

y la representación, ahora sí, de una época, una sociedad... Estaríamos, por tanto, ante una operación que reproduce miméticamente esta relación, entre la realidad dada y el pensamiento, como si se tratara de un tipo de naturalismo fundamentado en la adecuación realidad-pensamiento en un determinado momento histórico, y que contribuye a su continuidad; a la continuidad del estado vigente en el orden *material* y en el orden *ideal*.

Si aplicamos dicha noción de *adecuación* en los distintos ámbitos que estamos tratando en esta Tesis podríamos resumir las siguientes ideas. Desde el punto de vista del conocimiento desde la Estética (recordemos la propuesta oteiziana de la Estética como gnoseología en el capítulo introductorio de esta Tesis), podríamos aventurarnos en imaginar una serie de operaciones estéticas que, dentro o fuera del ámbito reconocido del Arte, contribuyen a la vigencia de un estado de cosas ya dadas, tanto en el plano material como en el de la representación. No obstante, si atendemos a una historia del arte como historia de los significados atribuidos al arte ha tenido en las distintas épocas, podríamos aducir que las *adecuaciones* contribuirían al mantenimiento de la significación o función que se ha convenido en distinguir desde las primeras manifestaciones artísticas rupestres hasta nuestros días. Dentro del ámbito reconocido del Arte, si atendemos a la Historia del Arte como historia de los estilos, podríamos decir que las *adecuaciones* serían aquellas operaciones estéticas que perfeccionan o imitan las cualidades particulares de un estilo o movimiento para que éste continúe; rasgos que la historia del arte ha distinguido con el fin de caracterizar los distintos estilos en arte, en los que las *adecuaciones* convendrían en ser aquellas aportaciones que equivalen a picos estilísticos o continuo de su representación en una época. Y, por último, desde el punto de vista de un proyecto u obra artísticas, serían aquellos que asumen las condiciones materiales y los órdenes de representación de la época en la que se gesta para reafirmar ambos factores, su continuidad. Podríamos corroborar esto mediante la siguiente cita de Oteiza:

“Cada nuevo propósito que provoca en el artista la evolución del mundo, ha significado, en un nuevo planteo, la solución de casos concretos sobre alteraciones en la expresión y en el desarrollo formales. Se deforma o altera la representación en los períodos inventores. Aparentemente, se enriquece o amplía en las épocas que declinan”⁶⁹⁶.

Por tanto, cabe decir que el CCAB podría equivaler a una forma, no sólo material sino proyectual, que estéticamente contribuiría a un mantenimiento de los órdenes material y de representación determinados históricamente; en este caso, estaríamos ante una adecuación estética. Sin embargo, el CCAB, como proyecto, bien podría haber implicado una alteración estética que hubiera supuesto una deformación o alteración de las condiciones materiales de producción y de los órdenes de representación vigentes. Por tanto ¿podría equivaler el *Zeitgeist* o la “voluntad de época” a una adecuación en los términos y aspectos en los que ha sido aquí definida?

Analicemos a continuación el caso de las alteraciones siguiendo los mismos casos tratados anteriormente. Así, desde la Estética entendida como gnoseología, las alteraciones supondrían operaciones estéticas que, ya sea dentro o fuera del ámbito reconocido del Arte, contribuyen a la ruptura de un estado de las condiciones materiales e ideales (de representación) de producción ya dadas. Respecto a la historia de las significaciones del arte en las distintas épocas, diríamos

696 OTEIZA, Jorge. “Carta...” Op. cit. p. 93 (ed. crítica p. 283).

que algunas alteraciones habrían supuesto un cambio de la significación vigente. Dentro del ámbito reconocido del Arte y sus estilos, podríamos decir que las alteraciones serían aquellas operaciones estéticas que transforman las condiciones de representación vigentes, colocando al estilo en un estado de transición hacia otro. Y, por último, desde el proyecto u obra artísticas, serían aquellas operaciones que alterarían las condiciones materiales y los órdenes de representación de la época en la que se gesta para transformar ambos factores.

Obviamente, tanto las *adecuaciones* como las *alteraciones* son, en nuestra *ampliación funcional*, de carácter estético. No obstante, podríamos deducir que, para Oteiza, la operación *verdaderamente* artística se basa en una *alteración*. Por eso diríamos que sólo hay tiempo estético en las *alteraciones*, pues es la discontinuidad la que genera el tiempo estético como tal.

5.2.1.5 ESCALA Y TEMPORALIDAD EN LAS *ADECUACIONES Y ALTERACIONES*

Podríamos seguir avanzando en este esquema funcional de las *adecuaciones* y *alteraciones* para advertir que pueden darse a distinta escala. Si así fuera, las operaciones estéticas y su efectividad como *adecuaciones* o *alteraciones* sería independiente de la escala o campo de influencia, si ésta es efectiva: cambiando ciertas zonas del imaginario o de las condiciones materiales, por ejemplo, de un individuo en soledad, o bien provocando un cambio drástico en la Historia material e ideal de una sociedad. Por ejemplo, centrándonos en el ámbito de los estilos en arte, el rango de influencia de una obra de arte habría podido ser mínimo, pero no por esta razón se le exime de una aportación tanto al mantenimiento como a la ruptura de un estilo. Lo importante no sería tanto el grado de influencia de la obra, sino su caracterización en *adecuación* o *alteración*. Por tanto, mediante la *ampliación* funcional, no solo sería posible analizar proyectos de escala o proyección como las citadas en el proyecto del CCAB; empero, podrían hallarse operaciones relativas a *adecuaciones* o *alteraciones* en una pequeña obra, efectiva si se dan las operaciones y objetivos que se deducen de la propia ecuación.

Tomando en consideración las *adecuaciones* y las *alteraciones* en el continuo de la temporalidad cronológica podríamos sugerir que, aunque la disciplina de la Historia del Arte nos facilita la caracterización de distintos estilos históricos que se suceden unos a otros, desde nuestro esquema defenderíamos que aquellas operaciones que han favorecido la permanencia de un estilo en el tiempo, como *adecuaciones*, pueden haberse dado simultáneamente a aquellas que han contribuido en su ruptura, como *alteraciones*. Esta argumentación nos conduciría a cuestionar aquella interpretación que enuncia la existencia de un gran estilo, el cual, por medio de una serie de rupturas o discontinuidades, da paso a un siguiente estado o estilo continuo. En nuestro esquema, pondríamos la atención en aquellas pequeñas o grandes discontinuidades que a lo largo de un período o estilo favorecen la mutación de los estilos de arte.

En todo caso, las *alteraciones* podrían ser entendidas como una operación que supone un cambio de aquello que le precede, pudiendo caracterizarse como un gozne. ¿Podría interpretarse el caso del CCAB de este modo?

“Lo importante de la conciencia experimental es el cambio progresivo de cada estilo experimental. Pero esta conciencia experimental no existe. Existen años, períodos, en que está de

moda una tendencia, y luego la otra [...] Porque el artista y el crítico, en tradición occidental, considera el arte para siempre, y cada estilo como una propiedad privada que no debe abandonar, que a las galerías y distribuidoras de arte no les conviene que cambie o que cambie lo menos posible, para que la identificación entre mercancía artística y autor no se altere, al menos hasta que no haya sido colocada o vendida. El mismo artista considera su cambio de estilo como una debilidad personal, como falta de personalidad, cuando contrariamente, estamos considerando aquí que la personalidad y la conciencia experimental del creador, del proceso mismo del arte, está en el cumplimiento de los cambios⁶⁹⁷.

5.2.2 LA "LEY DE LAS ALTERACIONES" EN LA HISTORIA

A continuación desarrollaremos este esquema de las *alteraciones* desde un punto de vista no histórico, pero sí abordando su influencia en la Historia, para seguir las mismas extrapolaciones que Oteiza lleva a cabo en sus interpretaciones desde la ecuación a la Historia. La fórmula del Ser Estético adquiere una función diacrónica en tanto que lo abstracto, como primera operación sintética de esta ecuación, introduce una discontinuidad y, por tanto, un tiempo nuevo dentro de la operación, estableciéndose dentro de la propia ecuación una lógica *procesual*. No obstante, la ecuación puede explicar el comportamiento interno de la obra de arte pero, tal y como hemos visto, también su inclusión y devenir en la Historia. Teniendo en cuenta que los procesos de la ecuación los ha caracterizado Oteiza como dialécticos, habrá que suponer necesariamente que los procesos en la historia se producen del mismo modo. En consecuencia, recurriremos de nuevo a la noción dialéctica de la Historia de Hegel.

En la reubicación que Oteiza lleva a cabo de la Estética como "interciencia", mantiene el modo dialéctico de la fenomenología del arte, su darse en la realidad, atribuyéndole la condición de "autodespliegue" que Hegel atribuía al Espíritu. Para comprobarlo, hagamos una sencilla sustitución y, donde Hegel coloca la palabra "Espíritu", situemos nosotros la palabra "Arte" (con mayúscula). Así, diríamos: el Arte, como universal y abstracto (al igual que el Espíritu) avanza concretizándose, determinándose en la Historia a través de los artistas (como el Espíritu lo hacía a través de las figuras históricas tales como Napoleón) materializándose, de forma necesaria, en un proceso dialéctico que implica su autorrealización progresiva la cual, irremediamente, finalizará en su momento de apogeo, de autoconciencia del propio proceso. Este momento de autoconciencia sería, precisamente, el momento en que Oteiza *sabe* que la experimentación de su escultura ha acabado, al "quedarse sin escultura" y reconocer la significación histórica de tal acontecimiento (al igual que el Espíritu tiene autoconciencia de sí mismo a través de Hegel y su filosofía). Para ilustrar esta analogía baste con recordar su afirmación: no hay escultores en la Historia, sino uno sólo que va adoptando varios nombres. ¿Existe mejor modo de expresar la analogía entre la determinación, concretización o materialización histórica del Espíritu y la del Arte, a la que Oteiza se refiere como el Escultor?

El fin del arte, anunciado por Hegel como un paso a ser superado dentro de la autorrealización del Espíritu en la Historia, es una idea que recoge no sólo Oteiza, sino varios artistas de la Modernidad, como por ejemplo Mies mediante su "voluntad de época". Entenderíamos, por

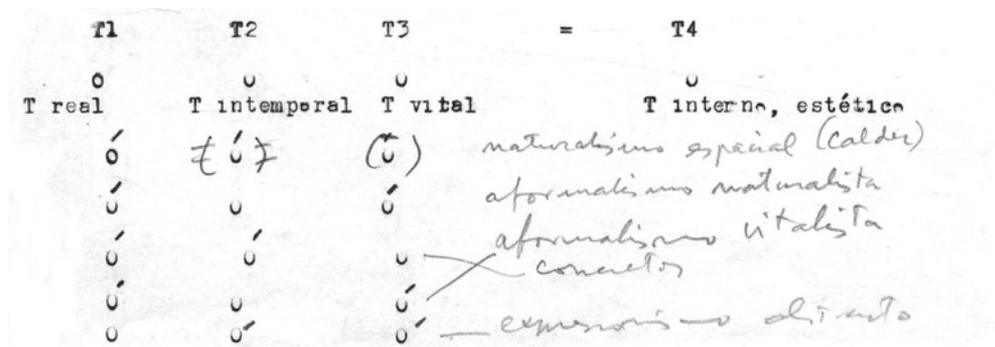
697 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel*, 2ª edición (orig. 1965). Donostia: Hordago, 1984; p. 97.

tanto, que la Modernidad podría haber significado la culminación del proceso de autoconciencia del arte; el momento histórico de autonomía del arte que se repliega sobre sí mismo para llegar a sus máximas conclusiones.

Aunque la conciencia experimental, tal y como la describe Oteiza, pertenece a un pensamiento moderno, es difícilmente rebatible la idea de que no haya habido, previamente a la Modernidad, un cambio progresivo en el arte, en los artistas, o en la Historia, al margen de conceptualizar este cambio progresivo de forma lineal o, como explica Oteiza, espiral (veremos esto más adelante). Al igual que Hegel, Oteiza parece considerar la evolución del Arte en la Historia como un proceso no consciente que se materializa, en este caso, a través de los artistas. De algún modo, estos cambios han dado lugar en la Historia del arte a los diferentes estilos o significaciones que posteriormente han sido conceptualizados por los historiadores del arte. Aunque para Oteiza hay una función del arte constante, soterrada, que es invariable.

“Tradición y progreso. La tradición artística reside en el cumplimiento, invariable, de esta fórmula de la creación estética. El progreso del arte, su evolución histórica, depende de la evolución de los factores, de los tres mundos ontológicos, cuya representación hacia el exterior del arte equivale al contenido histórico variable”⁶⁹⁸.

Es decir, a la manera hegeliana, en la Historia del arte el Ser estético (como el Espíritu) se iría concretando en distintas obras de arte, que adscribiríamos a un estilo determinado en función del especial acento que en las operaciones dialécticas (“Ley de las alteraciones”) se ha otorgado a alguno de los factores fundamentales. Tanto en la *Interpretación estética de la megalítica americana* como en la *Ciudad como obra de arte* Oteiza ejemplifica de distinta manera cómo el especial acento en uno de los factores de la ecuación sobre otros promueve a distintos estilos de arte.



Esquema extraído de las notas que sirvieron a la conferencia *La ciudad como obra de arte*, 1958.

Así mismo, en el caso de la *Interpretación estética...*, Oteiza explica la evolución del arte en la historia partir de los factores fundamentales con la intención de “ampliar y completar” la concepción bipolar de Wölfflin en Clásico-Barroco:

“Ley de la evolución de lo Abstracto o tríada de la transformación artística: Arcaico-clásico-barroco. Puede denominarse también: de la sucesión del acento ontológico o turno de los fac-

698 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. p. 58 (ed. crítica p. 134).

tores. En lo arcaico, predomina lo plástico, esto es, sobre el orden natural, el mundo de los seres ideales –el (2)–. En lo clásico, lo plástico se equilibra con la vida –con el (3)–. En lo barroco se rompe el equilibrio a favor de la vida”⁶⁹⁹.

El ejercicio de relacionar esta forma de ver la evolución de la arte en la Historia con el esquema de las *alteraciones* como operación *verdaderamente* artística, nos daría la pista de que la mayor o menor acentuación en uno u otro factor fundamental podría tener gran importancia en el hecho de que una obra o proyecto fuera una *adecuación* o una *alteración*. De este modo, a lo largo de la Historia la acentuación en uno u otro factor fundamental habría representado una *adecuación* o una *alteración* según el estado de cosas dadas. En este sentido, cada época debería reconocer qué factor o factores le *faltan*, de cara a operar una *alteración*. Esta sería una primera clave que nos ayudaría a localizar el proyecto del CCAB y reflexionar sobre el tipo de operación estética que habría implicado.

Sin embargo, Oteiza reservaba una función u objetivo claro a la operación estética, por encima de las determinaciones históricas en las que se dieran las obras de arte, mediante la cual las *alteraciones* se manifestarían como el intento de consecución de un objetivo que trasciende las particularidades históricas a fin de alcanzar un valor universal y, por tanto objetivo. Pero, ¿dónde localiza Oteiza la culminación de este objetivo? En el Inicio de esta Tesis hemos avanzado que la ecuación representa, asimismo, una “Estética antropológica”, lo cual no se permitía avanzar la hipótesis según la cual la Estética objetiva, estructural, versaba sobre el propio hombre y su saber, aventurando la posibilidad de que en la misma ecuación residiera la clave estructural que definiese los factores fundamentales que los constituyen. Pero ¿podríamos advertir unos mismos objetivos para estas distintas realidades, de la obra de arte, de sus realizaciones históricas y del hombre? Si esto fuera así, al igual que se clasifican las obras y los estilos bien podría tipificarse una sucesión de tipos de hombre⁷⁰⁰ dependiendo también de qué factor se ha acentuado en la operación o, dicho de otro modo, cuál está en falta. Así, en esta estructura invariable, la Historia nos habría mostrado el catálogo de tipos de arte y, tipos de hombre, que se han producido particularmente en cada época o momento histórico determinado.

“Alguna vez he dicho que sólo hay una Estética, que basta decir Estética para entender que se trata del puesto de lo humano del saber de hombre, del saber fabricado de hombre en la vida. Pero ahora quiero decir que hay para cada pueblo una historia propia [...] La ciencia es universal, así la Estética, así el hombre, universal y diferentes”⁷⁰¹.

Sin embargo, seguimos sin poder constatar la existencia de un propósito u objetivo en esta sucesión de *adecuaciones* y *alteraciones*. Como venimos advirtiendo, la ecuación sólo responde en cuanto estructura por lo que, de existir tales objetivos, deberían deducirse de la propia ecuación.

699 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. p. 62 (ed. crítica p. 138)

700 De hecho, Oteiza distingue y menciona varios “tipos de hombre” en la Historia: el “hombre del cielo” de la Prehistoria, el “hombre de la tierra” del Neolítico; el “hombre de Dios”, en la Edad Media; finalmente, tras la Guerra de 1914, el “hombre de la esperanza”, momento en el que los constructivismos (ruso y “vasco”, según Oteiza) trabajaban para “mejorar al hombre”, mejorar a los “pueblos”. Para el escultor, la cultura contemporánea, habría dinamitado los “cuatro tipos de hombre”, que habitaban en cada uno de nosotros. Puede consultarse en el audiovisual *Fragmentos*, de Jon Intxaustegi, en el Archivo FMJO.

701 OTEIZA, Jorge. “La destrucción de los lenguajes en el A C” (1969) en BADIOLA, T. ROWELL, M. *Oteiza. Propósito experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988; p. 254.

ción. Del mismo modo que “la denominación adecuada de lo abstracto surge lógicamente de la misma ecuación estética o fórmula molecular, estructural, del arte, que hemos establecido”, su objetivo –su *propósito*– debería deducirse lógicamente de la propia ecuación. Simplemente deberíamos preguntar a la ecuación cuál es su objetivo final. Y ella responderá a la manera de todas y cada una de las ecuaciones que han existido y que están por existir: resolverse.

Por tanto, si la ecuación define los factores fundamentales tanto de la obra de arte como de su evolución en la historia, y del hombre y, si por otro lado, dada su estructura y funcionamiento, lleva intrínseca la idea de proceso, podríamos abordar la idea de que la creación de la obra de arte, y de la cultura en su totalidad, así como sus cambios obedecen, de un lado, al desarrollo histórico particular de los mismos factores y, por otro, guardan un mismo objetivo: su resolución. Este objetivo final sería de carácter estructural, si bien se obtendría mediante su determinación histórica. Por tanto, intentar alcanzar su resolución completa sería la tarea propia de cada época. Si existe una evolución de los factores de la ecuación a lo largo de la historia, es de suponer que ésta, la Historia, es el escenario en el que cada época se esfuerza por resolver (estéticamente) al arte y al hombre, en alguna dirección.

5.2.3 LA "LEY DE LEY DE LA EVOLUCIÓN DE LO ABSTRACTO"

5.2.3.1 *PROPÓSITO DEL ARTE*

No sería tan descabellado presentar estos planteamientos en torno a un posible *propósito*, considerando que el propio Oteiza pretendió explicar la finalidad del hombre a través de la Estética, reubicada como “interciencia fundamental” desde la que todo el espectro del espíritu, de la cultura, es abarcable. Si la ecuación es una estructura dinámica que define al arte y al hombre, y su objetivo en la historia es ser resuelta, deducimos que la existencia tanto del arte como del hombre se da como irresuelta; es decir, constituida por una falta. En Hegel, esta falta era de libertad, y el proceso de autodespliegue y autoconciencia del Espíritu culminaría con la total emancipación del hombre. Del mismo modo, para Oteiza y su concepción de la Historia del arte, existe una falta en el hombre que debe ser resuelta única y primordialmente con carácter estético.

Es precisamente en la Modernidad cuando la emancipación del hombre por medio de lo estético alcanza un estatuto consciente y programado que llega hasta nuestros días como búsqueda, repetimos, consciente, del arte por alcanzar unas condiciones mejores para la existencia del ser humano. Y si en efecto la finalidad del arte fuese la total desalienación del hombre y la ecuación representara los movimientos históricos dialécticos por alcanzarla estéticamente, podríamos situar a la Modernidad como el momento de “autoconciencia” del *propósito*, a la manera hegeliana. Durante toda su historia, el arte y lo social han mantenido, ciertamente, sus vínculos de influencia aunque, desde el punto de vista de la emancipación, parecería que es, precisamente en su proceso de autonomía, cuando se acrecienta el deseo de que el arte influya directamente sobre la vida. Irónicamente, será el momento de la historia en el que menos influencia haya podido ejercer sobre lo social.

Desde nuestra *ampliación funcional*, lo abstracto podría referir a la materialización de aquella idea que en la Modernidad se postula conscientemente en algunas corrientes artísticas como un deber ético, consecuencia tal vez de la visión práctica de la filosofía de Hegel y que influyen en la relación pensamiento y realidad; en el caso de Oteiza (y otros artistas de la Modernidad) entre el arte y la vida.

“La filosofía, en resumen, no realiza una simple descripción del Estado ideal, sino que es un instrumento necesario para hacerlo realidad [...] ciertas formas de descripción teórica son ineludiblemente normativas, toda vez que brindan formas de conocimiento esenciales para la emancipación social. [...] Si la filosofía ha de anclarse en lo Absoluto, no puede por menos de ser esencialmente práctica, dado que la esencia de lo Absoluto es precisamente su incesante realización en el mundo. Si la teoría hegeliana no fuera en sí misma una fuerza política activa, perdería su fundamento absoluto [...] El Geist es la esencia de todo lo que existe, de ahí que la suma de sus aventuras a lo largo del tiempo pudiera parecer puramente descriptiva; pero es la esencia de todo lo que existe en el sentido de su estructura profunda significativa o su trayectoria, de tal modo que la suma de sus actuaciones nos brinda normas relevantes para el comportamiento ético y político”⁷⁰².

Proponemos continuar con cierta analogía entre la filosofía de Hegel y el pensamiento estético de Oteiza. Allí donde Hegel diga Espíritu y Filosofía, pongamos en Oteiza Arte y Estética. La sucesión de *alteraciones*, como proceso destinado a la resolución de la obra de arte, implicaría directamente al sujeto y su historia como evolución de su emancipación o resolución absoluta. Si consideramos que el hombre debe resolverse (estéticamente), es de suponer que esa resolución la ha recibido como tarea, y que conllevará un proceso. Este, por tanto, sería su *propósito*, el propósito del arte. Y quizá aquí podríamos localizar, dentro de los SI, la *idealidad* por antonomasia en Oteiza, el propósito que sobrevuela, dirige y define gran parte de su trayectoria artística.

Como hemos señalado anteriormente, según Oteiza, los valores son generados por la operación estética, no forman parte de ella; así, la noción de *propósito* debería surgir de la propia operación, sin mediación de valores históricos. Por tanto, si la operación está bien resuelta, ¿se habrá dado, por fin, con aquello que es del todo deseable, entendido como la mejor de las situaciones posibles? Pero ¿cuándo se daría ésta? Si atendemos de nuevo a la historia y su progreso, vemos con Oteiza que los distintos estilos del arte, los distintos estilos de Hombre, podríamos aventurar, son el resultado de esta acentuación en unos u otros factores fundamentales, en un intento siempre fallido por alcanzar una resolución completa. En este caso, ¿estaría tendiendo la Historia hacia un resultado final, como búsqueda del equilibrio de los factores fundamentales que componen la ecuación, del arte, del hombre?

702 EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006; p. 212.

5.2.3.2 EVOLUCIÓN LINEAL

La Historia se nos mostraría así como el escenario de una gran tarea por cumplir, la más importante de todas, y los distintos estilos de arte y los distintos tipos de hombre no serían sino ensayos dialécticos por resolverse y alcanzar un estado estéticamente desarrollado del espíritu humano que conllevaría a la desalienación absoluta. ¿Implicaría esto que realmente hay un modelo perfecto alcanzable? Reconocer que aquello que podemos desear e imaginar podría en algún momento materializarse como tal implicaría la existencia de condiciones de posibilidad para la creación de la obra de arte definitiva y, por tanto, del hombre definitivo, y tomar en consideración que la historia camina, necesariamente, en esa dirección. Sin embargo, observamos que los cambios históricos no satisfacen, incuestionablemente, un deseo multitudinario. En este sentido, y de forma general, en muchos aspectos y ocasiones a lo largo de la historia nos han llegado testimonios provenientes de los espíritus más sensibles que dejan constancia de un profundo deseo de resolución que, no sólo no encuentra visos de realización, sino que nos advierten de que, si alguna dirección sigue el transcurso de la historia, es, precisamente, en dirección opuesta a toda resolución; una sensación o una inapelable convicción de que la historia no camina en la dirección correcta, que el progreso, como progreso del espíritu, es muy relativo o que, incluso, caemos en los mismos errores y alejamientos de ese gran *propósito* que sería la realización del hombre en la Historia. ¿O, se trata “sencillamente” de que aún queda mucho por trabajar para que esa resolución sea alcanzable?

Estos cuestionamientos produjeron en la época de Hegel una separación de sus discípulos en dos alas diferenciadas: una izquierda y una derecha hegeliana; es decir, distintas interpretaciones sobre el momento de verdadera realización absoluta del Espíritu. La corriente derecha estaba formada por conservadores que veían en Hegel al gran filósofo defensor del Estado prusiano, descubridor de una justificación racional e histórica a la situación política y religiosa vigente. Por otro lado, los hegelianos de izquierdas, enfrentados a dicha justificación, al observar que la libertad total del hombre no estaba garantizada en aquel momento histórico. Esta observación les llevó a la convicción de que la absoluta realización del Espíritu, la total emancipación del hombre, aún estaban por llegar.

Por tanto, consideramos necesario argumentar las condiciones del *propósito* para poder emitir un juicio de valor sobre las *adecuaciones* y las *alteraciones*, aunque hayamos definido como estrictamente artístico para Oteiza, en los términos en los que lo hemos definido, a las *alteraciones*. En primer lugar, porque el deseo de cambio implica que no se haya conseguido la resolución definitiva, hay tarea por hacer. En una concepción lineal de la historia, el cambio es la única vía para lograr un estado de resolución completa que aún no se ha cumplido.

Sin embargo, como hemos advertido, las alteraciones pueden ir en direcciones opuestas en lo que a la resolución de los objetivos, del propósito (del arte-del hombre) se refiere, por lo que el argumento según el cual el progreso lleva implícita una mejora continua se tambalearía. Visto así, el progreso sería algo necesario como única vía de ensayo para una resolución, aunque los pasos dados no implicarían siempre una mejora. Por tanto, el tener constancia de que estas alteraciones no siempre se producen en la dirección adecuada⁷⁰³ es lo que nos desvincularía

703 Si aceptamos esta corriente lineal que nos lleva necesariamente en la dirección correcta y, al mismo tiempo, observamos que se produce un alejamiento

del “optimismo” hegeliano. No obstante, según señala Marcuse, teniendo en cuenta que para Hegel la completa realización del Espíritu es el Estado como garante de la libertad de los individuos, su filosofía dialéctica debería reactivarse en los momentos en los que tal Estado no garantizase dicho propósito último. Podríamos entonces matizar nuestro esquema y proponer que las alteraciones entre los SR y los SI pueden ser positivas o negativas según el acercamiento o el alejamiento, respectivamente, del propósito. Aunque las alteraciones como tales siempre serían positivas, podríamos reconocer operaciones estéticas que produjeran una alteración de orden negativo. Por lo tanto, si el propósito implica la resolución estética del hombre, y dado que aún en la Historia no se ha tenido noticia directa de la misma, podremos decir entonces que las alteraciones positivas implicarán un movimiento emancipatorio, resolutorio del hombre, mientras que las adecuaciones y las alteraciones negativas, por estancarse o alejarse del propósito, podríamos calificarlas de alienantes. Alcanzar la resolución completa del hombre es un deseo, probablemente el mayor de todos, no obstante, como si fuéramos químicos en un laboratorio intentando lograr la fórmula adecuada, la historia proseguiría plena de ensayos y errores, de acercamientos y alejamientos del propósito, derivando en individuos y sociedades más emancipados o más alienados.

5.2.3.3 LA EVOLUCIÓN ESPIRAL EN LA “LEY DE LOS CAMBIOS EN LA EXPRESIÓN”

En Oteiza, la idea de un fin del arte como conclusión de un proceso que desemboca en la completa resolución del hombre para un paso a la vida, podría llevarnos a dos ideas: que realmente la ecuación represente una linealidad de la historia, la cual, como resultado de un propósito experimental que se hace consciente en la Modernidad, alcanzará un fin; o, en segundo lugar, que cada época tiene que vérselas para lograr este propósito por debajo o paralelamente a la significación que cada época le ha otorgado al arte. La primera interpretación de la historia del arte en Oteiza, la realizada únicamente mediante la ecuación, marcaba una serie de momentos y estilos según la acentuación de los factores, tal y como hemos explicado. En este momento (1952) Oteiza piensa más en una concepción espiral que pasa siempre por las distintas fases con la particularidad de los contenidos históricos de cada época, sin expresar un final determinado.

Una vez el escultor manifiesta su conclusión experimental (1957) abandona la idea basada en la acentuación de los factores para explicar los movimientos históricos del arte. En su lugar, desarrolla una nueva “Ley de los Cambios de la Expresión” que, como tal, no quedará definida hasta 1963, aunque su trasfondo teórico se percibía en el “Propósito Experimental” (1957), como bien se manifiesta en *La ciudad de la obra de arte*:

“Volví sobre la idea de la Desocupación espacial, la tenía demasiado íntimamente relacionada con la actividad rectora de las formas. Siempre la importancia de la obra, lo formal. Depen-

del propósito, entonces se nos revelaría nuestra equivocación en el momento de establecer los objetivos fundamentales; es decir, que, de hecho, el verdadero sentido de la historia, y del arte, no sería la resolución completa del hombre, sino que su destino sería de otra guisa; o, también, que no exista ese momento histórico en el que se vaya a dar tal resolución, y que la historia no sea más que el escenario en el que se van desarrollando estas alteraciones.

diente, el espacio. Luego me daría cuenta que el signo de la dependencia espacial habría de invertirse. Que habrían de ser las formas las que debían subordinarse hasta la independencia del espacio, hasta la anulación total de lo formal como categoría expresiva, hasta la manifestación total del espacio vacío como pura receptividad”⁷⁰⁴.

Oteiza introduce esta oposición “ocupación-desocupación” relativa a la expresión de la obra de arte al comprender la lógica y naturaleza de su Propósito Experimental. Sin embargo, No se desembarazará, sin embargo, de la teoría relacionada a la Estética general, sino que pretenderá encajar ambas perspectivas en un sistema de interpretación, no sólo de su propia trayectoria como escultor, sino aquella relativa a la Historia del arte (una constante) y al propósito o función última que le asignaba al arte: una función emancipadora política y social. Para ello, la acentuación de los factores de la ecuación y prácticamente todo lo relativo a ella perderá fuerza a la hora de interpretar todos estos aspectos, y adquirirá preeminencia la Ley de los Cambios. Así pues, Oteiza desplazará de un sistema interpretativo basado en una tríada con lógica dialéctica (la ecuación) a una díada de dos elementos opuestos sin posibilidad alguna de reconciliación (‘ocupación-receptividad’). No obstante, cuando elabora su Ley de los cambios, la concepción espiral de la historia se mantiene, pero distingue que en la historia del arte llega un momento, por resultado de la experimentación y la desocupación, que un artista, o una época, llegan a un cero en la expresión.

Tras una fase de expresión y otra que opera desmontándola, el artista y la época se quedan, por desocupación expresiva, sin obra, sin arte. El transcurso de la historia mostraría procesos análogos, “homólogos” que, bajo un análisis estético comparativo, mostrará una tendencia perenne con relación a la expresión y su decaimiento. Así, el mismo ciclo invariable se determinaría particularmente en la historia. Concretamente, en el arte de la Modernidad, esta anulación equivale a un “paso a la vida” tal y como lo definía Oteiza, a una puesta en práctica del saber de artista en las estructuras de la ciudad que le permitiera cumplir con su función social y política, como el cine, o la educación (Estéticas aplicadas). “La obra de arte no educa”, dirá Oteiza. El proceso experimental de laboratorio servirá, por tanto, para la preparación del artista, para su transformación en un sujeto nuevo para su comunidad (Estética existencial), y su actividad artística deberá dirigirse a la ciudad, sin obra de arte. Se produce, por tanto, una total negación del arte como obra o como tendencia, tal y como se entendía en las vanguardias, para su verdadera realización en la vida, cuya finalidad es, en Oteiza, la educación estética del ciudadano como vehículo de emancipación. Es decir, se produce el paso de un método basado en la Estética objetiva, que Oteiza relega al ámbito del Laboratorio, a una actividad del artista (sin obra de arte) en la ciudad, la cual se fundamenta en una ética derivada del sujeto artista transformado y de la aplicación de su saber en otras estructuras sociales. Y, para saber cómo operar en la ciudad, Oteiza se apoyará exclusivamente en su Ley de los cambios, en el par no-dialéctico de ocupación-desocupación espacial, con el fin de distinguir qué tipo de aplicaciones del arte se encaminan en un proceso de emancipación o de alienación del hombre. Así, aquellas manifestaciones en el amplio espectro de la ciudad que puedan ser interpretadas por Oteiza como pertenecientes a una tendencia de expresión, como alienantes para el individuo, mientras que aquellas que operan por desocupación, mediante la construcción de espacios vacíos, implicará una tendencia a la emancipación. En nuestro esquema, seguiremos la *ampliación*

704 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 13.

a partir de la ecuación, tal y como veníamos haciendo hasta ahora; es decir, pretenderemos continuar nuestra interpretación, en el caso concreto del CCAB, apoyándonos en la Estética objetiva y su *ampliación funcional*, tal y como venimos haciendo hasta ahora (volveremos más tarde sobre esta relación).

La Ley de los Cambios, al extrapolarla a la historia del arte y, concretamente, al período del arte contemporáneo, implicará asimismo un convencimiento por parte de Oteiza acerca de un final o cambio de significación del arte en la historia que, irremediamente, debía cumplirse con la destrucción de todas las tendencias artísticas y una disolución del arte en la vida como auténtico garante de la educación y emancipación del hombre. En la primera concepción oteiziana, la que se basa estrictamente en la ecuación para interpretar los movimientos del arte en la historia, se esboza un determinismo más laxo, en tanto que el arte pasa por distintas fases prefiguradas, pero Oteiza no deja constancia expresa de que esas fases se encaminen necesariamente hacia un único objetivo o al fin del arte como tal. No obstante, este “fin del arte”, tanto en Oteiza, como en Hegel, supone una negación del Arte y de la Filosofía, respectivamente, como realización total de los mismos, que derivaría en una sociedad emancipada. Oteiza lleva a cabo un proceso de negación del arte por su disolución en la vida. La filosofía o el arte, solo se realizarán completamente mediante su superación en la realidad.

Hegel se refería a esa superación de la Filosofía mediante una noción de “práctica”. Ya que la esencia del Espíritu es su continuo realizarse en el mundo, sería posible, a partir de su observación en la Historia y del análisis de su estructura profunda y significante, decantar ciertas claves normativas aplicables al comportamiento ético y político. Es decir, si el Espíritu sigue un camino racional en la Historia sería posible distinguir sus principios y derivar de ellos ciertos códigos que impliquen un determinado comportamiento o acción que, al mismo tiempo, impulsaría o facilitaría al propio Espíritu a culminar su camino. De este modo, para que el Espíritu pudiera terminar de encarnarse en la sociedad, Hegel (como ‘receptáculo’ de la autoconciencia del Espíritu) recomendaba las lecturas de su filosofía, para actuar conforme a la dinámica del *Geist*. La *Fenomenología del Espíritu* contendría, por tanto, las claves normativas (lógicas) para que la autorrealización del Espíritu en la sociedad terminara de materializarse según su fin último, la libertad de todos los hombres, el fin de la Historia. La filosofía de Hegel, por tanto, pretendía unir teoría y praxis del mismo modo que Oteiza lo entendía a través de su noción de “Estética existencial”: del proceso de laboratorio, objetivo e interno, así como de las fases estilísticas del arte en su historia, se podrán deducir ciertas claves o patrones que derivan en una estética normativa que se traduce en puro comportamiento ético y político en la vida con los demás; aunque, para que este proceso se cumpliera, los artistas contemporáneos a Oteiza debían conocer, o adquirir conciencia de dicha misión histórica. De este modo, llevarían a cabo el mismo proceso conclusivo de su obra para pasar a la vida y contribuir al fin del arte.

5.2.3.4 MARX Y EL MATERIALISMO DIALÉCTICO

En el caso de los discípulos de Hegel, la ideología se infiltró en los caminos “puros” de la razón, apoderándose de la decisión ética sobre el final de la historia y, por tanto, del proceso final de liberación del hombre. Sin embargo, si recordamos la ecuación de Oteiza, los valores no pueden formar parte de la ecuación sino que deben ser resultado de la misma. El principal representan-

te de la izquierda hegeliana, Karl Marx (1818-1883), entendió que las pugnas fundamentales que dinamizaban la historia se llevaban a cabo en el terreno de las condiciones materiales, más concretamente, en la “lucha de clases”. Esta posición tuvo su germen en el creciente interés de la época por el método científico (con el consecuente avance del materialismo y el positivismo) y el recelo, e incluso la repulsa, de la especulación filosófica y religiosa coetáneas. Estas razones convergieron en que el materialismo se alzara como la filosofía de la izquierda. Ésta no abandonó el método dialéctico dado su carácter progresivo en la Historia, siendo consciente de que el sistema dialéctico hegeliano entraña una lógica de profundo carácter revolucionario, aunque la ideología pueda infiltrarse y dar cobertura a pensamientos conservaduristas. Para el ala izquierda hegeliana, progresista, es ante estos últimos frente a los que debe activarse la dialéctica como garantía de la libertad del hombre. Y será la izquierda aquella que pretenderá llevar a sus máximas consecuencias la superación de la filosofía como praxis.

Y fue precisamente a partir de la sección de la izquierda hegeliana donde nació posteriormente el pensamiento (y praxis) de Karl Marx, quien conserva el método dialéctico de Hegel, aunque lo emplea desde una perspectiva opuesta; en qué sentido: advierte el carácter revolucionario del método dialéctico, pero se opone al idealismo de Hegel, realiza un giro de 180° y lo invierte de una perspectiva materialista. Para el idealismo de Hegel, lo único que realmente existía era la Idea, la representación que del mundo hace el sujeto pensante. Por tanto, la materia, la realidad (SR) es producto del espíritu (el SI). No obstante, el materialismo de Marx invierte la relación de influencia, por cuanto considera que es el espíritu (SI) el producto de la materia (SR), de las condiciones materiales de una sociedad. La crítica de Marx a Hegel radicaba en que, aun pretendiendo que su filosofía fuese práctica, sólo el materialismo podría superar la negación de la filosofía precisamente como su puesta en práctica en la realidad material. Así lo dicta el propio Marx:

“Para Hegel, el proceso de pensamiento, al que él, bajo el nombre de idea, transforma incluso en un sujeto autónomo, es el demiurgo (creador, productor) de lo real [...] Para mí, por el contrario, lo ideal no es otra cosa que lo material transpuesto y trasladado a la cabeza humana”⁷⁰⁵.

La conciencia, así, no sería sino un reflejo de la realidad social. Fijémonos ahora en la descripción y las nociones que Lenin emplea para llevar a cabo la descripción que el materialismo dialéctico hace de la evolución en la Historia⁷⁰⁶:

“Una evolución que, en cierto modo, vuelve a atravesar otra vez los estadios ya recorridos, pero de otro modo, en un nivel superior (“negación de la negación”), una evolución que no se produce en línea recta, sino, por así decirlo, en espiral; una evolución revolucionaria, a saltos, ligada a catástrofes; ‘interrupción de la continuidad’; transformación de la cantidad en calidad; impulso interno de la evolución, desatado por la contradicción, por el choque de fuerzas y tendencias diferentes, que son efectivas en un fenómeno dado, o dentro de una sociedad dada, dependencia mutua e íntima, indestructible conexión de todos los aspectos de cada fenómeno (abriendo la historia una y otra vez aspectos nuevos) [sic], una conexión que da como resultado

705 MARX, Karl. *Das Kapital*, postfácio a la 2ª ed. (1873), en la ed. de Benedikt Kautsky, Leipzig (1929), en STÖRIG, Hans Joachim. Op. cit. p. 550.
706 Fijémonos en los conceptos empleados por Lenin para definir la dialéctica en el materialismo: interrupción de la continuidad, muy próximos a los definidos por Oteiza en su definición de la operación estética de lo abstracto, tal y como hemos visto anteriormente en este capítulo.

un proceso universal de movimiento unitario, de acuerdo con leyes; éstos son algunos rasgos de la dialéctica”⁷⁰⁷.

Para Marx, la filosofía debe tener una aplicación en lo social, en la vida, no sólo para interpretarla, sino para transformarla. Para empezar, el marxismo tiene en consideración al sujeto concreto, inmerso en lo social, cuya tarea es “producirse a sí mismo”. Así, el trabajo será el motivo de realización, pero también de alienación del ser humano: aquello que produce con su fuerza de trabajo, le es arrebatado, instaurándose una relación de extrañamiento con el producto que lleva su esencia; un producto que en el modo de producción capitalista comienza a dominarle, impidiéndole realizar su verdadera determinación, su libertad. Esta alienación queda ejemplificada en Marx mediante la figura del Estado, algo que aparece como extraño al ser humano pues Marx considera que la “verdadera democracia” consiste en que el ser-humano y ser-ciudadano sean la misma cosa⁷⁰⁸.

Hasta ahora, vemos que el ser humano es resultado de una autoproducción en su quehacer. No obstante, se introduce la idea de la alienación desde la perspectiva materialista, una alienación que desde nuestro esquema entenderíamos que se produce en el ámbito del SR que, en la concepción marxiana, implica una transformación en el SI por su influencia (SRaSI)⁷⁰⁹. El proceso que Marx despliega con la finalidad de emplear la filosofía para la transformación de la realidad implica una secuencia de tres pasos. El primero, se basa en la “idea verdadera de la comunidad humana”⁷¹⁰ como reconocimiento de que la historia revela un proceso de autoalienación del ser humano. En segundo lugar, la “crítica” como medida de la realidad social (SR) según el ideal (SI) de la comunidad y según la verdadera determinación del ser humano, es decir, su libertad. Aquí, la tarea de la filosofía implica desvelar las contradicciones presentes en la realidad (SR) para impulsar el desarrollo que implica la superación de sus contradicciones. Y, en último lugar, queda “actuar”: idea (SI) y realidad (SR) deben reconciliarse, por medio de la realización de la idea en la realidad como “superación” (Aufhebung). Para Marx, en Hegel todo quedaba en el ámbito de la Idea. Por esta razón, Marx acusa a su predecesor de culminar su sistema en una doctrina superflua y separada de la realidad. La unificación de idea y realidad implicará la “superación” de la filosofía por su realización (su desaparición). Esta superación de la filosofía en la realidad conllevaría la finalización de la Historia como historia de la madurez del espíritu humano hasta su completa libertad. En Marx, esta historia se tipifica en la historia de la lucha de clases, que generan la lucha de las ideologías o concepciones del mundo, las cuales podrían dividirse en dos: las ideologías reaccionarias de la clase dominante y las ideologías progresistas de las clases en ascenso. No obstante, para Marx (igual que para Hegel) la Historia aguarda un final, y éste llegará como sociedad sin clases.

Desde nuestra ampliación funcional, en lo abstracto oteiciano se plantearía asimismo esta relación entre realidad (SR) e idea (SI), mediada estéticamente. Desde el punto de vista del idealismo, diríamos que sería la idea (SI) la que determinaría las concreciones materiales y

707 LENIN, Vladimir Ilich. Karl Marx: *Eine Einführung in den Marxismus*. Berlín, 1946; pp. 11 y ss. En STÖRIG, Hans Joachim. Op. cit. p. 549.

708 STÖRIG, Hans Joachim. Op. cit. p. 551.

709 Seguiremos con la marcación de los factores fundamentales que competen en esta fase de la Tesis referida a “lo abstracto” (adecuaciones y alteraciones entre SR y SI), para ayudar al lector a integrar la información expuesta mediante el esquema que proponemos.

710 STÖRIG, Hans Joachim. Op. cit. p. 551.

los procesos de transformación de la realidad, de facto, la Idea como ideal. Desde un punto de vista materialista, por el contrario, concederíamos preeminencia a las condiciones materiales dadas como generadoras de la idea⁷¹¹. Esto explica cómo en una concepción hegeliana, según sea originalmente idealista o materialista, pueden establecerse como direcciones únicas o vectores de influencia entre los SR y los SI. No obstante, en lo estético a partir de Oteiza podemos advertir una relación bidireccional entre la realidad y la idea, entre los SR y los SI, en definitiva, entre las condiciones materiales y el pensamiento (imaginario), que se superarían dialécticamente en la operación estética de lo abstracto. Por tanto, podríamos establecer que nuestra conciencia (SI) no podría ser exclusivamente producto de la realidad social (SR), sino que ésta, al mismo tiempo, también es producto de los ideales que se proponen los seres humanos en cada época. Así, podemos reforzar la idea de que la relación entre los SR y los SI es una relación bidireccional.

Sin embargo, en el arte quedaría superado (como realización de la idea) el momento ideal y material en el proceso de la obra, e históricamente, la pretensión moderna de la disolución del arte en la vida, una idea que las corrientes racionalistas entendían como el medio de asegurar una educación estética en el ciudadano que garantizase su emancipación. Convicción ésta que atravesó toda la trayectoria de Oteiza, si bien jamás llegaría a materializarse como tal. Veamos en qué sentido. Desde nuestra *ampliación*, podríamos decir que para Oteiza el arte se las ve con su época, en una sucesión de *alteraciones* que equivalen a ensayos (inconscientes hasta la Modernidad) cuya finalidad habría sido alcanzar esa condición ideal, la resolución completa del hombre como un proceso de “desalienaciones”.

Parecería entonces, que el carácter histórico y su proceso dialéctico mediante la lógica negativa haría que el acento en los factores fundamentales fuese de distinto grado en cada momento histórico, según las condiciones dadas. Cada época intentaría acercarse de forma particular bajo este esquema invariable al propósito la obra de arte, la total desalienación (estética) y libertad del hombre. No obstante, ya sea por una concepción lineal de la historia desde la que aún no se consigue vislumbrar su propósito, o sea desde una espiral en la que la tarea de encontrarlo siempre queda vigente, observamos que la resolución total se nos manifiesta todavía como una meta ideal, de la que aún no se ha tenido constancia⁷¹². Por tanto, si somos capaces de pensar una situación que, aunque de improbable realización, pueda ser deseable y pensada como beneficiosa para el espíritu humano, deberíamos asumir que se trata de un ser que pertenece, aún, a la Idea, al imaginario, es decir, al SI.

5.2.4 "UTOPIA Y FRACASO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO"

Utopía y fracaso del arte contemporáneo es el título que encabeza un escrito⁷¹³ de Oteiza en el que relata su afinidad a la vanguardia rusa desde la convicción compartida de la disolución

711 Hemos ejemplificado esta oscilación al comienzo de este capítulo.

712 Podríamos decir que el cromlech es en el pensamiento de Oteiza una idea “mitologizadora”, no una realidad como tal. Se trataría de una idealización que pretende tener una función operativa en la teoría oteiziana, tal y como veremos en *Seres Vitales*.

713 Puede consultarse en BADIOLA, T., ROWELL, M. Oteiza. *Propósito Experimental...* Op. cit. p. 258.

del arte en la vida. En este escrito, el artista vasco se refiere al proyecto autoconsciente de los artistas de su misión histórica en la Modernidad como emancipación del hombre, así como su posterior fracaso. Esta habría sido la utopía consciente y concreta, propia de un momento histórico como fue la Modernidad. Para la Vanguardia, la Idea por la que el arte (o, mejor dicho, el final del arte) garantizaría su superación en la vida, supondría la infiltración del saber artístico en aquellas dimensiones relevantes para el renacimiento de una cultura/de un hombre. Tras la significación del arte en la Modernidad como experimentación de sus posibilidades y límites, la única salida posterior implicaría un necesario cambio de signo y significación, la disolución del arte en la vida. Sin embargo, para Oteiza, este proyecto había fracasado. La Idea, por tanto, no pudo ser realizada, o se realizó de forma imprevista, no calculada, y de la que seríamos herederos en este momento. Desde nuestro esquema podríamos decir que se produjo una alteración, aunque debamos distinguir si positiva o negativa, es decir, si se acercó o alejó del propósito. Que Oteiza se refiera al proyecto, al propósito de la vanguardia revolucionaria como “utopía” y “fracaso” puede darnos alguna pista sobre su opinión al respecto.

5.2.4.1 AMPLIACIÓN FUNCIONAL DE LA UTOPIA

¿Cómo definiríamos desde nuestro esquema la utopía? Siguiendo con nuestra ampliación podríamos aventurar cierta definición para la utopía: cada *alteración* conlleva una *utopía*; es decir, una *alteración* en la que, tal y como hemos visto, también se verá afectada la *idealidad* de la *Idea*, precisamente por su materialización. Es, por esta razón, por lo que en el nivel del SI, siempre quedará un resto de idealidad imposible de resolver materialmente: este resto lo tipificaremos como lo *utópico*. La imposibilidad de alcanzar la realización total de lo deseado como idea deja siempre un resto que, por otro lado, implica cierta garantía de continuidad del deseo de cambio, de generación de una nueva posibilidad ideal. Por tanto, podríamos establecer que la *utopía*, tal y como la hemos definido, es un *motor ideal* de lo deseante y, por tanto, motor de la propia producción de lo ideal, del SI.

Avanzando un poco más, afirmaríamos que la utopía es aquel resto irrealizable de la *Idea* (del SI) lo cual posibilita a su vez una proyección futura del imaginario: el deseo de un cambio, el cual debería concretarse únicamente mediante una *alteración* (*positiva* o *negativa* según *propósito*) en el orden material que, a su vez, dejaría un resto, y así en una sucesión interminable se producirían universalmente los intentos y ensayos por alcanzarlo, particularmente, históricamente.

La *adecuación*, por el contrario, se alejaría de lo utópico, ya que conllevaría una relación de influencia entre SR y SI que imposibilita la producción de SI, que ancla el deseo al presente. Se trataría de una relación que procura una continuidad inalterable de lo dado, anulando la capacidad del imaginario del sujeto de producir ideales de cambio. Según el *propósito*, la utopía sería el resto no realizado de la *idealidad* de emancipación del hombre. Pero lo importante, sabiendo que la utopía es irrealizable, es que garantice la producción de ideales y no un estancamiento de los mismos; más luego se calibrará si ese nuevo estado se ha acercado o no.

“La noción de Proyecto convierte la fuerza del deseo en un impulso de transformación, de adaptación del mundo a nuestras expectativas. La progresiva institución de la lógica del Pro-

yecto guiará los destinos de la cultura occidental, incluyendo la propia estética moderna, convertida en el lenguaje de la utopía... Desde esta perspectiva proyectiva, el arte será entendido como aquello que nos remite a algo deseable y todavía no realizado⁷¹⁴.

5.2.4.2 EL "FRACASO" DE LOS CONSTRUCTIVISMOS

Desde el punto de vista funcional, este nuevo cambio de signo postulado por la vanguardia racionalista implicaba una negación del arte como "adorno" y trataba de integrar el saber del artista en las estructuras propias del orden material (SR):

"sólo me importa aquí en este pequeño libro el Constructivismo como lo entendieron primero los artistas revolucionarios rusos y luego nosotros los vascos. Todo operar creador es constructivista pero aquí exclusivamente entendemos por constructivismo un experimentalismo limitado a una duración racional y acelerada dentro del arte porque se buscan conclusiones para nuestros pueblos, para su mejoramiento político cultural, reeducación de los educadores y creación de un hombre mejor, de un niño nuevo. En el constructivismo, el artista no es un fabricante de adornos, el escultor es una reflexión, una preparación para otros compromisos más serios, para otras cosas. El constructivismo ruso desde un planismo ingenuo, supremo, elemental, suprematismo, inició una correcta experimentación, pero creyeron ellos que ahí el arte concluía. Desde un planismo cubo-futurismo comandos constructivistas de hombres y mujeres (nombro algunos luego, ahora sólo Maiakovski el primero y para siempre en mi recuerdo) se traspasan desde el arte a todos los servicios y lenguajes comprometidos con la cultura, diseño, cine, teatro, urbanismo, educación, artesanías..."⁷¹⁵.

Desde nuestro esquema podríamos cuestionar si el Constructivismo ruso supuso una verdadera *alteración positiva*, en tanto que ruptura en los órdenes material e ideal encaminada a la emancipación o desalienación total del hombre, o si realmente terminó por encarnar una *adecuación* a una ruptura previa en el orden material como lo fue el socialismo de la Unión Soviética, apoyada teóricamente en el pensamiento marxiano. Aunque esta compleja cuestión nos obliga a distinguir cómo se produce la *alteración* y si verdaderamente alcanza a resolverse en el *entre* de dos situaciones o estados.

"Los vascos comenzamos donde los rusos comenzaron su experimentación creyendo que concluían. Y aunque nosotros experimentalmente concluimos, no pudimos proyectarnos en servicio cultural a nuestro pueblo. Fue adversa al constructivismo ruso la política cultural reaccionaria del poder con Stalin. La misma suerte adversa de los vascos con la mediocridad intelectual y su política reaccionaria en el poder (lehendakari Garaikoetxea-PNV) en la primera oportunidad histórica para los vascos de una política vasca en libertad para gobernar (malditos sean)"⁷¹⁶.

Como vemos, Oteiza denuncia abiertamente la intromisión en los SR por parte de agentes en las operaciones de "servicio cultural" a un país; durante el propio proyecto del CCAB, Sáenz

714 MORAZA, Juan Luis. "Proyecto como crisis" en AA. VV. *Oteiza y la crisis de la modernidad*. Iruña-Pamplona: FMJO, 2008; p. 66.

715 OTEIZA, Jorge. "Utopía y fracaso del arte contemporáneo" en BADIOLA, T., ROWELL, M. *Oteiza. Propósito...* Op. cit. p. 259.

716 *Ibidem*.

de Oiza, Fullaondo y Oteiza se refieren a las vanguardias rusas en más de una ocasión. Oiza asume su influencia en el proyecto de la Capilla para el camino de Santiago y en el CCAB⁷¹⁷. Por otro lado, Fullaondo veía en Oteiza a la última figura de las vanguardias históricas, el “último Tango”.

A la relación entre el constructivismo ruso y su propuesta de constructivismo vasco Oteiza aplica su “Ley de los cambios” de forma que los rusos habrían representado la primera fase de expresión mientras que, en su opinión, compartiendo supuestamente un mismo *propósito*, los vascos representarían la segunda fase, de descenso de la expresión, un arte de desocupación. Ambos proyectos de intención común se prepararon, cada uno desde sus circunstancias propias, para un cambio de significación o sentido en el arte. No obstante, Oteiza no puede sino contemplarlo como un “fracaso”; el Proyecto, con mayúsculas, entendido como el *propósito* que hemos definido, habría fracasado.

“este sueño ha concluido, es el fracaso político del Arte contemporáneo en la orientación experimental de un arte racionalista ética y política más comprometido con el hombre. La política cultural de todo gobierno es siempre en contra del artista revolucionario de las vanguardias en el arte. En el fracaso general ha contribuido muy grave la falta de un balance científico de la nueva sensibilidad cultural elaborada por el arte, que como propiedad social tenía que haber vuelto por la educación al pueblo. Tampoco ha preocupado esto al artista por la naturaleza internacional de sus experiencias y su sometimiento a exigencias de protagonismo, originalidad y de mercado”⁷¹⁸.

En este sentido, y de modo general, cabría reconocer con Oteiza dos motivos principales del fracaso del *propósito*: uno externo al arte, principalmente motivado por los intereses conservadores de las instituciones políticas (SR); otro, interno, que podría resumirse en el desconocimiento por parte de los artistas contemporáneos, tanto de la capacidad política del arte como medio de emancipación, como de la función histórica que debían cumplir (SI).

Volviendo al caso concreto de los artistas rusos y su “fracaso”, la política cultural de la Unión Soviética terminó por desarticular en la década de 1920 a la vanguardia revolucionaria. Oteiza advierte analogías a comienzos de la década de 1980 en el Estado español de las Autonomías, “estrenándose” Euskadi con el Gobierno vasco “con la desgracia de gobernantes sin preparación para una política nacional y de total mediocridad e irresponsabilidad para los intereses con el arte y la cultura”⁷¹⁹. Los objetivos de Oteiza por emplear los canales institucionales para llevar a cabo dicha renovación cultural y sus derivaciones en enfrentamientos continuos con la clase política del gobierno vasco fueron constantes a lo largo de toda su vida⁷²⁰.

“en los 2 constructivismos comienzan todos los artistas unidos al margen de ideologías y tendencias, con un sentimiento común de renovación cultural, artística, social y en favorable circunstancia histórica. [...] soy único sobreviviente de la vanguardia histórica (2.ª vanguardia,

717 Influencia ya tratada en el capítulo dedicado al *Contenedor*.

718 OTEIZA, Jorge. “Utopía...” Op. cit. p. 268.

719 OTEIZA, Jorge. “Utopía...” Op. cit. p. 268.

720 En el caso del CCAB, esta pugna ha intentado ser mostrada en *Crónica*.

2.^a posguerra) del Constructivismo en nuestro país [...] Este es el sueño que ha concluido para mí, el de mi pasión única con el Arte contemporáneo inseparable de un renacimiento artístico vasco”⁷²¹.

Sin embargo, los artistas coetáneos a Oteiza, al no haber comprendido estos ciclos y la función histórica que se le daba al arte contemporáneo (SI), en lugar de abandonar el arte para pasar a la vida como sujetos resueltos (Estética existencial y Estéticas aplicadas) para la renovación cultural de un país y la emancipación de sus ciudadanos, reanudan de nuevo el ciclo de la expresión, sufriendo así la última de las alienaciones: la propia del arte. Oteiza afirmó que el arte contemporáneo (es decir, las primeras vanguardias) debía concluir su experimentación para pasar a la vida (al igual que él mismo hizo en 1958-59). De este modo, el potencial transformador del arte, aquel que ha transformado la sensibilidad del sujeto en el laboratorio, se trasladaría a la ciudad para cumplir con su misión histórica, entendida como transformación social. No obstante, otros intereses forzaban a los artistas a una continuidad o reinicio de la experimentación.

“Que pasa de una primera fase positiva, ocupacional, de la expresión, a una fase negativa, desocupante de la expresión [...] Aún podríamos añadir algo sobre esta segunda fase experimental y conclusiva. Y es esto: el artista actual no tiene conciencia de que la experimentación en el arte contemporáneo, fundamentalmente, ha concluido. Se está ocupando hace años en rebuscar epigonalmente en tendencias anteriores incompletamente producidas, por faltarnos esa guía rectora para nuestras investigaciones de la Ley de los Cambios”⁷²².

En estas dos citas se mostraría la mención acerca del aislamiento de los valores al margen de la operación artística, a la ecuación. Estos valores, referidos a la política-economía, podrían responder como ideología; los valores, entendidos desde el campo del arte, podrían equivaler a un seguimiento interesado de las tendencias artísticas. Ambos intereses, junto al desconocimiento “científico” de la capacidad objetiva del arte como desalienación, ocultarían y habrían imposibilitado la consecución de la verdadera misión histórica del arte contemporáneo, del Proyecto, como reactivador cultural, como emancipación del hombre. La capacidad política del arte, podríamos ir avanzando, se encuentra al margen de las ideologías, si bien la función social del arte como intento de abarcar la realidad social de una ciudad o un país y las estrategias que deben seguirse para ello sea exponga al arte frente a las ideologías.

Por otro lado, el Proyecto político del arte como emancipación de la sociedad, y la convicción de que este Proyecto se realiza mediante la superación del arte, digamos que “obligan” a Oteiza a introducir una ley histórica (la Ley de los cambios) que distinga cuándo el artista ha de estar dentro del arte y cuando su proceso ha concluido.

Tres situaciones que para el artista debieran ser también bien claras. La primera es una situación ética, situación anterior a la elección de su arte como responsabilidad experimental de lenguaje. El artista consciente de sus limitaciones entre en responsabilidad social, el arte como ciencia social, ciencia de la conducta, como Escuela Política de tomas de Conciencia, herramienta

721 OTEIZA, Jorge. “Utopía...” Op. cit. p. 269.

722 OTEIZA, Jorge. “La destrucción...” Op. cit. p. 254.

de desalienaciones, para elaboración de una sensibilidad estética de percepción cosmovisiva, de comportamiento humano. Es la segunda situación, estética y experimental. El artista está dentro del arte, pero no para siempre. A través de los cambios experimentales de su lenguaje elabora esa sensibilidad existencial y política que es propiedad social y no puede retenerla como una propiedad individual para su provecho y explotación personales. Hay una dialéctica materialista para los cambios de expresión artística. Una lógica compulsiva y computable para los cambios de tendencias experimentales y para el propio tiempo de permanencia del artista dentro de ellas (¿o no lo hay todavía?). Este debiera haber sido el verdadero objetivo revolucionario de un arte socialista, el de un Realismo Socialista: la fundamentación científica de las tareas y responsabilidades en el arte de los artistas sociales.

Lo que verdaderamente transforma el artista, mientras evoluciona y transforma su lenguaje, es a sí mismo. Esta es la tercera situación del artista, el artista posexperimental, el que ha alcanzado el dominio y libertad de una nueva sensibilidad (situación política) y que ha de traspasarla a su pueblo. El artista es el fabricante de una nueva visión, el artista se fabrica a sí mismo, y esto lo sabe él, no la obra de arte. La obra de arte no enseña, la obra de arte no educa, pertenece y se explica en el laboratorio personal del artista. El arte es una herramienta revolucionaria, la herramienta y su resultado, pero en la cuenta de las experiencias personales del artista. El arte es un lenguaje fabricado individualmente, pero con un destino social, es solamente por esto por lo que es un lenguaje revolucionario⁷²³.

Es decir, una vez constatada la función política del arte como transformador y emancipador del individuo, lo que nos plantea Oteiza como problema a resolver en su momento histórico es la proyección social de ese poder emancipador, que equivale a la culminación de la fase madura del arte, la cual implicará una total superación del mismo en la realidad. Una de las claves que explican nuestros objetivos basados en la *ampliación funcional* de la ecuación, de la Estética objetiva, radica precisamente en reconocer que la producción teórica de Oteiza no puede caracterizarse como la mera explicación y difusión de sus convicciones sobre el arte. Creemos que dicha producción teórica se articula dentro de toda la producción y trayectoria de Oteiza para favorecer la proyección social de la capacidad política del arte y conseguir así materializar sus deseos de revolución y renovación cultural. Sin embargo, sus pretensiones por constituir la Estética como “interciencia fundamental” (tal y como lo hemos explicado en el *Prólogo*) obliga a que dicha producción teórica articule dos de los aspectos fundamentales de la trayectoria artística de Oteiza: práctica artística escultórica (de Laboratorio) y la evolución histórica del arte. Aquello que justifique su práctica artística deberá poder aplicarse, así mismo, a la historia. Por esta razón, el carácter conclusivo de su experimentación deberá tener para Oteiza su reverso en la historia, y de aquí habrían surgido sus ideas sobre el fin del arte.

5.2.4.3 MODIFICACIONES DE OTEIZA A PROPÓSITO DE LA DIALÉCTICA HEGELIANA

Sin embargo, Oteiza, que previamente a sus conclusiones experimentales había explicado (mediante la ecuación) el proceso de la obra de arte y el de su evolución en la historia a través

723 OTEIZA, Jorge. “La destrucción...” Op. cit. p. 254.

de la dialéctica, la noción de conclusividad tanto de su obra como de la historia le obligará a modificar la noción dialéctica hegeliana.

“El primer modelo de construcción socialista lo experimenta la Unión Soviética (en 1917 no había ninguno) [...] la dialéctica hegeliana es idealista, pues conserva, no destruye. Explica el error de la experiencia soviética. En la fórmula 1 se divide en 2, no hay síntesis. Se opone al papel de la negación en la dialéctica de Hegel, que es negación-conservación a través de la síntesis, proceso de reproducción dialéctica de la circularidad”⁷²⁴.

Como hemos señalado anteriormente, si el Oteiza de *Interpretación estética* analizaba tanto la obra de arte como su evolución a partir de la Estética objetiva, es decir, a partir del análisis de los factores fundamentales, a partir de *Propósito Experimental* y sus conclusiones experimentales dicho análisis no se fundamentará en los factores fundamentales de la operación artística y sus operaciones dialécticas, sino en el par “ocupación-desocupación”. En el momento del paso del Laboratorio a la vida se produciría un desplazamiento de su perspectiva: del análisis del *proceso* de creación (“Estética objetiva”) al análisis de su resultado y comportamiento (“Ley de los Cambios” y “Estética existencial”). La mirada de Oteiza en sus interpretaciones estéticas cambiará de una perspectiva que pretende “desestatuizar” la estatua a otra perspectiva fundamentada en una crítica de la estatua ya constituida; una crítica cuya herramienta conceptual se basa en un par polar irreconciliable (“ocupación formal-desocupación espacial”), no dialéctico, según Oteiza.

Parecería que para que se produzca el final de las tendencias artísticas, el final del arte tal y como lo hemos definido, como cambio de significación y disolución del arte en la vida, Oteiza no contempla la posibilidad de que sea por síntesis y superación de contrarios, puesto que observa que su contradicción “ocupación formal–desocupación espacial” no puede ser superada, sintetizada estéticamente.

“Mostré en mi Ley de los cambios, como par dialéctico, que el lenguaje artístico no es uno sino dos, uno de expresión y otro vacío. El lenguaje de expresión correspondía a la 1.ª fase convexa, que en 2.ª fase la expresión se destruía, se desmontaba lenguaje hasta un cero experimental negativo que correspondía a la destrucción del objeto artístico. Es cuando se producía una transformación revolucionaria del papel social del artista. Así explicaba mi abandono de la escultura. [...] Había partido lejanamente de la tesis ‘las tríadas en la dialéctica hegeliana’ pero no procedí hegelianamente. Pensé que debía producirse con los 2 lenguajes una síntesis. No se producía, los 2 no se unían, la Ley de los cambios no respondía a una dialéctica idealista, hegeliana, conservadora, sino como una dialéctica revolucionaria, destructiva, transformadora”⁷²⁵.

Para que todo encaje, Oteiza admite la interpretación maoísta de la dialéctica hegeliana, basada en la tensión productiva de contradicciones y no en la síntesis de las mismas.

“Para Mao, la dialéctica del movimiento real no se produce por síntesis sino por contradicciones (como en mi par dialéctico), 1 se divide en 2, y una contradicción principal sucede a otra

724 OTEIZA, Jorge. “Dialéctica Ley de cambios: 1 se divide en 2”, en BADIOLA, T., ROWELL, M. Oteiza. *Propósito...* Op. cit. p. 257.

725 OTEIZA, Jorge. “Dialéctica...” Op. cit. p. 257.

determinando desplazamientos [...] Sin esta dialéctica de los cambios, sin esta lógica de los desplazamientos que concluye con la destrucción de todas las tendencias, éstas, incompletamente experimentadas, sobrevivirían eternizándose⁷²⁶.

Sin embargo, el propio “fracaso del arte contemporáneo” anunciado por Oteiza al comprobar que los artistas contemporáneos no abandonaron su trabajo de laboratorio, que prosiguen bajo una significación del arte ya agotada, más preocupados por sus intereses personales y mercantiles que por aquellos que competen a su momento histórico, podría desvirtuar la perspectiva determinista, teleológica, de los cambios históricos, como aquellos que derivan en un fin concreto. El hecho de que haya “fracasado” el arte contemporáneo, ¿no pone en cuestionamiento el determinismo de “Ley de los cambios”? Al igual que Hegel, al igual que Marx (y, por extensión, los constructivistas), Oteiza postula un fin, el de la superación del arte como su realización en la vida; no obstante, los acontecimientos y su propia mención del “fracaso” parecerían contradecirle.

5.2.4.4 DISTINCIONES ACERCA DEL "FIN DEL ARTE"

Para poder seguir avanzando será necesario hacer dos distinciones. La primera es la relativa al significado mismo del “fin del arte” ya que, a juzgar por la actividad e intencionalidades posteriores de Oteiza, el arte parece guardar una importantísima presencia aún. Como es sabido, parece haber sido Hegel quien anunció por primera vez la “muerte del arte”, si bien ha proseguido su curso tras haber sido declarado difunto. No obstante, ni Hegel, ni tampoco Oteiza, parece que se refriesen a una desaparición total del arte, sino a su desaparición tal y como se conocía en una época. Habremos de matizar y definir la “muerte del arte” como un cambio de signo, de significación histórica; una significación que en Hegel se cierra como un arte vinculado a la sociedad y que comienza su proceso de autonomía y autorreflexión, y que en Oteiza cierra su círculo autorreflexivo para volver de nuevo a la sociedad. Ambos afirmaron el fin del arte, y en ninguno de los dos casos desapareció, salvo en su significación e influencia en la sociedad.

Oteiza anuncia una nueva significación para la que hay que estar preparados, esto es, mediante un artista *políticamente* maduro, cuyas conclusiones experimentales le hayan dotado de una nueva sensibilidad que puede vehicular y transmitir socialmente: un *propósito* consciente de liberación, para lo cual el arte, entendido exclusivamente como proceso de experimentación y difusión/mercantilización, carece ya de sentido. Oteiza habría sido consciente, anunciándolo (junto a las vanguardias racionalistas de corte hegeliano), de este cambio. La actividad del arte tendría que reorientarse para que el influjo político de desalienación pudiera alcanzar al conjunto de lo social. Pero, más allá, lo que comparten tanto Hegel con la Filosofía como Oteiza con el Arte, es la convicción de que ambos pertenecen a un momento histórico capital, debido a su plena consciencia de que, tanto la función última de la filosofía como la función última del arte se manifiestan como proyecto. Esta razón parece investir al tiempo de Hegel o al de Oteiza de una importancia radical en el desarrollo dialéctico del pensamiento, del arte, del hombre.

726 OTEIZA, Jorge. “Dialéctica...” Op. cit. p. 257.

Sin embargo, no hay más que observar todos los proyectos en los que Oteiza participó, además de sus incursiones en ámbitos artísticos como el cine, la poesía, o el propio proyecto del CCAB, para evidenciar que Oteiza se refiere a una experiencia como sujeto de transformación mediante el arte en el laboratorio que pretende trasladar a toda una ciudad, a todo un país. Para ello, al igual que él se quedó sin escultura entre las manos, el escultor consideró que la ciudad debería quedarse sin arte entre sus calles y museos. No obstante:

“Toda operación de lenguaje (aunque se pretendiera destruirlo) fabrica lenguaje, nada se destruye. [...] Cuando se habla de destrucción de lenguaje en arte, y aun acabamiento y muerte del arte, debemos entender que el proceso lingüístico experimental y cambiante de las tendencias sufre una mutación cualitativa, se gana un cambio de signo”⁷²⁷.

Así pues, observamos ciertas confusiones entre un movimiento “autodestructivo” del arte y una especie de continuidad del mismo, que podría denotar cierta confusión o falta de método en Oteiza una vez pasó a la ciudad, convencido de estar investido de una nueva sensibilidad que le permitía cerrar las puertas de su laboratorio para llevar a cabo el *propósito* revolucionario. La Ley de los cambios, al mismo tiempo que justificó sus conclusiones experimentales, forzaron a Oteiza a considerar secuencialmente una etapa de experimentación (Estética objetiva) seguida, previa conclusión, de una etapa revolucionaria (Estéticas aplicadas) gracias a la resolución como investido de una sensibilidad nueva (Estética existencial). Quizá no exista un nexo, pero parecería que, como consecuencia del “fracaso del arte contemporáneo” (como continuidad del arte y como alejamiento del *propósito*) aflorasen ocasionalmente en Oteiza retazos de su lógica dialéctica y no autodestructiva del arte, tal y como puede apreciarse en la anterior cita de 1975, en la que la noción “mutación cualitativa” a la que se refiere Oteiza puede asemejarse más a superación sintética, dialéctica, que a una basada en contradicciones y destructiva. Es decir, frente a la convicción de que el arte y su significación se destruyen para pasar a un nuevo estado, la posibilidad de que ese nuevo estado sea fruto de la síntesis dialéctica de las condiciones de una época (tesis) y su contrario (antítesis).

La segunda distinción que hacemos respecto al “fin del arte” señala que, aunque aceptáramos con Oteiza que se hubiera producido este cambio de signo en el arte, e incluso cierta disolución de éste en la vida, tal realización no habría implicado *necesariamente* la culminación del *propósito*. Podría haberse dado de facto esta disolución, haberse dado un tipo de *alteración*, pero que fuese *negativa* en lugar de *positiva*; es decir, que el cambio de signo, que la disolución del arte en la vida, no hubiera implicado un acercamiento al *propósito* sino un mayor alejamiento. En este sentido, aquello que para Oteiza significaría la realización de la función verdadera del arte no se habría cumplido. Podríamos afirmar, por tanto, que las *alteraciones* en el orden de la significación y estilística del arte se dieron, pero que lo que no se cumple es su *propósito* principal. Tal y como hemos visto anteriormente, la Modernidad habría implicado una autoconciencia de estos procesos del arte así como del *propósito*. Es decir, aquello que, de forma no-consciente⁷²⁸, ha recorrido toda la historia del arte, su capacidad política universal y sus concreciones históricas particulares, se convierten en tema y objeto principal de la propuesta estética racionalista (y, podríamos decir, de todas las modernas). Así, lo que para Oteiza constituía el fin último del

727 OTEIZA, Jorge. “La destrucción...” Op. cit. p. 254.

728 Esta no-conciencia habría sido descrita por Hegel como “astucia de la razón”.

arte se habría desvelado y convertido en Proyecto consciente, y esta podría ser precisamente el motivo por el que los racionalistas afirman que el arte debe desaparecer en la realidad para su total realización, pues éste ha llegado a sus máximas posibilidades lingüísticas y mayor conocimiento de su potencial transformador. Podríamos decir que Oteiza dedicó grandes esfuerzos a construir un discurso porque sabía que el cumplimiento del cambio de signo era irremediable, pero la culminación del *propósito* no. Y es que el “fracaso del arte contemporáneo” promulgado por Oteiza no podemos verlo sino como referencia a este alejamiento del *propósito*, y no al cambio de signo o significación del arte como tal. Es decir, la sensación de fracaso se debería a la constatación de que se ha producido una *alteración*, pero *negativa*; y precisamente en una oportunidad histórica, aquella representada por la autoconsciencia del Proyecto, del *propósito*, en el momento de instauración de su carácter científico, diría Oteiza. Podríamos resumir, por tanto, que aquello que se produjo para Oteiza fue, desde nuestro esquema, una *alteración negativa*: *alteración* en cuanto cambio de signo, y *negativa* en cuanto alejamiento del *propósito*.

5.2.4.5 "ARTE-YA": SÍNTESIS DE ARTE Y VIDA

Por tanto, finalmente el arte y la vida se habrían reconciliado, pero no como Oteiza hubiera deseado, pues el arte siguió sobreviviendo; no se autodestruyó para dejar paso a la vida sino que, como si de una síntesis se tratara, conservó parte de su ser en el nuevo estado. Y es precisamente este modo de cambio de signo dialéctico el que Oteiza sanciona por considerarlo la causa del incumplimiento de la programática revolucionaria del arte contemporáneo. Oteiza llamó a esta síntesis postmodernidad.

“POSTMODERNIDAD es una respuesta cultural al Arte contemporáneo de los que han quedado fuera, de los que habéis llegado luego, tarde para una tarea creadora ya consumada y perdida, ha sido fracaso de todo humanismo, de toda sensatez política y cultural en el mundo, es otra edad histórica que ha comenzado, nadie sabe cómo peor llamarla”⁷²⁹.

Podríamos decir que el hecho de que esta *alteración negativa* se haya consumado implica un escenario para el arte carente de finalidad y *propósito*. Por la *alteración negativa*, el arte ha pasado a la vida, a la ciudad, pero viaja a la deriva recurriendo a imágenes o estilos pasados para poder seguir creando tal y como se creaba en la época de la Modernidad. Como resultado, Oteiza observa la síntesis arte-vida como una estetización de la realidad.

“Todo es ya sensible desde lo estético. Cuando el arte experimentalmente concluye, todo el arte pasa a ser Naturaleza. Ya toda la Naturaleza (y todas las naturalezas) tienen explicación natural y estética. Esta es una de las más fundamentales conclusiones del arte contemporáneo que todos debieran haber comprendido. Todo lo que se nos manifiesta con el material sensible de una experiencia estética, es ya arte”⁷³⁰.

Si los motivos de la lógica interna del arte han implicado irremediablemente un cambio de rumbo que implica una estetización de la realidad, podríamos decir entonces con Oteiza que

729 OTEIZA, Jorge. “Utopía y fracaso...”. Op cit. p. 270

730 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. Diccionario entrada “ta”.

serían intereses ideológicos, políticos y económicos aquellos que han derivado en el “fracaso” de la oportunidad. Esto constituye, al mismo tiempo que un cambio de signo, una *alteración*, sea de orden *negativo*, continuando la historia particular de las alienaciones del hombre. Sin embargo, habíamos enunciado que, por definición, en la síntesis de SR y SI la *idealidad* deja un resto que no puede realizarse, pero que nos acerca (o aleja), paso a paso, hacia esa *Idea* (léase proyecto o *propósito*), como garantía de unas condiciones de vida mejores. Reconociendo el potencial político del arte y dadas las condiciones actuales no debemos abandonar el *propósito*. En nuestro esquema, habremos de optar por distinguir las *alteraciones negativas* de las *positivas*, y tener presente que la “tarea creadora ya consumada y perdida” no lo está. No obstante, será necesario replantear la situación de época para redefinir la forma, histórica y particular, de llevar a cabo un *propósito*, universal.

“Pero ahora quiero decir que hay para cada pueblo una historia propia, y en la hora actual, un tipo de investigaciones que permita la recuperación y la renovación de su sensibilidad íntima de comportamiento. Yo entiendo así el arte, no el arte por el arte, ni los esteticismos por la Estética, sino una Estética razonable y práctica para cada urgencia histórica y para cada pueblo [...] La ciencia es universal, así la Estética, así el hombre, universal y diferentes”⁷³¹.

5.2.5 ESPECIFICIDAD DE LO ABSTRACTO EN LA *AMPLIACIÓN FUNCIONAL*

Se ha presentado lo utópico aquí como aquella porción de la *idealidad* que no puede *realizarse*; pero que, aun no pudiendo ser realizado, implica el motor hacia un nuevo estado, una *alteración*. Hemos establecido también que este *motor ideal* (SI) es el agente de la producción imaginaria en relación a los SR, que por su carácter de irrealización, no tiene límite. Los ideales se construyen así a partir de retazos de imposibilidad; y la incapacidad de alcanzar el horizonte hace que el camino se recorra. Por definición, el horizonte jamás se alcanza, pues cambia históricamente a medida que recorremos el camino, aunque el horizonte como tal siempre signifique lo mismo, un *propósito* de mejora de las condiciones de vida. Así, históricamente se presentarán distintas fórmulas como resultado de las distintas condiciones materiales e ideales, si bien, para Oteiza y en nuestro esquema, la función última deseable sería aquella con capacidad política de liberrar al hombre de las sucesivas alienaciones que al mismo tiempo también se crean, apostillaríamos nosotros.

En la discontinuidad en las relaciones SR-SI⁷³² de lo abstracto, como una interrupción, se constituye el instante de la sociedad ideal, en el momento preciso del paso a un nuevo estado. Diríamos que el tiempo que le es propio, el “tiempo plástico”, implica un parón, una interrupción o discontinuidad en el tiempo cronológico, como experiencia de la alteración producida en la operación estética que se sitúa en el entre dos estados. Por tanto, lo abstracto, como operación históricamente “responsable” debe pertenecer a su época, aunque al estar fundamentada

731 OTEIZA, Jorge. “La destrucción...” Op. cit. p. 255.

732 También hemos visto anteriormente cómo se producían estas relaciones.

en la “interrupción de la continuidad” SR-SI, consiste a su vez en salirse de ella. La operación que da como resultado lo abstracto tendría responsabilidad determinar históricamente una solución al propósito.

Sin embargo, debemos ahora realizar una distinción crucial: diríamos con Oteiza desde nuestra *ampliación funcional* que la *alteración positiva* es *alteración* en tanto que abstracto, y *positiva* en tanto que Ser Estético. Es decir, la función última del arte, política, emancipadora, no puede darse únicamente mediante lo abstracto, ya que éste es el resultado de una operación “relativa” o “incompleta”, formalista, de la ecuación. El Ser Estético completo o “absoluto” está aún a expensas de la incorporación de los Seres Vitales (que serán tratados en el próximo capítulo) en la operación creadora. Por tanto, la eficacia política no puede estar relegada a la primera operación sintética entre los SR y los SI (lo abstracto) sino a las dos que constituyen el Ser Estético como tal. La finalidad o función última (política) del arte corresponderá al Ser Estético, resultado absoluto de la segunda operación dialéctica que completa la ecuación; aquella que incorpora en lo abstracto a los Seres Vitales. De este modo, avanzamos que la cuestión de lo político en Oteiza no se agota en las relaciones entre pensamiento y realidad, entre las *condiciones materiales* y las *condiciones ideales* de producción. La síntesis históricamente determinada de la naturaleza *material e ideal* de la solución no implica como tal la efectividad política de la misma, en el sentido oteiziano.

Para Oteiza lo “revolucionario” implicaría trasladar el potencial político, transformador, del arte al conjunto de lo social y para ello desarrolla la idea de estética existencial y estéticas aplicadas, como si la fase experimental del artista en el laboratorio supusiera la incomunicación con su exterior y con los demás y debiera llegar a un fin para que pudiera pasar a la vida con los demás; como si (con la lógica dialéctica de Mao, incapaz de superar contrarios) no pudiera ensayarse una suerte de síntesis entre ambas realidades. La manera en la que Oteiza pretendía trasladar la función política del arte como medio de mejora de las condiciones de vida de las personas habría sido mediante la alteración de las condiciones materiales (SR, de aquí su interés en la colaboración con las instituciones políticas y en la intervención y creación de nuevas estructuras educativas) en relación dialéctica con órdenes de representación de una cultura, particularmente la vasca, intentando generar un nuevo entramado imaginario y simbólico compartido. “La importancia social del artista, reside en la proporción en que le corresponde ser creador de mitos o, si reproductor de ellos, de las condiciones en que ha de realizarlos”⁷³³.

Como se recordaba en la Introducción, el proceso de autonomía del arte lo habría liberado, de alguna manera, de las ataduras de la ideología y la religión. En este sentido, la Modernidad deja constancia del intento del arte por influir en la vida material sin ser contaminado por las leyes que la rigen. No obstante, la propia noción de arte, tal y como la hemos definido, como *alteración positiva*, sería precisamente ese instante de liberación de toda ley o ideología que regula las relaciones entre SR y SI. Un instante ya que posteriormente, una vez se ha caído en el nuevo estado, todo tiende a la *adecuación*, a la espera de una nueva *alteración*. El constructivismo ruso y el postulado por Oteiza pretenderían una regeneración, un acercamiento al *propósito*, sin embargo, en ambos casos, la ideología termina por controlar incluso el efecto de la *alteración*.

733 OTEIZA, Jorge. “Carta a los artistas de América” citado por BADOS, Ángel. Oteiza. *Laboratorio experimental*. Iruña-Pamplona: FMJO, 2008; p. 21.

Sin embargo, será tarea de cada momento histórico el revelar como negatividad aquél factor fundamental que supone una negación dialéctica. Históricamente, observamos cómo desde Hegel a Marx se efectuó un cambio del idealismo hacia el materialismo. No obstante, en la década de los 50 surgiría con fuerza una tendencia que se localizaba, esta vez, en el existencialismo, aspecto en el que se apoyaría Oteiza para intentar superar el materialismo heredado mediante su noción de “Realismo metafísico”.

“En Lógica la estructura es el ser mismo, la visualización estructural del lenguaje simbólico. En Ontología, el Ser estético es la confirmación de la existencia, la superación dialéctica de sus componentes. Esta interacción dialéctica de los factores en la composición estructural de la obra de arte supera en nuestra ecuación molecular los límites objetivos del materialismo dialéctico. Nuestro materialismo dialéctico es un realismo metafísico: el hombre es el agente motriz de la interacción dialéctica que afirma y domina la objetividad del Ser estético”⁷³⁴.

Recordemos en este momento que la operación artística completa debe contar con un tipo de ser más, los Seres Vitales, con los que se llevará a cabo la segunda operación estética que de cómo resultado final el “Ser estético”. Sólo mediante las dos operaciones sintéticas podremos alcanzar la función político-transformadora del arte: la resolución de la obra de arte, del hombre. Por tanto, habremos de deducir que la *alteración* operaría de forma parcial o incompleta. Es decir, para que se diera un ejercicio total de la función emancipadora del arte, la operación debe contar con los SV y la segunda operación sintética, por lo que, al mismo tiempo, habríamos estado considerando hasta ahora exclusivamente aquellas alienaciones que competen al ámbito delo SR y los SI. Por tanto, habrá un último elemento que determinará otra vertiente para la alienación, así como la posibilidad de su superación.

“Los valores plásticos. (Arte abstracto.) Es la primera parte de la doble operación estética. El primer estado original que podemos llamar Ecuación de estado plástico: es la síntesis de lo real y lo ideal. Función de la presión metafísica entre los dos primeros factores”.

¿A qué se refiere Oteiza con “presión metafísica”? Digamos que lo existencial supondrá el motor originario, la condición de falta que empuja al hombre hacia el arte. Esto lo veremos en el próximo capítulo pero tal vez convenga avanzar algo acerca de ello. Hemos visto que lo político en arte pasaría en primera instancia por el individuo, por el artista en el laboratorio. El deseo de trasladar ese potencial a la comunidad sería lo que también incita a Oteiza a desarrollar su Ley, pero lo que inicialmente vincula lo político al arte, o es parte de él de manera más íntima, comienza en el Laboratorio por cuanto es el arte y, por tanto, la Estética objetiva la que determina su capacidad transformadora.

Pero el hombre concreto al que se destina no es sólo material, o intelectual, también es existencial. La voluntad materialista de ir al hombre concreto, sin caer en abstracciones (tal y como criticó Marx a Hegel), puede ser compartida por el Existencialismo. El hombre concreto se las ve no sólo con sus *condiciones materiales e ideales* de vida, sino con una condición que precede a éstas y que nos une a todos en cualquier momento de la historia: la *existencia*, la cual vendría definida (como veremos más adelante) por nuestra condición mortal, y que en Oteiza formaría

734 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 67.

parte fundamental de la operación artística, como “presión metafísica”.

“SAL = (Metaloides + Oxígeno) + Metal = Compuesto ternario.
Metaloides + Oxígeno = Compuesto binario o radical ácido.

SER ESTÉTICO = (1) + (2) + (3) = Compuesto ternario o Sal estética = Arte absoluto

(1) + (2) = Arte no absoluto, sino relativo, Arte binario, Arte radical o, simplemente, abstracto, plástica pura”⁷³⁵.

Lo abstracto equivale a una primera parte de una operación total: *resolución relativa* podríamos denominarla, *frente a una resolución absoluta*, cuando en la operación estética han intervenido estos “Seres Vitales” que los relaciona Oteiza con el tiempo vital del yo individual y su relación con el Misterio, la Nada o la Muerte, un significante que produce la “presión metafísica” del hombre, aquella que lo vincula estructuralmente con lo metafísico, lo situado al otro lado de la hipotenusa del saber.

Sin embargo, lo que de momento se dejaría traslucir a partir de las afirmaciones de Oteiza es que, aunque lo abstracto como tal es ya una forma estética (aquella que tiene que ver con la relación entre los SR y los SI, de forma dialéctica, particular e histórica) este resultado es incompleto y no cumpliría, por tanto, con los requisitos necesarios para que en su acontecer produjera una *alteración positiva* de carácter “completo” o “absoluto”. Por tanto, nos encontramos ante una advertencia que rechaza el formalismo que, *ampliado funcionalmente*, correspondería con lo abstracto tal y como se ha definido durante este capítulo, como solución estética “relativa” e “incompleta”, entre las *condiciones materiales e ideales* de producción. Habremos de abordar a continuación los Seres Vitales, como condición de completud en la operación creadora.

735 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. p. 56 (ed. crítica p. 132).

SERES
VITALES

SR · SI · [SV] = X = SE

6.1 PREFACIO [S V]

“La solución de la muerte es el gran tema central del hombre verdadero, del hombre cultural. Ese hombre es el tema del arte”⁷³⁶.

6.1.1 SERES VITALES. DEFINICIÓN OTEICIANA

“3. Seres vitales. La Vida. Mismidad espontánea y móvil. Quehacer temporal. Y convivencia. En una palabra: los sentimientos. (Frente al ejemplo de la nariz como bulto natural, como forma inanimada en cuanto ser real, como pirámide geométrica en cuanto forma ideal y quieta. En cuanto ser vital equivaldría a una intención expresiva, animada, pasional, libre.)
[...]

(3) = SV = seres vitales factor vital lo que se siente”⁷³⁷.

Este *Prefacio* dedicado a los Seres Vitales (SV) tendrá como objetivo dar cuenta de la complejidad que rodea a este último factor vital de la ecuación ya que es sencillo confundirse. La importancia radical de este factor radicaría en la significación que Oteiza le otorga dentro de la operación creadora, ya que, al mismo tiempo, la “vida” es factor, origen, finalidad, y destino del arte. Que es factor lo vemos dentro de la ecuación estética, el origen y finalidad se deduce de lo siguiente:

“El para supremo, de todos los paras que provocan mi acto creador estético, el supremo objeto metafísico del arte, entre todas las limitaciones que trato por el arte de vencer, de trascender espiritualmente, de curar, es la Vida en la que llevo la muerte: es el sentimiento trágico de mi existencia. Es el vector o fuerza motriz que provocará el choque de los factores”⁷³⁸.

736 OTEIZA, Jorge. *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952; p. 35 (Facsimil y prólogo a la edición crítica MUÑOZ, María Teresa, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007; p. 111).

737 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. p. 51 (ed. crítica p. 127).

738 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel*, 2ª edición (orig. 1965). Donostia: Hordago, 1984; p. 63.

Por tanto, los SV remiten no sólo a la vida, sino a su inseparable antítesis, la muerte. Tal y como quedaba señalado en *La ciudad como obra de arte*, “Tiempo 3- El tiempo vital. El que se define y acaba con la vida del hombre. Que al resistirse a la muerte produce el sentimiento trágico y nuestra intimidad religiosa”⁷³⁹. La “contradicción” que el escultor observa entre la vida y la muerte supone el motor de la creación, y ésta la posibilidad de su resolución estética. Pero la vida no sólo es factor, origen y finalidad, sino destino, por cuanto que la vida, que Oteiza entiende como “convivencia”, es el nuevo ámbito post artístico del artista que, ya resuelto por el arte en el laboratorio (como señala en la *Ley de los Cambios*), realiza el “paso a la vida”, a la ciudad, con los demás.

“El resultado es un material de naturaleza abstracta, un dominio espacial estéticamente valioso que vamos a utilizar como trampa para citar y reducir a estatua, al tiempo vital o de nuestra vida interior, origen de nuestra angustia existencial y objeto metafísico del arte. De aquí, que en la secreta intimidad de la voluntad de creación, hay un afán religioso de salvación y que se resuelve para la comunidad como conclusión visual en una proyección política”⁷⁴⁰.

No obstante, desde la Estética objetiva y su ecuación, aun siendo de importancia radical la cuestión relativa a la relación entre vida y muerte suponía para el propio Oteiza una dificultad en su voluntad por cristalizarla teóricamente. De hecho, en la definición de la *Interpretación estética* (1952) el factor motriz del arte que se desprende de la relación vida-muerte lo colocaba, a diferencia que en *La ciudad como obra de arte* (1958) o en *Ejercicios espirituales* (1965), como un “cuarto factor” que no encontraba representación gráfica en la ecuación, que entonces la definía así:

“Uno de los términos está vacío y ha de ocuparlo con la creación estética. En el otro término en tres grupos de objetos, como en tres cajones, tiene resumidas las materias de la Realidad recibida. Son tres factores escalares con que cuenta y a los que se abalanza con un afán creador, que representa un cuarto factor, el factor vectorial, el motor o presión metafísica o función existencial”⁷⁴¹.

Un cuarto factor que, sin embargo, Oteiza no representaba en la ecuación, sino que lo colocaba fuera, como “motor o presión metafísica”. En las obras posteriores no volverá a mencionar este “cuarto factor”, sino que definirá a la ecuación como “ecuación existencial”, de forma que quedase integrada en la misma esta dualidad vida-muerte, desde la que debe definirse el arte.

En un texto que presuponemos perteneciente a la década de 1950 Oteiza parecía verse en la necesidad de distinguir este aspecto dual de la vida, distinguiéndola de la “existencia”:

“EXISTENCIA = Esfera ontológica continental o universal, continente de todas las esferas ontológicas. SUPERESTRUCTURA EXISTENCIAL
Llamamos VIDA (YI) a la esfera temporal de nuestro Yo individual”⁷⁴².

739 OTEIZA, Jorge. *La ciudad como obra de arte*, 1958; p. 7 (texto inédito, paginado por Oteiza) Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (en adelante FMJO). Puede consultarse íntegramente en Anexo Documental SV, documento nº 1: “La ciudad como obra de arte”.

740 OTEIZA, Jorge. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca*. San Sebastián: Auñamendi, 1963. Edición crítica a cargo de VEGA, Amador. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza; 2006; epígrafe 150. El texto de esta cita corresponde a una entrevista hecha a Oteiza en 1958 en Donostia-San Sebastián.

741 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. p. 54 (ed. crítica p. 130)

742 OTEIZA, Jorge. Mecanoscrito, s/título, s/f. Archivo FMJO.

Y vemos cómo, frente a la experiencia individual de la temporalidad, la “existencia” representa esa “esfera universal” que acogería a los tres seres ontológicos. Por lo tanto, la “existencia” remitiría a una relación estructural de los seres ontológicos que se sitúa, sin embargo, fuera del alcance del artista, si bien le conduce, le dirige, hacia el acto creador. Oteiza no podrá desmarcarse de la relación de la “existencia” con la “vida” distinguiendo “la situación del hombre con aquello que en todo momento lo define fundamentalmente con lo que tiene y con lo que le falta. Con lo que tiene, vive. Con lo que tiene y con lo que le falta, existe”⁷⁴³. La falta fundamental del hombre remite en Oteiza a su caducidad, a la “muerte que llevo en “vida”, la cual producirá el “sentimiento trágico de la existencia”.

En este sentido, Oteiza propone una interesante síntesis entre dos concepciones de la vida, entre aquella que se sitúa “dentro del contorno del mundo, la vida natural con su muerte”⁷⁴⁴ y aquella otra que se localiza “fuera, como ideal metafísico, la vida sobrenatural, Dios, lo Absoluto”⁷⁴⁵. Esta tercera definición de vida será la “Existencia: es nuestra vida mortal en función de la vida eterna [...] Existencialistas han sido y somos todos en nuestra conciencia metafísica. Pero esto así sólo, no es casi nada. Necesitamos una solución existencial”. Así, avanzamos que la “existencia” para Oteiza se erige como una relación con la muerte, entendida ésta como falta o misterio, como aquello que escapa a nuestra comprensión, pero que, al mismo tiempo, se constituye estructuralmente con todos los seres; una relación de la que el arte daría cuenta. “El arte no es suficiente definirlo desde la vida. Es necesario definirlo desde la muerte”⁷⁴⁶.

6.1.1.1 "SENTIMIENTO TRÁGICO DE LA EXISTENCIA":

RELIGIOSIDAD ORIGINARIA DEL ARTE

“Yo busco lo que me falta: una solución espiritual en términos rigurosamente visuales a esta enfermedad general de la angustia que procede de nuestra inseguridad en la vida y la carga de impresiones que desde el espacio que nos envuelve perturban desordenadamente nuestra sensibilidad sin preparación ni defensa suficientes”⁷⁴⁷.

Oteiza cuenta que siendo muy niño su abuelo solía llevarle a pasear a la playa de Orio, su pueblo natal. Siempre encontró una enorme atracción por “unos grandes hoyos” en los que solía ocultarse “mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mi alrededor”⁷⁴⁸. De este modo, el niño Oteiza sentía estar protegido de todas aquellas “emociones, limitaciones, en cuyo centro, en nuestro corazón advertimos el miedo –como negación suprema– de la muerte”⁷⁴⁹. Esta experiencia la define el escultor como un “viaje de evasión desde mi pequeña nada a la gran nada del cielo en la que penetraba, para

743 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 4.

744 OTEIZA, Jorge. *Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua*, 1951; s/p. Archivo FMJO.

745 *Ibidem*.

746 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 16.

747 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 150.

748 *Ídem* epígrafe 75.

749 *Ibidem*.

escaparme, con deseo de salvación⁷⁵⁰, y advierte que es esta “angustia” la que comienza a despertar el “sentimiento trágico de la existencia que nos define a todos de hombre y nos acerca de algún modo a uno de estos tres caminos de salvación espiritual que son la filosofía, la religión y el arte”⁷⁵¹.

6.1.1.2 TRATAMIENTO DEL SENTIMIENTO TRÁGICO:

RELIGIÓN, FILOSOFÍA Y ARTE

Oteiza reconoce “una inocultable necesidad o voluntad de trascendencia en el hombre, que estéticamente se alcanza por el arte en la vida y que no debemos confundir con la naturaleza de las soluciones de tipo exclusivamente religioso”⁷⁵². Este afán de salvación responde en Oteiza a un “sentimiento trágico de la existencia”, que en el arte surge como “impulso metafísico” con “vocación de salvación culturalmente insegura”⁷⁵³ sentida por Oteiza como un “salto en el vacío sin red”, que debe distinguirse del “sentimiento místico” consistente en una “angustia confiada, apoyada en la tradición religiosa de la salvación”⁷⁵⁴. De este modo, para Oteiza el arte se situaría en la búsqueda de la renovación de la “sensibilidad religiosa sensibilidad religiosa, que es de raíz estética y se fabrica y repara desde el arte”⁷⁵⁵.

“En el más allá, sitúa lo religioso a Dios. Y lo estético sitúa lo mismo y lo nombra Absoluto, lo Trascendente. Desde nuestro territorio, la vida, proyectamos estos 2 viajes al exterior. Para volver y detenerse al otro lado de la muerte, en la vía de lo religioso. Para volver y penetrar en la propia realidad, prácticamente, en lo estético”⁷⁵⁶.

Sin embargo, hemos de distinguir que lo que Oteiza entiende como “religioso” es una dimensión fundamentalmente constitutiva de lo humano, al margen de las religiones. “Cuando el filósofo toca en lo profundo lo religioso, está tocando lo estético”⁷⁵⁷. Como ejemplo, el escultor recuerda al filósofo Xavier Zubiri (18198-1983) para quien “el hombre no tiene religión, consiste en religación o religión. No es una dimensión que pertenece a la naturaleza del hombre, sino a su persona”⁷⁵⁸. Oteiza se apoya en esta cita para dar cuenta de su propia visión de la dimensión religiosa del hombre: “es la conciencia libre y entera de un hombre natural, cuya sensibilidad existencial trata de construir el arte en viajes incesantes de ingreso a la realidad y de vuelta a nuestro campo de la visión espiritual, con el resultado parcial de cada obra, hasta que la concluye por definir”⁷⁵⁹.

750 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 75.

751 *Ibidem*.

752 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 62.

753 OTEIZA, Jorge. *Mito de Dédalo...* Op. cit. s/p.

754 *Ibidem*.

755 OTEIZA, Jorge. “Carta al escultor Navarro”, Catálogo de la exposición de Aitzkorbe. Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1976. en BADIOLA, T., ROWELL, M. *Oteiza. Propósito Experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988.

756 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 63.

757 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 79.

758 ZUBIRI, Xavier. Citado por OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 79.

759 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 78.

De algún modo, Oteiza vincularía lo religioso-estético con un sentimiento asociado a una vía de conocimiento particular; una función que a lo largo de la historia habría sufrido ciertos “desplazamientos”, de modo que “el arte, que era el dominio de la muerte, el auténtico servicio religioso directo, queda con su mera función decorativa en el dominio de la naturaleza y servicio de las ciencias naturales”. Oteiza localiza el origen de este desplazamiento en la figura de Sócrates, ya que el filósofo griego representaría la desintegración religiosa del arte en moral y belleza, relegando el afán de salvación que siempre había constituido el “motor metafísico” de las operaciones estéticas al saber estrictamente intelectual de la ética. De este modo, “la religión, que era una convención moral, asume como objeto la solución del afán de salvación y queda al arte el dominio puro e intrascendente de la belleza”⁷⁶⁰.

6.1.1.3 SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS CON MIGUEL DE UNAMUNO

En este sentido, Oteiza procurará devolver al arte su sentido originario, como herramienta de “salvación” ante el “sentimiento trágico de la existencia” provocado por nuestro tiempo vital, finito, ante la muerte. De hecho, es esta finitud del hombre la que para Oteiza convierte al hombre en “centauro metafísico”, que “no es imagen poética de Ortega sino existencia trágica, hundida una parte en la realidad física y la otra perdida en la realidad espiritual”⁷⁶¹. Para el escultor, el arte trataría precisamente esta “tirantez existencial” en “términos espaciales y rigurosamente prácticos”, aunque la disección llevada a cabo por Sócrates constituyera a la “Belleza” como un objeto decorativo y secundario para el ejercicio del arte [...] Y por otro, aparto el afán de salvación como objeto de la ética y el cuidado de la religión”⁷⁶².

“Unamuno (no recuerdo sus palabras ahora), nos pedía un esfuerzo para la recuperación de nuestro vitalismo propio, de nuestras personales energías de salvación espiritual (equivalentes a las que imaginamos apagándose de nuestro pequeño cromlech), para nuestro restablecimiento en la existencia”⁷⁶³.

“Todo lo vital es irracional, y todo lo racional es antivital”⁷⁶⁴. El propio Miguel de Unamuno (1864-1936), que se definía a sí mismo como Hombre de contradicción y pelea, manifiesta los problemas que surgen al querer aunar estas dos realidades fundamentales que se dan en lo humano, la lucha entre lo racional y lo vital. “Y es que la vida no se rinde. Y de nada sirve querer suprimir ese proceso mitopéico o antropomórfico y racionalizar nuestro pensamiento, como si se pensara sólo para pensar y conocer, y no para vivir”⁷⁶⁵.

Unamuno reconoce en Henri-Louis Bergson (1859-1941) el esfuerzo por restaurar a un Dios personal en el ámbito de la conciencia volcada al mundo pero que se pretende eterna: “Lo que

760 OTEIZA, Jorge. Mecanoscrito, s/título, 1958; s/p. Archivo FMJO.

761 OTEIZA, Jorge. *Para después de propósito experimental*, 1958; s/p. Archivo. FMJO.

762 *Ibidem*.

763 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 108.

764 UNAMUNO, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida* (orig. 1937) Madrid: Espasa Calpe, 1971; p. 71.

765 *Ídem* p. 113.

no es eterno tampoco es real⁷⁶⁶ dirá Unamuno, para quien la intencionalidad de la conciencia corresponde a una noción de finalidad, a un para que procura resolver su condición finita mediante el propio hacer. “Porque es la contradicción íntima precisamente lo que unifica mi vida, le da razón práctica de ser. O más bien es el conflicto mismo, es la misma apasionada incertidumbre lo que unifica mi acción y me hace vivir y obrar⁷⁶⁷.”

Por tanto, la clave de la salvación en Unamuno, entendida como persistencia sin término de la conciencia, se fundamentaría en el reconocimiento de la finalidad del Hombre y, lo más importante, su resolución mediante una posición ético-política. El fin de la moral será, por tanto, atribuir un sentido a la finalidad humana y personal, y descubrirlo obrando. “Obra de modo que merezcas a tu propio juicio y a juicio de los demás la eternidad, que te hagas insustituible, que no merezcas morir. O tal vez así: obra como si hubieses de morirte mañana, pero para sobrevivir y eternizarte⁷⁶⁸.”

Traslademos este pensamiento de Unamuno, dividido entre un racionalismo ateo y su vitalismo de origen católico, al propósito oteiziano como solución (estética) de la condición humana mediante un mecanismo de salvación (por el arte) en el que el hacer (de la obra de arte) responde, no sólo a un afán de trascendencia (sin Dios ni más allá), sino a una finalidad práctica para con los demás (política). Sin embargo, Oteiza se desmarca de la “incertidumbre” de un Unamuno angustiado, pretendiendo resolverla estéticamente. Si a Unamuno “le interesaba esa incertidumbre y no quería poner paz entre su cabeza y su corazón, era porque pensaba así, no desde la estética, en la que no pensaba, sino desde la filosofía y la religión, en las que vivía⁷⁶⁹.”

6.1.1.4 EL PROPÓSITO DEL "RACIOVITALISMO"

“Nos figuramos en el vitalismo filosófico contemporáneo, que es una filosofía desde nosotros, que se replantea la misma situación de desamparo como punto de partida para la misma conclusión en un humanismo trascendente. Esto es filosofía existencialista, con su fenomenología como filosofía fundamental, igual que en nuestra imaginación existencial del pequeño cromlech, como en nuestra metafísica realista⁷⁷⁰.”

De igual modo, aunque Oteiza encuentra durante la década de 1950 en el existencialismo y en el racionalismo dos corrientes de pensamiento afines a sus preocupaciones tratadas desde el arte, considera que sus distintas ramas e intentos por sintetizarlas no constituyen una solución. “El existencialismo pone en la vida el supremo objeto metafísico⁷⁷¹”, motivo por el que afirma que esta corriente filosófica no dispondría de una solución existencial absoluta según Oteiza. El existencialismo católico de Gabriel Marcel (1889-1973) solicitaría tal solución a la religión y el existencialismo ateo, en el que podemos encontrar a J. P. Sartre y a Albert Camus como

766 UNAMUNO, Miguel. *Del sentimiento...* Op. cit. p. 31.

767 Ídem p. 201.

768 Ídem p. 111.

769 OTEIZA, Jorge. *Para después de...* Op. cit. s/p.

770 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 103.

771 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. p. 52 (ed. crítica p. 128)

ejemplos, se convierte en un “vivismo existencial donde sólo al genio estético personal le cabe una inconsciente solución”⁷⁷².

En cuanto al racionalismo, para Oteiza “hace de los valores la razón vital” y “se intenta unir ambas corrientes y superar su contradicción en algunos filósofos”⁷⁷³. Uno de éstos que será José Ortega y Gasset (1883-1955), cuyo “optimista y alborozado” raciovitalismo descarta Oteiza asegurando que “nada nos resuelve”. Así “proseguimos nuestra cuestión que es redactar una Estética y hallar por ella una verdadera solución existencial”⁷⁷⁴, entre una ciencia del arte, objetiva, que responde a un quehacer de índole experimental racionalista, y una metafísica del arte, cuyo objetivo último se situaría en el quicio entre “nuestro mundo” y lo “absoluto”. Por este motivo, Oteiza denominará a la principal herramienta de su Estética objetiva, la ecuación molecular que venimos tratando, “ecuación existencial”, la cual equivale a “la puesta exacta en ecuación de los factores que precisamos dominar y convertir en una realidad utilizable, racionalmente, como una herramienta religiosa, en nuestro servicio espiritual”⁷⁷⁵.

“El escultor es el hombre que se desmarca cuando todos están atentos a una jugada lógica del espíritu. Lo lógico en arte es irracional, pero tiene su razonamiento que es la Estética”⁷⁷⁶. En la Estética objetiva, no obstante, la contradicción citada parece encontrar en el propósito de Oteiza una superación dialéctica por el arte. Una ecuación que quiere integrar ciencia y conciencia, razón y corazón, un quehacer de índole experimental racionalista cuyo motor es una metafísica del arte (por localizar su verdadero objetivo más allá del ámbito del entendimiento), y que pretende resolver estéticamente las supuestas contradicciones que produjeron las escisiones o autonomías de las distintas ciencias. Así pues, la Estética objetiva aunaría:

“lo inseparable de las 2 vías para el razonamiento, el ontológico y el lógico, que en la cultura contemporánea se desarrollan por separado [...] Y en todo artista, en esta tradición occidental como creador de lenguaje, escritura y pensamiento constituyen una sola operación en la que estéticamente se supera la contradicción entre verdad e incertidumbre, entre lógica y metafísica. [...] En Lógica la estructura es el ser mismo, la visualización estructural del lenguaje simbólico. En Ontología, ciencia del ser, verbo existencial activo, el Ser estético es la confirmación de la existencia, la superación dialéctica de sus componentes. [...] La verdadera lógica de la operación creadora es que por ella emerge de sentido el Hombre, no el mundo objetivo puesto que solamente es lo con-sentido”⁷⁷⁷.

772 *Ibidem*.

773 *Ibidem*.

774 *Ibidem*.

775 OTEIZA, Jorge. *Para después de...* Op. cit. s/p.

776 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 146.

777 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. pp. 66-67.

6.1.1.5 ANALOGÍA ENTRE LA "NADA" Y LA MUERTE

“Cuando Ortega con su raciovitalismo creyó conciliar la corriente del racionalismo filosófico con el Vitalismo, exclamó ‘Dios a la vista’. Mi comentario hace unos años en una conferencia, fue que ‘no era Dios que surgía a la vista sino el cráneo de Anaximandro’. No podría ser esto nunca irrespetuosidad. Siempre sin salirme de mi terreno estético y voluntariamente racionalista me había impresionado profundamente el concepto de la Nada en Anaximandro. Me figuraba al espacio activo de la Nada como identificación de lo Absoluto, de Dios antes de la creación, para la que nunca he tenido una excesiva simpatía”⁷⁷⁸.

Oteiza dijo en una ocasión que no había mejor prueba de la inexistencia de Dios que el hombre. De este modo, es importante reconocer que el “más allá”, lo “Absoluto” o incluso el mismo “Dios” ha de interpretarse desde un punto de vista estético, desvinculándolo de toda referencia a una entidad divina. Como hemos leído en la anterior cita, Oteiza cree ver el “cráneo de Anaximandro” y no a Dios, como veía Ortega, en el intento de conciliación estética entre racionalismo y vitalismo. De hecho, como hemos podido leer en la anterior cita, Oteiza asocia lo sagrado y absoluto con lo “vacío” o “el espacio activo de la Nada”.

El filósofo presocrático Anaximandro identificaba al apeiron (de a: partícula privativa y peras: límite, perímetro) como lo ilimitado, informe, principio indeterminado y “divino” de todas las cosas que se determinarían en el origen como resultado de la oposición de contrarios (húmedo-seco, caliente-frío, etc.)⁷⁷⁹. Oteiza mostró en más de una ocasión su “simpatía” por este filósofo que colocaba detrás de toda creación a una “Nada activa”, algo comprensible teniendo en cuenta que el escultor ha

“llegado a un concepto del arte como desocupación, me doy cuenta que en la esfera de lo religioso, mi idea de Dios es la de un Dios desocupado [...] Dios como presencia pura desocupada y visual. El T solo, el E solo. Que más que darme noticia de Dios la creación formal de las cosas, me obstruye en su visualidad o intelección. Preferiría descorrer como una cortina la creación entera hasta sorprender en esa primera Nada el Todo mismo y sin tiempo, sin expresión, sin Formas de Dios”⁷⁸⁰.

El hecho de que Oteiza se percatara que su escultura vacía daba cuenta de una realidad metafísica, espiritual, entendía que por este acontecimiento del Ser estético el hombre aislaba su razón vital, su circunstancia, de manera que “la función metafísica de la estatua era ciertamente la de un aislador de la circunstancia, del T [Tiempo] y que al dejar aislada la razón vital ella se traducía como razón existencial, como soledad viva, libre, como conciencia pura. Como sitio

778 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 25.

779 El ya citado Cornelius Castoriadis elaboró una interpretación de la “sentencia de Anaximandro” que podría vincularse a un ataque similar al realizado por Nietzsche o Heidegger a la ontología de la identidad y la presencia (trataremos a continuación esta cuestión), que considera únicamente a la realidad como lo dado o determinado, si bien Castoriadis criticará asimismo la interpretación de llevada a cabo por Heidegger de esta misma sentencia. Sin embargo, en la interpretación que sostiene Castoriadis, lo que precisamente distinguiría fundamentalmente a Anaximandro, y con él a la filosofía griega, es su relación con el abismo o caos como origen de todas las cosas; es decir, la íntima relación del ser con el no-ser que constituye el trasfondo “trágico” y “sagrado” de la cultura griega, pero que precisamente habría propiciado según el filósofo, la creación de la filosofía y la política, como constitución de la polis. Para más información véase: CASTORIADIS, C. *Lo que hace a Grecia 1. De Homero a Heráclito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

780 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 25.

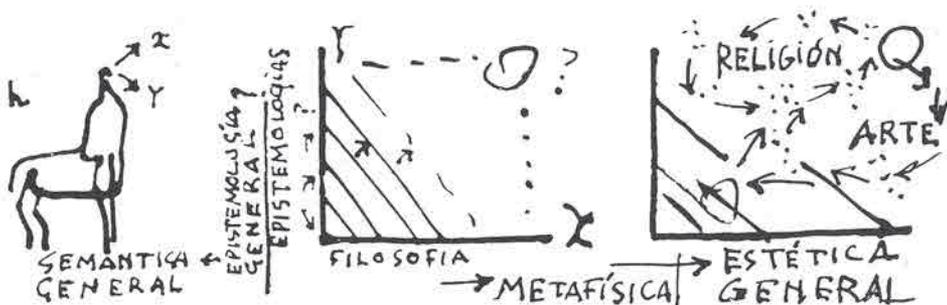
absoluto”. Así, la estatua desocupada se erige para Oteiza como “sitio” en el que la operación del arte ha “descorrido la cortina” de la representación, para desvelar esa nada a la que el hombre se encuentra estructuralmente vinculado, y que se define como “religioso” por cuanto en Oteiza se produce una identificación o analogía entre esta nada (o “superestructura existencial”) y la muerte. Donde antes estaba Dios como solución ahora se sitúa la nada, lo absoluto, lo trascendente, más allá de la representación. Una solución estética en vida que concierne a la construcción del propio sujeto y su conocimiento de la realidad como garante de un reencuentro del hombre con su “mismidad mía, mi realidad de verdad”.

Si “dibujamos un círculo vacío (como hicimos en nuestra conclusión existencial del cromlech neolítico) para dejar fuera el envoltorio natural del mundo, la Nada que nos queda descrita en este vacío interior es en la que nosotros ya hemos aprendido a sentir esa ‘mismidad mía, mi realidad de verdad’ de la que nos afirma Heidegger que ‘se mide por mantenerse o sostenerse en la Nada de todas las cosas’. Es [...] sentimiento absoluto, suelto de todo, cero igual a Dios, en que la angustia (sin-nada), trasciende (con-Nada, religiosamente) estéticamente”⁷⁸¹.

6.1.1.6 LA EXISTENCIA Y EL CONOCIMIENTO EN EL LÍMITE

Volvamos ahora a la definición con la que comenzábamos este *Postfacio*, completándola.

“Dibujemos la situación del hombre con aquello que en todo momento lo define fundamentalmente con lo que tiene y con lo que le falta. Con lo que tiene, vive. Con lo que tiene y con lo que le falta, existe. Con lo que tiene, lo situamos en la superficie interior de un triángulo rectángulo. En el exterior, al otro lado de la hipotenusa, lo que presiento sin certeza, sin más certeza que la de la propia incertidumbre, la de la secreta angustia existencialmente planteada. La Nada o el Todo absolutos, Dios, el más allá espiritual de la muerte”⁷⁸².



Esquemas oteicianos acerca del saber, 1965

781 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 15.

782 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 5.

Si recordamos, para explicar la “existencia” tal y como la define Oteiza, hemos regresado al esquema del que partíamos al inicio de esta Tesis, cuando pretendíamos explicar la Estética objetiva como una ontología del arte de la que advertíamos una proyección gnoseológica, en cuanto que la forma de conocer del hombre, decíamos, sería estética. Así, Oteiza situaba al otro lado de la hipotenusa del saber el “más allá” o la nada que estamos tratando. Ahora vemos por tanto, una relación directa entre lo religioso y lo gnoseológico, ya que Oteiza parece invocar en el ser estético el límite de aquello que puede conocerse. De este modo, si la solución estética pasa por ser una solución existencial, y la existencia del hombre está condicionada por su relación con el misterio, habremos de reconocer que tal solución consistirá en una experiencia límite del conocimiento.

“De este planteo deducimos fácilmente con la ayuda de la teoría de los objetos que nos dirá cuántas clases de seres se puede inventariar lo que tenemos, una Ecuación existencial o ecuación ontológica y molecular del Ser estético. En un miembro de la ecuación situaremos lo que tenemos como factores de la creación y en la otra será la incógnita del Ser estético, que nos falta. Se trata claramente de una lógica sobre la razón de toda interpretación ajena a la comprensión estética. Este vuelo sobre la muerte, este difícil salto hacia lo Absoluto, hacia Dios, lo realiza Dédalo y todo artista victorioso, en un solo salto, en un solo vuelo sin etapas. La religión y la filosofía, desde sus determinadas esferas del conocimiento, y para una acertada explicación de sus propios objetos, discurren puentes y escalas a favor de la comprensión del hombre. Como un tipo de fe en religión, se puede hablar de un tipo de fe en el arte y aún algo equivalente para el filosofar. Fe en religión es creer en lo que no se ve, en lo que debemos aceptar como revelación sobrenatural. En el arte hay que creer en lo que se ve, en la revelación objetiva y descifrable de lo que estéticamente el artista ha realizado. En cuanto a la filosofía, parece que su razón de ser es poner en duda todo cuanto acaba de ser razonado, para no cesar jamás de razonar”⁷⁸³.

Oteiza reconoce haber relacionado la filosofía de Heidegger⁷⁸⁴ y su ecuación estética. Dirá el escultor que el filósofo tenía como preocupaciones la “claridad” y la “unidad” del Ser. Oteiza interpretará que esta “unidad” y “claridad” quedan resueltas en el Ser estético. “Unidad”, por cuanto que el Ser Estético es consistencia estructural, resultado de la combinación dialéctica de los tres tipos de seres en la realidad. Y “claridad”, por cuanto que aquello que acontece en el Ser estético es una evidencia de aquella nada que remite al Ser.

La Nada es un tema capital en el pensamiento de Heidegger (concordante con ciertos aspectos del pensamiento de Unamuno y de Bergson), otra de las referencias a las que Oteiza hace alusión en múltiples ocasiones. Un pensamiento cuyo origen no está exento del dualismo que estamos tratando, predominante entre otros dentro de la cultura occidental. La filosofía de Heidegger se centrará en la vida y, más concretamente, en la “existencia” como condición del Hombre, que Heidegger definirá como “Dasein”, existencia o “ser-ahí”, en cuanto su temporalidad y relación trascendente con la Nada.

783 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 5.

784 La cuestión sobre las semejanzas y diferencias entre el pensamiento de Heidegger y de Oteiza han sido motivo para que el escultor escriba y se manifieste sobre el filósofo. El destino de los espacios liberados (Santiago Amón debió marcar algunas semejanzas del escultor con Heidegger, que aquél acepta) es distinto, ya que Oteiza pretende “reencantar” “sacralizar” de nuevo estos espacios vacíos que Heidegger habría pretendido liberar de su mistificación, según Oteiza.

“¿En qué medida la pregunta por la nada abarca y atraviesa la totalidad de la metafísica? [...] Ser-aquí significa⁷⁸⁵ estar inmerso en la nada. Estando inmerso⁷⁸⁶ en la nada, el Dasein está siempre más allá de lo ente en su totalidad. Este estar más allá de lo ente es lo que llamamos trascendencia. Si en el fondo de su esencia el Dasein no consistiera en este trascender, es decir, si desde el principio no estuviese inmerso en la nada, nunca podría actuar ateniéndose⁷⁸⁷ a lo ente y por ende tampoco ateniéndose a sí mismo. Sin el originario carácter manifiesto de la nada no habría ningún ser-sí mismo ni libertad⁷⁸⁸ alguna”⁷⁸⁹.

Lo que aquí compete es resaltar el carácter de la trascendencia propuesta por Heidegger, como aquello que está más allá del ente, más allá de la realidad como presencia. Por tanto, trascendencia remitirá en Heidegger a lo inefable, oculto y lo propio del Dasein o ser-ahí, del Hombre en cuanto existencia, sería este trascender. Este ser-ahí se ve arrojado a una realidad que no se manifiesta completamente, puesto que el concepto sólo atraparía una parte de la misma, y los revestimientos culturales que la recubren ocultarían su experiencia originaria.

6.1.2 AMPLIACIÓN FUNCIONAL DE LOS SERES VITALES

Para continuar con lo dicho desde nuestro esquema en lo *Abstracto*, el hecho de que la resolución fuera “absoluta” no implicaría que lo utópico fuese alcanzable, sino que el potencial político del arte se produce de forma “absoluta” cuando se combinan dialécticamente los tres factores fundamentales (SR, SI y SV) en la operación de diseño existencial. Por tanto ¿se trata, exclusivamente, de la cualidad de lo ideal en los SI el hecho de que lo utópico sea inalcanzable? ¿o interviene de alguna manera los SV?

“Del T vital surge el impulso metafísico, el afán de salvación como motor espiritual de la operación creadora”.

En la cita Oteiza afirma que lo abstracto es función de una “presión metafísica”. Según Oteiza, esta “presión metafísica” sería causa primera del proceso dialéctico entre los SR y los SI. Podemos reconocer en Taut que la obra de arte producida *desde* la presión metafísica podrá dar con un resultado constructivo “elevado”, mostrando la importancia del *lugar* en el que se coloca el sujeto para la creación; dónde se coloca y qué pone en la operación.

“Aunque el creador intelectual sea un solo individuo, sin embargo, una obra arquitectónica requiere para su nacimiento muchas manos y muchos medios materiales, y para que éstos ad-

785 HEIDEGGER, Martin. ¿Qué es Metafísica? Madrid: Alianza, 2000; pp. 93-108. Indicamos anotaciones del filósofo a las siguientes ediciones de este libro: a 1ª ed. (1929): 1.) entre otros, pero no sólo, 2.) de lo que no se debe deducir que todo es nada, sino lo contrario: adopción y asunción de lo ente, ser y finitud.

786 Ídem: 5ª ed. (1949): ¿quién mantiene originariamente?

787 Ídem: 5ª ed. (1949): es decir, nada y ser son lo mismo.

788 Ídem 5ª ed. (1949): libertad y verdad en la conferencia *Sobre la esencia de la verdad*.

789 Amador Vega señala cómo en este libro perteneciente a la biblioteca de Oteiza pueden consultarse apuntes realizados a mano por el escultor, una edición que cuenta asimismo con algunos escritos del Maestro Eckhart.

quieran vida, el arquitecto ha de poseer la conciencia y el conocimiento de los más profundos sentimientos e ideas que imperan en la colectividad para la que desea construir; no sólo ha de ser consciente de las facultades efímeras del alma del pueblo, a lo que se denomina *Zeitgeist* (es- píritu de la época), sino sobre todo de esas otras facultades del alma aún latentes y adormecidas que, ocultas tras el velo de la fe, la esperanza y los deseos, pugnan por salir a la luz y aspiran a ‘construir’ en un sentido más elevado”⁷⁹⁰.

No obstante, el origen mismo del deseo parecería remitir no a una *Idea* exclusivamente, siendo éste el *motor ideal* que hemos procurado explicar anteriormente. En este caso, como causa primera (y última) del deseo, habríamos de constatar con Oteiza que el origen del deseo como tal obedecería a una falta que al mismo tiempo debe ser primordial. Esta falta originaria, aquella que define la vida del hombre, será precisamente la conciencia de su finitud. Así, el motor primero será nuestra condición de mortales, de donde surge precisamente nuestro “sentimiento trágico de la existencia” lo cual define completamente a los SV. Quedaría así definido el “motor metafísico” como motor indeterminado que incita a la creación.

Con lo explicado hasta ahora, resulta evidente la incongruencia de elaborar una *ampliación funcional* de los SV, dada su naturaleza ontológica, si bien emplearemos este apartado para articularlos en la estructura de esta Tesis. Para ello llevaremos a cabo dos distinciones. En primer lugar, aquella que, como venimos explicando hasta ahora, distingue la “vida” y la “existencia”. Según vamos avanzando por la *ampliación funcional* de los factores de la ecuación estética, hemos podido comprobar en cada uno de ellos una dimensión estructural indeterminada e invariable (espacio-temporal), y otra dimensión por la que estos factores se determinan históricamente.

En el caso de los SV tenemos por un lado la “vida”, que Oteiza tipifica como el “yo individual”, correspondiente a la circunstancia vital de un sujeto, una biografía repleta de contenido marcada por la temporalidad finita de la vida. En relación directa con la vida, Oteiza nos descubre el “continente” de la existencia, como indeterminación absoluta que, sin embargo, posibilita toda determinación (recordemos a Anaximandro). La existencia, por tanto como una relación, un vínculo que se traduce en “sentimiento trágico de la existencia”, que no sólo confirmaría el carácter estructural de dicha relación del sujeto con lo “trascendente” o la “Nada”, sino el hecho de que lo “trágico” del ser (desde la analogía muerte-nada fundamental en Oteiza) consistiría precisamente en su íntima relación con el no-ser (recordemos ahora a Castoriadis y la cultura griega), a la relación del sentido con el sinsentido, que en el Ser estético se resolvería como “curación”, como “función existencial”.

La complejidad que envuelven a estos Seres Vitales, dada su relación directa con la existencia, hace que su interpretación como “un” factor más en el que poder distinguir su dimensión determinada e indeterminada sea totalmente inoperativo para nuestros objetivos. Sin embargo, queda por enunciar una segunda distinción para la lógica funcional de esta investigación, y es aquella que se sitúa en una dimensión individual y otra colectiva en la cuestión de los SV.

Tras la definición de la Ley de los cambios, Oteiza denominará “vida” al ámbito post artístico del sujeto ya resuelto por el arte. En este sentido, la vida implica al otro directamente, la vida es

790 TAUT, Bruno. “La corona de la ciudad” en *Bruno Taut. Escritos expresionistas*. Madrid: El Croquis, 1997; p. 38.

con los demás. De hecho, en la definición de la *Interpretación...* define a la vida como “quehacer temporal. Y convivencia”. No obstante, parecería darse una contradicción entre esta perspectiva de la vida con los demás, y la vida entendida como “Yo individual”. No tendría por qué existir si concebimos que la circunstancia de un Yo individual *es* con los demás.

Por otro lado, respecto a lo “existencial”, resulta curioso el hecho de que el saber del artista resuelto que se sumerge en la vida como “puro comportamiento con los demás” sea definido por Oteiza como “estética existencial”. En este sentido, la nueva sensibilidad adquirida gracias a la “función existencial” del arte, también denominada en ocasiones “función espiritual”, sería aquella que precisamente le dotaría de la fuerza para poder imbuirse sin riesgo en la temporalidad radical de la vida con los demás. No obstante, esta “razón existencial” es aquella que precisamente surge en el hombre que se “habita espiritualmente” la obra de arte desocupada, absoluta, “aislando” con ello su “razón vital” su circunstancia. Es decir, que en la emergencia de la razón existencial Oteiza considera necesaria cierto “aislamiento” que trataremos más adelante.

Sin profundizar más por el momento, decir que esta cuestión terminológica esconde aparentemente pequeñas confusiones que podríamos interpretar en nuestro análisis como un escollo significativo que condensaría parte de la importancia por la voluntad de creación del sujeto Oteiza, en su relación consigo mismo y su deseo de proyectarse a la vida con los demás, un aspecto que procuraremos tratar en el *Postfacio SV*.

6.1.3 TIPOLOGÍA DOCUMENTAL [SV]

¿Qué documentación pretende dar cuenta de estos seres en el proyecto Alhóndiga? Al hacernos esta pregunta consideramos importante y especialmente significativo el problema para lograr mantener nuestra metodología referida a la *autorreferencialidad* en los SV, y en nuestra opinión debemos integrarlo en la propia Tesis como cuestión significativa del propio proyecto del CCAB. La razón principal se debe a la práctica inexistencia de documentación relativa a estos Seres Vitales. A diferencia de los Reales y los Ideales, los Vitales no encontraron registro alguno, y la razón principal radica en que la Memoria del proyecto fue redactada por los arquitectos y no por Oteiza. Encontraremos aspectos de los SV por parte de los arquitectos de manera muy indirecta, ahondando en las referencias arquitectónicas expuestas en el *Contenedor*, principalmente a través de Bruno Taut y Ludwig Mies van der Rohe, aunque no lo consideramos suficiente como para integrarlo en estos capítulos (si bien se tratará en el *Postfacio*)

6.1.3.1 PAISAJE Y CIELO

Hechas estas distinciones, pasamos directamente a presentar los dos próximos capítulos pertenecientes a los SV, a saber *Paisaje* y *Cielo*, así como la documentación empleada para dar cuenta de este factor en el CCAB. En primer lugar, hemos de señalar que en *Paisaje* procuraremos dar cuenta de lo vital “definido desde la muerte” en el arte, como “existencia”. De este modo, abordaremos la “función existencial” que Oteiza reconocía en el arte y su deseo de trasladarlo a la ciudad y la vida con los demás en proyectos de integración arte-arquitectura como el que

nos ocupa del CCAB. Una función *contra* el tiempo de la vida y cuya espacialidad se localiza en la reciprocidad de los paisajes interior y exterior del sujeto, en los viajes de ida y vuelta que hacia lo absoluto lleva a cabo el sujeto artista.

“Se ha dicho, y se repite con frecuencia que el paisaje es un estado del alma. En verdad que es un estado desolado del alma el que obliga al hombre a su ingreso en el paisaje. Y otro estado del alma el del hombre que regresa victorioso del paisaje. Hay idas y regresos, incesantes viajes del hombre al paisaje, digo, en el proceso formativo de una cultura”⁷⁹¹.

En *Cielo* se atenderá a lo vital “definido desde la vida”, como el “yo individual”, en este caso la circunstancia del sujeto artista Oteiza, enfocando a la intimidad de su reclusión en Alzuza durante el proceso Alhóndiga, donde escribe algunas reflexiones acerca de su tiempo vital. Lo vital que, aún definido desde la vida, tiene presente a la muerte.

6.1.3.2 LA CIUDAD COMO OBRA DE ARTE, 1958

Por tanto, dada la práctica inexistencia de documentación para poder tratar los SV en el proyecto del CCAB, recurriremos a dos documentos que consideramos íntimamente relacionados entre ellos y con el proyecto para Bilbao. El primero de ellos es la COA que, como ya hemos mostrado hasta ahora, se erige como una piedra angular en la construcción de esta Tesis. Como referente originario del pensamiento estético de Oteiza en su paso a la ciudad, este texto consensua la voluntad de constituir la adaptación de su saber de escultor al nuevo ámbito de la vida,

6.1.3.3 MEMORIA DEL MONUMENTO A JOSÉ BATLLE Y ORDÓÑEZ, 1958

En segundo lugar, y para este apartado concreto de *Paisaje*, recogeremos asimismo la Memoria del Monumento a Batlle Ordóñez, firmada por Oteiza y el arquitecto Puig. Ambos proyectos, el de Batlle y el CCAB, representan respectivamente la primera y última oportunidad de erigir el resultado de una integración arte-arquitectura según venimos tratando con Oteiza. Se ha considerado oportuno recoger de la memoria del Monumento a Batlle aquellos aspectos relativos a los SV e implementarlos en este apartado de *Paisaje*, ya que este proyecto representaría el primer intento por aplicar realmente los presupuestos recogidos en *La ciudad como obra de arte*. En este sentido, la *íntima* analogía dada entre estos dos proyectos no concluidos nos brindaría la oportunidad de no alejarnos de la *autorreferencialidad* que hemos procurado desarrollar hasta ahora. Aunque, para ello, hemos debido desplazarnos hasta treinta años antes del proyecto del CCAB. En este sentido, ¿qué significa la falta de referencia a los SV en el CCAB? ¿Habría que tomar en consideración este dato para interpretar la situación “existencial” de Bilbao a finales de 1980, y de Oteiza?

791 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. p. 30 (ed. crítica p. 106)

6.1.3.4 MEMORIA DEL CEMENTERIO DE AMETZAGAÑA, 1985

El proyecto no concedido para el Cementerio de Ametzagaña supone la última redacción de Oteiza para una memoria de este tipo. No obstante, cabe mencionar que este caso no está exento de conflictos, ya que se sabe⁷⁹² de la existencia de una memoria redactada por Oteiza que, finalmente queda incluida en el prólogo de otra más extensa elaborada por Juan Daniel Fullaondo y el equipo de los arquitectos Marta Maiz y Enrique Herrada⁷⁹³.

“mi texto sin discutirlo conmigo no ha sido respetado me habéis ocultado memoria y paneles que habéis presentado increíblemente irresponsable vuestro comportamiento conmigo [...] la MEMORIA es confusa, pedante, increíble, demencial [...] una memoria no se justifica metiendo toda la literatura que se sabe o se ha leído sobre cementerios y parques culturales no es una clase de cementerios en la Escuela ni un ensayo para una revista de arquitectura hay que centrarse en el anteproyecto que hemos seleccionado (o no hemos seleccionado nada?) y concretarse a la descripción de un entierro explicando técnicamente lo que es, lo que pasa, lo que hay y para lo que culturalmente podrá servir”⁷⁹⁴.

Más bien, se cuenta con un texto de Oteiza que alude a dos memorias; una que al comienzo cuenta con el “Espíritu del Proyecto”, redactado por el escultor en relación a los presupuestos estéticos que siempre han acompañado sus proyectos, seguida de la “memoria técnica [que] vendría a continuación, con la cantidad de precisiones, todas, que faltan, planos de maqueta, fotos, aquí camaradas arquitectos ánimo, nos vemos el viernes”⁷⁹⁵; en segundo lugar, existiría una únicamente firmada por los arquitectos.

Esta memoria de Oteiza, si bien es extremadamente resumida y sintética, nos da la clave para corroborar que el escultor mantenía las mismas convicciones respecto a la finalidad última del arte, dado el empleo de algunos de los mismos conceptos fundamentales que los desarrollados durante la década de 1950. Dado que el proyecto del CCAB se propone tres años después que el del Cementerio, se presupone que este último proyecto para Bilbao y el primero para Montevideo se sustentan en los mismos presupuestos estéticos desarrollados por Oteiza en *La ciudad como obra de arte*.

792 Para más información véase: ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. 261141 *Izarrak alde. Proyecto para concurso de cementerio en San Sebastián*. Iruña-Pamplona: FMJO, 2010.

793 Durante el proceso de ideación del proyecto *Izarrak alde* para el cementerio de Donostia-San Sebastián se produjeron las habituales tensiones entre Oteiza y el equipo de arquitectos, existiendo en los fondos de la FMJO notas del escultor en las que se queja de los diferentes enfoques en el planteamiento de los fines del proyecto. En este sentido, es interesante leer la carta que escribe Fullaondo tras presentar el proyecto al concurso.

794 OTEIZA, Jorge, en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. *Izarrak...* Op. cit. p. 115.

795 Ídem p. 15.

6.1.3.5 "DIARIO IRREGULAR" DE OTEIZA

Sabemos de la existencia de un "diario irregular", tal y como él lo define, escrito durante el tiempo que constituyó el proceso Alhóndiga. Algunos de estos textos manuscritos son la encarnación más críptica de su pensamiento, relacionado en mayor medida con disertaciones sobre el tiempo y el espacio; otros parecen responder a una interlocución consigo mismo. Así lo atestigua un pequeño cuaderno azul con sus notas. Estas notas inéditas que se pueden consultar en el *Anexo Documental SV*, podrían servir como bocetos iniciales a la confección del libro que de poemas y prosa poética *Existe Dios al Noroeste*, publicado en 1990.

6.2 PAISAJE

“La intimidad del hombre coincide con la profundidad,
con la intimidad del mundo exterior.
Pero solo habitamos la superficie
común a los dos mundos”.

Jorge Oteiza

6.2.1 EL ARTE Y LA CIUDAD

“En el dominio del espacio, es nuestro espacio interior el que precisamos dominar”⁷⁹⁶.

Oteiza, para comenzar su ensayo sobre la Ciudad como obra de arte (1958) reclama para la ciudad “el arte en función de su servicio humano”. En primer lugar, diferencia un modo de actuación que “requiere para su comprensión y utilización incluso por parte de la sociedad, una profunda revolución en la ordenación de los países integrándolo en un orden mundial político, como en el estado de la educación popular”⁷⁹⁷. Aunque esta opción pudiera ser deseable, Oteiza no confía en que a lo largo de su vida pueda llegar siquiera a atisbarla. Por el contrario, propone dar con una solución para el “hombre de hoy, con un arte basado en la deconstrucción, en el desarme o desocupación de la realidad y cuyo uso es más fácil de aprender y divulgar”⁷⁹⁸.

Si bien la ciudad ofrece un escenario para la planificación de la vida privada y en común del ciudadano así como la mejora de las condiciones materiales, Oteiza estima igualmente lícito

796 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 24

797 Ídem p. 21.

798 Íbidem.

“examinar hoy una ciudad como obra de arte [es] tan urgente y necesario como los mismos problemas materiales a los que está íntimamente unida, como lo está el alma con su cuerpo”⁷⁹⁹. Para el escultor, plantear la función del arte y la arquitectura desde esta perspectiva implica que

“La renovación de la arquitectura y de la ciudad actuales es la contestación lógica en los renovados términos de la técnica al gran arquitecto cuando éste se hace esta sencilla pregunta en función humana ‘Para qué sirve una casa, para qué sirve una ciudad?’ La renovación del arte, sobrado de medios técnicos para ello, se resolverá cuando el artista se haga esa misma pregunta humana y espiritual: ‘Para qué sirve una estatua?Cuál es la verdadera necesidad espiritual que el arte puede servir?’”⁸⁰⁰

Puede comprobarse en su análisis una analogía que responde al título de este ensayo, de manera que la ciudad es entendida como obra de arte al identificar en ambas, ciudad y obra de arte, una función “espiritual”. Oteiza reconoce su saber técnico empleado en sus experimentaciones escultóricas por lo que, teniendo en cuenta la anterior analogía, presupone que la cuestión técnica de la ciudad entendida como obra de arte debería abordarse en los mismos términos. Para tratar esta cuestión Oteiza reflexiona acerca del término “diseño”, concretamente en relación a Walter Gropius (1883-1969), que lo define como “lo que nos circunda y se debe a la mano del hombre, desde el simple objeto de uso diario al complejo trazado de una ciudad entera”⁸⁰¹. Oteiza reconoce la validez de tal definición, aunque considera que debe ser completada, “ampliada”, de acuerdo a la funcionalidad primera del arte. En este sentido, “yo la he aceptado ampliándola a la función religiosa del arte, a la solución de la intimidad trágica de la existencia, y solución como diseño estético, en la experiencia de la conciencia”⁸⁰².

6.2.2 "ENFERMEDAD EXISTENCIAL"

Para Oteiza, el arquitecto preocupado por las cuestiones “espirituales” de la arquitectura llegará a ser un gran arquitecto, aunque para que cualquier construcción espacial llegue a considerarse como una “construcción estética” deberá dar cuenta de aquella función espiritual que Oteiza atribuye al arte. Esta función espiritual del arte será precisamente aquella que trata de “curar” una “enfermedad que el Hombre contrae frente al espacio [...] un miedo existencial, una dolencia metafísica”⁸⁰³, de una angustia religiosa que el hombre podrá curarla por varias vías, religiosas incluso, pero que el arte “trata en términos puramente espaciales, desde la situación cultural en la que se halle históricamente”⁸⁰⁴.

El escultor considera que esta es una función constatable desde el nacimiento del arte, la arquitectura y el urbanismo, que no sólo protegen “materialmente” al hombre de la “Naturaleza”,

799 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 31.

800 Ídem p. 22.

801 GROPIUS, Walter. Citado por OTEIZA, Jorge en *La ciudad...* Op. cit. p. 16.

802 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 16.

803 OTEIZA, Jorge. *Para última hora de Integración Arquitectura y Plástica*, 1958; s/p. Archivo FMJO.

804 OTEIZA, Jorge. *Para última hora...* Op. cit. s/p.

sino “espiritualmente”, como curación espacial, al plantear el espacio de la casa, de la ciudad, como “como conciencia metafísica [para] trascenderlo estéticamente”. De este modo, el materialismo funcional del arquitecto, su saber racionalista, se reorganiza modificando su técnica material⁸⁰⁵. Este es el modo en el que el escultor entiende la integración arte-arquitectura, al dar cuenta de la función “religiosa”, “espiritual” o “existencial” en la construcción del espacio. Se trata, por tanto, de definir la integración arte-arquitectura desde la muerte, ya que “Curar la vida, proporcionar salud material, he aquí el objeto vital de la ciudad. Curar la muerte, proporcionar salud espiritual, he aquí la misión estética del arte. Solución artística y apoyo por la educación”⁸⁰⁶.

6.2.3 LOS "ERRORES" DE W. GROPIUS Y LA BAUHAUS

“Parece más científico no tratar de esta dimensión religiosa del hombre, como me parece advertir en el Bauhaus, pero yo no me encuentro definido como hombre total sin esta constante que precisamente recorre todo el sistema profundo y arterial de una historia del arte, la más real de todas”⁸⁰⁷.

Oteiza considera un error por parte de Gropius situar “arquitectura y el arte en las mismas condiciones en que está situada la vida: en el Tiempo. Así considerada la forma es un movimiento, un devenir”⁸⁰⁸. Gropius no se equivoca al definir a la arquitectura “en” el tiempo, cuando la considera como “mecanismo”, sino que el error se produce para el escultor en el momento en el que la arquitectura debe ser definida como “construcción espiritual” en el momento en el que “la planificación final del espacio hace del espacio vital orden superior en la conciencia”⁸⁰⁹.

“Cuando ha de ocurrir en el espacio vitalmente perfecto del edificio ese algo que para Mondrian hará innecesaria en su interior la colocación de la obra de arte. Pues es en ese momento en que todo está perfectamente calculado en el Tiempo, es que algo ha de corregirlo, que algo ha de alterar su realidad, para abrir un acceso espiritual a un orden superior al de la vida en el tiempo, un contacto con esa zona del alma del habitante al que el Tiempo desde la vida no le alcanza”⁸¹⁰.

La combinatoria alquímica de los tres seres espacio-temporales da como resultado una descomposición de “Espacio sólo” y “Tiempo sólo”. Su combinación permite aislar estéticamente el espacio del tiempo. En este espacio separado del Tiempo Oteiza advertirá lo sagrado. La alquimia de este “diseño estético” es lo que hace que el resultado sea solución existencial con función religiosa.

“La inseparabilidad del E y T es sólo condición vital de las cosas, el aceptar esta inseparabilidad es privarnos incluso de la posibilidad espiritual de abarcarla, ya que para hacerlo habríamos de

805 OTEIZA, Jorge. *Para última hora...* Op. cit. s/p.

806 OTEIZA, Jorge. *La ciudad como obra de arte* (2ª versión), 1958; s/p. Archivo FMJO.

807 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 27.

808 Ídem p. 15.

809 Ibídem

810 Ibídem.

salir fuera de ella y para esta operación es preciso apartar el T de nuestro lado, separarlo del Espacio. Apartar el T es dominar el E”⁸¹¹.

El vitalismo que se define desde la muerte, como “existencialismo” guarda afinidad con los objetivos de Oteiza, sin embargo, el vitalismo definido desde la vida será considerado un error en el “cálculo” del ser estético, en su “diseño”, como vemos con Gropius. Cuando Oteiza pudo ver los resultados de la Bauhaus en Sao Paulo, el escultor advirtió que “se desbordaba la experimentación en un enamoramiento vital de la expresión”; un “vitalismo” definido desde la vida que imposibilitaban el necesario estado sereno del artista experimental, ya que “La vida ponía siempre algo en todo principio, algo que es impureza, en todo momento inicial, en el que lo más difícil suele ser haber renunciado a todo”.

El arte que se define únicamente desde la vida incidirá en la dimensión temporal desde la perspectiva equivocada de Gropius, ya tratada anteriormente, acerca de la inseparabilidad del Tiempo y el Espacio, dando lugar al “formalismo expresionista de toda planificación artística e industrial (a lápiz = *1ª fase Ley C.*)”⁸¹²

“Es más técnica renovadora del espectáculo, que nuevos planteamientos. Error: definirlo todo desde la vida, en la línea de la Naturaleza. Y la vida como una totalidad simplemente de armonía y belleza social y material. Es mucho, es casi todo. Pero no todo. El arte no es suficiente definirlo desde la vida. Es necesario definirlo desde la muerte. No es racionalmente elegante, ni parece científicamente muy serio. Pero el hacerlo, nos llevaría, desde el arte, a simplificar con el tiempo, mucho de lo que en esta vida lo entorpece y liga demasiado dolorosamente a la tierra y a la esclavitud del hombre”⁸¹³.

Tomado así, la propia construcción evidencia un devenir, su inserción en el tiempo de la Naturaleza inscribe todos los signos de la muerte, en un formalismo expresionista que no ha sabido, en definitiva, apartar el tiempo, dar cuenta de nuestra realidad existencial.

6.2.4 LA CIUDAD POR “VÍA DE LA NATURALEZA”

En primer lugar, constata que la mayoría de las preocupaciones acerca de la colaboración entre arquitectura y arte derivan de una concepción basada en el embellecimiento, función secundaria del arte, como hemos visto anteriormente. Oteiza, como es costumbre en sus procedimientos del pensar (y del crear), vuelve a enfrentar dos ideas contrarias: “el arte como embellecimiento (que ya hemos comentado en el coloquio) o el arte como tratamiento espiritual del Hombre”⁸¹⁴.

La ciudad contemporánea supone para Oteiza una “terrible máquina” de estímulos estéticos que inducen en el hombre un sentimiento de “angustia, que le provoca la continua falta de

811 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 16.

812 Ídem p. 15.

813 Ídem p. 16.

814 Ídem p. 32.

libertad la imposibilidad de decidir, de rechazar, los estímulos que le son dirigidos incesantemente desde el exterior”. Por esta razón, el escultor advierte en el arte con función existencial una defensa, una vía de “neutralización” de este ataque visual que tiene su origen en la “ocupación formal” del espacio.

“Serían precisas unas bases espirituales, para la percepción estética del espacio, una preparación de la sensibilidad visual, ya que el hombre actual no está capacitado para sumergirse sin peligro en el espacio de la ciudad cargada de una incesante y riquísima plasticidad. El espacio de la ciudad, que es el medio donde todo debiera tener para nosotros un correcto sentido y fundada su realidad espiritual”⁸¹⁵.

6.2.4.1 ENFERMEDAD ACTUAL DE LA CIUDAD

Por tanto, la solución en Oteiza pasa por reconocer que esta tendencia en el arte, en la arquitectura, en la ciudad, conlleva problemas de naturaleza estética que sufre el hombre, por lo que un arte responsable debe tratarlos en su función “humana” y “pública”. Gran parte de estos problemas son consecuencia del modo en el que el arte se integra en la ciudad de hoy, de carácter secundario, decorativo, formalista, que sólo tiene en cuenta el arte desde el punto de vista de la ocupación formal, desde la vida, sin definirse simultáneamente desde la muerte. La relación del hombre con este tipo de arte en la ciudad empuja a Oteiza a proponer con carácter de urgencia el replanteamiento histórico de la función primera del arte y su servicio al ciudadano. El artista detecta desde su perspectiva estética una serie de consecuencias que tendrían relación con la construcción de la ciudad y que remitirían a un estado, digamos existencial, de la cultura.

“La enfermedad actual: falta de aspiración espiritual y ceguera de la sensibilidad espacial. Curación: educación de la percepción espacial [...] El arte nuevo será la respuesta así a un hombre preparado para tomar posesión emocional del mundo nuevo y de su propia conciencia libre y religiosa, de un H que no se dejará engañar”⁸¹⁶.

La angustia existencial que Oteiza coloca en el centro de la función del arte no debe confundirse con el “miedo vital”. Éste se define por la sensación de inseguridad que el hombre tiene ante una amenaza que proviene de la vida; éste es ““Es un miedo vital que se cultiva con un amor materialista del progreso científico, con proyectos de conquista de los espacios exteriores”⁸¹⁷. El miedo existencial, que remite al interior del hombre, tiene su curación en la “obra de arte nueva que acierta espacialmente a plantear y definir el tipo de sensibilidad superior que históricamente nos corresponde”⁸¹⁸. Este arte “receptivo”, que se alcanza por desocupación espacial, será el que Oteiza defiende “contra el exceso de las cargas expresivas y estimulantes que caracteriza la corriente formalista del arte que estamos combatiendo”.

815 Ídem p. 31.

816 OTEIZA, Jorge. Sin título, fecha estimada: 1958; s/p. Archivo FMJO.

817 Ibídem.

818 Ibídem.

“Estas reacciones no parten directamente de un planteamiento del fenómeno estético, puesto que en este sentido ya hemos considerado que el arte no muestra ningún empacho intelectual para rectificar su voluntad de mover y acelerar la máquina de sus operaciones creativas y de los recursos expresivos. La reacción (a su alcance) parte de zonas prácticas, de razonamientos de orden municipal, de medidas de higiene preventiva de la sensibilidad y de la misma necesidad de utilizar el agotado ánimo receptivo del ciudadano en circunstancias y en ocasiones en que interesa comercial y políticamente, ganar su atención”⁸¹⁹.

6.2.4.2 "HABITABILIDAD ESPIRITUAL"

Según Oteiza, Gropius se equivoca al pensar que la participación activa del hombre en la ciudad pasa por someterle a continuos estímulos que mantengan despiertas sus capacidades receptoras. No advierte que es, precisamente, este estado de alerta el que genera una angustia que obtura sus capacidades. Es el error de Gropius no haber pasado a una segunda fase de la expresión en la que, por vía negativa, se alcance esa “receptividad” o “habitabilidad espiritual” que en este sentido es la posibilidad de participación activa del espectador. Para Oteiza, “la capacidad receptiva que hay que aumentar, es la del objeto estético, a costa de su espectacular y parlante expresividad”⁸²⁰.

Oteiza se sitúa así contra la figura del espectador pasivo, distraído, propia de un arte espectacular. La vía de un arte con “función espiritual” en sentido oteiziano, implicaría una consideración del artista que equivale a la conciencia metafísica del mismo, a su finalidad como refugio, tratamiento o cura.

“La misma ciudad nació, antes que como refugio material de la sociedad, como construcción espiritual contra la naturaleza y el mundo y la muerte. La primera ciudad en la prehistoria es un refugio religioso de la intimidad espiritual del hombre. ¿Qué ha sucedido para este cambio? El arte que estaba al lado del H^[Hombre] contra la Naturaleza, aparece ahora con la naturaleza, como espectáculo y decoración, como una carga más en el alma debilitada de la sociedad”⁸²¹.

En esta tendencia del arte como embellecimiento Oteiza advierte el uso de recursos tecnológicos, cuya novedad se integra en un resultado generalmente “maquinista y espectacular”. Un empleo de la tecnología en arte que se distancia del objetivo principal que Oteiza reconoce en el arte receptivo, ya que una vez fue consciente de “la función espiritual del arte, todas mis preocupaciones tecnológicas pasadas me parecen en su mayor parte literatura innecesaria. Me sobran igualmente, como literatura, las preocupaciones mecanicistas de otros artistas y por la misma razón las de la arquitectura”⁸²².

819 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 28.

820 Ídem p. 19.

821 OTEIZA, Jorge. *La ciudad como obra de arte*, 1958 (2ª versión); s/p. Archivo FMJO.

822 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 20.

6.2.5 EL MITO DE DÉDALO Y LA TECNOLOGÍA

6.2.5.1 LA TECNOLOGÍA

Las nuevas tecnologías ofrecen nuevos recursos técnicos y expresivos a los artistas. Sin embargo, la misma condición de novedad puede distraer a la operación artística de su finalidad fundamental. Se trataría de un uso espectacular de la tecnología que se constituiría como un fin en sí mismo, no como un medio para la verdadera tarea del arte. Así aplicada, el empleo en estos términos de la tecnología en el arte daría cuenta de un progreso tecnocientífico despreocupado de la verdadera función de la operación artística, contribuyendo al reforzamiento de la posición del espectador como sujeto pasivo. La producción de signos resultantes implica una “enfermedad *especial* del hombre en la ciudad”, en palabras del propio Oteiza, cuyos efectos agravan una secreta angustia del hombre contemporáneo, 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. Él no cuenta nada como actividad conductora, tiene que obedecer pasivamente y resistir. ¿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”⁸²³.

Diríamos que lo importante no son “los recursos de la técnica” que, como fin, derivarían en “espectaculares artefactos”, sino “la técnica del diseño” en la que lo fundamental, “son las necesidades espirituales que el hombre de hoy ha de cubrir con su uso. Es aquí donde hay que aplicar en términos objetivamente espirituales, la técnica del diseño, esto es, planteándonos primeramente la aplicación espiritual, el uso humano, su función en la vida actual”. El “avance técnico de los procedimientos” no siempre corresponde a un “avance espiritual” de la obra de arte, “es el caso del arte contemporáneo”, según Oteiza. Para el escultor, el artista atiende al “progreso espiritual” o da preferencia al “mecanismo técnico” y el “verdadero artista” sería aquel que tiene en consideración ambos aspectos y logra la “unidad”.

La responsabilidad del artista pasa por que reconozca que el arte es un “objeto de uso necesario” y como tal debe iniciarse constructivamente, contra los “caprichos creadores” que sólo entorpecen el propósito oteiziano de renovación de la sensibilidad, “tarea urgente que el arte debe desempeñar en la actualidad reanimando la conciencia de libertad y participación política del individuo en la sociedad”. Oteiza interpreta el “Espectáculo como falsa evasión de la muerte, falsa solución a la presión mortal de la naturaleza”⁸²⁴.

823 Ídem p. 19.

824 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* (2ª versión) Op. cit. s/p.

6.2.5.2 EL MITO DE DÉDALO

“Dédalo intentará escapar por la vía de la Naturaleza, y curará su vida. Intentará, asimismo, escapar por la vía del espíritu, si da con la solución estética, y curará su muerte”⁸²⁵.

Para “tocar el fondo mismo, existencial y estético, del tema que nos ocupa” Oteiza, en su propuesta para el “replanteamiento de la raíz metafísica del arte”, recurre al mito del Dédalo, que para el escultor vasco representa la integración de las artes del modo en que la defiende., dando cuenta de la “naturaleza invariable”⁸²⁶ de las soluciones “victoriosas”.

“El escultor Dédalo, en la prehistoria europea, realizó esta travesía directa a Dios. Al no poderse explicar su vuelo, se quiere explicar su caída. Nosotros al intentar ahora la aclaración estética de esta prueba heroica, de esta afirmación estética sobre la muerte, en una causa remota, aclaramos el fundamento y sobrenaturaleza de nuestras nuevas dédalas, por lo menos del camino posible para llegar a la creación de las estatuas que hoy corresponde”⁸²⁷.

Cuenta Oteiza que Dédalo construyó por encargo el Laberinto de Creta, donde reside el minotauro, “símbolo de toda amenaza suprema de la muerte, en su doble sentido, de la vida y del espíritu, desde el supremo miedo existencial a la falta de libertad y a la amenaza del mundo y la ciudad”⁸²⁸. El relato continua con el cuestionamiento de Oteiza ante las explicaciones contradictorias llevadas a cabo por prehistoriadores y mitógrafos sobre el modo en el que Dédalo logra escapar. Algunas interpretaciones afirman que, “por vía natural”, Dédalo construye unas alas de cera aunque el Sol las derrite y cae. La explicación al mito respondería que Dédalo habría inventado la navegación a vela, pero que muere al ser alcanzado por los soldados de Minos. Sin embargo, otras interpretaciones aseguran que sobrevive resultando decisivo su saber de escultor para lograr escapar. Según el testimonio de Pausanias del siglo II, se sabe de unas esculturas de las que se decía que estaban “vivas” y sus intérpretes “no se explican la vida de la estatua sin Tiempo, la vida de la estatua sin movimiento, exactamente, como está sucediendo en el arte actual”. De este modo equivocado para Oteiza, atribuyen al escultor mítico la ruptura de la frontalidad en la representación escultórica, haciendo avanzar un pie a la estatua. Otras interpretaciones consideran que la representación coreográfica del escudo de Aquiles le pertenece. Sin embargo, el secreto del mito, de la victoria de Dédalo sobre la muerte, lo encuentra Oteiza en el testimonio de Pausanias, que habla de “unas extrañas esculturas de hierática apariencia y geométrica y deshumanizada simplicidad que en algunas ciudades griegas, conservaban todavía la costumbre de sacar en determinadas fiestas religiosas”⁸²⁹. A estas esculturas las llamaban “dédalas”.

“Para Dédalo, la comprensión abstracta de las nuevas “dédalas” del escultor verdadero de hoy, sería inmediata. Para el dédalo que fracasó en su intento de tomar a la naturaleza sus alas prestadas, le provocaría una vieja e irónica lástima. Huimos de la ciudad para volver y volver a

825 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 4.

826 OTEIZA, Jorge. *Mito de dédalo...* Op. cit. s/p.

827 *Ibidem*.

828 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 4.

829 *Ibidem*.

escapar. El hombre puede viajar sin salir de la ciudad, puede escapar como Dédalo, de la ciudad y de la vida misma, por una estatua⁸³⁰.

La “interpretación estética” de la “huída” de Dédalo ofrece a Oteiza otro modo de situar el proceso que se da en el espectador, según la obra de arte haya sido construido por la vía de la Naturaleza o por la vía del espíritu. En este sentido, Oteiza advertirá distintos modos de “escape” o “evasión” que realiza el espectador de la obra de arte terminada, en función de los dos polos o vías de construcción que venimos tratando hasta ahora

6.2.5.3 "EVASIONES"

Según la relación entre la “eficacia espiritual” y el “avance técnico”, Oteiza afirma que a mayor espectacularidad se dará una menor profundidad espiritual. El hombre que se sitúa frente a la obra de arte tendería a realizar así, según el escultor, un movimiento al interior de la misma o, por el contrario, quedaría como un receptáculo de la influencia de la obra, “Esto es, le pasa algo al hombre o lo que le pasa al hombre es lo que le pasa en la obra, es este mero pasar que caracteriza al espectáculo puro. El hombre escapa hacia zonas más profundas de si mismo o escapa hacia afuera de sí. Se encuentra o huye [...] Escapar hacia dentro o escapar hacia fuera⁸³¹.”

En este sentido, la huída hacia el exterior de uno mismo la calificará Oteiza de “evasión provisional”, como consecuencia de un arte de ocupación formal, por vía de la naturaleza. La “evasión existencial”, como huída hacia el interior del hombre, resultará el movimiento natural del espectador frente al hombre de arte desocupada espacialmente.

Para ejemplificar estas formas de evasión, Oteiza recurre de nuevo a la prehistoria, mediante la oposición entre dos tipos de construcciones que, en estos términos de ocupación-desocupación, el escultor considera contrarias. Por un lado, tendríamos el modo de evasión ante la construcción del gran trilito, frente a la evasión ante el cromlech, pequeño círculo formado por pequeñas piedras. Mientras que el trilito es interpretado por Oteiza como una construcción que tiende a emplear los recursos tecnológicos para la ocupación formal del espacio, el cromlech responde a “un significante y solitario recinto espiritual al que pertenece el descubrimiento trascendental y político de la persona. Es la conclusión que persigue una cultura, que el hombre tome posesión espiritual del mundo⁸³².” Así, el cromlech es “abastecedor inagotable de nuestra energía civil y religiosa”, que el hombre necesita en su tarea más fundamental: “hacerse un alma”, como recuerda de Unamuno.

“Y di con el par polar Cromlech-Trilito [...] Uno de esos días, mirando uno de ellos, lo viví después de miles de años que no habría sido usado, que no habría sido vivido. Era una estatua, era mi caja receptiva, un cromlech-estatua, una estatua prodigiosa para ser habitada espiritualmente. Una defensa espiritual para la amenaza exterior, un aislador metafísico, solución estética del sentimiento religiosa, que no es mero propósito vital sino existencial y trágico. Y que la esta-

830 Ídem p. 31.

831 OTEIZA, Jorge. *Dos formas de evasión*, 1958; s/p. Archivo FMJO.

832 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 46.

tua trata. Y que el escultor, si no encuentra una finalidad más importante, que no la encontrará para su estatua, tendrá que volver a tratar. Precisamente si buscamos en otro periodo histórico una situación del hombre semejante a la nuestra, como angustia o inquietud existencial ante el mundo exterior. Creo que es esa del hombre prehistórico, inventor de la estatua-cromlech”⁸³³.

Queda patente, por tanto, la contradicción entre esta manifestación estéticamente expresiva, que imposibilita al Hombre la construcción libre de su propia subjetividad, y la finalidad metafísica del arte como operación espacial, por la que desarrolla una sensibilidad estética de carácter existencial y política. El hecho de que esta tendencia espectacular sea la dominante en la ciudad contemporánea implica, para Oteiza, el carácter de urgencia con el que debe constatarse la finalidad metafísica e histórica del arte propuesta por él como desocupación espacial que de cuenta de su función existencial.

“Está 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. Para este pequeño espacio interior, desde el que es preciso reanimar la actividad espiritual del hombre, es que precisa crear el arquitecto zonas dentro y fuera mismo de la función vital de la casa, para que puedan trascender espiritualmente como construcción estética. Este es el valor plástico que hace de un edificio sea arquitectura”⁸³⁴.

Como ampliación de su experimentación escultórica al ámbito urbano, Oteiza apela al “regreso del crómlech a la nueva ciudad”⁸³⁵. Para ello, entiende que la desocupación espacial podría proveer de algunos espacios en la ciudad que abran “el camino directo entre el hombre y su propia intimidad de la conciencia”. Unos lugares proyectados mediante una integración arte-arquitectura con función existencial para procurar la defensa espiritual ante los ataques incesantes a los que se ve sometido el hombre.

Para Oteiza, esta correcta integración del arte con la arquitectura obtiene como resultado lo que denomina “aislador metafísico”. Este aislador operaría como una construcción (por la vía del espíritu) que reúne las condiciones estéticas necesarias para esa inmersión que reconoce la condición existencial del Hombre como condición fundamental para una transformación de su sensibilidad.

833 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 13.

834 Ídem p. 19.

835 OTEIZA, Jorge. *Desviaciones actuales de la arquitectura y el arte*, sus causas y su corrección, 1958; s/p. Archivo FMJO.

6.2.6 EL CROMLECH EN LA NUEVA CIUDAD: "AISLADOR METAFÍSICO" (ZONA GRIS)

Este modo de proyección pública del arte al espacio de la ciudad tiene en cuenta tanto el espacio interiores como exteriores. Oteiza distinguirá que el tipo de operación de integración arte-arquitectura, una colaboración orientada a la construcción de espacios arquitectónicos interiores como creación de un “mueble espiritual [...] donde se recupera la obra de arte desde ese mismo espacio espiritual de la arquitectura [...] e integración del arte con el hombre”⁸³⁶. La operación similar llevada a cabo desde el espacio urbanístico dará lugar al citado “aislador metafísico del T [Tiempo] vital, no un arte mecánico de expresión. Y proporcionarle estos aparatos estéticos desmecanizadores de la vida, como zonas de aparcamiento espiritual de su alma”⁸³⁷.

“La estatua, por ejemplo, en mi línea experimental, se daría subordinada al interior de la arquitectura, al exterior subordinada a la arquitectura y a la ciudad, en ambos casos con forma de mueble y de uso personal, dentro. Fuera como aislador metafísico, como vacío, solar, frontón y en los lugares de congestión precisamente y de necesidad de tratamiento y refugio espiritual”⁸³⁸.

Para Oteiza, “vivir materialmente” la ciudad significa poder “escapar físicamente”, por ejemplo, mediante los espacios verdes, espacios libres que ofrecen un servicio natural, que desde la naturaleza proveen de “energía vital”. En este tipo de espacios es donde el escultor concede y ve positiva la colocación de la obra de arte en su función secundaria, como “embellecimiento” del espacio natural.

No obstante, “vivir espiritualmente” la ciudad implica “escapar espiritualmente”, para lo cual Oteiza imagina el servicio que podría proveer aquella construcción “desde el arquitecto con la integración del artista” que define como “zona gris”, tanto para la casa como para la ciudad, espacios libres dispuestos que “el espacio material trascienda en valor estético y absoluto sus valores racionales. Cuando la máquina para vivir se convierte, en la casa o la ciudad, construcción espiritual”⁸³⁹ para proveer de “energía existencial, estética”.

Estos aisladores metafísicos operan aislando la circunstancia, aquello que rodea al hombre, para pasar de una “razón vital” a una “razón existencial”, como resultado de aquella

“posición artística de búsqueda para el hombre de lo que existencialmente le falta y no repetición de lo que vitalmente tiene y hasta le sobra [...] De este modo, estatua actual, es aparato de soledad. El H en lugar de escapar hacia fuera, huye hacia dentro, restableciendo en pura espacialidad, en esencia, su condición íntima y religiosa”⁸⁴⁰.

836 OTEIZA, Jorge. *Carta a André Bloc*, 1958; s/p. Archivo FMJO.

837 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 17.

838 OTEIZA, Jorge. *Desviaciones...* Op. cit. s/p.

839 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. 32.

840 OTEIZA, Jorge. *La ciudad como obra de arte* (2ª versión). 1958; s/p. Archivo FMJO.

Teniendo en consideración el error histórico socrático de arrancar al arte su tarea de salvación para trasladarla a la Ética, dejando al arte la tarea exclusiva de la belleza, Oteiza considera otro error la forma de abordar las cuestiones relativas al arte y la ciudad por parte de los arquitectos⁸⁴¹, que invierten la función del arte considerándola un medio de embellecimiento o decoración, de la ocupación visual del arte, ignorando su cuestión primera, de índole metafísica.

“Aparato para producir soledad, una soledad callada para que suene el hombre [...] Un E [Espacio] sensible de menor densidad para que lo menos denso del espíritu y por ello más oculto y presionado en el exterior brote hacia afuera, al alcance de uno mismo, al límite público, político, del hombre”⁸⁴².

Esta “estación de aprovisionamiento de la soledad activa”⁸⁴³ que Oteiza asegura que no se entenderán hasta que no haya una sensibilidad nueva. “Aparato para producir soledad, una soledad callada para que suene el hombre: Sonaste se dice en argentino cuando le pasa algo a uno. Se trata de que suene el hombre a sí mismo, que le pase algo en su íntima sensibilidad espacial”⁸⁴⁴.

Oteiza procura aplicar la “técnica del diseño” proveniente de la Estética objetiva, concretamente de la ecuación estética, y sitúa según los tres factores fundamentales de la misma en una operación encaminada a construir estos aisladores metafísicos y llegar a constituir un

“E [Espacio] sensible de menor densidad para que lo menos denso del espíritu y por ello más oculto y presionado en el exterior brote hacia afuera, al alcance de uno mismo, al límite público, político, del hombre. Para la elevación espiritual del H desde su intimidad en oposición al falso endiosamiento del progreso mecánico y en el que no participa más que como pasivo observador.

E1	E2	E3	=	E4
p.n	pg	p vital		p estético
peso natural	peso geométrico			p espacial religioso” ⁸⁴⁵

Si en La ciudad como obra de arte Oteiza explica de nuevo la ecuación desde la dimensión temporal de los factores que la componen, en esta nueva adaptación elaborada en las notas para el texto de La ciudad... , prevalece la dimensión espacial de los factores de la ecuación encaminada al “diseño estético” en la ciudad. Una operación en la que se “igualan” los pesos “atómicos”, ontológicos, de los distintos factores “reduciéndolos” (“Reducir no quiere decir eliminar puesto que son necesarios como presencia destinada a la definición espacial puramente estética”⁸⁴⁶) todos hasta aislar el “peso estético, religioso”.

841 Oteiza se refiere directamente a las conversaciones que tuvieron lugar en el simposio norteamericano sobre urbanismo donde figuraban arquitectos como Philip Johnson o José Luis Sert, que ya ha sido citado en la *Introducción*.

842 OTEIZA, Jorge. *Para aislador metafísico*. 1958; s/p. Archivo FMJO.

843 *Ibidem*.

844 *Ibidem*.

845 *Ibidem*.

846 *Ibidem*.

Se trataría de una soledad radical, de incomunicación absoluta con el exterior, entendida como operación de representación por la que se produce el desprendimiento de las representaciones que conforman la realidad recibida, para llegar a ese último ámbito espiritual alcanzable por el arte, que es la nada que escapa a toda representación, motor primero del arte, condición indispensable de transformación y emancipación, individual y social, puesto que su carácter objetivo, universal, implica al Otro, al nosotros, como tarea.

6.2.7 LA DÉCADA DE 1950: MEMORIA A BATLLE

La redacción del texto para la conferencia La ciudad como obra de arte coincide con la elaboración, junto al arquitecto Roberto Puig, de la Memoria del Monumento a José Batlle y Ordóñez presentada al Concurso Internacional convocado para la ciudad de Montevideo. Muchas de las reflexiones planteadas en este texto, sirven como ensayo para su aplicación a un proyecto real como este de Montevideo con el que, en palabras del escultor, se sentía “ganador absoluto” de un concurso que quedó “irresuelto”⁸⁴⁷. En Montevideo, la incorporación de los presupuestos estéticos para un proyecto concreto de integración arte-arquitectura, por la vía del espíritu, Oteiza y Puig plantean el

“monumento, la integración del arte –concretamente de la escultura con la arquitectura- para la obtención de una construcción espiritual cuyo especial carácter y destino nos obliga a Arquitecto y Escultor: 1º, A plantear y partir de un mismo concepto trascendente y actual de lo monumental.- 2º, A situar y definir nuestro trabajo en su complejo espacial.- 3º, A finalizar como resultado en una indivisible solución estética y espiritual”⁸⁴⁸.

Para definir el “concepto trascendente” del monumento, Oteiza se desmarca de “la desviación tradicional de la seudomonumentalidad –el teatral ‘estilo internacional’ denunciado por Gropius” para ensayar una propuesta que recupere el “sentido perdido de lo monumental” en alusión a Sigfried Giedion (1988-1968) y los debates de la época a este respecto⁸⁴⁹.

En este sentido, Oteiza advierte de “un error de consistencia estética y de consecuencias espirituales contraproducentes” promovido por la orientación contemporánea del arte en la ciudad que ha derivado en “un espectáculo móvil, cada vez más hiriente [que] acapara y presiona angustiosamente nuestra capacidad sensible y visual”. Oteiza advierte del peligro de una falta de educación del artista “desde el espíritu”:

“El espacio como conciencia metafísica que se replantea en cada cultura y está en la base histórica de nuestra misma plástica contemporánea, hoy se está sustituyendo por una fácil voluntad

847 Sobre la cuestión compleja derivada del fallo del Concurso de Monumento al estadista José Batlle y Ordóñez, contra el cual Oteiza y Puig elevaron un recurso por desacuerdo con el mismo, al considerarse “ganador absoluto”, véase ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. *La colina...* Op. cit.

848 OTEIZA, J. y PUIG, X. *Memoria y documentación gráfica presentada al primer grado*, 1958. Ver: ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. *La colina...* Op. cit. p. 75.

849 GIEDION, Sigfried, “Nueve puntos sobre la Monumentalidad”, en *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.

ilustrativa: o del estado sentimental del propio artista o de la imaginación mecánica del mundo, cayendo así en lo que siempre ha sido considerado como mero arte popular”⁸⁵⁰.

Tras denunciar el tratamiento de los problemas estéticos desde conceptos como la “Belleza” o los “mecanismos físicos del espectáculo” o los problemas de las ideas que sobre la integración entre el arte y la arquitectura circulan en coloquios, afirma que “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”⁸⁵¹. Esta participación, que da cuenta de un “replanteamiento de la raíz metafísica del arte”, se opone al arte “de expresión, llamativo y formalista, con un arte receptivo y de servicio espiritual [...] En contra de un arte en que el artista –por ocupación formal– repite lo que tiene, un arte –por desocupación espacial– en que el hombre se plantea y busca lo que le falta”⁸⁵². Oteiza explica el par polar entre la desocupación espacial y la ocupación formal sirviéndose de la ejemplificación que diferencia al cromlech del trilito, y afirma que “el hombre frente a la estatua, la comunidad frente al nuevo concepto de lo monumental, ha de recuperar esa participación de su intimidad religiosa en la conciencia estética del espacio”⁸⁵³. Se establece un momento análogo con la situación existencial del hombre prehistórico cuyo Cromlech “reaparece en todo su significado humano y espiritual de servicio para la comunidad. EN LA UNIDAD ESPIRITUAL DE NUESTRO MONUMENTO, HEMOS RESTABLECIDO EL SENTIMIENTO DE MONUMENTALIDAD DEL CROMLECH”⁸⁵⁴. Tras “complementar” a Mondrian con su integración del arte y la arquitectura con un arte “igual a cero”, los autores de la memoria consideran la “creación monumental” como

“limitación abierta de una 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 [...] para la reinstalación política del hombre con su destino en la comunidad [...] universal”⁸⁵⁵.

Advertida la correspondencia entre espacio receptor, conciencia espiritual y reinstalación política del hombre, escultor y arquitecto explicitan la “determinación de arquitectura y estatua”, que podemos asociar a la descripción del complejo⁸⁵⁶. Finalmente, en un tercer apartado se definirá la naturaleza estética de la propuesta, entendida como

“INDIVISIBLE SOLUCIÓN ESTÉTICA Y ESPIRITUAL DEL MONUMENTO. [...] Una gran construcción espiritual, vacía, activa horizontal. Consistencia monumental, en que el hombre se obliga a participar. Una atmósfera espacial abierta, receptiva, que se satisface y cumple con

850 OTEIZA, J. y PUIG, X. *Memoria...* Op. cit. p. 76.

851 *Ibidem*.

852 *Ibidem*.

853 *Ibidem*.

854 *Ibidem*.

855 *Ibidem*.

856 Esta “determinación” ha sido ya expuesta en el *Contenedor*.

la integración final del hombre y la comunidad. Verdadera creación estética, es el cálculo de esta Inmovilidad y la verdadera trascendencia espiritual de un arte nuevo y original: la DES-OCUPACIÓN ESPACIAL. [...] Desarmado el espectáculo forma, en la soledad recreada del espacio, esperamos encuentre el hombre penetrabilidad y personal curación espiritual [...] La idea de la monumentalidad es la provocación de la actividad estética y religiosa del hombre enfrentado con su propia intimidad. Aquí se entiende el canto a la libertad como reflexión de la conciencia individual. Recreación del destino en la unidad de la creación común”⁸⁵⁷.

Oteiza y Puig, tras resultar seleccionado su proyecto en el Primer grado del concurso, tuvieron que redactar la denominada Memoria de Segundo Grado en la que explicitaban las observaciones solicitadas por el Jurado. A la primera observación que decía “la simplicidad de volúmenes ha sido obtenida con sacrificio de condiciones funcionales”, los autores de la memoria respondían intentando transmitir la nueva noción de integración arte-arquitectura que se le proponía, defendiendo la ausencia de cualquier elemento escultórico definido, tal y como se solicitaba en las Bases del Concurso.

“Todo monumento tiene una función espiritual [que] hemos entendido debía estar ligada íntimamente a la arquitectura y no por expresión que es concepto viejo de estatua y concepto puro de arquitectura, y especialmente de arquitectura conmemorativa. Convencidos así de haber alcanzado el concepto de monumento que se nos pedía, rechazamos la solución inmediata y engañosa que la parte baja con su fácil acceso nos brindaba para la colocación del centro cultural que espiritualmente se hubiera apagado, y nos hubiera obligado a encomendar esta función espiritual a la escultura, para que, en lo alto de la colina, la tuviera por separado que cantar, que re-presentar. Hemos considerado pues, y en primer lugar, un funcionalismo espiritual desde la arquitectura, rector de nuestra integración [...] Hemos ensayado una nueva idea de monumentalidad, corrigiendo para la obra de arte el Tiempo expresivo de la realidad exterior que, así, queda reducido a soledad espacial, a estado estético intemporal y receptivo...”⁸⁵⁸.

6.2.8 LA DÉCADA DE 1980: CEMENTERIO DE AMETZAGAÑA Y CCAB

En el proyecto anteriormente mencionado de cementerio para la ciudad de San Sebastian en colaboración entre Jorge Oteiza y los arquitectos Juan Daniel Fullaondo, Marta Maiz y Enrique Herrada y María Jesús Muñoz, la parte de la memoria redactada por el escultor, que responde al “Espíritu del proyecto”, muestra algunos de los conceptos que desde la década de 1950 venía desarrollando y que hemos tratado hasta ahora, como “espacios ocupados”, “construcción espacial vacía”, “sagrada”, “símbolo religioso”, o “desocupación”.

“Oponemos al concepto de cementerio como espacios ocupados, la construcción espacial vacía y sagrada que simbolizaría religiosamente una estación de salida desocupada de ferrocarril o ae-

857 OTEIZA, J. y PUIG, X. *Memoria...* Op. cit. p. 77.

858 ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. *La colina...* Op. cit. pp. 97-98.

ropuerto. [...] Hemos buscado acuerdo de Naturaleza y geometría, de acrópolis y arquitectura, como signo religioso de monumental inmovilidad”⁸⁵⁹.

Tres años más tarde, en 1988, Oteiza reconocerá en la “fealdad” de Bilbao cierto carácter que la aleja de la tendencia predominante de “embellecimiento” de las ciudades mediante una función secundaria, decorativa del arte. Así como Oteiza proponía sus “zonas grises para el aparcamiento espiritual”, imaginaba cómo la ciudad de Bilbao “se abre por fuera, sobria, funcional, no artística, gris y que la ciudad por dentro, su arquitectura por dentro, blanca, espiritual, investigación, museos, formación estética del ciudadano”⁸⁶⁰. De nuevo se establece una distinción entre los espacios interiores y exteriores en los que el saber del artista en colaboración con el del arquitecto transmuta los espacios en construcciones espirituales para el hombre; un hombre que, con el apoyo de la educación estética, pudiera hacer un correcto uso de estos espacios, un hombre, en definitiva, “capaz de una creatividad individual y subjetiva como resistencia a la agresividad exterior”⁸⁶¹.

859 ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. *Izarrak...* Op. cit. p. 15.

860 OTEIZA, Jorge. “Unas observaciones para enfocar el problema Alhóndiga”. Periódico Bilbao, 26 de noviembre de 1988, en Revista *Kain* nº7, 1989.

861 *Ibidem*.

6.3 CIELO

“El H se traslada de lugar
se instala en la estatua
de protección que es el
E receptivo del cielo”

Jorge Oteiza

6.3.1 CUADERNO AZUL. DIARIO IRREGULAR

“memoria mi cuaderno en la planetaria quietud
de mi estatua acostada la escritura
una oración entra en mi mano sube el azul del mar
al rostro de olor oculto y semicircular del cielo”⁸⁶²

La actitud vital de Oteiza durante el proceso del proyecto para la Alhóndiga mantiene una posición oscilante entre un entusiasmo apasionado y un derrotismo escapista, describiendo el trazo de una trayectoria pendular en el que ambas partes se necesitan, como en toda contradicción.

“Soy yo en el E
Los 2 lados
pendularmente vivo y muerto
le doy cuerda hacia delante
y hacia atrás me muevo
ni quieres irte ni te quedas
soy yo mismo”⁸⁶³

862 OTEIZA, Jorge. *Izilar elegía y otros poemas*. Iruña-Pamplona: Pamiela, 1992; p. 21.

863 OTEIZA, Jorge. *Diario irregular*. Fecha estimada: 1989; s/p. Archivo FMJO. Las subsiguientes referencias aparecidas en este apartado pertenecen a este cuaderno, por lo que no volverá a referenciarse.

En una vida plena de contradicciones Oteiza se sitúa frente a la última, entre la vida y la muerte, por la que el arte emerge y cura. Aunque persiste su férrea voluntad por trasladar esta nueva sensibilidad a la comunidad, son reiterativas las apelaciones a una soledad que difícilmente llegará a conseguir.

Durante esta época reclama tiempo para sus estudios filológicos sobre el pre-indoeuropeo y otros trabajos como la ópera para la pastoral de Cezanne, renegando de todo aquello que pertenezca a la esfera social, cualquier compromiso que le abstraiga de la tarea que realiza desde el bastión que se eleva en Alzuza, en el cual también reserva tiempo para la escritura de *Existe Dios al Noroeste*⁸⁶⁴.

“no quiero ver gente
estoy espiritualmente muy enfermo
no aguanto este asedio que llevo T sufriendo
querían de mí entrevista vídeo
no se cómo decirlo
llevo años huyendo de todo tratando de
estar solo
me obligan a decirlo
estoy lleno de desprecio al
país, las gentes, el arte
no se me debe obligar a expresar estos
sentimientos pues aún estoy más herido
aún soy mucho peor”.

El 24 de octubre de 1988 Oteiza ha firmado un acuerdo con el que se compromete a apoyar el proyecto del CCAB, así como la puesta en marcha del Instituto de Investigaciones Estéticas. Un mes más tarde, Oteiza escribe estas palabras de sufrimiento por los compromisos adquiridos. Un sentimiento anticipado de la futura derrota del proyecto para Bilbao.

“así reflexiono en esta noche
en la que mis compromisos
incombustible dolor
no pueden salir no caben
por la chimenea
la Alhóndiga no tiene chimenea
viernes a 25 de nov. de 1988
el edificio cósmico del H (el puesto del H en la Alh.) es irrecuperable”

Oteiza contempla la exacerbación de un sistema que ha combatido desde su paso a la ciudad; una “cultura del adorno” que prescinde de la función primordial del arte y que se despliega tecnológicamente en una arquitectura vinculada al formalismo expresionista, sostenida por un sistema que imposibilita cualquier esperanza que pueda depositarse en las próximas generaciones.

864 OTEIZA, Jorge. *Existe Dios al Noroeste*. Iruña-Pamplona: Pamiela, 1990.

“Arquitectura decorada
 desdichado del escenógrafo
 decorar con arquitectura
 la arquitectura para atención como escenografía y decoración”

“No creo en la juven [juventud]
 No porque no pongan un esfuerzo. El sistema no les permitirá nada que no sea alienación y esclavitud tecnológica = es la cultura del adorno”

“el atraso del país político
 asegura no permitirá el
 esfuerzo en la juv [juventud]”

La no aparición (algunos meses) en los medios de comunicación durante el *proceso Albóndiga* remite a estos estadios de negación y búsqueda de soledad. Pendularmente, entre el laboratorio y la ciudad, encuentra en Alzuza un aislador, distinto del que imaginaba para la ciudad, un aislador *con* su circunstancia, *con* su razón vital. El escultor regresa de la ciudad para terminar de abrir la puerta, entreabierta, de su Laboratorio.

“todo, lo he apartado de mí,
 he hecho sitio en mí
 para lo que estoy y yo mismo”

“He trabajado pero
 sin T, al margen de la acción,
 para completar mi ser en la
 intimidad quiero tomar contacto
 con esa vida que ~~no~~ he querido
 vivir y no he vivido, que yo mismo no
 conozco bien y quiero revisar,
 si no estoy de acuerdo, puede ser
 que todo no valga nada y
 lo quiero romper. Necesito ocuparme
 de mí no seguir perdiendo
 el T con los demás. No se
 cómo podría decirlo. Diría que⁸⁶⁵
 He muerto y que⁸⁶⁶ tengo
 ese poco tiempo entre la
 muerte y el funeral
 quiero, ese E vivirlo o terminar de morirlo⁸⁶⁷, estar solo”.

865 “Diría que” aparece escrito en azul.

866 “y que” aparece escrito en azul.

867 “ese E vivirlo o terminar de morirlo” aparece escrito en azul.

Desde la soledad que pretende construir en su laboratorio-estudio integrado en la casa de Alzuza, Oteiza observa la enfermedad de Itziar, su mujer. Los momentos que reza junto a ella le llevan a reflexionar sobre su propia religiosidad, siempre marcada por un “cara a cara” con la muerte.

“Ha llegado la noche
 Cómo se encuentra señora?
 Yo si rezo es porque no creo,
 me siento bien religiosamente.
 Si creyera no rezaría,
 me rebelaría, no aceptaría la creencia,
 dejaría de creer,
 es lo que me ha sucedido a mí”

En la conversación que mantienen Oteiza y Sáenz de Oiza en la azotea de la Alhóndiga, filmada el 17 de enero de 1989, el escultor da cuenta de su dedicación, en algunos escritos, a estas teomaquias. Sin embargo, en todo momento, los retazos de texto aparecen con una brevedad que expresa el sentimiento de la falta de tiempo. Las referencias a su propia muerte se suceden recurriendo, una vez más, a sus recuerdos de infancia, allí donde descubrió el carácter protector de los agujeros de la playa desde los que, observando al cielo, conseguía aislar todo aquello que temía de la vida. El espacio (del cielo) podía acoger este aislamiento, un refugio en el que sentirse mejor, consigo mismo.

OTEIZA, 1989

“Yo, estoy con... No quiero decir con quién. Con el viejito [señalando al cielo] sacudiéndole, le echo en cara que ha creado un cerebro estupendo, una pata, un ojo, pero no ha sabido crear a un hombre. Entonces qué coño, qué pasa aquí, tanta prisa para crear. Aquí lo mismo, hay que esperar un poquitito, luego correremos”⁸⁶⁸.

“Uno escapa de la infancia
 Pero ya en la vejez se vuelve
 porque es cuando nos damos
 cuenta de la vida.
 Que vive la infancia
 El M [¿mundo?] mágico que imagina
 el niño... mi [¿puerta?] en la playa
 los agujeros
 la piedra agujereada
 los claveles silvestres
 los cangrejos
 los caracoles
 el horizonte de agua
 el + allá...”

868 OTEIZA, Jorge. *Oteiza y Sáenz de Oiza en la Alhóndiga* (audiovisual), 1989. Archivo FMJO.

En esta escritura del cuaderno azul, “irregular”, Espacio y Tiempo protagonizan varias de las páginas escritas por el “agorámaco”, luchador en la vida mediante el espacio, que ahora es el de la página en blanco.

“el T es una cicatriz en el E
me he convencido me importaba,
no es real el T. El E se
lesiona solo de ser, de estar,
acabará un día, está cansado, ya no sirve para nada”.

“las 7 y 10 y son las 8 a cada lado
a la derecha o zurdo cóncavo o convexo
^
el T
en el pasado o hacia el futuro
le da lo mismo está quieto es el mismo”

“Una de mis últimas preocupaciones
Es que [...] Explicar que no he
existido y que el T no existe y
ya son numerosas mis anotaciones
a favor del intento (flecha hacia abajo indicando el siguiente párrafo:
‘seguramente este discurso pertenecerá a la escritura poética’)

no tengo más que decir que
ya me interesa solamente a mí

mis fracasos no existen que yo no
he existido”

“La imaginación es lo único que no puede explicarse
En dónde nace, sí como nace
Nace en la incomodidad del ser
[...]
el camino del agujero se hace al agujerear
[...]

Escribo esta reflexión de la noche al dormir ahora al despertar para crear el agujero de mi culpa
pues me obligo así a aplazar todos los días el proyecto de mi libro sobre la memoria vasca de los
argonautas al vellocino de oro

pues esto es lo que me interesa? Pues lo aplazo, en estos aplazamientos está mi fracaso

mi agujero soy yo
mi fracaso soy yo (ahora es
cuando anulo mi fracaso) (que
no se enteren los demás) pues
el fracaso estaba en la materia
que he desocupado porque
impedía mi agujero el fracaso era
precisamente donde no estaba

DESOCUPACIÓN DE LO QUE ESTÁ
ES LA CREACIÓN DE LO QUE NO
ESTABA
la nada, el hueco, la palabra”.

6.4 POSTFACIO [SV]

6.4. 1 EXISTENCIA Y CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD

6.4.1.1 LA COMPLETUD DEL FUNCIONALISMO

Con los SV podemos ir completando la cuestión de la funcionalidad en la integración arte-arquitectura que hemos tratado durante los capítulos (Seres) precedentes. La dimensión funcional que completa a la utilitaria y a la simbólica-representativa tratadas en los SI sería por tanto esta dimensión existencial, fundamental del arte para Oteiza. En el momento en el que la funcionalidad del arte está enteramente dirigida al hombre, aquél representará en todo siempre un medio o herramienta, que no necesita de recursos añadidos, “adornos”, o lo “superfluo” (en alusión al Simposio Internacional de arquitectos ya citado). El adorno o lo superfluo en arte es aquello “añadido” a la estricta operación de “diseño” estético o existencial (ecuación). Juan Luis Moraza sitúa el “fantasma” del formalismo y el funcionalismo en la marcada diferencia entre adorno y herramienta

“en tanto ideología bipolar de legitimidad basada en la neta identificación de lo “innecesario”. Fuera de este espectro, las funciones no funcionalistas son además el fértil testimonio de un conflicto, y la encarnizada y heroica lucha oteiziana alrededor de la necesidad del arte se inscribe en la solemnidad de encontrar un lugar como sujeto en la realidad”⁸⁶⁹.

Podríamos decir que Oteiza plantea una propuesta que incorpora a su funcionalismo funcionalista la dimensión “espiritual” del arte, suprimiendo la barrera que Loos habría erigido entre la arquitectura que “sirve a un fin”, y la “pequeña parte de la arquitectura” que pertenecería al arte, el monumento funerario y el conmemorativo”. Oteiza coloca precisamente en la di-

869 MORAZA, Juan Luis. “Proyecto como crisis” en AA VV. *Oteiza y la crisis de la modernidad*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza y Cátedra Oteiza de la Universidad Pública de Navarra, 2010; p. 64.

misión artística de la arquitectura el que considera fin último o absoluto, la “funcionalidad existencial” que venimos tratando. No obstante, Fritz Neumeier reconoce en Loos y en Mies una arquitectura “absoluta”, en la que “lo metafísico era el núcleo de su realidad, [...] pues su destino consistía en señalar hacia un mundo invisible de lo luminoso más allá de la realidad física visible”⁸⁷⁰. Para Neumeier, Mies trasladó, a su manera, esta “arquitectura de la veneración” a la arquitectura moderna. Según Rudolf Schwarz, la Casa Farnsworth, representaba una obra “auténtica” ya que no había surgido de la función, en ella “permanece algo ajeno, más allá de la época”⁸⁷¹.

El “racionalismo funcionalista” oteiziano implicaría una visión “existencial” y “metafísica” de la función necesaria y humana del arte que, aun reconociendo esta parte (fundamental) que escapa a todo razonamiento, se manifiesta como resultado de una operación de corte racionalista. En el intento por integrar lo Vital en una estructura racionalista como lo es la ecuación estética, habría un reconocimiento de que ésta no puede atraparlo por completo. Las propias definiciones que Oteiza atribuía a sus posiciones estéticas, como “realismo mágico” o “racionalismo metafísico”, revelarían una voluntad de síntesis encaminada a atrapar estéticamente algo que siempre escapa a la razón.

Probablemente sea esta la causa por la que todas las corrientes existencialistas le resultaban insuficientes, pues consideraba que sólo el arte podía dar cuenta directa de esta dimensión “religiosa”, “espiritual” o “metafísica”; palabras provenientes de otras disciplinas distintas al arte que habrían pretendido nominalizar aquello que, habiendo tenido múltiples nombres durante la Historia, el arte era capaz de concitar, a su modo, como determinación del Ser estético.

En un expresionista como Bruno Taut encontraríamos una perspectiva muy similar a la de Oteiza, al proponer una amplitud en la noción de “utilidad”, que englobaría una dimensión total e “íntegra del hombre” y que remite directamente a un “sentimiento existencial”.

“Es precisamente en los edificios que se construyen por algo más que la mera necesidad donde la arquitectura se manifiesta como arte, como un juego de la fantasía que ha perdido casi toda relación con la utilidad. Sin embargo, ninguna actividad de la imaginación humana es capaz de producir formas sólidas y profundas, si no radica en la vida interior y moral del hombre, en todo el conjunto de su sentimiento existencial. Así pues, si se asigna a la arquitectura un puesto tan modesto, no debería uno conformarse con explicar su origen a partir de la utilidad, sino que habría que hacer una interpretación más amplia y absolutamente abierta de dicha utilidad. Como cualquier otro arte, la arquitectura ha de radicar en el ser íntegro del hombre, en todo aquello a través de lo cual el hombre percibe su propio valor y su relación con el mundo”⁸⁷².

La diferencia de los expresionistas con Oteiza radicaría precisamente en su renuncia a regirse bajo fundamentos racionales, tras contemplar cómo podían desplegar todo su horror durante la Primera Guerra Mundial. Tras la puesta en crisis del edificio racional occidental que Nietzsche lleva a cabo, “la inocencia de un niño, a la par que su pasión destructora, conforman las

870 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 73.

871 SCHWARZ, Rudolf, citado por NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 352.

872 TAUT, Bruno. “La corona...” Op. cit. p. 38.

bases de su nihilismo autocreativo. Que es sin duda la mejor referencia de los expresionistas⁸⁷³, que habrían otorgado a la relación práctica-teoría una libertad no reglada por la racionalidad, una “gimnasia de la fantasía: una experiencia o viaje iniciático”⁸⁷⁴, encaminado a lograr una “nueva sensibilidad”, no exenta de una noción de responsabilidad con su tiempo. La manera en como el expresionismo,

“se construye, cómo el olvido de las demandas de racionalidad, el olvido del logocentrismo, pudo encontrar su propia metodología operativa y su forma organizativa, ilustrándonos sobre la multiplicidad hipotética de aproximaciones a la arquitectura desde un riguroso compromiso con el tiempo y la cultura de una época”⁸⁷⁵.

A pesar del carácter nihilista de la filosofía Nietzscheana y su voluntad de poder, Eduard Spranger se preguntaba en 1914 si la irreligiosidad de Nietzsche, su insatisfacción por las religiones heredadas, no procedería precisamente de unas raíces religiosas, ya que en este filósofo se “satisfarían todos los requisitos de la religiosidad: una elevación del mundo, por encima del cual se eleva creativamente una nueva conciencia, soportada por una sensibilidad de fortaleza interior”⁸⁷⁶.

6.4.1.2 "FUNCIÓN EXISTENCIAL" EN LA CIUDAD

Observamos que la cuestión del “diseño” clarifica la particular visión funcionalista de Oteiza, quien manifestaba estar de acuerdo con la definición de Gropius sobre el “diseño” como “lo que nos circunda y se debe a la mano del hombre, desde el simple objeto de uso diario al complejo trazado de una ciudad entera”⁸⁷⁷. En su intento por ampliar la definición de Gropius con la suya propia Oteiza dice ampliarla con la “función existencial” del arte, de manera que sería “la puesta exacta en ecuación de los factores que precisamos dominar y convertir en una realidad utilizable, racionalmente, como una herramienta religiosa, en nuestro servicio espiritual”⁸⁷⁸.

En el “índice epilodal” del *Quousque tandem...!* Oteiza lo definía de la siguiente manera:

“Toda operación lógica es diseño. Es lógico el diseño, si todos los factores intervienen en la operación, todos los que han de funcionar en una misma solución. La solución del diseño es siempre funcional. Todo lo que es funcional ha perdido la lógica particular de las partes o factores que se combinan. Hay un diseño de la obra de arte que es herramienta espiritual”⁸⁷⁹.

Al poner en relación ambas definiciones habría que afirmar que la voluntad del escultor radicaría en que el diseño estético o espiritual, aquel que se constituye como una ecuación que da

873 ÁBALOS, Iñaki. Op. cit. p. 9.

874 *Ibidem*.

875 *Ídem* p. 16.

876 SPRANGER, Eduard. *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*. Halle, 1922, citado por NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 111.

877 GROPIUS, Walter, citado por OTEIZA, Jorge en *La ciudad...* Op. cit. p. 16.

878 OTEIZA, J. *Para después de propósito experimental*, 1958; s/p. Archivo FMJO.

879 OTEIZA, J. *Quousque...* Índice epilodal: entrada “Diseño, Naturaleza”.

cuenta de la función existencial en su resultado, podría trasladarse “desde el simple objeto de uso diario al complejo trazado de una ciudad entera” que Gropius imaginaba.

El propio Oteiza afirmaba en una ocasión: “Primero el arte y antes que la casa material, la estatua como casa espiritual, y antes que la casa, la ciudad y la ciudad como recinto sagrado para la comunidad, la ciudad como iglesia”⁸⁸⁰. Sin embargo, ¿podríamos llegar a imaginar como una realidad soportable el conjunto de la ciudad y sus elementos impregnados de esta función existencial?

De algún modo, Oteiza sabía que la tendencia predominante en la ciudad era precisamente la contraria, un arte de ocupación carente de esta función existencial, por lo que la noción de diseño de Gropius le permitía reconocer que el diseño estético era un tipo de operación que podía abarcar cualquier ámbito de la realidad urbana, como contrapunto a la tendencia imperante. Mies parecía situarse en planteamientos similares: “técnica en todos los sitios, también en lo espiritual”⁸⁸¹. Cómo Mies también se preocupaba por el modo técnico que pudiera dar cuenta de lo espiritual, ya que “el sentido y el derecho de toda época, por lo tanto también de los nuevos tiempos, sólo depende de su capacidad para ofrecer al espíritu los requisitos necesarios para poder existir”⁸⁸². Es precisamente en este caso cuando cobra sentido la noción de “aislador metafísico”, como aquello que “uno busca cuando cierra los ojos, para la oración o la reflexión, es el silencio espacial. El arte se empeña en hablar por nosotros, pero nosotros necesitamos algo capaz de resolernos por sacar nuestra replegada soledad para habitarla íntima y personalmente”⁸⁸³.

Mediante una cita de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) recogida en *Contaminaciones Figurativas* (1986) de Simón Marchán, Iñaki Ábalos reconoce la idea de la catedral como “separación y elevación espiritual”, que los expresionistas retomarían y que se ve reflejada en la casa de cristal de Taut⁸⁸⁴. Ábalos recurre asimismo a una cita de Nietzsche de *Arquitectura* para los que buscan el conocimiento que precisamente Neumeyer utiliza en su análisis sobre la obra de Mies:

“Se necesita, de una vez por todas y enseguida, la visión de lo que ante todo falta a nuestras grandes ciudades: lugares silenciosos y amplios, con altas y largas arcadas... donde no llegue ningún ruido de los automóviles, ni de los pregoneros... construcciones e instalaciones que, en conjunto, expresen la elevación de la auto-reflexión y el apartamiento”⁸⁸⁵.

Para Neumeyer, Mies habría ofrecido al hombre del mundo moderno un lugar para “apartarse”, para aislarse y encontrarse a uno mismo, tal y como deseaba Nietzsche. Una preocupación sobre las consecuencias que el entorno urbano tienen sobre el individuo y que Mies recogen

880 OTEIZA, Jorge. *Desviaciones actuales...* Op. cit. s/p.

881 MIES van der ROHE, Ludwig. “Apuntes para conferencias” en NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 409.

882 MIES van der ROHE, Ludwig, citado por NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 296.

883 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 30.

884 Un carácter religioso de la catedral laica no desprovisto de un programa aplicable a la vida cotidiana, como revela el texto de Taut *La Disolución de las Ciudades*. Véase en: TAUT, Bruno. Op. cit. p. 231.

885 NIETZSCHE, Friedrich, citado por NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 354.

asimismo de la filosofía de Georg Simmel (1858-1918), centrada en el desarrollo de lo que denominada el “espíritu objetivo” en la vida moderna.

Por un lado, la única funcionalidad que Oteiza parecía atribuir a estos “aisladores” y “zonas grises” en el espacio urbano es la fundamental del arte, la “existencial”, con lo que cabría cuestionarse la posibilidad misma de una dimensión utilitaria o simbólica-representativa, de estas construcciones arquitectónicas. No obstante, los proyectos de integración arte-arquitectura en los que se presuponían actividades como, por ejemplo, las desarrolladas en un Instituto de Investigaciones Estéticas, implicaban dar cuenta de esta función existencial. Precisamente, el caso del CCAB o el Monumento a Batlle Ordóñez habrían supuesto esta imbricación de las distintas funcionalidades que, en última instancia, implicarían asimismo el carácter del “aislador metafísico” del complejo arquitectónico.

En este sentido, cabe cuestionarse si esa soledad, ese silencio espacial, podría llegar a conseguirse teniendo en cuenta el carácter móvil y mutable de los espacios que los arquitectos imaginaban para el CCAB. La cuestión pretende plantear el problema de si realmente habría una integración arte-arquitectura “habitabile” en ambos sentidos, material y espiritual.

Taut imaginaba su casa de cristal vacía sin ninguna función más que aquella que remite a ese “sentimiento existencial” que produce sus “formas sólidas y profundas”, colocando los edificios de funcionalidad cultural utilitaria como pedestal. Pero, más allá, recordemos que incluso el Taut de Arquitectura alpina, en un exceso imaginario, colocaba la casa de cristal alejada incluso de la ciudad, enemigo máximo de lo “supremo y vacío” para el arquitecto alemán.

“Esta casa de cristal no es ninguna “corona”. ¿Quién puede querer coronar el universo? Tampoco es una “corona de la ciudad”. Bruno Taut no podría colocar lo supremo, lo vacío, por encima de una ciudad. La arquitectura y el humo de la ciudad serán siempre enemigos inconciliables. La arquitectura no se puede ‘aplicar’. Ni siquiera a ideales. Cualquier pensamiento humano desafina cuando habla el supremo placer de la construcción, cuando habla el arte...”⁸⁸⁶.

Sin embargo, para Mies no habría sido necesario “escapar” de la ciudad para poder dar cuenta de lo existencial en la arquitectura, tal y como él lo entendía. En el pabellón de Barcelona, la colaboración con la escultura se daba en un modo que Oteiza calificaría de “yuxtaposición”, mediante la articulación de la estatua, en este caso realizada por Georg Kolbe (1877-1947). Por otro lado, un famoso fotomontaje de Mies incluye la escultura un escriba sentado egipcio en el interior de una estructura similar a una malla espacial, de Louis Kahn, que bien podría recordarnos a la operación llevada a cabo entre los arquitectos Oiza y Romaní con el escultor Oteiza. No obstante, más allá de la inclusión de la pieza escultórica de Kolbe, “en Barcelona, Mies hacía perceptible aquel espacio metafísico que existía como idea detrás del espacio empírico, con medios artísticos, para permitir a los hombres que recorrieran este marco y experimentasen las posibilidades de la vida oculta en ellos mismos y en su época”⁸⁸⁷.

886 TAUT, B. “Arquitectura alpina” (orig. 1919), en *Bruno Taut...* Op. cit. p. 61.

887 NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 326.

En cualquier caso, y recogiendo lo dicho hasta ahora, reconoceríamos que el artista y el arquitecto, que imprimen el “sello superior” en la construcción del templo, emplearían lo tecnológico como un medio. Desde nuestra *ampliación funcional*, diríamos que más allá de la forma que encuentra una *adecuación* entre las *condiciones materiales* de una sociedad y sus ideas, el modo de acceso a lo trascendental en la integración arte-arquitectura se cumpliría en Oteiza mediante el “diseño estético”, que “desocupa espacialmente” para dar cuenta de la “función existencial” del Ser estético; una solución estética fundamentada en una *alteración* o discontinuidad entre SR y SI que, por inclusión de los SV, daría cuenta de la condición existencial del individuo en el sentido oteiziano (*alteración positiva*).

6.4.1.3 LOS “VALORES” COMO PRODUCTO DE LA ECUACIÓN

No debemos olvidar que Oteiza ha tomado prestado de la filosofía, concretamente de Aloys Müller (1892-1974), la tríada ontológica de la ecuación aunque el escultor prescinde de un cuarto tipo de seres, distintos de los anteriores, los “Valores” que Müller organiza esquemáticamente en una lista con un total de 34 valores de orden lógico, ético y estético. Oteiza denuncia la posición del filósofo que considera que la misión del artista consistiría en situarse entre el valor y su expresión. Es decir, el artista debería descubrir cuáles son estos valores, interpretarlos estéticamente y transmutarlos en expresión estética. Oteiza considera que esta perspectiva proviene del idealismo platónico del arte, que debía dar con aquellas formas ideales, de manera que la validez del producto artístico crecía con la aproximación a ese absoluto de la idea. Para Oteiza, la destrucción de la metafísica realizada por Kant únicamente ha implicado “dinamitar lo Absoluto griego –la belleza ideal-, que así se convierte en el cielo actual de la filosofía, en esta galaxia de los valores, en este polvo divino, que para nosotros es un germánico escamoteo del idealismo artístico griego”⁸⁸⁸. Oteiza se desprende de estos valores que considera “prejuicios subjetivos” ya que, a juicio del escultor, los valores serán “productos en la creación artística, resultante existencial”⁸⁸⁹.

Por tanto, en el “salto hacia lo absoluto” que lleva a cabo el artista en su operación creadora, éste prescinde de los valores, entendidos por la filosofía como “estación de socorro que se quiere facilitar para el razonamiento de nuestro trabajo, una galaxia de seres que no son pero que valen, como un puente auxiliar en la oscuridad de nuestra creación”⁸⁹⁰. El creador que opera objetivamente para dar cuenta de la función existencial del arte no necesita, por tanto, integrar valores de tipo ético o estético, y menos dedicarse a otorgarles expresión. No debe confundirse esta cuestión de los valores con la “actualidad cultural y científica” proveniente de los SI, pues ésta se refiere al resultado de operaciones objetivas determinadas en su momento histórico y no a los prejuicios subjetivos, morales y estéticos, propios de cada época.

En cuanto a la obra de arte, habría que hacer de nuevo una importante distinción para alejarnos del formalismo. Como ya habíamos anunciado en el *Postfacio SI*, cuando Oteiza opone una obra de arte que “ocupa formalmente” frente a otra “desocupada espacialmente” no está

888 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. p. 53 (ed. crítica p. 129)

889 *Ibidem*.

890 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 6.

atendiendo a sus rasgos formales, sino al resultado de una operación que ha tenido en cuenta todos los factores, de diseño existencial que ha determinado el Ser estético en su completud y unidad, no sólo aquellos relativos a la forma (lo abstracto oteiciano).

Como indica el escultor y profesor Ángel Bados, la obra no está desocupada gracias a su hueco formal, sino porque se vacía estructuralmente para alcanzar “un tipo de obra ‘vacía’ de sí misma”⁸⁹¹; es decir, porque daría cuenta de la función existencial en el sentido oteiciano que venimos tratando.

“Se han expresado en arte cosas, sensaciones, ideas, del mundo exterior, y del interno del hombre. El arte ha buscado un sitio y lo ha ocupado con una intencionalidad formal. Pero ese sitio no estaba vacío. Era un espacio físico relacionado a otros y cosido por el tiempo. Podríamos ensayar el elegir ese sitio y desocuparlo. Con esta intencionalidad unas formas podrían colaborar en el experimento”⁸⁹².

Bados considera que la diatriba “a los formalismos de posguerra suponía un ataque directo (del vanguardista que Oteiza llevaba dentro, pero también del artista que se reconocía en la escultura de siempre) a la obra de arte entendida como representación de una idea”⁸⁹³.

“Porque si es cierto que la historia de cada escultura da cuenta de cómo el artista moderno y en nuestro caso Oteiza ‘vive la estructura’, habremos de convenir también que cuando nos enfrentamos a sus piezas abstractas, además del imposible acceso a la operación imaginaria que convierte el relato biográfico en estructura formal, el autor nos substrahe los elementos de representación que hacen que la narración se convierta en metáfora de nuestra propia historia”⁸⁹⁴.

Al decir que el arte tiene una función existencial, una de las consecuencias es que lo fundamental no es la comunicación o expresión de ningún valor o idea, “por muy noble que ésta sea”. Por tanto, vamos avanzando (para desarrollarlo en el próximo capítulo del Ser estético), que el carácter político intrínseco a la determinación del Ser estético tampoco estaría fundamentado en ninguna idea o valor particular, si bien en ciertos momentos Oteiza pueda llegar a definir al arte como “el amor a la verdad, a la libertad”, así como a la “lucha con el tiempo”⁸⁹⁵, como tratamiento de nuestra “angustia existencial”.

891 BADOS, Ángel. “El laboratorio experimental. O el trazo del escultor”, en AA. VV. *Oteiza y la crisis...* Op. cit. p. 315.

892 OTEIZA, J. *La ciudad...* Op. cit. 24.

893 BADOS, Ángel. “El laboratorio...” Op. cit. p. 315.

894 Ídem p. 324.

895 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 148.

6.4.2 SEGUNDA DEFINICIÓN DE LO ABSTRACTO

6.4.2.1 LO "ABSTRACTO" FRENTE A LO "FIGURATIVO"

Es ahora el momento de profundizar en la segunda definición de lo "abstracto" que mencionamos al inicio del capítulo referido a lo Abstracto. Como hemos anunciado, esta definición parece haberse desarrollado desde otra perspectiva distinta a la aportada por Oteiza a partir de la ecuación, de la Estética objetiva. Intentaremos comprobar si efectivamente son concepciones distintas que enuncian distintos momentos en la evolución de la producción teórica oteiziana o si, por el contrario, podrían ser complementarias. Esta segunda definición la encontramos expresamente explicada en el *Quousque Tandem...!* (1963), a lo largo de los epígrafes 79-83, y se fundamenta en una nueva oposición, aquella que establece entre lo "abstracto" y lo "figurativo". Para explicarlo, Oteiza se apoya en otros dos términos que sí son complementarios (es decir, que pueden darse en un mismo ser, como el estético): "estructura" y "tema" y para "precisar mejor esta cuestión fundamental, veamos qué es una obra de arte. Es un tema con una estructura [...] La estructura, cuando se muestra sin tema, como puro problema, es lo abstracto"⁸⁹⁶.

En primera instancia, parecería que esta definición de lo "abstracto", a diferencia de la que hemos desarrollado hasta el momento, se asemeja más a lo que comúnmente se reconoce como abstracto: una estructura o forma abstracta a partir de la cual no se vislumbra una temática reconocible. Llegados a este punto, si intentamos relacionar las dos definiciones que Oteiza elabora sobre lo abstracto, pueden surgir algunas confusiones. Al intentar complementar ambas definiciones veríamos que lo abstracto, como síntesis de los SR y los SI debería implicar una estructura sin tema (2ª definición). No obstante, la propia definición de lo abstracto en la ecuación se refiere al resultado de esta primera síntesis como "la más difícil creación, ya que los conceptos geométricos han de ser extraídos de la actualidad cultural y científica, caracterizantes, para que en su primera síntesis con los argumentos naturales suministren al artista una materia abstracta suficientemente expresiva y auténticamente histórica"⁸⁹⁷.

Podríamos decir que "los argumentos naturales" (de los SR) y la "actualidad cultural y científica" (de los SI) implicarían una aportación de contenidos o ideas a la obra, siendo lo abstracto la síntesis que precisamente caracteriza o determina históricamente la obra de arte. Vemos que incluso Oteiza habla de "argumentos naturales", como si desde los Seres Reales pudiera surgir algún tipo de contenido más allá de la *materialidad*. Es decir, que de la imbricación entre lo abstracto como síntesis de "argumentos naturales, culturales y científicos" (1ª definición) y lo abstracto como estructura sin tema (2ª definición) parecería que sólo pueden surgir aporías.

Pero quizá la clave para proseguir en este intento de complementariedad de las dos definiciones sin caer en confusiones radique en distinguir los términos "tema" y "argumento" en la obra de arte. Así, diremos que habrá argumentos en la obra los cuales equivalen a "estructura", y

896 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 79.

897 OTEIZA, Jorge. *Interpretación...* Op. cit. p. 56 (ed. crítica p. 132).

argumentos que equivalen a “tema”. Y proseguimos con Oteiza, los “argumentos”, ya se determinen como estructuras o como temas, son de carácter histórico y vendrían a determinar, particularizar, una estructura universal, que es la ecuación.

Sin embargo, ¿cómo abordar las obras de Oteiza pertenecientes a su *Propósito experimental*? Pueden surgir confusiones a este respecto ya que, siguiendo con la relación entre ambas definiciones, parecería que la relación entre los SR y los SI sólo podría resolverse en estructura, por lo que, lo temático en la obra, por pura eliminación, debería provenir entonces de los SV. De este modo, el “tema” procedería, definido “desde la vida” contenido vital del artista, de su yo individual. Y así, la obra de arte estaría completa (absoluta), pues ésta precisa de “estructura” y “tema”, tal y como la ha definido Oteiza. No obstante, resulta incongruente afirmar que una caja metafísica de Oteiza o el cuadrado negro de Malevich son estructuras sin tema y, por tanto, obras de arte incompletas; Y mucho menos, que su completud es aportada por el título de la obra, como podrían sugerirnos algunos pasajes oteicianos.

“Si algunos títulos pueden considerarse ejemplo de claridad y corrección son los que yo pongo siempre a mis obras, pues con ellos trato de explicar lo que me estoy proponiendo experimentar. Para mí la explicación de una obra es más importante que la obra misma y también lo fue para Kandinsky. Después de Kandinsky (1866-1944), entre todos los artistas contemporáneos, yo podría tener el orgullo de ser quien con mayor rigor ha procedido en la titulación de cada trabajo, por una idéntica preocupación con él sobre la función pedagógica y la finalidad social del arte”⁸⁹⁸.

Por un lado, y a juzgar por la cita, parecería que puede ser así, aunque deberíamos aceptar en este caso, que en la ecuación estética los argumentos que históricamente determinan lo abstracto (SR y SI) equivaldrían únicamente a una “estructura”. Asumir esto implicaría que para que la obra cumpliera con todos los factores fundamentales (según la ecuación y también según la 2ª definición) los argumentos temáticos que la completan estarían reducidos a los Seres Vitales, aunque también a su aportación teórica ulterior, si bien ésta podría asociarse más a los SI.

Pero, por otro lado, podríamos ensayar una complementariedad de ambas definiciones que Oteiza confecciona acerca de lo abstracto, y así aventurar una ampliación funcional del sentido de ambas definiciones. Para ello, propondríamos: desde el punto de vista de la determinación histórica y particular de una estructura universal (ecuación del Ser estético), lo “temático” de la obra de arte podría provenir de los tres factores fundamentales (no sólo de los SV), y asimismo ocurriría con lo “estructural”. De este modo, distinguiríamos argumentos temáticos y estructurales en cada uno de los tres factores. Por tanto, podríamos seguir avanzando y afirmar que el “argumento”, ya sea estructural o temático, consideraría a los factores fundamentales de forma histórica, determinada epocalmente, particularizada; por otro lado, los factores, desde la perspectiva objetiva, o universal, no implicarían argumento alguno, sino pura estructura sin determinación alguna. Encontramos varias notas de Oteiza que apoyarían esta interpretación que contempla los contenidos históricos tanto en la estructura (ya hemos leído anteriormente una cita referente a lo abstracto como estructura) como en el tema. Veamos un ejemplo: “El tema no tiene límites en el arte, son todos los temas, es toda la realidad: desde la noticia más

898 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 168.

exterior de las cosas, hasta ideas y conceptos los más difíciles de la ciencia y los sentimientos y emociones más complejos del alma”⁸⁹⁹.

Como podemos observar, Oteiza ha organizado el catálogo de temas posibles para el arte en:

- (1) “la noticia más exterior de las cosas”, es decir, los Seres Reales.
- (2) “ideas y conceptos”, los Seres Ideales.
- (3) “los sentimientos y emociones”, los Seres Vitales.

Llegados a este punto, la continuación de la segunda definición de Oteiza sobre lo abstracto nos fuerza, y al mismo tiempo nos facilita, continuar con este análisis sobre el funcionamiento interno del Ser estético. Para ello, nos adentramos de lleno en la oposición “abstracto-figurativo”.

“En cuanto esta estructura se acompaña del tema, puede parecer abstracta la obra, pero es solamente hasta su entera comprensión y es entonces que se ha vuelto figurativa [...] Por el tema pues (mejor: por la comprensión del tema), dividimos las obras en figurativas o abstractas”⁹⁰⁰.

En ningún momento de nuestra tesis nos hemos alejado de la faceta gnoseológica de la estética, pues ya hemos explicado que en Oteiza es constitutiva, pero nos resulta necesario en este momento acudir expresamente a ella para proseguir. Y es que, pensamos, el escultor nos plantea en este momento mediante esta oposición “abstracto-figurativo” la condensación de su aportación teórica y artística sobre los límites del conocimiento y su relación con el modo de conocer del arte. Oteiza realiza aquí un giro sorprendente y no nos tranquiliza asegurando que la obra abstracta se convierte en figurativa al “acompañarle” el tema sino que, finalmente, la cuestión de la abstracción y la figuración recaería no sólo en el creador de la obra de arte sino, fundamentalmente, en quien la contempla. El acto de figuración, por así decirlo, es un acto de “comprensión” pero, ¿qué es lo que se “comprende”? ¿o cómo se “comprende” en la obra de arte? Oteiza afirma que se trata de “la comprensión del tema”. Como hemos visto, los argumentos para el tema pueden provenir de los tres tipos de seres. Sin embargo, Oteiza matiza:

“El arte todo nos lo debe imaginar. Cuando el artista nos acerca al campo de nuestra visión un pedazo de la realidad, ésta es abstracta, viene abstracta, pero cuando ya la vemos y entendemos su correspondencia con la realidad se convierte en figurativa. Entonces el artista vuelve nuevamente a la parte de la realidad que desconocemos, para desocultar otro pedazo más, que vendrá también abstracto y quedará figurativo”⁹⁰¹.

Por tanto, lo figurativo es un acto de “comprensión”, de un tipo de comprensión específica del arte que Oteiza conviene en llamar “desocultación”. En primer lugar, podríamos afirmar que esta “comprensión” a la que se refiere Oteiza implica un reconocimiento de la relación o vinculación entre la obra de arte y la realidad. Cuando se reconoce esta relación de una obra de arte con la realidad, aquélla torna figurativa. No obstante, el término “desocultar” empleado por Oteiza para explicar la “comprensión del tema” parece tener, al mismo tiempo, una segunda

899 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 80.

900 *Ibidem*.

901 *Ibidem*.

referencia. Para reconocer a qué se está refiriendo Oteiza, merece especial atención el verbo “desocultar”, el cual nos remite directamente al filósofo Martin Heidegger⁹⁰².

6.4.2.2 OTEIZA, HEIDEGGER Y EL ARTE COMO “DESOCULTACIÓN”

El “claro en el bosque” es una metáfora empleada por Heidegger en la que describe cómo el espacio es aquello que precisamente posibilita la entrada de luz. Esta metáfora remite a lo que Heidegger considera lo propio del hombre: su apertura (“Erschlossenheit”) para que las cosas se le manifiesten. Para Heidegger, la apertura es la condición del manifestarse y por la técnica (la “techné” griega), como productora de cosas, se produce el desocultarse de las mismas. Las cosas provienen de la nada a partir de la mano del hombre, y en este proceso se produce un desocultamiento. Este desocultamiento obedecería a una suerte de objetivación del ente, de la cosa, mediante una representación mental de la misma que se le presupone correcta y adecuada (este sería el concepto clásico de verdad).

Para Heidegger, la apertura equivale a un modo de comprensión (“Verstehen”), de manera que sin la apertura propia del hombre no habría comprensión del ser (“Seinsverständnis”), de la realidad no como conjunto de cosas o entes (ontología) sino el mismo ser en cuanto tal; esta es la pregunta fundamental para Heidegger, la cuestión olvidada sobre el ser. Y es que el modo peculiar del hombre para comprender las cosas es lo que le permite tener un acceso al ser de todas las cosas. Y es precisamente esta comprensión del ser lo que presupone para Heidegger la verdad.

Para Hans Georg Gadamer⁹⁰³, la diferencia radical en Heidegger es que la tradición filosófica anterior había conceptualizado el ser como lo dado a presencia, a la vista constatable. Sin embargo, lo importante para Heidegger (sobre todo al final de su trayectoria) es centrarse en el “se” del “darse” a presencia y, especialmente, en aquello que se oculta en este darse a presencia de las cosas. El “Ereignis” heideggeriano remitirá, por un lado, a esto que se oculta en el “darse” a presencia lo cual define, la manera de conocer o la intrínseca relación entre hombre y ser: a la condición de apertura del hombre para el descubrimiento del ser como aquello que se oculta en toda desocultación, en todo presentarse de las cosas. Para Heidegger, una consideración radical de la verdad debería tener en cuenta, por tanto, no sólo lo desocultado y su darse a presencia por la técnica, sino también aquello que queda oculto, pues esto es lo verdaderamente originario. Al final de su trayectoria, Heidegger radicalizará su posición y admitirá con la tradición moderna de la filosofía la noción de ser como presencia y se referirá a lo oculto como aquello que está más allá del ser.

El arte es para Heidegger un modo particular de la técnica que consigue desvelar la verdad del ente como no lo hace otro tipo de técnica, mediante la representación. Es sabido que Heidegger emplea el ejemplo de las botas de Van Gogh para intentar mostrar cómo el cuadro desvela la verdad de la cosa más *verdaderamente* a como lo haría ninguna descripción (cien-

902 Es conocida la gran atención que Oteiza dedicó a la obra de Heidegger, adaptando varias ideas del filósofo alemán, aunque también diferenciándose de otras.

903 GADAMER, Hans Georg. *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2002.

tífica, histórica, sociológica...). Pero hay que ir más allá, con Heidegger y con Oteiza, para reconocer que el arte, además de desocultar el ente, muestra la verdad de éste; una verdad que consiste en la tensión entre este desocultarse y lo que queda oculto más allá del ser, más allá de la representación: lo inefable, lo que escapa al concepto o lo trascendente. Para Heidegger, la trascendencia es lo propio del estar volcado del hombre hacia el desvelamiento de los entes. Así, lo trascendente mantiene en Heidegger un sentido secular, remitiendo a aquello que se localiza más allá de lo (re)presentado y que vincula estructuralmente al hombre con la trascendencia y con la técnica, más concretamente, la del arte. Y es que aquello que, finalmente, conecta a la obra de arte con el hombre y con el ser es que en la obra se da como acontecimiento lo propio de cada uno, que es lo mismo: la tensión necesaria entre la desocultación del ente, que Heidegger llamará “mundo”, y la ocultación o “tierra”. Y, no por casualidad, este concepto que Heidegger empleó para definir la tendencia a la ocultación del ser, la “tierra”, lo adoptó de la poesía, concretamente de la poesía de Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843). Para Gadamer el

“desocultamiento y el ocultamiento son el acontecer del ser mismo. La comprensión que hemos adquirido de la obra de arte nos ayuda a entenderlo. Lo que constituye el ser de la obra misma es claramente una tensión entre su surgimiento y su estar resguardada. El nivel de la composición de una obra de arte, que produce su esplendor deslumbrante, se debe a la intensidad de esta tensión. Su verdad no consiste en un significado que está llanamente al descubierto, sino más bien en lo insondable y profundo de su sentido. Por esto, según su esencia, es una disputa entre mundo y tierra, entre el surgir y el quedar resguardada”⁹⁰⁴.

No obstante, existen diferencias manifestadas por el propio Oteiza entre su pensamiento estético y el de Heidegger. Y es que, como vamos advirtiendo, Oteiza extrae de los sistemas filosóficos aspectos que le interesan para confeccionar el suyo propio. Tanto Heidegger como Oteiza parecen comprender, cada uno a su manera, que la obra de arte no puede únicamente explicarse desde la adecuación entre realidad e idea (forma), entre los SR y los SI, sino que existe un factor fundamental que en relación con los anteriores constituye la verdad de la obra de arte y del ser. Aquello que se oculta tras todo intento por conceptualizar o representar, y que al mismo tiempo es condición de la representación. Si este más allá de la representación lo define Heidegger como el ser, aún a riesgo de resultar inexactos, podríamos aventurarnos a identificarlo como un no-ser; al hacerlo llegaríamos directamente a una suerte de Nada a la que Oteiza se refiere, y que completa la segunda definición de lo abstracto que estamos ahora tratando: “lo único que por naturaleza es naturaleza abstracta, la Nada como absoluto –suelto de todo- (esto en pureza es lo abstracto) el cero final de un silencio visual vacío”⁹⁰⁵.

Si es por la comprensión del tema por lo que una obra de arte es figurativa o abstracta, deduciríamos con Oteiza que lo abstracto absoluto es aquello que por naturaleza escapa a toda comprensión, pero que es requisito indispensable para una *verdadera* comprensión. Y este abstracto absoluto lo identificaría Oteiza con la Nada.

904 GADAMER, Hans Georg. “La verdad de la obra de arte” en Los caminos... Op. cit. s/p http://www.heideggeriana.com.ar/gadamer/obra_de%20arte.htm. Última consulta 20 de noviembre de 2011.

905 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 80.

Heidegger reconoce los límites de la razón para intentar comprender aquello que escapa la razón y que se muestra en la obra de arte, aunque sabe que el pensamiento filosófico puede indicar el lugar del “enigma del arte, el enigma que es el propio arte. Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma”⁹⁰⁶. De hecho, la insatisfacción de completud de la definición del arte como síntesis de materia e idea, como forma sensible entre el SR y el SI nos acerca, más ajustadamente al Ser estético, a la falla que se produciría en esta relación (en el límite de la representación), entre el hombre y el ser (en el límite del lenguaje), que la obra de arte producirá como acontecimiento y “comprensión” de esa discontinuidad.

“Sí, hay en algún lugar una falla, una rotura, una ruptura, una fragmentación, como dicen algunos; otros dicen: una fisura, un corte, una cesura, incluso una prohibición inicial. Esta separación distancia el pensamiento del ser [...] Lo cual genera un intervalo, un entre. Circulan varias versiones de este desgarramiento. La versión optimista declara que permite a la vez la historia y la educación; esta doble actividad práctica ocuparía el hiato y se esforzaría por colmar el abismo, por salvar el puente entre el ser y el código que lo descifra. Dicho en otras palabras, la escisión permite el desarrollo, el desplazamiento. [...] La versión pesimista declara que el abismo no puede ni colmarse ni salvarse. [...] Reinan irremediamente la ausencia y la sombra y sin duda más allá de las palabras el silencio. La turbación del ser engendra irreparablemente la nada, a menos que sea al revés; esa turbación vuelve a empezar en toda producción, en toda acción, incomprensible”⁹⁰⁷.

Diríamos que el arte marca esta verdad como acontecimiento, una verdad que desvela lo originario, lo propio del ser: lo abstracto puro, la Nada como absoluto, que estéticamente se hace figurativo.

“El campo de las obras abstractas, se renueva con la ampliación de la realidad por las ciencias (hoy contamos con una macrorrealidad y una microrrealidad que antes no sabíamos). Y la frontera entre lo figurativo y lo abstracto, se mueve avanzando a favor de lo figurativo, hasta que todo se haya vuelto figurativo”⁹⁰⁸.

Recordemos que para Oteiza y su hipotenusa del saber, éste “empuja” la hipotenusa “hacia afuera”, hacia esa zona en la que Oteiza localiza el Misterio, lo Trascendente, la Nada, en definitiva, todo aquello que no se alcanza a ser representado. Pero, la ciencia y el arte lo hacen de modo distinto. Para Heidegger la técnica desoculta, pero desde las ciencias y el progreso también tiende a la *Gestell*, a la estructura de emplazamiento que ha impuesto la racionalidad técnica instrumental sobre el mundo, siendo el arte aquella técnica que nos devolvería el sentido originario de nuestra relación con la realidad, de nuestra manera de estar en el mundo. Preocupaciones que compartía como hemos visto hasta ahora Oteiza, y, desde sus respectivas visiones, Taut y Mies:

906 HEIDEGGER, Martin, “El origen de la obra de arte” citado por GADAMER, Hans-Georg. Op. cit. s/p.

907 LEFEBVRE, H. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983; p. 21-22.

908 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 80.

L. MIES van der ROHE, 1923

“Intentaremos plantear verdaderas preguntas. Preguntas sobre el valor y el significado de la técnica. Queremos mostrar que no sólo nos promete poder y grandeza, sino que también encierra determinados peligros. Que para ella también es válido que lo positivo siempre va acompañado de lo negativo. Y que aquí el hombre tiene que acertar al tomar decisiones”⁹⁰⁹.

Desde nuestro esquema con Oteiza podríamos añadir que la forma en la que el conocimiento avanza es otorgando nuevas representaciones (SI) de la realidad (SR) que intentan así explicarla. Sin embargo, el propio Heidegger analizará el modo en el que la técnica científica tiende a ocultar la verdad del ser, cómo podría finalmente constituir una forma de ocultación de la verdad del ser. Frente al conjunto de representaciones comprensoras de la realidad entendidas como capas de velos que ocultan la verdad originaria del ser, el arte tendría como objetivo desentrañar la naturaleza representacional de la propia realidad, mostrando que tras esas representaciones se encuentra una Nada a la que el hombre está estructuralmente vinculado como condición de nuestra *comprensión verdadera*. Siguiendo con el esquema de Oteiza, podríamos decir que el arte supondría un proceso de *figurativización* de la realidad en tanto que, parafraseando a Heidegger, se produciría un acontecimiento en el que se revela, por un lado, la verdad de la cosa representada y, por otro, el nexo y unión con lo que queda oculto. La tensión entre ambos, define tanto la verdad del ser como la intensidad de la obra de arte para Heidegger.

“Hasta que todo se haya vuelto figurativo”, decía Oteiza. Parecería lógicamente imposible que el arte pudiera culminar o concluir su labor de comprensión absoluta de la realidad como presencia. No obstante, a lo que podría estar refiriéndose Oteiza en esta cita, es que un artista, dentro de su época, puede llegar a desocultar por medio de su experimentación en arte toda su realidad, histórica; es decir, las representaciones que le son propias por época. Esto equivaldría a una consciencia del artista (universal, por cuanto esto se habría dado en los artistas durante toda la Historia), a un experimentar la Nada que se oculta tras la realidad, o mejor dicho, tras la representación que de ella se hace el hombre históricamente. Podríamos decir que en la desocultación se da al mismo tiempo un momento de consciencia del cómo de nuestra realidad. Un momento en el que el hombre distingue y experimenta el límite entre su envoltorio representacional y la nada trascendente que está tras él, y esto se da como reconocimiento del aparataje de la representación: un reconocimiento de época y universal al mismo tiempo. Y es en lo siguiente donde se distingue Oteiza: a partir de su Propósito experimental y su Ley de los Cambios de la Expresión, mantiene la convicción de que este proceso que lleva a cabo un artista que podríamos denominar *figurativización* (en el que toda la realidad se ha “comprendido a la manera del arte, es decir, en relación con lo “abstracto absoluto”, lo que se oculta, lo trascendente) tiene un final, y que este final equivaldrá siempre a una obra conclusiva, que en Oteiza se determina en el proceso de negación expresiva mediante la desocupación espacial.

6.4.2.3 RESPONSABILIDAD EN LO ABSTRACTO

“Pero así como por el tema consideramos abstracta o figurativa una obra, es en la estructura donde están sus problemas, es por la naturaleza de la estructura que una obra es buena o es

909 MIES van der ROHE, Ludwig, en NEUMEYER, Fritz. Op. cit. p. 337.

mala, y que una obra, aunque sea buena, la consideramos actual o pasada, es decir, legítima como creación o ilegítima, inactual. Porque lo que vale en la creación responsable, es lo último o abstracto y lo último figurativo”⁹¹⁰.

Para Oteiza es fundamental que la obra sea históricamente responsable, y esto se lleva a cabo en la estructura. La lógica de esta afirmación es clara: la verdad de la obra de arte se localiza en la “comprensión del tema”, tal y como hemos pretendido definirlo con Heidegger y Oteiza. Pero, ésta es una verdad universal y, por tanto, carente de determinación histórica, necesaria para la efectividad política del arte. No obstante, y como ya hemos visto, en la comprensión del tema estarían incluidos los argumentos temáticos, los cuales sí son históricos.

Por tanto, podríamos decir que existen dos modos de “comprensión”, uno basado en la integración de las representaciones de cada época, que estéticamente se constituirían como *adecuaciones*; y otro tipo de comprensión definido en este apartado, que se apoya en dichas representaciones para mostrar como acontecimiento aquello que se oculta tras ellas y despoja a la realidad de sus velos de representación. Podríamos situar a la operación artística como una síntesis de ambos tipos de comprensión. De este modo, lo político del arte adquiere su potencia desde la comprensión y lo que está más allá de la representación, pero se vehicula por medio de las determinaciones propias de cada época.

En la “creación responsable”, lo “último figurativo” podría referirse a la manifestación de la verdad como acontecimiento en el que se desvela la verdad de la cosa y su relación con “lo último abstracto”, que atenderá precisamente a la importancia de la determinación histórica, particular, de la obra de arte. Distingamos por tanto, una relación estructural indeterminada, universal, de la obra de arte (la ecuación estética molecular) que espera la determinación responsable del artista, integrando los *argumentos estructurales* y los *argumentos temáticos*. Decir que lo importante es lo estructural, no es sólo referirse a los *argumentos estructurales*, si no a la operación estética que tiene en cuenta la estructura de los factores fundamentales con la que el artista opera históricamente: estructura indeterminada y universal del ser estético-estructura determinada como solución histórica. La objetividad requiere de una estructura, que se completa o determina históricamente. Y esto demostraría que la abstracción y la figuración no tienen que ver únicamente con los factores, sino que nos indica que cada factor guarda una relación de contenido y de indeterminación:

Y es aquí donde podemos observar la relación con Oteiza puesto que la condición existencial del Hombre es origen y fundamento del arte. En el caso de una sociedad secularizada, lo trascendente se localiza en el interior del Hombre, en su forma de percibir la realidad y a sí mismo en la aventura por la construcción del sentido. La operación del arte es, por tanto, un mecanismo por medio del cual se resuelve, estéticamente, esta radical pregunta del *para*, de la finalidad de lo humano. Pero, así como la ontología y la metafísica del arte son explicadas estructuralmente, el sentido y la verdad sólo acontecerán como experiencia sin contenido en una relación estructural del Hombre con lo que está más allá de la representación. De aquí que la operación creadora, en la ecuación estética molecular, los “valores” queden al margen. Así pues, el arte “absoluto” daría cuenta estéticamente de aquello que está fuera de la hipotenusa del saber, de la nada que se encuentra tras

910 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 80.

la representación, condición indispensable para una construcción libre de la subjetividad, no condicionada por las interpretaciones y condicionamientos externos al individuo.

“El artista hace visible su pensamiento, pero es preciso entender el lenguaje de esta revelación. Conocer este lenguaje que en cada época cultural se renueva y enriquece, es conocer dónde se encuentra la llave de la luz. El misterio es lo que escapa a la sabiduría, pero bien se comprende que depende de ella”⁹¹¹.

De este modo, para Oteiza, “el arte trastorna el orden aparente del mundo exterior, provoca la necesidad de una más profunda comprensión de uno mismo, nos obliga a poner en juego una zona íntima de nuestra conciencia cuya revelación es ejercicio de la sensibilidad”⁹¹².

6.4.2.3 "DE CERO A CERO"

Recogiendo los aspectos que se relacionan con el pensamiento y obra de Oteiza podríamos resumir que, como filosofía de la vida, el existencialismo que Oteiza recibe de filósofos como Bergson, Unamuno o Heidegger, define a un Hombre que proviene de la nada y es arrojado a un mundo en el que su tarea fundamental radicará en construirse a sí mismo para conseguir dar sentido a su existencia. De la nada como origen a la nada como destino, “de cero a cero” como dijera el Monsieur Teste de Paul Valery, brota la necesidad de otorgar un sentido a la discontinuidad que representa la vida. Para Heidegger, el *Dasein* es está estructuralmente definido por su trascendencia, condición insalvable para alcanzar un sentido que ya no es impuesto desde un afuera o un más allá, sino desde un sentido secular de lo trascendente, como aquello que escapa a la representación y respecto al que la religión, la filosofía y el arte son distintos modos de tratarlo. Para Oteiza, su acontecer en el Ser estético será condición fundamental de libertad en la construcción del sentido. El filósofo Ortiz-Osés, cuyos escritos sobre matriarcalismo vasco captaron la atención de Oteiza, escribía a propósito de la existencia en Heidegger:

“Lo existencial es lo relacional, lo relacional es lo abierto a la otredad. Por eso lo existencial no es lo dado ni lo puesto sino lo expuesto: la existencia es contingencia y, finalmente, desistencia. Precisamente por este desistimiento, la existencia implica asistencia o cuidado, como ya adujera Heidegger, un cuidado que es cura o procura de su caducidad temporal. De esta guisa, la existencia conduce su ser hasta el límite de su finitud –la muerte–, pero en ésta se abre finalmente al ser. Podría decirse entonces que la existencia procede del ser-nada y accede al nada-ser, situándose a modo de consistencia lábil y realidad intermedial entre el origen y el fin”⁹¹³.

Se daría en Oteiza una analogía entre el arte y la vida, como un viaje lleno de contradicciones que el arte puede superar con el fin de que la nada de partida y la Nada de llegada sean radicalmente distintas, “de una nada que es nada, a una Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia”. Así, las soluciones artísticas que pueblan ese recorrido, no serán sino destellos que facilitan de manera relativa el viaje hacia la “Nada que

911 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 149.

912 Ídem p. 151.

913 ORTIZ OSÉS, Andrés (Dir.), en AA.VV. *Diccionario de la Existencia*. Madrid: Anthropos, 2006; p. 9.

es Todo”. Para Oteiza, este viaje puede (y debe) ser completado históricamente, y equivaldría a la transformación de la sensibilidad de un sujeto que ya está preparado para transmitir sus conocimientos en el ámbito de la vida. “Esta sensibilidad religiosa y también política [...] pues esta realidad de la vida, que es la del arte, es una realidad política, trascendente, religiosa”⁹¹⁴.

Se trataría de una cuestión estructural, pero más allá de lo fenoménico de la obra; el sentido de lo estructural aquí alcanza una relación analógica entre el arte y el sujeto, produciéndose una identificación. Y es que la relación entre la obra de arte y lo que está más allá de la representación, la Nada, se convierte en el lugar significativo de la relación entre el hombre y la muerte. Se daría, por tanto, una analogía entre Ser estético y sujeto, y la Nada y la muerte. Podríamos afirmar que esta es la clave para entender el carácter intrínsecamente existencial que Oteiza reconoce en el arte.

6.4.3 CRÍTICA A LA *UTOPIA DE LA FORMA*

Puede resultar comprensible el hecho de que a la experiencia estética del límite se le atribuya un carácter de trascendencia. En nuestra opinión, el acierto de Oteiza radicaría en que el viaje hacia esa trascendencia tiene como estación de llegada el interior del propio sujeto. De este modo se produce una superación de la condición alienante de la religión, entendida como hipóstasis de las cualidades de lo humano, “falsa evasión”, como estancamiento del sujeto en exterior, sin posibilidad de regreso.

En este aspecto, el propio materialismo de Marx y Engels encontró parte de su fundamento en el pensamiento de otro hegeliano de izquierdas, Ludwig Feuerbach (1804-1872), que denunció primeramente la alienación de la religión y de quien derivaría en Marx el celeberrimo “la religión es el opio del pueblo”. Feuerbach fue un filósofo de la izquierda hegeliana, testigo del ascenso del materialismo como resultado del avance del positivismo y el conocimiento científico, así como de una crítica generalizada a la religión, dificultando posteriormente cualquier idea progresista relativa a una posible condición religiosa del hombre, si no es a través del arte y su modulación de estas nociones.

Oteiza distinguía una considerable diferencia en su voluntad por fundar un constructivismo vasco, como aspiración de trasladar a la vida, a la comunidad, el carácter político del arte. Para el escultor, el constructivismo de los rusos había quedado en una primera fase de los cambios, Oteiza había cruzado la frontera hacia la segunda fase, completándola gracias a un arte de desocupación espacial.

Siguiendo algunos textos del escultor es posible realizar ciertas relaciones entre la interpretación de aquellos que seguían el “materialismo dialéctico” imperante, que Oteiza encontraría insuficiente para tratar la dimensión completa del arte. Cabe leer la siguiente cita para que quede constancia de la crítica que lleva a cabo Oteiza a un arte interpretado desde la lectura del materialismo marxiano llevada a cabo por el socialismo:

914 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 78.

“La interpretación del materialismo dialéctico deduce para el arte una solución, un Realismo socialista. Este es su gran error. Se le hace funcionar con una solución prevista por intérpretes indocumentados, no solamente sobre la realidad del H sino también sobre la realidad del arte. Lo que no puede olvidar el intérprete es que el arte es un servicio al hombre y a la sociedad y que HAY VARIOS SERVICIOS que el arte debe cumplir y HAY VARIAS CLASES DE HOMBRES a los que el arte debe atender. Cálculo artístico es DISEÑO INDUSTRIAL, puesta en ecuación de los factores que es preciso poner en solución. Hay pues varias soluciones diferentes. Varios tipos de arte que la interpretación marxista debe política y estéticamente prever. Entre estos diversos grados de hombre según su educación y por tanto de diferentes soluciones artísticas, existe un tipo de Hombre religioso tanto en la tradición occidental como en la oriental, tipos de hombre definidos por un sentimiento religioso. Apenas han sido puestos en consciente actividad todos los servicios que el arte puede proporcionar para la recreación de un hombre nuevo, de un nuevo socialismo”⁹¹⁵.

Y añade,

“El objetivo más alto sería la sustitución del hombre dominado por una religión burocrática por un hombre que en arte hallase la libertad total del sentimiento religioso. Antes que suprimir el sentimiento religioso es mucho más práctico y humano situar este sentimiento en una zona de la sensibilidad estética que haga al hombre independiente, individual y socialmente, de las religiones políticas”⁹¹⁶.

Al tiempo que confiesa su inclinación trotskista, ya que presentía que éste mantenía un talante más permisivo con las vanguardias, Oteiza recuerda su época comunista en Madrid en 1928 y cómo sentía que, en cuanto estructura, se descuidaba lo “espiritual”.

‘Yo resumo mi sentimiento sobre revolución y marxismo con una visión última sobre la personalidad de GRAMSCI.

Gramsci con Togliati crean en Italia el PCI creo que en 1921 o 22 (procederán de ahí los eurocomunismos...) Sus cuadernos de la cárcel resume pens (sic) marxismo muere el 37

· su respuesta al fracaso de la Revol (sic) soviética= habían hecho mal la revolución rusa

no había identificación espiritual entre su vanguardia, el Partido, y el proletariado y degenera en Dictadura dieron primacía a lo económico sobre lo cultural y espiritual (liquidaron el capitalismo ruso y tuvieron que entregarse al capitalismo extranjero)

915 OTEIZA, Jorge. *El error de la interpretación marxista del arte*, 1958; s/p. Archivo FMJO.

916 *Ibidem*.

[...] es lo cultural que nos define como clase ideológicamente, como revolucionarios o reaccionarios. [...] Esta sociedad de consumo es la 1ª sociedad sin clases”⁹¹⁷.

Oteiza denuncia aquello que finalmente habría derivado, “desviándose”, “degenerándose” en alteración negativa y adecuaciones por infiltraciones ideológicas del Partido, que sitúa la finalidad del arte fuera del servicio al hombre y lo coloca en la “propaganda política”. Con cierta ironía, Oteiza muestra que la sociedad sin clases de Marx y Engels no ha conllevado necesariamente el cumplimiento del propósito. Si unimos estas consideraciones al hecho de situar al constructivismo en una primera fase en la Ley de los cambios, podríamos deducir que lo que Oteiza percibe y manifiesta es que el materialismo marxiano y su interpretación constructivista dio de lado un aspecto fundamental (que en el realismo socialista habrían sido varios) que Oteiza denomina “espiritual” y que se ha definido como lo existencial o metafísico. Aunque Oteiza distinguía que “el temor a lo metafísico limita siempre el razonamiento lógico del realismo a una acción del arte sobre el mundo, cuando la verdadera lógica de la operación creadora es que por ella emerge de sentido el hombre, no el mundo objetivo puesto que solamente es lo con-sentido”⁹¹⁸.

Aunque el escultor adoptó la postura constructivista de un supuesto abandono del laboratorio para disolver la práctica artística en la producción otros medios de producción como modelo de transformación en la relación sujeto-objeto. Si, como señala Marcelo Expósito a partir del texto de Christina Kiaer⁹¹⁹, el productivismo pretendía una gestión del deseo colectivo en el sentido en como el capitalismo lo ha hecho, con la diferencia de que los productivistas pretendían instaurar el modelo socialista, cabe pensar si no volvemos a estar en una utopía de carácter materialista, una utopía de la forma, (además del intercambio de un modo de representación totalitario por otro), es decir, una resolución parcial del sujeto que en su relación con el objeto ignora la “superestructura existencial” a la que se refería Oteiza.

Si, al igual que la sociedad de consumo capitalista, el productivismo pretendió reducir la práctica artística exclusivamente al investimento estético de los objetos cotidianos “útiles”, preocupándose por colocarse en el estadio de la producción; estaríamos asimismo ante una total evasión del componente espiritual del arte y, por tanto, ante el abandono del tratamiento de una de las condiciones universales de lo humano. Como habríamos anunciado anteriormente, lo fundamental del diseño no estaría únicamente en los medios y objetos de producción sino el hecho de conjugar “los factores que es preciso poner en solución”.

“Me animo a afirmar que el cromlech vasco nos da testimonio de un primer humanismo existencialista [...] Y que es la primera manifestación de una actitud crítica, fenomenológica, en la historia de los documentos humanos. Xirau, explicando a Husserl, hablando de que la conciencia no consiste sino en el hecho mismo de trascenderse, dice –y parece que describe nuestro cromlech: ‘No es un recinto cerrado. Es el hecho mismo de hallarse abierto’”⁹²⁰

917 OTEIZA, Jorge. *Revolución y marxismo*, s/f; s/p. Archivo FMJO.

918 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 67

919 AA.VV. *Los nuevos productivismos*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 2010.

920 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 103.

6.4.4 APERTURA Y CIERRE

“El problema primero del arte actual es el referente a la educación del propio artista, el segundo al de la utilización o uso de la obra de arte por parte del observador. El artista sirve a la independencia participadora del espíritu del hombre y no a la independencia de su obra. El artista al entregar su obra debe dar la llave del comportamiento de la estatua. Esta consideración equivale a un planteamiento de la conciencia metafísica del espacio como conciencia metafísica, a un tratamiento del hombre. Del espíritu del observador, a un aprovechamiento espiritual de su sensibilidad visual frente a los poderes espaciales de la obra de arte”⁹²¹.

Si recordamos la definición oteiziana de los Seres Vitales remitía a dos palabras significativas, “sentimientos” y “convivencia”. Oteiza recoge del existencialismo de Jean-Paul Sartre (1905-1980)⁹²² la idea de que el hombre no es una realidad encerrada en sí misma, sino que pertenece a un universo social. Cabe mencionar en este caso las reminiscencias con la voluntad de superación de la contradicción expresionista entre el genio individual y la colectividad a la que desea servir la cual, asimismo, provoca resonancias en referencias como el Maestro Eckhart (1.260-1.328), para quien la realización de lo individual implicaba la fusión con la colectividad mediante la analogía entre Dios y la Nada: una religiosidad sin Dios (Nietzsche) como apela Taut en La corona de la ciudad.

No obstante, el “paso a la vida” heredado del constructivismo ruso pretendía completarlo Oteiza con aquella “estética existencial” que implicaba “puro comportamiento”. Aunque para oteiza este paso implicaba una nueva sensibilidad existencial para la vida con los demás construida en el laboratorio podemos detectar en la responsabilidad de este paso y su “servicio humano” un deseo de resolución no concluido ya que, como indica Bados, “la escultura era el límite con el que tropezaba su anhelo moderno de resolver el mundo”; un deseo enfrentado a una realidad que lo limitaba.

“la tentación de suponer que la tilde del cero conclusivo (O-) se dirige a ‘la vida con los demás’, hacia la zona de lo convivencial, exige por nuestra parte distinguir con claridad la dimensión simbólica del arte, de la legítima dedicación del sujeto-artista a la resolución de lo que cree de urgente realidad y está por alcanzar. Sabiendo que, en cualquier caso, habremos de habilitar una suerte de estructura, que pivote entre los grandes significantes que detentan nuestro imaginario y aquellos del ‘otro’ conviviente, sin el cual, toda operación corre el riesgo de lo absoluto”⁹²³.

Un “otro” que para Bados constituiría un “anhelo de trascendencia” transformado por el deseo del sujeto-artista en “una nueva abstracción imaginaria”, pero cuya realidad “tarde o temprano habrá de comparecer para poner límite al imaginario del artista”⁹²⁴.

921 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 23.

922 No obstante, oteiza manifiesta mayor inclinación por Albert Camus, con quien “experimento una espontánea y total confianza, me encuentro con una apasionada y familiar identificación”. OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 145.

923 BADOS, Ángel. “El trazo del escultor” en AA. VV. *Oteiza y la crisis...* Op. cit. p. 318.

924 BADOS, Ángel. “El trazo...” Op. cit. pp. 328-329.

“hace 30 años con mi propósito Experimental en la IV Bienal de Sao Paulo 1957, un año después, concluía mi investigación que me proponía con la escultura y pasé a otros cuidados relacionados íntimamente con el arte pero sin escultura. Con ese mismo Propósito Experimental que hace 30 años nadie se enteró, puede decirse que ahora se ha enterado todo el mundo. Se ha debido a la Exposición antológica y el gran Catálogo antológico que la Caixa de Pensiones ha realizado en Madrid, Bilbao y Barcelona, que se propuso darme de nuevo a conocer, a desenterrar mis trabajos por interés y gestión generosa de la generación más joven de escultores vascos hoy en vanguardia (diré de paso, debo decirlo) de la nueva escultura en Europa, con la Caixa de pensiones, y a este reconocimiento parece se ha debido el Premio PRINCIPE DE ASTURIAS , que yo nada sabía y me ha sorprendido tanto

Premio al infortunio digo y se explica porque soy el escultor que en el extranjero y aquí en España y País Vasco más en concursos he competido y ganado, y los que no gané llegué al final y fue injusto no ganarlos, lógicamente analicé la decisión de los jurados e hice pública mi protesta. No he realizado ninguno de mis proyectos en urbanismo y arquitectura con arquitectos, ninguna de mis constantes propuestas en cultura, investigaciones. A mis 80 años y con esta vida de fracasos, de infortunio, me explicaría merecidamente este importante premio

Compartir el Premio

he pensado que debía compartir este premio con otros compañeros de infortunio, los he buscado, no existen. Sucede que la sociedad ha vencido al artista, sabe que lo ha domesticado, lo ha instalado sabiamente en un gran Zoológico de jaulas, de galerías por todo el mundo, cuida a su artista doméstico como animal de granja, lo alimenta, lo mimas, con exposiciones y lujosos catálogos, con premios, con becas, con encargos. Para que no moleste y no molestará. Alguien me ha reconocido entre nosotros (creo he sido yo mismo) como el último artista incómodo”⁹²⁵.

Podemos observar en Oteiza una relación entre la “unidad” y “claridad del ser” (de la ecuación) y la relación con el otro ya que, como señala Moraza, “consistir y convivir son las dos facetas de la gran preocupación de la elaboración oteiziana”⁹²⁶. Pero, la oposición relativa al laboratorio y la vida no podría resolverse dialécticamente, por lo que el sujeto Oteiza oscilará, escindido, pendularmente entre ese deseo de apertura al otro y la necesidad de aislamiento.

“A la pregunta ‘¿qué es para usted la poesía?’, respondía: ‘La poesía suplanta a Dios. Te saca de las cosas y te asoma a algo en lo que tú estabas ya y te acerca más a ti mismo, alejándote de lo que te rodea. Con ella me siento protegido totalmente. Es una necesidad (...) Hoy en día en que estoy viejo y cansado de todo esto y aburrido, la poesía me hace un bien enorme”⁹²⁷

Parece que al cerrar el Laboratorio, Oteiza se llevaba a la ciudad su deseo de aislamiento y refugio que, imposible de implementar en el espacio urbano, retomaría solitariamente en el papel en blanco de la poesía, único refugio en el que puede acontecer un imaginario tan poderoso.

J. L. MORAZA, 2009

Oteiza [...] realizaba operaciones profundamente creativas con datos de lo real, que excedían e incidían en la realidad, simbólica y cultural y que por tanto le daban puntos de lucidez extraor-

925 OTEIZA, Jorge. *Cartas al Príncipe*. Zarautz: Itxaropena, 1988; p. 18.

926 MORAZA, Juan Luis. *Proyecto como...* Op. cit. p. 74.

927 OTEIZA, Jorge, citado por MUÑOZA, Pilar. *Oteiza: la vida como experimento*. Irun: Alberdania, 2006.

dinarios. Pero, al mismo tiempo, ese exceso de excultura e incultura, como vivencia personal, le hacía muy difícil el trato con los demás, el trato con la realidad. Por eso este trato con la realidad es para Oteiza un campo de batalla, un lugar importantísimo de urgencia, y eso tiene sus repercusiones morfológico estéticas en su escultura, y también tiene mucho que ver con su modo de entender la escultura como una escuela política de tomas de conciencia que debe pasar a otro plano donde lo importante es la actividad del artista en el mundo público y social

F. ARRUTI, 2009

Yo estoy convencido de que si se hubiera llevado a cabo, Oteiza no habría terminado el proyecto, porque lo que quería Jorge era algo que a finales del siglo XX no tenía cabida. Es algo tan ilusionante que, en las estructuras en las que estamos, no cabe. Es alguien tan libre que no tiene sitio en algo que debe estar estructurado de la manera que lo exige el ámbito político. Antes de haberse terminado, Jorge se habría marchado.

I. REMENTERIA:

¿Fue quizá el deseo de Oteiza el que ese horizonte utópico fuera irrealizable en sí mismo?
¿una especie de sabotaje ante todo aquello que significara materializar?

T. BADIOLA, 2009

Desde luego. En Oteiza concurren unos factores de personalidad que hacen que sea imposible que pueda llevar a buen término algo que tenga que ver con la organización de grupos o con el manejo de personas. Es imposible. [...] Oteiza era una persona tan fuera de lo normal que es totalmente ingenuo pensar que vas a colaborar con Oteiza. Con Oteiza hacías lo que él decía o si no había bronca segura. Hablamos del aspecto utópico de los proyectos pero en Oteiza ni siquiera es eso. Hay proyectos que son utópicos, que se saben utópicos y que su valor está que te sitúan en un horizonte hacia el cual dirigirte. En el caso de Oteiza no eran utópicos porque fueran irrealizables, porque podían haber sido realizados, sino que eran utópicos en tanto que él pudiera realizarlos con nadie.

J. OTEIZA, 1989

Yo me he pasado queriendo servir al arte contemporáneo toda la vida y desde el arte contemporáneo al País Vasco y no lo he logrado. Pues esta es una de las cosas que gracias a Gorordo y a la Alhóndiga voy a poder cumplir algo de mi sueño de siempre que es ayudar a mi país dentro del arte. Pero yo soy el que más he fracasado, claro, es el que más he luchado, el que lucha es el que fracasa, el que está en la cama no pierde ningún combate.

J. L. MORAZA, 2009

El fracaso de Oteiza es un proyecto. Hay un proyecto muy autodestructivo pero que tiene todos los visos de ser un deseo, un deseo real como sujeto. Siempre ha conseguido un cauce para conseguir que las cosas nunca lleguen a funcionar. [...] La mejor manera de no fracasar es predeterminedar el fracaso como un proyecto personal. La Alhóndiga representaba, por tanto, una fuerza más de chocar con la realidad, de intentar hacer real ese impulso de deseo de convivencia y de deseo una sociedad mejor, y al mismo tiempo abrigado en ese núcleo problemático.

J. OTEIZA, 1989

“Hay que tener los pies en la realidad’, me aconseja Arteche, mi querido amigo Arteche. ¿Qué realidad será ésta, si esta realidad es la que el artista y el escritor debemos crear, y mientras no la hagamos, esta realidad no existe? ¿Cómo pisar el terreno firme de la realidad, si la realidad que pisamos en el suelo, ya no nos sirve’ Si la realidad está en el aire, es preciso que nos atrevamos a dar una vuelta por el aire. Ah, pero esto es lo difícil, pues es poesía y la poesía en nuestro país ha muerto sin dejar un solo heredero! (Sí, ya se que tenemos grandes poetas, pero ahora pensaba en Mayakovski)”⁹²⁸.

En la azotea de la Alhóndiga, el 17 de enero de 1989:

“INTXAUSTEGI:...la realidad...

OTEIZA: ¿qué realidad!? ¡La realidad es la nuestra, la que impongamos nosotros!

SÁENZ DE OIZA: Pero Jorge, tienes que aceptar esa realidad...

OTEIZA: No acepto la realidad. Esta realidad no existe. No existe.

[...]

SÁENZ DE OIZA: Hace falta una fuerza política que lo haga emerger. Tú pones la fuerza imaginativa, la fuerza creativa...

OTEIZA: Lo que hace falta no es una fuerza política, lo que hace falta es una debilidad política que se someta a nosotros!

SÁENZ DE OIZA: Pues aprovechémonos de la debilidad política...

OTEIZA: Quieren ser fuertes los políticos para joderlo todo!

INTXAUSTEGI: Paco, éste [Oteiza] es un cabrito.

OTEIZA: Queremos débiles políticos! que es la fortaleza necesaria.

INTXAUSTEGI: Dice que toda su vida ha fracasado y no se puede permitir un solo triunfo.

OTEIZA: Ah no... pero yo, no...(risas)

INTXAUSTEGI: Nos va a llevar a la ruina (risas)

SÁENZ DE OIZA: No..., no...

J. L. MORAZA, 2009

El discurso del paso a la vida tiene una dimensión proyectual vinculada con el pensamiento moderno y un proyecto ideológico pero creo que también tiene que ver con una razón que excede e incide y que tiene ver con ese real de una vivencia psíquica del mundo que le hizo ser un gran genio, porque tocaba más que nosotros con lo real, y al mismo tiempo le dificultaba profundamente la vida social.

[...] Ciertas formas de describir las psicosis, aunque no sea el caso específico de Oteiza, pero como metáfora me sirve para explicarme ciertas cosas en él, que explican de forma simbólica cómo un sujeto de estas características carece de anudamiento del cordón umbilical, por lo que en su lugar deja un agujero simbólico. En el psicoanálisis, ese anudamiento comporta un cierre que define la entrada como sujeto al mundo. Sin embargo, si queda sin hacer este anudamiento, todo lo que vivencias sale por ese hueco, de forma muy angustiada, porque estás en un espacio que está ahuecado, un espacio que queda como asignatura pendiente, que es la asignatura de cierre y de apertura y de vínculo con los demás. Esto puede servir para comprender su Propósito Experimental y el modo en el que piensa el cierre del arte para la apertura con lo social.

928 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit.

T. BADIOLA, 2009

Esto es permanente, y ahí está también su genio, el hecho de que trabaja con sus limitaciones, con sus miedos. De alguna manera es verdad que con el arte él se está construyendo como sujeto porque están puestos en juego todos sus miedos, y todo su trabajo tiene que ver con una superación de ese miedo ante la vida.

6.4.5 SITUACIÓN "EXISTENCIAL" DE LA CULTURA

“Curación espiritual

El miedo existencial varía en cada etapa cultural del H

¿cuál es la F [Forma] que adopta Hoy?

Cuál su tratamiento estético?”⁹²⁹

Ante la estatuaria megalítica americana Oteiza pretendía desvelar el estado existencial de la cultura a la que pertenecieron aquellos que la construyeron. Aunque la Nada, lo trascendente, lo que está más allá de la representación, es lo más indeterminado, sí quedan determinadas y particularizadas las relaciones de las culturas con la existencia, lo cual influirá asimismo en las soluciones estéticas. En este sentido, cabría preguntarse, con Oteiza, sobre la situación existencial de la cultura que habría producido el CCAB.

Treinta años antes Oteiza diseccionaba estéticamente la ciudad para dar cuenta del estado existencial de su habitante, de su cultura, y calcular un arte para su servicio. Algunas investigaciones contemporáneas han abordado cuestiones que, si bien no se ajustan completamente a las nociones oteicianas, sí darían cuenta de ciertas consecuencias de la manifestación estética de la ciudad similares a las oteicianas.

No obstante, aunque los diversos estadios de la civilización del hombre han adoptado sus propias formas de compensación de los deseos, podríamos retrotraernos a la falta fundamental que da pie a todos ellos: la conciencia de la finitud de la vida. El reconocimiento de la muerte del otro, del prójimo, pudo ser el inicio de especulaciones imaginarias con función de compensación que Bronislaw Malinowski (1884-1942) definió como “una de la más remotas hipótesis místicas (...) la supervivencia de la vida después de la muerte”⁹³⁰. Y de especial interés resulta el hecho de que dicha especulación se acompañara de una representación material permanente, como el caso de ciertos túmulos en el paisaje bajo los cuales se depositaba al difunto. Esta imagen del túmulo operaba como un dispositivo conmemorativo que dotaba imagen a una relación del hombre con la muerte. Podríamos decir que alrededor del límite, de la vida, del conocimiento, a partir de aquello que no puede representarse, brota una cadena de significantes que contribuye a la configuración de las distintas culturas⁹³¹.

929 OTEIZA, Jorge. Texto mecanoscrito, s/título, s/f; s/p. Archivo FMJO.

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

931 En este sentido conviene citar a Mumford cuando nos recuerda que “el entierro ceremonial de los muertos en tumbas señaladas por un montón de piedras, un árbol o una roca alta, constituyó, tal vez, el primer lugar de reunión permanente de los vivos. Se trataba del hogar de los espíritus ancestrales, el altar de un dios, el embrión de una ciudad. Como la tumba, la cueva es también un seno al que el hombre primitivo retorna en busca de seguridad y

Por tanto, las producciones y prácticas derivadas de estas operaciones guardan un correlato en el exterior del individuo, en cuanto se materializan en su cultura por medio de la técnica. Los avances tecnológicos han propiciado la proliferación de imágenes en el conjunto del paisaje urbano, lo cual ha implicado ciertos cambios en las formas de percepción del sujeto, que encuentran relación con los modos en los que el sujeto resuelve su propia existencia en el espacio que le rodea y con los demás.

Los avances tecnológicos incitan al empleo espectacular de la imagen en un proceso de alienación del cual Oteiza duda que los jóvenes puedan escapar. Similar a la esencia de la técnica que Heidegger localiza en el estadio técnico moderno: el *Ge-stell* o estructura de emplazamiento, como exacerbación de la nefasta dualidad de sujeto y objeto que la racionalidad instrumental ha impuesto al mundo.

Ya en 1903, Georg Simmel teorizaba en su artículo *Las grandes urbes en la vida del espíritu*⁹³², sobre el sometimiento del espíritu del habitante ante las grandes presiones provenientes de la gran metrópoli. En este caso, el “espíritu objetivo”, entendido como la materialización de una cultura en sus instituciones, construcciones, etc. oprimía al “espíritu subjetivo” del habitante, a su interioridad, obligándole a mantener una actitud de resistencia y autoafirmación.

Medio siglo más tarde, Oteiza realizaba un análisis similar desde la Estética como teoría del conocimiento, aportando el saber de sus conclusiones experimentales en una línea de actuación estética aplicada a lo urbano y dirigida al “tratamiento” del hombre. Un siglo después de Simmel podríamos intuir en la ciudad similares represiones a las que se suma el elevado nivel de sofisticación de las nuevas tecnologías y la creciente complejidad del fenómeno urbano.

En este sentido, podríamos afirmar al final de la década de 1980 que la ciudad se distinguiría por una tendencia denominada “estetización de la vida cotidiana”⁹³³, fenómeno que se explica por medio de una de las principales características de la cultura contemporánea, a saber, la completa imbricación de la esfera económica y cultural con el consecuente empleo del arte en la ciudad (que ya hemos tratado por ejemplo en el Postfacio de la Crónica) y que bien podríamos relacionarlo con aquella “función secundaria”, de “ocupación” que Oteiza denunciaba.

En este sentido, muchos autores han conformado una cadena que durante varias décadas procuran evidenciar las nefastas consecuencias que estas tendencias estéticas implican para el sujeto contemporáneo. Como un ejemplo, para Kevin Lynch⁹³⁴, el papel activo del observador en la organización de su mundo, en la construcción de su imagen, está imposibilitado por un medio circundante organizado hasta en sus más mínimos detalles, que incapacita nuevas estructuraciones. Es por lo que Lynch, en *La imagen de la ciudad*, defenderá un orden abier-

retiro.” en MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la Historia* (2 vol.) Buenos Aires: Infinito, 1966, vol. I; p. 417. Ver también pp. 12 -17. Como señala Philippe Ariès, “el cementerio -o la tumba- será el signo permanente de la ocupación humana, testimoniando una relación inalterable entre la muerte y la cultura.” en ARIÈS, Philippe. *Images de l'homme devant la mort*. París: Seuil, 1983 ; p. 7.

932 SIMMEL, Georg. “Las grandes urbes en la vida del espíritu” en *El individuo y la libertad (Ensayos de Crítica de la cultura)* (orig. 1903). Barcelona: Ediciones Península, 1986.

933 Véase FEATHERSTONE, Mike. *Consumer culture and postmodernism*. London: SAGE, 1991.

934 LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad* (orig. 1960). Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

to, susceptible de desarrollo indefinido, frente a un marco de referencia que oprime con tal contundencia al individuo que éste, al estar tan “acogido”, se podría decir que está a su vez completamente perdido, anulado, sesgado en sus potencialidades.

Recogiendo otras referencias, podríamos resumir que la hiperproducción de fenómenos estéticos en el paisaje urbano contribuye al aletargamiento del individuo interviniendo las imágenes en la gestión de su deseo. Puede que los dictados de Adolf Loos (1878-1933) o Karl Kraus (1874-1936) impulsaran finalmente una modernidad de carácter represivo, de la cual hace treinta años la postmodernidad decidió contestar mediante imágenes arquitectónicas de fácil consumo, pero, tal y como Hal Foster pretende evidenciar, la situación actual no es idéntica, de modo que reivindica el replanteamiento de una ubicación política de la autonomía y la trasgresión; recuperar el sentido de la dialéctica histórica de la disciplina, en definitiva, intentar devolver al sujeto y a la cultura un “margen de maniobra” (Karl Kraus)⁹³⁵.

Por el contrario, hoy podemos afirmar que el “espectáculo” vaticinado por Guy Debord (1931-1994) (aunque diez años antes lo hiciera a su manera Oteiza) no sólo se define por estar relacionado con la esfera de las imágenes, esta vez del urbanismo y la arquitectura, sino por ser “una relación entre las personas mediatizada por las imágenes”⁹³⁶, que genera imaginarios, formas de acercamiento y comprensión de la realidad, aunque también dirá Debord que sus consecuencias son la segregación y atomización de la voluntad social.

En la actualidad, la saturación de imágenes habría derivado en una ciudad cuyas estrategias urbanísticas ondean un estandarte de homologación cultural con tendencia a formalizar un modo de control opaco, en cuanto que procurarían univocidad en los órdenes de representación de de sus ciudadanos, lo cual prefigura la relación consigo mismos y con los demás.

En definitiva, las pretensiones modernas de disolver el arte en la vida parecen haber se cumplido, aunque como indica José Luis Brea, en una dirección opuesta si se tienen en cuenta el programa emancipatorio que conllevaba. Por el contrario, estetizar la política o el conocimiento, parece estar conllevando un movimiento contrario a toda idea de emancipación vinculada a la “politización” del arte, si bien en el próximo y último capítulo pretendemos distinguir en qué sentido.

J. L. MORAZA, 2009

Las culturas son estructuras dictatoriales de transmisión de información que marcan las formas de sentir y de pensar el mundo. Unas claves de interpretación a cambio del empleo de sus signos, que dejan de lado un ámbito, real, que no pertenece a la cultura, un resto excultural o incultural, que queda fuera. En una cultura que instrumentaliza los deseos, las pasiones y los ascos, que desaloja ese resto que podría ser perturbador para ese sistema de orden, la fantasía de estos sistemas no es el desarrollo del espíritu, sino del adiestramiento, espiritual, emocional, ideológico, corporal, etc, que fabrican al sujeto. En la tradición moderna tendría que ver con el momento en el que hay un reconocimiento por parte de una cultura de que hay una conciencia de que ese resto debería tener una función dinámica dentro de la cultura. Como si ese resto

935 Para más información ver: FOSTER, Hal. *Diseño y delito*. Madrid: Akal, 2004.

936 DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo* (orig. 1967) Valencia: Pre-Textos, 2002; p. 37.

fuese una “singularidad”⁹³⁷. [...] En Oteiza, todo el sentimiento trágico y existencial, el mundo espiritual, se puede leer como esa singularidad, en el sentido de resistencia de la cultura, aún sabiendo que perteneces a ella y que ella te pertenece a ti. Ese punto de resistencia como punto de emergencia de lo más real de un sujeto en lo que tiene de excultural e incultural es a lo que se puede referir Oteiza, y otras tantas personas. [...] Hoy en día, la finalidad de cualquier sistema coercitivo cultural es eliminar, domesticar ese resto y, en este punto, las cosas han avanzado mucho. Las sociedades democráticas han ofrecido un repertorio de libertades, pero también ha habido un desmantelamiento absoluto de las estructuras que en la modernidad implicaban un reconocimiento de ese resto. Conforme el sujeto ha quedado más y más explicado (por medio de las ciencias técnicas y humanas) ha quedado más reducido a individuo, reducido a una metáfora, a un ideal muy vinculado a las significaciones sociales: hoy, los sujetos están mucho más reducidos a seres culturales, y menos a artísticos, entendiéndolo que el arte (como disciplina, que nace en los albores del Renacimiento) tendría que ver con el reconocimiento de este resto. A diferencia del sentido antropológico del arte (culturizador, adiestrador), el sentido disciplinar habría nacido conforme se hace patente la eclosión de ese resto subjetivo. En las sociedades contemporáneas el desmantelamiento de la subjetividad tiene que ver con la conversión del sujeto en individuo, uno y sin fisuras, sin ese sentido trágico de la vida, que “taponar” sus agujeros, por fetiches o productos, que ocluye la relación de ese sujeto con su propia división interna, le hace incapaz de relacionarse con los demás, sino es a través de significantes externos, de nuevo: la comunidad se convierte en multitud, el sujeto en individuo. Es decir, un cambio a la pre-modernidad, una regresión.

De este modo, la “estetización de la vida cotidiana” no habría supuesto la programática disolución moderna del arte en la vida, sino la institucionalización bajo la forma Institución-Arte diluida en la lógica del espectáculo y entregada a la industria del entretenimiento. Una lógica cultural⁹³⁸ cuyo enorme potencial de absorción prácticamente imposibilita la eficacia crítica de los gestos de resistencia, convirtiendo la mayor parte de las operaciones pretendidamente antagonistas en necesidad de renovación del mercado institucionalizado del arte y en legitimación de los modos de representación instituidos.

J. L. MORAZA, 2009

Desde el punto de vista general, el capitalismo cultural entiende la cultura como un capital en sí, y este proyecto, situado en la encrucijada política, social, económica, etc. toma la cultura, no sólo como ese referente imaginario y simbólico, sino como rentabilización financiera. En este contexto, la propia intencionalidad o noción de interdisciplinariedad habita por completo el propio espíritu del capitalismo cultural, en el sentido de estructuras difusas, de liquidez, más que de solidez. Todo esto lo recoge la cultura contemporánea pero de forma perversa, pero es parte de ella. Es paradójico.

Sobre esta complejidad cultural en la que los fenómenos estéticos juegan un papel crucial, sería conveniente disponer de las herramientas que ayuden a discernir las distintas estrategias desde lo estético y desde el arte. En este sentido volvería a resultar pertinente Oteiza, ya que atiende a dimensiones de lo humano que él considera fundamentales y, al parecer, únicamente recono-

937 “Singularidad” es un concepto de origen matemático por el que se define un elemento que forma parte de un sistema pero que relativiza sus principios

938 Véase JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

cidas por unos pocos en la actualidad. Esta pertinencia se nos manifiesta como urgente, ya que se ha llegado actualmente a la siguiente situación: la aparente exacerbación de todo aquello que aparentemente Oteiza repudiaba en la ciudad.

J. L. MORAZA, 2009

En el sentido ya mencionado del arte como ese trato hospitalario con la inhospitalidad, el artista posthumanista es cada vez menos hospitalario con esas partes exculturales e inculturales, por lo que el arte cada vez tiene que ver menos con lo que ha sido. Tanto más se convierte el arte en una rama más de la cultura visual y menos con ese punto de trato con lo intratable. Esto se realiza mediante la fetichización radical, hacia la conversión en significante de aspectos de lo real. De esta forma, lo intratable, lo indómito, se convierte en un significante que alguien puede tomar o adoptar en nombre precisamente de una transgresión.

En última instancia, respecto a lo referido a nuestra cultura y su relación con la muerte, habría que apuntar que el empleo espectacular de las imágenes parece configurar hoy un imaginario instituido que alejaría a la muerte mediante una estrategia de sobreexposición⁹³⁹. Imágenes sobre la guerra circulan incluso por entre las calles, saturan los medios sus horrores en una suerte de ficcionalización, como una suerte de “falsa evasión” en la ciudad. Una tendencia que, sin embargo, no distaría en gran medida de aquella que analizara Sigmund Freud:

¿Cuál es pues nuestra actitud frente a la muerte? En mi opinión es muy asombrosa. En general, nos comportamos como si quisiéramos eliminar la muerte de la vida. ¿No sería mejor ofrecer a la muerte el lugar que le corresponde en la realidad y en nuestros pensamientos y poner un poco más al descubierto nuestra relación inconsciente con la muerte, hasta ahora tan cuidadosamente reprimida?⁹⁴⁰

En este caso, la faceta o función existencial del arte podría implicar una puesta en cuestión del modo de representación significativa de lo que nos rodea y de lo que nos significa, partiendo del sentimiento de falta como factor universal que trasciende toda forma cultural concreta. No obstante, tendríamos que reconocer que sus determinaciones se concretarían tanto en la institucionalización como en la transgresión de los sistemas simbólicos de cada cultura (procuraremos tratar sus diferencias en el próximo capítulo)

T. BADIOLA, 2009

Como somos lenguaje la realidad se configura como un cúmulo de representaciones. Mi idea del arte tiene que ver con el hecho de que el arte lo que hace no es añadir representaciones al mundo, sino producir contrarrepresentaciones. Representaciones que pongan en cuestión las representaciones que se vinculan a una noción estable de realidad. Al usar de esta manera la representación estamos cuestionándola y, al hacerlo, nos estamos poniendo con un pie en el abismo, que es esa especie de nada que hay detrás de la representación. El artista siempre está

939 Para ilustrar esta cuestión, citamos a Susan Sontag cuando nos recuerda como “en un sistema basado en la reproducción y difusión máxima de las imágenes”, las audiencias en general aumentan progresivamente su insensibilidad ante la invasión de imágenes violentas de la guerra en los media: SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003; p. 27 y ARIÈS, Philippe. *Images de l'homme devant la mort*. Paris: Seuil, 1983, cuando en la página 7 escribe que “la muerte es iconófila”.

940 FREUD, Sigmund. “Nosotros y la muerte” en *Freudiana nº 1*. Barcelona: Paidós, 1991.

jugando en esta especie de cuerda floja. No se fía del todo de la representación; sabe que es su lugar, su casa, pero no está del todo conforme con esa casa por lo que la pone siempre en riesgo

Siguiendo a Arturo Leyte⁹⁴¹, a propósito de Heidegger, la función política de una estética existencial obedecería al reconocimiento de una “ex-istencia”, al descentramiento característico del proceso de humanización del hombre que, consciente de su finitud, despliega su trascendencia proyectando su deseo hacia un futuro, esta vez no hipostasiado en la figura de Dios, sino en la conciencia interior del individuo que se construye en la interacción con el otro. No obstante, la finitud del despliegue iconológico “formalista” en el paisaje queda lejos de dar cuenta de nuestra “existencia” en el sentido oteiciano. Se funda, por tanto, un proyecto que inhabilita cualquier “margen de maniobra” en la construcción del individuo, anclando el deseo en un presente continuo. Cabe preguntarse por la relación entre dicho escenario de “evasiones provisionales” y la definición de Julia Kristeva, que reconocería nuestro tiempo como “la época de las enfermedades del alma”⁹⁴².

T. BADIOLA, 2009

Entiendo que en el ámbito de lo social esta especie de canalización o de ocultación de la muerte en las sociedades actuales es un problema porque, de alguna manera, al no tener esa especie de límite con respecto de lo real con respecto a la imagen, a la representación, a lenguaje, representa la muerte, el nivel de virtualidad con el que se vive es mayor. [...] Soy partidario de que no tiene mucho sentido vivir esta realidad con una especie de ingenuidad absoluta con respecto al hecho de que realmente es un cúmulo de imaginarios y representaciones porque tarde o temprano alguien se enfrenta a ese abismo y no sabe por qué muchas veces y eso provoca muchos problemas psicológicos. La prueba es que nuestra cultura está llena de eso.

J. OTEIZA, 1959

“La misma ciudad nació, antes que como refugio material de la sociedad, como construcción espiritual contra la naturaleza y el mundo y la muerte. La primera ciudad en la prehistoria es un refugio religioso de la intimidad espiritual del hombre. ¿Qué ha sucedido para este cambio? El arte que estaba al lado del H contra la Naturaleza, aparece ahora con la naturaleza, como espectáculo y decoración, como una carga más en el alma debilitada de la sociedad”⁹⁴³.

941 Véase: AA. VV. *Sileno, volumen 11*. Madrid: Identificación y Desarrollo S. L. 2001; p. 8.

942 KRISTEVA, Julia. *El porvenir de una revuelta*, Barcelona, Seix Barral, 2000.

943 OTEIZA, J. OTEIZA, Jorge. *La ciudad como obra de arte*, 1958 (2ª versión); s/p. Archivo FMJO.

SER
ESTÉTICO

SR · SI · SV = [X = SE]

7.1 SER ESTÉTICO. DEFINICIÓN OTEICIANA

Hemos recorrido los distintos seres o factores fundamentales de la ecuación estética molecular, así como la primera operación dialéctica entre los dos primeros, lo “abstracto”, determinándolos con el proyecto del CCAB. En este último capítulo debemos abordar el resultado completo de la operación, el Ser estético, y para ello seguiremos la misma metodología empleada hasta ahora seleccionando las definiciones que Oteiza elabora en *La interpretación estética* (1952):

“(4) = SE = Ser estético producto artístico lo que se inmortaliza

[...] La obra de arte es una sal ontológicamente insoluble en la vida y la muerte. Es una sal a la traxexistencial cuya fórmula molecular expuesta nos permitirá la descripción crítica de la obra de arte en términos de una escritura matemática propia. (La estatua viene a ser así un volumenato vital. El radical ácido es lo abstracto. Los valores plásticos, molécula incompleta o relativa del arte. Y la basicidad, la vida. [...]) Solución existencial. Es la respuesta triunfante al por qué de la creación estética. [...] la Estética es, pues, como ciencia del arte, una teoría de la Inmortalidad”⁹⁴⁴.

Al igual que con los seres del primer término de la ecuación, Oteiza muestra en *La ciudad como obra de arte* (1958) su preferencia por mostrar la definición del Ser estético desde su dimensión temporal:

“Tiempo 4- El de la perdurabilidad estética. Que no acaba, no porque sea eterno, sino porque se pone al producirlo el artista, sobre la vida, al margen de la muerte”⁹⁴⁵.

944 OTEIZA, Jorge. *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952; pp. 54 y 58 (Facsimil y prólogo a la edición crítica MUÑOZ, María Teresa, Alzusa: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007; pp. 130 y 134).

945 OTEIZA, Jorge. *La ciudad como obra de arte* (inédita), 1958; p. 6 (paginación de Oteiza). Puede consultarse íntegramente en *Anexo Documental SV* Doc. 18.

En *Ejercicios espirituales* (1965) lo define de la siguiente manera:

“Pongo entre paréntesis a los valores, prescindo de ellos, para crear una ecuación molecular con el ser estético (SE), ya que considero que SE tiene que ser lo que tienen en común todas las obras de arte, lo que hace que ellas tengan metafísicamente la misma razón particular, ontológicamente el mismo ser: $SR + SI + SV + [V?] = X = SE$. Me doy cuenta que he definido así el objeto de la Estética, como ciencia particular, como ontología regional. Que el para supremo, de todos los paras que provocan mi acto creador estético, el supremo objeto metafísico del arte, entre todas las limitaciones que trato por el arte de vencer, de trascender espiritualmente, de curar, es la Vida en la que llevo la muerte: es el sentimiento trágico de mi existencia”⁹⁴⁶.

Ya en la década de 1980, a propósito de sus semejanzas y diferencias con el pensamiento heideggeriano, Oteiza manifiesta en una entrevista que con esta fórmula el escultor habría dado con la “unidad del ser” del filósofo alemán, como “consistencia” del Ser estético. Si en la operación quedan integrados los tres tipos de seres ontológicos de los que se compone la “realidad recibida”, el Ser estético consistiría en la manifestación de la “unidad del ser” que, funcionalmente, daría cuenta de una solución distinta a la suma de sus componentes.

Pero Oteiza dice no haber encontrado únicamente la “unidad del ser”, sino el otro anhelo de Heidegger, la “claridad del ser”. Durante el capítulo anterior dedicado a los SV hemos podido ir tratando esta cuestión, pero es ahora que hemos dado con el resultado de la operación que habremos de ahondar en la función, indivisiblemente existencial y política, *político-existencial*, del Ser estético (SE).

946 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel*, 2ª edición (orig. 1965). Donostia: Hordago, 1984; p. 63.

7.2 SER ESTÉTICO. AMPLIACIÓN FUNCIONAL

7.2.1 SE: SOLUCIÓN *POLÍTICO-EXISTENCIAL*

Es el momento de distinguir que esta “función” que Oteiza distingue en el SE consiste en una función *político-existencial*. En los escritos del escultor las palabras “existencial” y “político” suelen aparecer una seguida de la otra, como condensación fundamental de sus convicciones acerca del SE. Sin embargo, consideramos oportuno ahondar en la relación de ambas y cuestionarnos si la “y” que las conjuga no podríamos ahora sustituirla por un guión “-”.

“Aunque vemos en la historia que ningún gran artista ha cedido el sitio central que corresponde a su saber existencial de salvación, al compromiso creador de su saber político. No en el sentido restringido del que ilustra o sirve a un compromiso social o político, sino en la medida entera del que cura nuestro sentimiento trágico, toda limitación, inseguridad y miedo en nuestra conciencia”⁹⁴⁷.

Para tratar esta relación, seguiremos con una cita que ilustra la relación entre existencia y política distinguiendo las distintas fases que, según la Ley de los Cambios de Oteiza, el artista “responsable” tenía como tarea histórica. Así, el escultor distingue “tres situaciones que para el artista debieran ser también bien claras. La primera es una situación ética, situación anterior a la elección de su arte como responsabilidad experimental de lenguaje”. Una primera etapa pre-artística, en la que un sujeto consciente de sus “miedos” y “limitaciones” toma la decisión de adentrarse en una fase experimental con el lenguaje del arte.

947 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel*, 2ª edición (orig. 1965). Donostia: Hordago, 1984; p. 62.

En una segunda fase, experimental, el artista opera con el arte como “herramienta de desalienaciones” mediante una Estética objetiva para elaborar una “sensibilidad estética”, “existencial y política”. Aunque el artista está en el laboratorio, en esta fase Oteiza se refiere al arte como “ciencia social”, o “Escuela Política de tomas de Conciencia”.

“El artista consciente de sus limitaciones entre en responsabilidad social, el arte como ciencia social, ciencia de la conducta, como Escuela Política de tomas de Conciencia, herramienta de desalienaciones, para elaboración de una sensibilidad estética de percepción cosmovisiva, de comportamiento humano. Es la segunda situación, estética y experimental. El artista está dentro del arte, pero no para siempre. A través de los cambios experimentales de su lenguaje elabora esa sensibilidad existencial y política que es propiedad social y no puede retenerla como una propiedad individual para su provecho y explotación personales”⁹⁴⁸.

De este modo, el artista que ha logrado culminar esta fase de experimentación artística se encontrará investido de una nueva sensibilidad que debe trasladar a lo social, a la comunidad, para lo cual tiene la obligación de abandonar el ámbito individual del laboratorio e ingresar de nuevo en la ciudad, en la vida. Para el escultor, “este debiera haber sido el verdadero objetivo revolucionario de un arte socialista, el de un Realismo Socialista: la fundamentación científica de las tareas y responsabilidades en el arte de los artistas sociales”⁹⁴⁹.

Así, Oteiza destaca que lo verdaderamente “revolucionario” radica en la “fundamentación científica” de las responsabilidades del arte, según la cual el artista reconoce el momento en el que debe pasar a esta etapa “posexperimental” en la ciudad, ya que la dimensión “revolucionaria” que supone para el artista la etapa de laboratorio debe transformarse en herramienta social, para constituirse como lo verdaderamente “revolucionario”.

“Lo que verdaderamente transforma el artista, mientras evoluciona y transforma su lenguaje, es a sí mismo. Esta es la tercera situación del artista, el artista posexperimental, el que ha alcanzado el dominio y libertad de una nueva sensibilidad (situación política) y que ha de traspasarla a su pueblo. El artista es el fabricante de una nueva visión, el artista se fabrica a sí mismo, y esto lo sabe él, no la obra de arte. La obra de arte no enseña, la obra de arte no educa, pertenece y se explica en el laboratorio personal del artista. El arte es una herramienta revolucionaria, la herramienta y su resultado, pero en la cuenta de las experiencias personales del artista. El arte es un lenguaje fabricado individualmente, pero con un destino social, es solamente por esto por lo que es un lenguaje revolucionario”⁹⁵⁰.

Analizaremos ahora el carácter que hemos convenido en clarificar de *político-existencial* del SE distinguiendo estas dos fases fundamentales que Oteiza separa: laboratorio y vida/ciudad.

948 OTEIZA, Jorge. “La destrucción de los lenguajes en el arte contemporáneo” (1969), en BADIOLA, T., ROWELL M. *Oteiza. Propósito Experimental*. Catálogo de la exposición comisariada por Txomin Badiola. Madrid: *Fundación caja de pensiones*, 1988; p. 254.

949 *Ibidem*.

950 OTEIZA, Jorge. “La destrucción de los lenguajes en el arte contemporáneo”, 1969, en BADIOLA, T., ROWELL M. *Oteiza. Propósito...* Op. cit. p. 254.

7.2.1.1 EN EL LABORATORIO

Diremos con Oteiza que el trabajo solitario del artista experimental se apoya en un saber técnico que es la Estética objetiva que, como “diseño existencial”, opera determinando históricamente los factores fundamentales para dar cuenta del SE, desmontando así el aparatage de la representación para dar cuenta de aquello que está más allá, la “Nada”, como aspecto fundamental en la búsqueda por el sentido.

Esto evidenciaría, primero, una necesidad “existencial”, en cuanto necesidad de otorgar un sentido mediante el intento por alcanzar aquello que lo supera; al mismo tiempo, opera políticamente, ya que el sujeto asume un riesgo al operar con los modos de representación y su subjetividad, quedando patente el poder creacional del sujeto.

“Este arte-protección, especie de realismo metafísico, de racionalismo mágico, de poética existencial, es a mi juicio, el único arte político, social, revolucionario. Porque el mundo no se cambia con el arte, sino con los hombres que el arte ha cambiado. Porque este otro arte, el que se nos muestra internacionalmente en las galerías, incluso el que se pretende como social o políticamente realista y revolucionario, de arte lo que se quiera pero de capacidad revolucionaria nada”⁹⁵¹.

Es por esta labor experimental y existencial que el sujeto se transforma, vinculando el sentido de la operación con el del propio artista, “tratándolo” y “salvándolo” del sinsentido de “la vida que lleva la muerte”. De este modo, el “sentimiento trágico” que Oteiza traduce como inseguridad y miedo es sustituido estéticamente por otros sentimientos como seguridad, libertad, dominio espiritual o autoconciencia, dando lugar a una transformación del sujeto artista. Así, lo político daría cuenta de la “existencia” como relación estructural con esa nada, para que el resultado estético (SE) despliegue su “función existencial”, con las consecuentes influencias *político-existenciales*.

“El enigma es la poesía que tiene en sus manos el escultor cuando tiene sus manos vacías. La emoción es cuando el enigma se convierte en construcción, en lenguaje. El enigma es religioso, la emoción poesía y el lenguaje, política. El Arte considera políticamente al hombre como su verdadera finalidad, le ayuda a tomar posesión de su propio espíritu y a utilizarlo en sí mismo y con los demás”⁹⁵².

El modo en que Oteiza concibe lo religioso contemplaría en sí mismo una dimensión política asociada a la analogía entre la construcción del arte y del artista en el ámbito del laboratorio mediante la Estética objetiva. Es decir, mediante una ecuación cuya estructura operativa (de los factores o seres) y “superestructura existencial” (que se sitúa *tras* ellos o lo *envuelve*) vincula el ser del artista con el ser estético. Una relación de la que Bados daría cuenta al afirmar con Oteiza que “la grandeza y la salvación que el arte propone es una cuestión de estructura. De una estructura tan profunda como la misma representación y necesitadas la una de la otra”⁹⁵³.

951 OTEIZA, Jorge. “La destrucción de los lenguajes en el arte contemporáneo”, 1969, en BADIOLA, T., ROWELL, M. *Oteiza. Propósito...* Op. cit. p. 254.

952 OTEIZA, Jorge. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca*. San Sebastián: Auñamendi, 1963. Edición crítica a cargo de VEGA, Amador. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza: 2006; epígrafe 146.

953 BADOS, Ángel. Ángel. “El laboratorio experimental (o el Trazo del Escultor) en AA VV. *Oteiza y la crisis de la modernidad*. Iruña-Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza y Cátedra Oteiza de la Universidad Pública de Navarra, 2010; p. 327.

Lo que consideramos fundamental es que, por darse bajo el auspicio de la Estética objetiva, esta función *político-existencial* del SE se constituiría como una cuestión *técnica*, como ecuación y, en *La ciudad como obra de arte*, como intento de aplicación en la ciudad mediante el término “diseño”. De este modo, el SE sería la solución a una cuestión *técnica* que revela su carácter *político-existencial*. Aunque para Oteiza esta función revierte en el sujeto de manera individual por su cerramiento en el laboratorio, Badiola reconocería al otro en la misma experimentación:

T. BADIOLA, 2009

Al usar de esta manera la representación estamos cuestionándola y, al hacerlo, nos estamos poniendo con un pie en el abismo, que es esa especie de nada que hay detrás de la representación. El artista siempre está jugando en esta especie de cuerda floja. No se fía del todo de la representación; sabe que es su lugar, su casa, pero no está del todo conforme con esa casa por lo que la pone siempre en riesgo. Con lo político, las cosas se complican. El artista tiene un deber para los demás que pasa por sí mismo. En la medida en la que es capaz de asumir ese compromiso con el lenguaje está poniendo en juego algo que tiene que ver con los demás. Ahí hay una función política que está implícita, una función política vinculada a lo existencial.

Habría por tanto un lugar dentro de la operación para al espectador por cuanto que el trabajo del laboratorio trasladaría como un suceso de reconocimiento “las afecciones y gozos del artista en su aventura del límite”⁹⁵⁴, haciéndonos “cómplices de la acción estética”⁹⁵⁵, “por la cual el edificio o la escultura lleva la marca del riesgo –digamos que a vida o muerte- de vérselas con lo que no se tiene, de valerse con la propia falta”⁹⁵⁶.

7.2.1.2 EN LA CIUDAD

“Yo sentía personalmente un nuevo y desconocido sentimiento de liberación espiritual, me sentía de nuevo en la vida, como graduado desde el arte para participar con los demás en tareas que yo había considerado hasta esos momentos, como distintas al dominio del artista. Me refiero concretamente al comportamiento político en la transformación de la vida y de la sociedad, fundamentalmente en la transformación de las estructuras de la educación. Me encontraba en posesión de una nueva sensibilidad para la vida que debía al arte. Y que el artista (me pareció comprender cabalmente esta misión social del arte) debía transmitir a los demás. Pero el artista, que se había ocupado de ir desalienando todas las zonas oscuras de la realidad y de la vida, había caído en la última de las enajenaciones, la del propio dominio del arte, del que se obstinaba en no salir”⁹⁵⁷.

Para Oteiza el potencial político del arte sólo transforma a los sujetos, siendo éstos los que posteriormente transforman las estructuras sociales. Por tanto, el sujeto artista que al concluir sus experimentaciones se adentra en la siguiente fase “posexperimental” como consecuencia de

954 BADOS, Ángel. “El laboratorio...”. Op. cit. p. 321.

955 Ídem p. 328.

956 BADOS, Ángel. Oteiza. “Notas al laboratorio experimental” en BADOS, Ángel. Oteiza. *Laboratorio Experimental*. Alzuza-Nafarroa: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008; p. 33.

957 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 77.

su completa transformación y “desalienación absoluta”, produciéndose un desplazamiento de la Estética objetiva que regía *técnicamente* esta transformación hacia la “Estética existencial” y las “estéticas aplicadas”.

En el ámbito de la ciudad, la “Estética existencial” del artista posexperimental, investido de una nueva sensibilidad, se traduce en puro “comportamiento normativo” para la vida con los demás. Para Oteiza, lo político aquí implicaría la transmisión del saber del arte mediante la transformación de las estructuras sociales (sobre todo pedagógicas) de manera que lo político se convierta en “revolucionario”. Podríamos decir que la diferencia entre una fase y otra es que en la primera el artista en transformación se hace consciente del poder político del arte y en la segunda quiere transmitirlo, no con su obra, pues “la obra de arte no educa”, sino en la preparación de los demás para este saber.

Diríamos que aquí la construcción del sentido de la actividad del artista implicaría directamente al otro en una voluntad de integración de los saberes desde el ámbito de la Estética y de formación de la sensibilidad de la comunidad para que ésta pueda emplear el arte como herramienta política, constituyéndose así la tarea principal de las estéticas aplicadas del artista posexperimental.

Por un lado, se abordaría la organización de las disciplinas del conocimiento desde la Estética como “común denominador capaz de coordinar y de reducir a pensamiento humano todos los conocimientos (pensamiento científico y pensamiento literario, Física y Metafísica, tecnologías y humanidades)”⁹⁵⁸. Y, por otro, en la educación pasará la transmisión del arte que da cuenta del SE, para lo cual es imprescindible mostrar los componentes de su estructura objetiva y de su función primordial. Como ejemplo, tras definir “Urbanidad (comportamiento desde el individuo) y Urbanismo (comportamiento desde la comunidad) es lo mismo, proyecto estético, diseño de la libertad”⁹⁵⁹, la “estética urbanística” se erige para Oteiza como “la actual educación del arquitecto [...] replantearnos los estudios de arquitectura con una nueva fundamentación científica, desde el urbanismo, hacia un saber político (saber estético de salvación)”⁹⁶⁰.

7.2.1.3 LA FALTA EN EL LABORATORIO Y EN LA CIUDAD

Una vez definida la función *político-existencial* en los dos ámbitos, que Oteiza transforma en fases por cuanto deben cumplirse de manera secuenciada según su Ley de los Cambios, nos hacemos la siguiente pregunta de radical importancia para el tema que estamos tratando: ¿en qué fase ubicar los proyectos de integración arte-arquitectura en los que Oteiza participa?

“En estas anotaciones que hemos creído útil agregar, hemos retenido el deseo de referirnos a la naturaleza objetiva de las obras de arte, a la consistencia íntima molecular del ser estético. Esta es una indagación previa para nosotros (como una Ontología del arte, como una estética objetiva) a todo intento verdadero de interpretar la realidad histórica del arte, de corregir y de

958 Ídem p. 90.

959 Ídem p.132.

960 Ídem p.133.

ampliar la sensibilidad del hombre y de dotarle orientación espiritual y libertad para la vida. Solamente un arte verdadero se dirige en verdad al hombre y obtiene hombres verdaderos.

Y añade,

Desde esta situación de urgencia me he puesto a trabajar aquí (una Estética de la existencia) en cuanto he podido, en cuanto he concluido la indagación previa (la estética objetiva) que luego podrá salir (ya no es a mí a quien más me interesa) (24, 98, 150, 160). Para nosotros hay una Ontología del arte, pero no varias estéticas. Y hay una Ley de los cambios que dicta al artista el tiempo de su permanencia en el arte y condiciona y resume su razonamiento. En la fase primera y mecánica de la expresión tuvimos que referirnos en una Estética objetiva, pero al finalizar en una segunda fase silenciosa y regresiva (regresiva respecto del hombre, al que vuelve, al que reconoce y en el que se funde), solo pensamos con una Estética existencial, una metafísica para la conducta. No hay dos estéticas (no hay fracciones): sólo hay una Estética para la existencia entera⁹⁶¹.

Oteiza determina así que se trata de una misma Estética con dos fases diferenciadas. Si tenemos en cuenta que los proyectos de integración arte-arquitectura son llevados a cabo tras el abandono de la fase experimental, en su paso a la ciudad, a la vida, habremos de reconocer que es a esta segunda fase a la que pertenecen. Y si la “Estética existencial” se traduce en “comportamiento normativo” o “metafísica de la conducta”, habría que asociar estos proyectos de creación, por eliminación, a las “estéticas aplicadas”; pero en éstas Oteiza centra fundamentalmente la actividad en la transmisión del saber del arte por medio de la investigación y la educación. ¿Qué rige entonces en la etapa de la ciudad la cuestión *técnica* necesaria para desarrollar estos proyectos de integración arte-arquitectura?

7.2.2 EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO OTEICIANO EN SU PASO A LA CIUDAD

Al abordar la respuesta a esta pregunta vamos comprobando cómo se fundamentan las intuiciones primeras de esta investigación que impulsaron la elaboración de esta *ampliación funcional*. Recurrimos de nuevo al año 1958 y a *La ciudad como obra de arte* para comprobar en Oteiza un deseo de expandir su campo de acción al ámbito convivencial de la ciudad, de manera que se complete el “servicio humano” del arte, al mismo tiempo que constata el límite que supone el laboratorio para ensayar la realización de este deseo. Al formular en 1963 la Ley de los Cambios Oteiza se mostrará tajante en una separación necesaria entre ambas fases y sus metodologías propias (Estética objetiva/Estéticas existencial y aplicadas), hasta el punto que tachará como “alienado” al artista que no sabe o no quiere concluir su trabajo experimental para pasar a la vida, o “socialmente servil, no revolucionaria” la conducta del artista “híbrido”:

“lo revolucionario en el arte está en responder a la investigación artística en el momento en el que se encuentra y que es preciso conocer. Y que para ser revolucionario en la vida, hay que

961 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. Diccionario entrada: “Es”.

serlo desde la vida y para esto es conveniente haber concluido con las preocupaciones internas del arte. De lo contrario, este artista híbrido, entre el arte y la vida, entre Pinto y Valdemoro, se convierte en una conducta socialmente regresiva, reaccionaria, acomodaticia, servil⁹⁶².

Sin embargo, en el período comprendido entre 1957-1959, cuando Oteiza ordena teóricamente sus presupuestos estéticos en relación a su actividad de escultor y al futuro servicio del arte en la ciudad, Oteiza no se manifestaba de manera tan categórica en la separación de ambas fases y sus metodologías. La clave estaría en la palabra “diseño”, para Oteiza

“toda operación lógica es diseño, si todos los factores intervienen en la operación, todos los que han de funcionar en una misma solución. La solución del diseño es siempre funcional. Todo lo que es funcional ha perdido la lógica particular de las partes o factores que se combinan. Hay un diseño en la obra de arte que es herramienta espiritual⁹⁶³.”

Vemos la relación, por no decir identificación, entre esta definición de “diseño” y la ecuación estética molecular. En *La ciudad como obra de arte* (como hemos visto anteriormente) Oteiza reflexiona acerca del término “diseño” en relación a Walter Gropius, que lo define como “lo que nos circunda y se debe a la mano del hombre, desde el simple objeto de uso diario al complejo trazado de una ciudad entera⁹⁶⁴”. Oteiza reconoce haberla “aceptado ampliándola a la función religiosa del arte, a la solución de la intimidad trágica de la existencia, y solución como diseño estético, en la experiencia de la conciencia⁹⁶⁵”.

Es decir, detectaríamos en este momento una voluntad del escultor por intentar implementar la metodología *técnica* de la Estética objetiva del laboratorio (ecuación del SE) en la ciudad, mediante el término “diseño estético”, que pretendería dar cuenta de la función *político-existencial* en la ciudad mediante un arte de “desocupación”.

“Desocupación de la ciudad en arquitectura la ciudad	en urbanismo	vaciar
para ver el cielo concavidad agujeros sitios fuera del mundo ⁹⁶⁶		

Por otro lado, como se ha explicado en la *Introducción*, que justificaba su metodología en este mismo texto de la *Ciudad como obra de arte* se detecta otro aspecto por el que podríamos intuir un tímido intento por aplicar la Estética objetiva al nuevo ámbito de la ciudad mediante la definición de los Seres de la ecuación por medio del Tiempo, tal y como explicamos al comienzo de este trabajo.

962 Ídem “Híbridez en el artista”. Diccionario entrada “Ha”.

963 Ídem “Diseño, naturaleza”. Diccionario entrada “Di”.

964 GROPIUS, Walter, citado por OTEIZA, Jorge en *La ciudad...* Op. cit. p. 16.

965 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 16.

966 OTEIZA, Jorge. *Estética del huevo*. Iruña-Pamplona: Pamiela, 1995; p. 7.

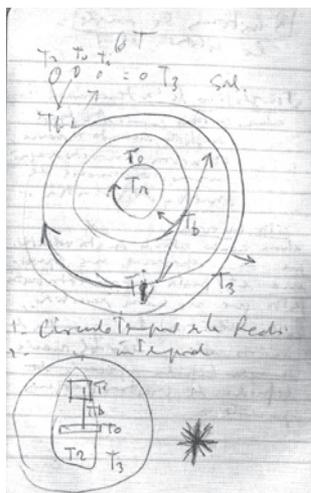
De este modo, si por un lado Oteiza rechaza la Estética objetiva para el nuevo ámbito posexperimental pero al mismo tiempo remite a esta noción de “diseño estético” y “desocupación” (que ha regido *técnicamente* la fase de laboratorio) para los proyectos de integración arte-arquitectura, ¿no estaríamos ante una paradoja?

7.2.2.1 ¿ESTÉTICA OBJETIVA PARA LA CIUDAD?

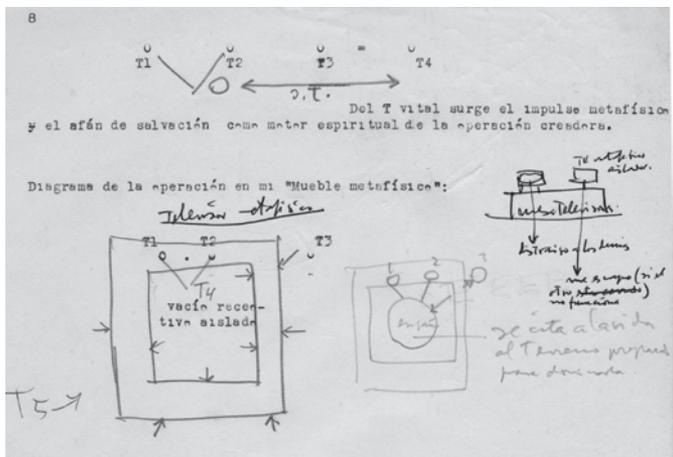
Este escollo representa para esta investigación una cuestión radical, por lo que deberemos situarnos en el gozne entre el laboratorio y la vida para esclarecer cuál fue el motivo para rechazar esa metodología *técnica* y experimental del laboratorio para la ciudad y la vida, la cual habría abocado en esta contradicción para los proyectos de integración arte-arquitectura.

“Y, cuando preparaba mis notas para la conferencia del ciclo de urbanismo, ensayando un repaso de la historia desde el ángulo de la desocupación, se me ocurrió pensar en un primer par polar de conceptos “Desocupación del espacio–ocupación formal del espacio” (esto es: el espacio como forma y el espacio como sitio)”⁹⁶⁷.

Vemos en el texto de *La ciudad como obra de arte* el intento por trasladar la Estética objetiva al ámbito de la ciudad y comprobar el funcionamiento de los seres/factores en la ciudad, como “diseño estético”, lógico al entender e interpretar la ciudad como una cuestión *técnica* con funcionalidad estética, pero a este intento le falta una manifestación expresa sobre cómo llevarlo a cabo. Lo más próximo que hemos podido comprobar en proyectos ulteriores remiten a una noción de “modelo” (que ya ha sido tratada en los SI) para explicar, como en el caso de la estación de tren de San Sebastián para el proyecto de Cementerio de Ametzagaña (anteriormente también tratada), una aplicación de la ecuación que equivaldría a tomar estos proyectos de integración arte-arquitectura del mismo modo a como los determinaba para la escultura, dando lugar a una “integración invertida”.



Dibujo para Monumento a Batlle, 1958

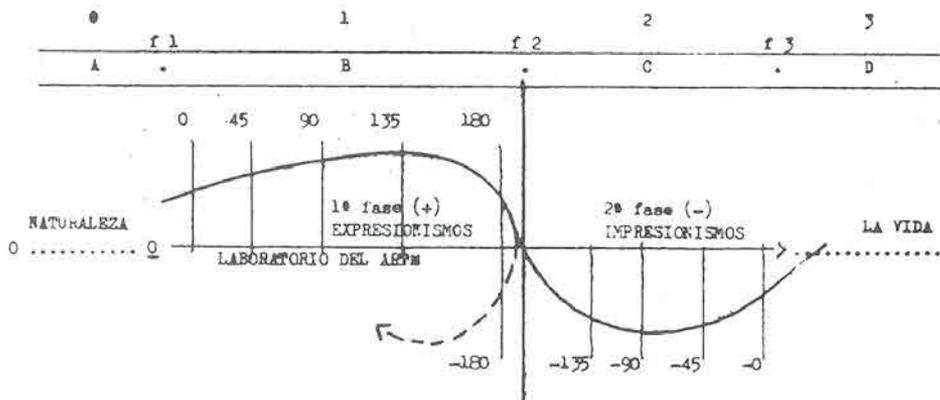


La ciudad como obra de arte, 1958

967 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 13.

No obstante, en la Memoria del Monumento a Batlle (1958) encontramos asimismo una mención a la Estética objetiva, aunque de manera general, sin mencionar seres/factores o sus tiempos, sino atendiendo únicamente a la oposición “ocupación formal–desocupación espacial”, para dar cuenta de la función *político-existencial* que Oteiza pretendía imprimir en este proyecto. Entre las notas que sirvieron para preparar el proyecto de Montevideo existe un dibujo en el que al escultor intenta delimitar sobre un boceto del proyecto los tres tiempos de la ecuación. De este modo, comprobamos cómo Oteiza, en este período, interpreta (haciendo alusión al título de la conferencia) el edificio y, por extensión, el urbanismo y la ciudad, como una obra de arte, es decir, como una cuestión *técnica* de laboratorio.

Sin embargo, en 1963 Oteiza deja completamente formulada la Ley de los Cambios, por la que relacionará directamente la oposición “ocupación-desocupación” con el carácter conclusivo del arte y sus fases, y la consecuente separación radical entre Laboratorio y ciudad/vida, relegando la Estética objetiva al ámbito exclusivo de la creación del sujeto artista en el Laboratorio. En su caso, el escultor prescinde (deja de mencionar) de la lógica dialéctica de la Estética objetiva para la vida y recurre exclusivamente a la oposición “ocupación-desocupación”, que la aplica a un vector temporal dentro del ámbito del laboratorio, de manera que la primera fase del arte experimental de laboratorio correspondería un arte de “ocupación formal” y la segunda fase a un arte de “desocupación espacial”.



Esquema elaborado por Oteiza para su “Ley de los Cambios en la expresión”

En lo Abstracto, punto Modificaciones de Oteiza a propósito de la dialéctica hegeliana hemos visto cómo Oteiza considera irreconciliable este par “ocupación-desocupación”, por lo que rechaza la dialéctica hegeliana que aplicaba a la ecuación y al ámbito de la experimentación (y por analogía, a la historia). De este modo justifica el carácter conclusivo de su proceso experimental y la necesidad de abandonar el laboratorio y la Estética objetiva para su entrada en la vida. “Me pasé de lo estéticamente objetivo a lo estéticamente subjetivo y existencial”⁹⁶⁸. Así, con la Ley y su carácter de conclusividad, Oteiza aporta un Propósito o proyecto político a su propia persona y al arte contemporáneo en relación a su época histórica.

⁹⁶⁸ OTEIZA, Jorge. Quousque... Op. cit. “Hacia un arte cromlech”, Diccionario entrada “H”.

No obstante, mientras Oteiza estaba en su fase de laboratorio en su *Interpretación de la megalítica americana* en 1952 (ver lo *Abstracto* punto *Ley de las alteraciones en la Historia*) no intenta sintetizar los resultados de la ecuación, divididos en “arcaico-clásico-barroco”, sin embargo, cuando la sustituye por la Ley de los Cambios dice querer sintetizar los resultados “ocupación-desocupación” y, al comprobar la imposibilidad de tal síntesis deduce la conclusividad de su nueva Ley.

Para Oteiza, el esquema interpretativo de la tríada inicial “arcaico-clásico-barroco” no estaba sujeto a la lógica dialéctica; es decir, no había síntesis de lo arcaico con lo clásico, sino que éstas eran interpretaciones de las soluciones artísticas fruto de las operaciones internas, dialécticas, entre los tres factores. Por tanto, la operación dialéctica se aplica en los problemas *técnicos*, no sobre los resultados. Por tanto, consideramos una argumentación forzada el hecho de que Oteiza rechace para la ciudad la lógica dialéctica, interna, del arte porque al considerar que no se puede aplicar al par ocupación-desocupación según la Ley, pues éste es un esquema interpretativo del resultado, no operativo.

Pero, lo más importante, es que vamos comprobando que el problema fundamental que explicaría tal rechazo es que si derivamos de la misma ecuación el *propósito* político del arte, por su propio funcionamiento basado en una *dialéctica de la falta*, éste no podría jamás llegar a alcanzarse totalmente, no habría solución “absoluta”, que Oteiza desea.

Por esta razón parecería que en Oteiza se produce cierto forzamiento del mecanismo argumental al querer implementar en el arte un propósito político-histórico determinista según el cual el resultado debe doblegarse a su deseo. Nos preguntamos si este carácter determinista y conclusivo que el escultor necesitaba imprimir puede ser el origen de las paradojas que hemos planteado al inicio de este último capítulo, entre dicha conclusividad y la voluntad por constituir *técnicamente*, como solución estética (con función *político-existencial*) los proyectos de integración arte-arquitectura, que según la Ley pertenecerían supuestamente a la fase pos-experimental de la vida.

7.2.2.2 PARADOJAS

Sin embargo, si el par “oposición-desocupación” tiene una relación directa con la ecuación, con la Estética objetiva, podría deducirse de ésta misma un *propósito político-existencial* sin el carácter absoluto ni el determinismo que impone la Ley de los Cambios, pero regido por una operatividad *técnica* y funcional. Y es que el propósito político del arte no estaría en la Ley, sino en la distinción previa entre “ocupación formal-desocupación espacial”, que es el germen no-determinista de la Ley. Moraza detecta una paradoja entre la ecuación y la Ley dada la carencia de funcionalidad que aparentemente tendría la ecuación.

“Es esta paradoja entre un constructivismo que pertenece al tiempo policrónico⁹⁶⁹ -simultáneo presente eterno- de la ecuación, y un tiempo monocrónico –una Ley de los cambios, con un

969 HALL, Edward T. *Más allá de la cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. Citado por MORAZA, Juan Luis. “Proyecto como crisis” en AA VV. *Oteiza...* Op. cit. p. 68.

carácter finalista-, la que convoca el espectro del Propósito Experimental, que implica que la propia experiencia no se basta por sí misma, sino que solo tiene sentido cuando se problematiza en función de una función, de un fin⁹⁷⁰.

Sin embargo, una noción de *propósito (político-existencial)* podría mantenerse sin que ello significara que éste guarde un final determinado. Ésta es la radical diferencia que proponemos, y analizar la relación existente entre la ecuación y el polar ocupación-desocupación nos ayudará a comprobar cómo el *propósito* (como finalidad no determinista y funcional), está integrado en esta primera relación originaria, sin necesidad del carácter conclusivo y determinista que Oteiza trasladó a la formulación completa de la Ley.

7.2.3 LA FUNCIÓN *POLÍTICO-EXISTENCIAL*, UNA CUESTIÓN *TÉCNICA*

7.2.3.1 RELACIÓN ENTRE LA ECUACIÓN Y LA "OCUPACIÓN FORMAL- DESOCUPACIÓN ESPACIAL"

Con el fin de comprobar que en Estética objetiva ya existe un *propósito* emancipador aunque no conclusivo, que rechaza la ecuación para el ámbito de la vida, analizaremos la relación directa entre la ecuación y el par ocupación-desocupación. De este modo, si el funcionamiento de la propia ecuación en el arte (y, por analogía, en la historia) puede dar cuenta de un arte alienante o emancipador, podríamos explicar que estas dos nociones equivaldrían a la determinación histórica que el sujeto Oteiza caracteriza como "ocupación formal" y "desocupación espacial" respectivamente.

En primer lugar, ha de recordarse que el carácter dialéctico de lo Abstracto ya implicaría un posible acercamiento (o alejamiento) hacia el *propósito*, aunque incompleto y, por tanto, carente de efectividad *político-existencial*. Sin embargo ahora lo trataremos desde esta perspectiva que entraña la operación completa del SE.

En la Ciudad como obra de arte Oteiza intuye cierta conclusión en su proceso experimental, aunque dirá que en este momento: "mi intención es desentrañar la consecuencia metafísica del par polar 'Espacio ocupado-espacio desocupado'⁹⁷¹. Y, precisamente en este texto, el escultor

970 MORAZA, Juan Luis. "Proyecto como..." Op.cit. p. 68. Moraza argumenta estas contradicciones desde una indiscernibilidad de los factores en la segunda fase de la vida, que para Moraza corresponde con la indiscernibilidad de la tríada lacaniana que explica la constitución psicológica del sujeto. "La deriva de la Ecuación Estética a la Ley de los cambios, supone el paso de un constructivismo psicosocial a un funcionalismo sociopolítico. Estas dos herramientas muestran una radical contradicción que explica muchas de las paradojas y del carácter polémico de la figura de Oteiza y también de la construcción de su propio mito. Las contradicciones internas entre la lógica constructiva y la evolutiva, entre la Ecuación y la Ley, derivarán la propia obra y la persona de Oteiza hacia posiciones progresivamente más radicales y progresistas, pero también más regresistas en un sentido pulsional". MORAZA, Juan Luis. Op. cit. p. 63.

971 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 23.

explica metafóricamente la relación entre el par ocupación-desocupación y la ecuación. Así, dirá que las distintas acentuaciones en uno u otro factor (SR, SI o SV) darán como resultado los diferentes estilos en arte, aunque esto no explica cómo se da la desocupación a partir de la ecuación:

“El grado de la integración, el acento personal en la dirección de este combate final, se marca en el resultado. El artista es un luchador del espacio, un agorámico, y le sucede como en la lidia del toro y sus dos estilos polares”⁹⁷².

Cuando el sujeto creador ha dispuesto su materia abstracta, queda turno para la segunda operación dialéctica. En este ejemplo que nos pone Oteiza, el toro equivaldría a la vida y lo abstracto al capote.

“Se cita el toro y hay que templar, se le prepara con el engaño (en el toreo, la materia abstracta, que para, del capote, la trayectoria del toro). Y ahora viene el tercio final de la lucha; en el que los dos estilos históricos se diferencian definiéndose perfectamente, lo mismo que en el arte”.

Esta segunda operación dialéctica de la ecuación es decisiva para que el resultado final resulte “receptivo” (desocupado) o “expresivo” (ocupado). Sin embargo, Oteiza debe recurrir a una metáfora, en este caso la del toreo y sus estilos, para intentar mostrar esta última combinación alquímica que tiene como resultado el SE.

“En la Escuela Ronda, es el espíritu clásico del Realismo inmóvil: el hombre lleva al enemigo (el toro, el T, la vida o la muerte) a su terreno. En la Escuela sevillana, es el espíritu de lo barroco: el hombre se mete en el terreno de su enemigo. Aquél es un estilo intelectual y receptivo. Éste es un estilo desde la naturaleza y la maquinación vitalista. Es el estilo paralelo al del arte actual que nosotros tratamos de analizar y combatir”.

Si un humanista como Oteiza con voluntad de defender un arte con función político-existencial (emancipadora) quiere combatir este otro arte que se define “desde la naturaleza y la maquinación vitalista”, se deducirá que la naturaleza de éste es alienante.

“De esta suerte el resultado de la creación estética puede ser: o silencioso o agitado. (Los resultados silenciosos son de carácter receptivo y los agitados de carácter expresivo). Según el dominio de lo abstracto sobre la vida: Muy poderoso y cerrado o por el contrario, voluntaria o involuntariamente débil y abierto”.

Resulta fundamental el hecho de la influencia que lo abstracto ejerce sobre lo vital en esta segunda operación técnica porque Oteiza advierte que puede resultar fallida en este último momento decisivo, de manera que el tiempo vital, los SV, queden fuera de la operación dejando un cascarón “intrascendente”, incompleto, formalista.

“Pero ante alguna de las tendencias actuales, pensamos que también puede suceder que el Tiempo vital escape de la trampa, porque ésta no se haya podido calcular o no se haya queri-

972 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 7. Las citas que siguen pertenecen a este texto y a la misma página.

do –como en los aformalismos- y el resultado estético no se produce y queda en la naturaleza como sola e intrascendente expresión de una realidad exterior o de una interna del artista”.

En un primer momento podría deducirse que hay un arte con función *político-existencial* alienante y otro con función *político-existencial* emancipadora, pero esto resultaría una incongruencia ya que lo existencial implicaba, como hemos tratado de explicar, una influencia emancipadora en sí misma. La clave volvería a estar en lo Vital. Si queda integrado en la operación pero no ha podido ser aislado el resultado será completo pero “expresivo”, por la predominancia de lo vital, un arte “definido desde la vida”, de “ocupación formal”. Por el contrario, si lo vital queda integrado pero finalmente aislado para que “emerja la razón existencial” daremos con un resultado “definido desde la muerte”, de “desocupación espacial”, “receptivo” con función *político-existencial*. Por tanto, más allá de las determinaciones históricas del arte, lo que sería objetivo respecto de esta oposición irreconciliable sería que Oteiza distinguía un arte emancipador de otro alienante.

No obstante, el *cómo* final (que Oteiza se ha visto obligado a exponer mediante una metáfora) sigue siendo la “magia” del “racionalismo mágico”, no solo por la determinación histórica de los factores, sino porque esta última operación dialéctica se da por un saber del arte que no puede pasar a discurso. Lo político del arte está en el SE como resultado estético de una operación *técnica*, no en ninguno de los factores como tal.

7.2.3.2 ARGUMENTOS DESDE LA FIGURA DEL ESPECTADOR

Desde el punto de vista del espectador encontraríamos argumentos para defender esta oposición indeterminada alienación-emancipación en el par determinado de ocupación-desocupación:

“En la 1.ª fase, la obra es de naturaleza expresionista, hablante, saliente. La obra está llena, es el mundo de la tonalidad, su estructura es forzosamente cerrada llenándose, y el espectador queda enfrente con carácter fundamentalmente pasivo y receptivo. Cambia su naturaleza tanto de la obra como de la relación con la obra del espectador. La estructura se va vaciando, silenciando, abriéndose, es el mundo de la atonalidad, y permitiendo el acceso activo del espectador a la obra”⁹⁷³.

De acuerdo al pensamiento polar de Oteiza, si un arte de desocupación espacial (cuyo objetivo es proveer de tratamiento espiritual como medio de construcción libre y activa del espectador) se opone diametralmente a un arte de ocupación o de expresión, habría que deducir (tal y como hemos avanzado anteriormente) que, dado el momento histórico de la ciudad contemporánea (que estéticamente manifiesta esta última tendencia de expresión) las consecuencias para el Hombre serían de signo contrario, es decir, alienantes.

“Sólo unos ejemplos, pues mi intención es desentrañar la consecuencia metafísica del par polar ‘Espacio ocupado-espacio desocupado’. En los ejemplos señalados el espectador queda fuera de la obra de arte. En mi cálculo panóptico la obra de arte abarca y virtualmente encierra

⁹⁷³ OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p. 82.

dentro de su organización estética al observador. Ahora finalizo mi personal trayectoria en la obra receptiva, ésta queda cerrada y abierta, indiferente al espectador pero dispuesta para su habitabilidad⁹⁷⁴.

Por tanto, podríamos establecer que existen manifestaciones estéticas despolitizadoras en las que el hombre sale de sí hacia la Naturaleza, una distracción pasiva, razón por la que Oteiza planteará un arte receptivo de desocupación del espacio como medio de “politización estética” al evidenciar una falta, y cuyo movimiento de “evasión” es hacia el interior, una activación de la espiritualidad.

En este sentido, suponemos que el arte de ocupación es alienante, por no ser emancipador, ya que coloca al espectador en una situación pasiva y exterior a su conciencia. Aunque Oteiza pretende combatirlo ya que considera que no sirve a su propósito, no significa que sea totalmente negativo. De hecho, Oteiza consideraba correcta la combinación de ambos tipos de arte en el espacio urbano, aunque distinguiendo áreas diferenciadas para su ubicación. Podríamos deducir, por esta razón, que un problema agravante respecto al arte de alienación es el uso que se le pueda dar en la ciudad, en la vida, si la intención es contraria al *propósito*.

7.2.3.3 ARGUMENTOS DESDE LA FIGURA DEL CREADOR

Como planteaba Oteiza en *La ciudad como obra de arte*, “podríamos elegir el argumento de una estatua en su máxima complejidad. El problema es la forma de proceder a desocuparla⁹⁷⁵. Ratificaríamos que la cuestión de la funcionalidad político-existencial del arte es fundamentalmente técnica y objetiva, una cuestión de “diseño”, de ecuación, donde lo fundamental recae en el sujeto creador.

En relación a éste, la evasión del “ser para la muerte” (en palabras de Heidegger) es para Oteiza “religiosa” cuando confía en una solución exterior, o “estética”, cuando es personal y asociada a la creación. Al mismo tiempo, la “evasión estética” puede ser “relativa”, “cuando el artista pone lo que tiene, lo que encuentra⁹⁷⁶, es decir, en un arte completo pero que no ha sabido aislar la razón vital; y “absoluta” cuando “el artista halla lo que le falta⁹⁷⁷, es decir, cuando ha emergido la “razón existencial”.

“Nos oponemos al arte actual de expresión, llamativo y formalista, con un arte receptivo y de servicio espiritual. En contra de un arte aliado a la Naturaleza y los mecanismos formales, un arte basado en la desocupación del espacio, en contra de la misma Naturaleza y en favor del hombre. En contra de un arte en que el artista -por ocupación formal del espacio- repite lo que tiene y lo que ve, un arte -por desocupación espacial- en que el hombre se plantea y busca lo que le falta⁹⁷⁸.”

974 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 23.

975 Ídem p. 24.

976 OTEIZA, Jorge. Mecanoscrito, s/título. s/f; s/p. Archivo FMJO.

977 Íbidem.

978 OTEIZA, Jorge. *Carta abierta a André Bloc*, 1958; s/p. Archivo FMJO.

Oteiza decía que lo más difícil era dar con lo “abstracto”, la responsabilidad de determinar históricamente la función *político-existencial*, pero debemos apuntar que lo fundamental es el SE, para que el arte resultante de cuenta de esta función. Desde nuestro esquema, distinguiríamos una *adecuación* como arte alienante en el sentido de un estancamiento hacia el *propósito*, de una *alteración negativa*, también alienante por cuanto el cambio que se ha producido ha tomado la dirección opuesta.

Finalmente, para Oteiza el grado de desocupación máxima como “cero final corresponde simbólicamente a la creación del concepto de persona, de hombre con conciencia de su libertad y de su dominio espiritual para la vida”⁹⁷⁹. Al haber comprobado esta relación, podemos establecer, con Oteiza, que plantear una síntesis entre la alienación y la emancipación es imposible, pero no podemos estar de acuerdo en que la justificación del rechazo de la Estética objetiva, del saber técnico y operativo que da cuenta de la función político-existencial, recaiga en esta imposibilidad de síntesis ya que alienación y emancipación no son elementos a ser sintetizados; la emancipación absoluta es, en sí misma, el propósito último (ya sea para la persona o para su sociedad) y, como tal, no puede sintetizarse.

7.4.3.4 EL DESEO DE CONCLUIR

“¿Qué arte elegiríamos para nosotros? Está claro que lo que erguimos y lo que pagamos es lo que comercialmente selecciona para nosotros, para ellos, la publicidad fría internacional, calculada, de las galerías y mercaderes profesionales. La proyección calmante, de un arte receptivo, -ataráxico, espiritual”⁹⁸⁰.

La palabra griega ataraxia significa “ausencia de turbación”, y remite a una disposición del ánimo propuesta por los epicúreos, estoicos y escépticos, gracias a la cual un sujeto alcanza el equilibrio emocional mediante la disminución de la intensidad de sus deseos y la fortaleza frente a la adversidad. La ataraxia se define como tranquilidad, serenidad en relación a la razón y los sentimientos. En el caso de Oteiza, solución estética a las contradicciones.

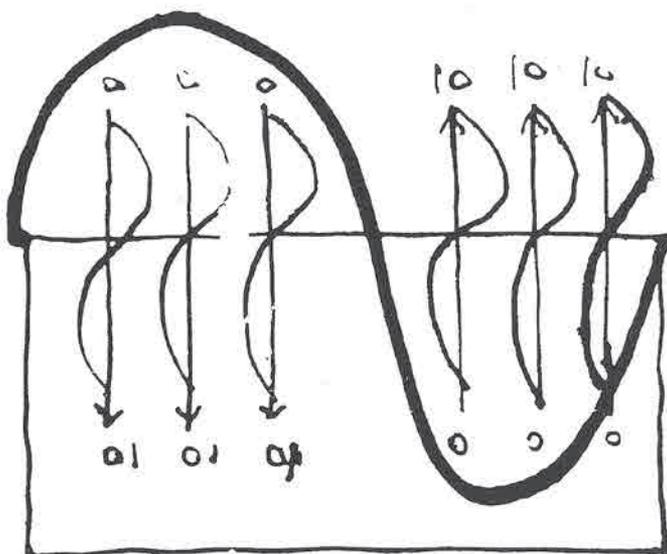
Sabemos de la analogía entre el proceso experimental y la historia en Oteiza, de manera que el escultor define con la Ley unas épocas en la historia que son de ocupación formal a las que siguen otras de desocupación espacial. Sin embargo, como cortes transversales, dentro de estas grandes fases de la historia se producen así mismo tensiones entre resultados de ocupación y de desocupación.

“Al otro lado de la hipotenusa del triángulo rectangular, hemos señalado con un pequeño círculo, con un cero, el más allá, Dios, la Nada, lo Absoluto, lo trascendente. Dividimos el área rectangular bifásica con una diagonal opuesta al cero de partida y que corta la frontera metafísica y comprendemos la relación que quiero señalar entre el más allá, absoluto y trascendente y este cero negativo, que expresa la conciencia trascendente en términos reales, humanos, de una sensibilidad libre, existencial, elaborada desde lo estético. Este punto final de la serie de tomas de

979 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p.82.

980 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 30.

conciencia desde el arte, representa la desalienación última, la del arte mismo [...] es un punto estéticamente absoluto, trans-estético, suelto y trascendido, libre, en la existencia. Rozan este concepto las distintas especulaciones sobre la naturaleza de un hombre nuevo. Nos recuerda este 0 (con guiñon superior a mano) Y si pensamos que en cada tendencia se obedece a un recorrido que corresponde a la misma Ley de los cambios, los finales relativos de cada tendencia marcarían a lo largo de la Ley de los cambios, una serie de pequeños puntos omega relativos”⁹⁸¹.



Esquema oteiziano que ilustra los puntos "relativos" (verticales) y "absolutos" (horizontal) desde la perspectiva de la "Ley de los cambios"

Según lo argumentado hasta ahora y siguiendo a Oteiza, podríamos denominar *alienación absoluta* al período preartístico. La *emancipación absoluta*, por el contrario, implicaría la desalienación última, para Oteiza el "cero conclusivo" a la que llegó en sus últimas obras, investido ya de una nueva sensibilidad para la vida. Oteiza encuentra momento análogos, u "homólogos", de este cero conclusivo ("símbolo sagrado del vacío como conciencia estética final y con el que se interrumpe la actividad experimental del artista; dando paso al artista popular"⁹⁸²) en distintos ejemplos históricos, siendo el primero el cromlech, pasando por el jardín vacío de Kioto, el Partenón, las Meninas, el Igitur, y finalmente, la obra conclusiva de Oteiza.

En este sentido, podríamos convenir que la *alienación relativa* sería la obra de arte "expresiva" de "ocupación" dentro de las fases de Laboratorio en la Historia (podría equivaler en nuestro esquema a la *adecuación* o *alteración negativa*, que se estanca o aleja, respectivamente, del *propósito*) y la *emancipación relativa* aquella obra de arte "desocupada" aún dentro del laboratorio (*alteración positiva*, aproximativa, respecto al *propósito*).

981 OTEIZA, Jorge. *Ejercicios...* Op. cit. p.83.

982 Ídem p. 85.

Pongamos atención al “punto último en la evolución de la sensibilidad” que menciona Oteiza en la cita anterior, símbolo de una emancipación y transformación del sujeto completamente desalienando y libre, preparado para la vida ¿acaso no responde esta situación a la culminación del *propósito*? Diríamos que sí, desde un punto de vista del sujeto individual, no de su sociedad. Sin embargo, según nuestra *ampliación funcional* de la ecuación, el desarrollo de la historia del arte no podía alcanzar este absoluto, ni la obra de arte, tampoco el hombre.

7.2.3.5 "ABSOLUTO" Y "RELATIVO"

Finalmente, vamos advirtiéndolo que el término “absoluto” frente a “relativo” representaría la clave de estas dificultades, al dar cuenta del deseo de Oteiza por concluir, que es un deseo de completud el cual, por otro lado, sólo podía abocar al fracaso. El hecho de asumir, de desear como hombre lo “absoluto” del cero conclusivo de su etapa experimental le obligaba a considerar como totalmente superada esta fase y su metodología específica, la Estética objetiva-dialéctica. Al hacerlo, el artista “preparado para la vida” quedaba huérfano de su saber *técnico* en su voluntad por trasladar la función *político-existencial* a la ciudad.

La vida con los demás se cubre así con el manto lógico de la oposición, de la imposibilidad de la síntesis que supuestamente ha resuelto las contradicciones del sujeto en el laboratorio; la tendencia “destruccionista” que defendía el escultor al percatarse que no había síntesis de las dos tendencias principales del arte (de la alienación y la emancipación) acompaña, paradójicamente, a la voluntad constructiva de la renovación de una cultura.

7.2.4 UNA PERSPECTIVA OBJETIVA DE LA RELACIÓN ARTE-VIDA

“Por su condición de escultor, Oteiza debía saber que la determinación con la que hablaba de la conclusión experimental, era una verdad a medias. La grandeza de las piezas de Sao Paulo, testimonia que por propia experiencia sabía que la escultura era el límite con el que tropezaba su anhelo moderno de resolver el mundo, y también el arte”⁹⁸³.

“el hombre no sabe, huye, de su oficio de hombre que es fabricar su vida. Algunos hombres fabrican el arte, para que se aclare, se facilite, se ayude, este penoso pero hermoso oficio de hombre”⁹⁸⁴.

Al llegar al final de nuestro recorrido, necesario para dar argumentalmente con el lugar desde el que intuitivamente habíamos partido, quizá nos encontramos situados ante una de las razones que explicaría el fracaso de un Proyecto, deseable, que crecía con el germen de su propia destrucción al determinar de antemano (inmerso en la fascinación por el reconocimiento de su potencial) una meta que jamás se alcanzaría. No obstante, ¿qué sería de nuestra condición

983 BADOS, Ángel. “El laboratorio experimental. O el trazo...” Op. cit. p. 328.

984 OTEIZA, Jorge. *Quousque...* Op. cit. epígrafe 88.

de sujetos deseantes si realmente pudiera alcanzarse este punto “absoluto”? Probablemente nos encontraríamos ante la inauguración de un período no ya posthumanista, sino *posthumano*.

La elección de recorrer cada uno de los factores/seres de esta ecuación y sus operaciones dialécticas, revela nuestra voluntad por recuperar un potencial que, asimismo, nos ha advertido de sus virtudes, peligros y, por supuesto, de la imposibilidad de una conclusión absoluta: ni en la obra de arte, dado que no existe obra definitiva; ni en la historia por cuanto no existe sociedad emancipada; y tampoco en el hombre, porque la tarea de dar sentido a la existencia es tan perenne como nuestra condición de mortales. El movimiento hacia el *propósito* únicamente podría ser aproximativo, o de alejamiento. Y precisamente porque somos conscientes de que este alejamiento puede producirse,

“Nosotros preguntamos: ¿Es posible que una Estética objetiva –una Ontología del arte– no esté todavía en condiciones de concretar la verdadera consistencia del arte contemporáneo y de situar sus problemas en el campo de una auténtica conciencia profesional y de definir y precisar la condición espiritual de sus operaciones?⁹⁸⁵

La pertinencia de recuperar la Estética objetiva y su mecanismo como ecuación, como garante de continuidad del proceso dialéctico, se basaría en el reconocimiento de que la función primordial del arte es su capacidad *político-existencial* y que la tarea responsable debe dar cuenta *técnicamente* de esta función para su efectividad en relación a la situación histórica particular. Y reconociendo que no podremos zafarnos de una cuestión intrínseca, estructural del arte, como es la relación entre lo íntimo y público, entre el sujeto y el otro. Cuestiones que centrarían la importancia del análisis, no sólo en los ámbitos del arte, sino en el reconocimiento de que lo *político-existencial* del arte puede ser aplicado, como cuestión técnica, en cualquier ámbito.

Nuestra manera de entender la cuestión particular de Oteiza no implicaría, por tanto, una negación de la Estética existencial o de las Estéticas aplicadas, sino que pretendería valerse de su posible complementariedad con la Estética objetiva, es decir, la relación entre un saber *técnico* y la transmisión de ese saber.

7.2.4.1 TRANSICIÓN Y PARADOJA FUNCIONAL

El hecho de que Oteiza quisiera trasladar al ámbito de la ciudad la función primordial del arte mediante su disolución en la vida podríamos interpretarlo como otra analogía con la filosofía hegeliana y el riesgo de que, aun pretendiendo alcanzar el estatuto de filosofía práctica engarzada en la realidad, derivase finalmente en una pura abstracción completamente separada de aquélla. Marx, gracias a su concepción materialista de la dialéctica, proveerá de un vínculo y una verdadera praxis a su filosofía. Por parte de Oteiza, habríamos de conceder que la Ley de los Cambios lanza un vínculo “a la realidad”, a la ciudad, a la vida, por cuanto comparte con otros artistas de la modernidad un nuevo terreno para el arte en directa relación con los demás.

985 OTEIZA, Jorge, PUIG, Roberto. *Memoria de Primer grado*, presentada al Concurso Internacional par el Monumento a Batlle y Ordóñez, 1958. Véase ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO. *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*, EHUpress-Fundación-Museo Jorge Oteiza, Bilbao, 2008.

Si reconocemos que el arte está ahí donde se produce una *alteración* o “discontinuidad”, es porque ésta ha sido incentivada por la experiencia de una falta que procura resolverse estéticamente, en donde lo fundamental será la operación analógica entre la “estructura siempre insatisfecha” (Bados) de la obra de arte y la propia condición de falta del sujeto creador.

El arte, interpretado desde esta ecuación dialéctica, siempre estaría en falta de alguno de los factores fundamentales, por lo que nunca se daría la situación “ataráxica”, homeostática, equilibrada entre todos sus factores. Por analogía, esto implicaría que la existencia del sujeto humano siempre estará en falta, descubriendo en el camino dialéctico por el que intenta “resolverse absolutamente” que esta es una tarea no *conclusiva*, pero a la que puede aproximarse. Aunque, como hemos explicado, la función *político-existencial* que representa la clave de esta aproximación recae en la operación completa y no en las distintas acentuaciones de sus factores.

7.2.4.2 LA CUESTIÓN DEL CCAB

Así, vamos desvelando la intencionalidad última de esta investigación al plantear el análisis del CCAB desde una *ampliación funcional* de la ecuación; la voluntad de “desestatuizar” el CCAB, como Oteiza proclamaba en la *Interpretación estética de la estatuaria*, para dar precisamente con la cuestión *técnica* del arte, y su fracaso al querer determinarse particularmente en este proyecto.

Observamos, no obstante, ciertas dificultades inherentes a la época en la que se gestó el proyecto; unas condiciones epocales y un lugar como Bilbao que podríamos situar en transición, entre un tiempo en el que se reconoció expresa y programáticamente la función *político-existencial* del arte, y otro en el que la tendencia de “expresión” del arte y las manifestaciones estéticas en la ciudad que Oteiza denunció llegaban a instaurarse como modelo económico. ¿Dónde colocar al proyecto del CCAB, teniendo en cuenta su importante vinculación con los nuevos modelos económicos en la ciudad? Cabría cuestionarse si la imposibilidad de este proyecto no se radicaliza por una posible dicotomía funcional entre las pretensiones por determinar una función emancipadora y otra alienante, simultáneamente.

No obstante, parecería que en toda época podría constatarse, bajo distintos nombres, un sentimiento de peligro y amenaza que debemos denunciar y combatir, por todo lo cual la tarea de recurrir de manera *técnica* a una solución desde el arte pasaría por reconocer y redefinir su función *político-existencial*.

La ecuación nos brinda una vía para interpretar qué factores en falta se dan en el arte, en la historia, o en el sujeto, y cómo la evolución del arte consistiría en el reconocimiento de estas faltas y la voluntad de resolverlas estéticamente en un proceso interminable. De este modo, aplicar la ecuación a un proyecto como el del CCAB nos daría la oportunidad de reconocer los factores que entran en juego, los predominios y la falta.

Haber situado en *Paisaje* el texto de la *Ciudad como obra de arte* responde al reconocimiento personal de una gran falta documental acerca de los SV en el proyecto del CCAB, distinguiendo en este texto la voluntad de querer implementar mediante el “diseño”, la estética objetiva

en la ciudad. Esto responde a la intencionalidad última de esta investigación, que pretende situarse en el ahora y preguntar al arte cuál es la determinación histórica de la función *político-existencial* para el “hombre de hoy”, más allá del uso que ideológicamente se le quiera dar a la obra de arte. No obstante, al cuestionarnos sobre los motivos del fracaso de este proyecto, nos situamos ante los agentes responsables de la voluntad de redefinición que estamos tratando, y si esta tarea debía recaer en Oteiza o en las siguientes generaciones de artistas⁹⁸⁶ que hubieran reconocido dicha función, más imbricados con su tiempo.

No obstante, desde entonces puede reconocerse una tendencia global que parece haber adoptado el discurso moderno de la emancipación como elemento regenerador del sistema de producción capitalista. En este sentido, se produciría una inversión de medios y fines: la finalidad del arte que en el proyecto político utópico de la modernidad se imaginó como formación y emancipación del sujeto torna en un medio para establecer nuevos nichos de oportunidad para el mercado. El problema estaría en que, al redefinir esta finalidad, la lógica del mercado (tal y como observamos en otro tipo de sectores) tendería a desvirtuar los medios para obtener el mayor rendimiento de sus fines, con las consecuencias que en el terreno de lo estético deriva para el sujeto.

Todas estas complejidades nos concitan a una reflexión sobre la especificidad emancipadora del arte y los modos en como se redefine históricamente. Al centrar el análisis en la cuestión *técnica* creemos correr menos riesgos de estancar la lógica proyectiva como consecuencia de la supuesta capacidad por parte de los órdenes de representación instituyentes de reabsorber el potencial político del arte. El potencial *político-existencial* del arte, si se produce en los términos en los que lo hemos definido, no podría reabsorberse por ningún sistema. Otro aspecto distinto es el uso ideológico del arte, que forma parte de la operación, pero que no resolvería en sí mismo, como ya hemos advertido, la cuestión *político-existencial*.

7.2.4.3 APERTURA TÉCNICA

Aunque parecería que debido a la crisis económica global se le exige al arte pretendidamente político centrar su actividad sobre las *condiciones materiales e ideales*, podría parecer que la función reclamada por Oteiza resulta frívola o incluso extemporánea, pero hacemos nuestras (una vez más) las palabras del escultor al responder “que sí, es lícito, y además tan urgente y necesario como los mismos problemas materiales a los que está íntimamente unida [la ciudad], como lo está el alma con su cuerpo”⁹⁸⁷.

Esta época, herida por el carácter dogmático y determinista de la modernidad, que pretendería zafarse de cualquier intento de interpretación estética objetiva, se descompone en una multiplicidad de expresiones y procesos temporales distintos, por lo que no sólo resulta difícil, sino en ocasiones ofensivo mencionar si quiera cierta objetividad. Pero un análisis de este tipo, elaborado desde una perspectiva actual, podría querer dar cuenta de aquello de lo que nosotros no

986 Cabe mencionar que el doctorando está preparando un nuevo proyecto de investigación que precisamente se centraría en la cuestión de la redefinición histórica que habría propiciado la convergencia de varios artistas jóvenes que compartían lugar y tiempo con el proyecto del CCAB.

987 OTEIZA, Jorge. *La ciudad...* Op. cit. p. 31.

podemos zafarnos, la redefinición de un *propósito* interno del arte, el cual podríamos reconocer como positivo para todos nosotros. Aunque globalmente la tendencia cultural parece afanarse en ir contra este *propósito*, con más razón habremos de centrarnos en la cuestión *técnica* de una función emancipadora, liberándonos para ello del carácter determinista de la modernidad y sus consecuentes fracasos.

No obstante, la misma ecuación sólo es una determinación perteneciente a su tiempo. Por esta razón, la *ampliación funcional* que hemos pretendido desarrollar como método de investigación no habría pretendido erigirse como una redefinición histórica, sino como método para despejar la cuestión misma de la *redefinición*, cuestión *técnica*; aquello que se nos escapa es su *propósito*, una incógnita que esta investigación ni puede ni ha pretendido determinar, pues ésta no es sólo mi tarea, sino tarea de mi época.

EPÍLOGO

UN DISCURSO PARA LA TRANSMISIÓN DEL ARTE

Una vez ha sido todo despejado, al final de este recorrido -al final de todos los recorridos- acontece la pregunta por el sentido. Durante el trabajo, encontraba el sentido en la lógica de la estructura, y el tema de investigación quedaba sometido a ella para goce y sufrimiento del investigador. Es posible que el lector haya participado de este sentir, sobre todo en los pasajes verdaderamente abstractos de esta escritura, si bien le queda al que escribe la temerosa esperanza de que la apertura que ofrece lo abstracto como tal pueda ser determinada por la individualidad de cada lector para poder así constituir sus propias reflexiones.

Una esperanza que no debería apaciguar al que escribe como bien sabe el Director de esta Tesis doctoral, el Dr. Ángel Bados, al que debo el reconocimiento de la importancia fundamental por saber concitar al otro en nuestro trabajo, si bien ésta es una tarea en construcción.

Pasajes, digamos que un poco más duros, como los capítulos sobre lo *Abstracto* o el *Ser estético* que, precisamente por ser el resultado de combinatorias, llevan marcado el rastro producido por un mecanismo para el pensamiento que ha llegado a las mismas conclusiones por distintas vías; quizá este sea el único carácter *científico* de esta investigación.

Pero en la estructura creía ver también el sentido de la responsabilidad para la época a la que pertenezco, y el intento por saber en qué consiste esta responsabilidad, con el fin de reconocernos dentro y fuera de ella. Un vistazo al último siglo evidencia varios momentos en los que se sentía una transición “entre dos culturas”. Podría parecer que este sentimiento no se reactualiza, incluso cierto hastío por el que comenzarían a brotar tímidas energías renovadoras, valerosas al hacer frente a las contradicciones de nuestra época. No es mi caso, ya que me he parapetado en el pensamiento de Oteiza para expresar algunas de mis intuiciones, aunque uno llega a pensar que *era oteiciano* antes incluso de haberle conocido. Entiendo que este reconocimiento es similar a aquel que sintió el escultor al imaginar las aventuras de un único escultor que a lo largo de la historia cambia de nombre.

Pero esta estructura abstracta e indeterminada con la que se ha operado aquí no es sólo una abstracción del pensamiento, sino su límite. Al terminar ha quedado sin explicación lo “má-

gico” del arte, aunque no ha sido imposibilidad de esta empresa, sino la de todo discurso que pretenda dar cuenta de ello. Y de esto es consciente alguien que, como en mi caso, alterna el discurso y la práctica del arte.

Este es precisamente el límite del discurso, aunque, alguna relación más le puede quedar que, en su escritura o en su oralidad, le vincule al arte además de su condición de lenguaje. Y de esto era muy consciente Oteiza. “El arte no educa”, decía el escultor y ésta puede ser una de las razones que explican el sentido de la transmisión mediante el discurso. Oteiza sabía que la obra de arte no podía dar cuenta por sí sola de su verdadera función para el espectador si éste no había sido preparado para “utilizarla”. Por este motivo, Oteiza dedicó la segunda parte de su vida a la transmisión del arte por muy distintas vías, incluida la discursiva.

Uno debe reconocer en sí mismo, pero también y sobre todo en los demás, la enseñanza *para* el arte en la apertura de las vías de vinculación entre el arte y su participante. En este sentido, he de agradecer expresamente a la Dra. Ana Arnaiz su constante esfuerzo para la formación de la sensibilidad.

Una cosa es la transmisión del saber del arte mediante la enseñanza del arte, y otra muy distinta la de su transmisión por un discurso *para* el arte, y es este sentido el que merece aquí principal atención ya que podría aproximarnos a la respuesta por el sentido de esta investigación.

Decíamos en el capítulo dedicado al *Ser estético* que nuestra manera de entender la cuestión del laboratorio y la ciudad en Oteiza implicaba una posible colaboración del saber *técnico* y la transmisión de ese saber. Así como esta tesis partía del gozne entre estos dos ámbitos del “laboratorio” y de la “ciudad”, podríamos llevar a último término este camino en el intento por desarrollar un discurso *para* el arte que considere cierta imbricación entre la parte *técnica* y la transmisora.

Y es precisamente aquí donde reconozco mi verdadero interés desde este trabajo, y para un futuro, en un discurso *para* el arte, aquel en el que el trabajo del investigador se vincula de un modo *técnico* a la construcción del objeto que pretende dar cuenta del arte, poniendo en riesgo algo más que sus palabras.

PARTE III

ANEXO
DOCUMENTAL

ANEXO DOCUMENTAL SR

- Doc. 1: "Propuesta de centro cultural al Pleno del Ayuntamiento". 3-X-1988.
 Doc. 2: "Informe del DPA sobre su estructura". Fecha estimada: noviembre de 1988.
 Doc. 3: "Informe de coordinación económica del DPA". 31-I-1989.
 Doc. 4: "Informe del DPA para concurso internacional". 1-II-1989.
 Doc. 5: "Contrato del equipo redactor del CCAB". 23-II-1989.
 Doc. 6: "Carta del arquitecto Javier Olaso al alcalde J. M^a. Gorordo". Fecha estimada: febrero de 1989.
 Doc. 7: "Acta de reunión del Ayuntamiento con grupos culturales". 14-IV-1989.
 Doc. 8: "Notas colegiales del COAVN sobre la Alhóndiga". Junio de 1989.
 Doc. 9: "Alegaciones al Ayuntamiento presentadas por Federico Arruti". 21-VII-1989.
 Doc. 10: "Reunión 'clandestina' en el interior de la Alhóndiga". Fecha estimada, 1990.
 Doc. 11: "Dos notas de prensa de Jorge Oteiza contra el Guggenheim y el Gobierno vasco". Mayo de 1993.

ANEXO DOCUMENTAL SI

- Doc. 12: "Conversación transcrita entre Jorge Oteiza y Fco J. Sáenz de Oiza". 17-I-1989.
 Doc. 13: "Informe del programa de necesidades para equipamientos culturales en el CCAB". 23-II-1989.
 Doc. 14: "Memoria de J. González de Durana y C. Otxagabia sobre el Museo de Arte Contemporáneo en el CCAB". Sin fecha.
 Doc. 15: "Planos del proyecto CCAB del ingeniero Javier Manterola". Sin fecha.
 Doc. 16: "Dibujos desconocidos para la rehabilitación de la Alhóndiga". Sin fecha.

ANEXO DOCUMENTAL SV

- Doc. 17: "Presentación de *La ciudad como obra de arte*". 1958.
 Doc. 18: "*La ciudad como obra de arte*". 1958.
 Doc. 19: "Distintos textos de Jorge Oteiza sobre el proyecto del CCAB".

ANEXO DOCUMENTAL SR

Doc. 1: “Propuesta de centro cultural al Pleno del Ayuntamiento”. 3-X-1988**(Archivo Ayuntamiento).**

Primeras páginas de presentación sobre la propuesta presentada al Pleno del Ayuntamiento de Bilbao para la aprobación del proyecto de rehabilitación de la antigua Alhóndiga como futuro centro cultural.

Doc. 2: “Informe del DPA sobre su estructura”. Fecha estimada: noviembre de 1988**(Archivo Ayuntamiento)**

Informe elaborado por el Departamento para el desarrollo del Programa Alhóndiga (DPA) que detallan las funciones en los distintos ámbitos de coordinación.

Doc. 3: “Informe de coordinación económica del DPA”. 31-I-1989**(Archivo Ayuntamiento).**

Informe del coordinador económico del DPA en el que se señalan las propuestas de actuación económica para el proyecto del CCAB.

Doc. 4: “Informe del DPA para concurso internacional”. 1-II-1989**(Archivo Ayuntamiento)**

Informe elaborado por el coordinador técnico del DPA en el que se argumentan ciertas dudas sobre la idoneidad de llevar a cabo un concurso internacional para el proyecto del CCAB según los intereses municipales.

Doc. 5: “Contrato del equipo redactor del CCAB”. 23-II-1989 (Archivo Ayuntamiento).

Contrato firmado entre los tres miembros del equipo redactor del proyecto CCAB, Jorge Oteiza, Juan Daniel Fullaondo y Fco. Javier Sáenz de Oiza, y el entonces alcalde Bilbao José M^a. Gorordo.

Doc. 6: “Carta del arquitecto Javier Olosa al alcalde J. M^a. Gorordo”. Fecha estimada: febrero de 1989 (Archivo Ayuntamiento).

Carta de Javier Olosa, arquitecto miembro del equipo ganador del primer concurso para la rehabilitación de la antigua Alhóndiga como centro cultural en 1975 y de un proyecto de rehabilitación de comienzos de 1988, en la que expone al alcalde José M^a. Gorordo sus diferencias sobre la situación del equipo respecto al nuevo proyecto del CCAB aprobado por el Pleno del Ayuntamiento.

Doc. 7: “Acta de reunión del Ayuntamiento con grupos culturales”. 14-IV-1989**(Archivo Ayuntamiento).**

Acta que recoge información sobre la reunión que el coordinador técnico del DPA ha mantenido con algunos grupos culturales de la ciudad para poder desarrollar un programa de necesidades en el CCAB.

Doc. 8: “Notas colegiales del COAVN sobre la Alhóndiga”. Junio de 1989.

Notas colegiales dedicadas a la defensa del antiguo edificio de la Alhóndiga, que contiene algunas críticas al nuevo proyecto del CCAB impulsado por el Ayuntamiento.

Doc. 9: “Alegaciones al Ayuntamiento presentadas por Federico Arruti”. 21-VII-1989 (Archivo Ayuntamiento).

Alegaciones presentadas por el entonces presidente del COAVN que, en su representación, señala los motivos de su disconformidad respecto al cambio en el Plan General de Ordenación Urbana llevado a cabo por el Ayuntamiento de Bilbao con el fin de poder desarrollar el proyecto del CCAB.

Doc. 10: “Reunión ‘clandestina’ en el interior de la Alhóndiga”. Fecha estimada, 1990.

Trascripción de un texto extraído íntegramente del libro de José M^a Gorordo, La política de otra manera (1993), que recoge literalmente la grabación de una reunión mantenida entre el propio alcalde José M^a. Gorordo, el arquitecto Fco. Javier Sáenz de Oiza y Jon Intxaustegi, con el secretario y el presidente del Partido Nacionalista Vasco, un arquitecto miembro de la Junta de Patrimonio del Gobierno vasco.

Doc. 11: “Dos notas de prensa de Jorge Oteiza contra el Guggenheim y el Gobierno vasco”. Mayo de 1993.

Dos notas de prensa, de título “Adelante Guggenheim, este país es tuyo” y “Se acabó el Guggenheim. Carta abierta al consejero”, en las que el escultor Oteiza critica la cancelación del proyecto del CCAB por parte del Gobierno vasco y la aceptación de éste para el desarrollo del proyecto de Museo de Arte Contemporáneo Guggenheim en Bilbao.

Doc. 1: "Propuesta de centro cultural al Pleno del Ayuntamiento". 3-X-1988.

I N F O R M E :

- AL EXCMO. AYUNTAMIENTO PLENO -

La Villa de Bilbao ha sufrido tradicionalmente una serie de carencias en materia de equipamiento comunitario a las que está haciendo frente la Corporación Municipal de forma progresiva y según lo permiten los recursos económicos municipales.

Una de las zonas o sectores más deficitario en esta materia, es la de la Alhóndiga y sus aledaños, situación a la que hay que poner término al igual que se ha hecho en otras zonas de la Villa.

Para ello el Area de Cultura ha venido estudiando cuidadosamente a lo largo de los últimos meses, la posibilidad de elaborar un Programa de actuación municipal en la zona de la Alhóndiga. El desarrollo de este Programa exige la explicitación de una serie de objetivos y estrategias con propósitos racionalizadores que confluyen en un punto común, cual es la dinamización de dicha zona que está llamada a constituir, quizá el polo de desarrollo cultural, deportivo y de servicios en general más importante para los próximos años.

Ello implicará al mismo tiempo, la realización de una inversión importante, para lo que habrá que allegar los recursos necesarios de una serie de Organismos Públicos (CEE, del Estado, del Gobierno Vasco, de la Diputación Foral de Vizcaya, etc.), así como de empresas e instituciones de carácter privado. También exigirá la implementación de una serie de determinaciones de carácter urbanístico, presupuestario, etc. Finalmente el programa tiene una vocación dinámica y no estática, lo

que exigirá en el tiempo la ejecución de las necesarias correcciones que un Programa tan ambicioso como el presente, habrá de determinar, dado su dimensionamiento y proyección en el equipamiento comunitario de uno de los sectores llamados a desempeñar un papel relevante en el futuro desarrollo de la Villa.

En base a todo lo expuesto se eleva para su aprobación al Pleno de la Corporación Municipal del siguiente,

PROYECTO DE ACUERDO

PRIMERO.- Se propone que el programa que se eleva para su aprobación al Pleno se denomine "Programa de actuación Municipal respecto al Centro Cultural de la Alhóndiga, el Complejo Deportivo del Ensanche y Aparcamientos, como un conjunto de equipamiento comunitario de la zona".

SEGUNDO.- La aprobación del Proyecto Básico de vaciado de parte de la actual estructura de la Alhóndiga y excavación para la creación de plantas de aparcamiento, así como la aprobación del Proyecto Básico del Complejo Deportivo del Ensanche.

TERCERO.- La ejecución, previo cumplimiento de los trámites legales procedentes, de los Proyectos Básicos anteriores.

CUARTO.- La convocatoria de un Concurso Internacional de Ideas sobre el conjunto integrado por el Centro Cultural a ubicar en la Alhóndiga y el Complejo Deportivo del Ensanche.

QUINTO.- La ejecución, previo cumplimiento de los trámites legales procedentes, de la idea que resulte seleccionada, en su caso.

SEXTO.- Se faculta a la Alcaldía o persona en quien delegue, para la adopción de las medidas complementarias que resulten necesarias (urbanísticas, presupuestarias, de gestión. etc.), y que permitan desarrollar el Programa señalado en los apartados anteriores, con inclusión de las medidas correctoras que las lógicas desviaciones en el tiempo del Programa, pudieran suscitarse.

SEPTIMO.- La Corporación se compromete a consignar en los próximos Ejercicios, las cantidades que se precisen hasta un total de 3.000.000.000.- Ptas., para la ejecución del Programa, en la parte relativa al Centro Cultural de la Alhóndiga.

OCTAVO.- Asimismo, se faculta a la Alcaldía, o persona en quien delegue para desarrollar cuantas gestiones fueran necesarias ante los Organismos Públicos competentes, así como de empresas e instituciones de carácter privado en orden a la generación de los recursos económicos complementarios que fueren precisos además de las aportaciones presupuestarias municipales.

NOVENO.- Finalmente la Corporación Municipal Plenaria faculta a la Alcaldía para que en nombre y representación de este Excmo. Ayuntamiento, pueda llevar a cabo el desarrollo del Programa que antecede, para lo cual podrá recabar los asesoramientos de todo tipo que

ANEXO II

5. DELEGACION DEL AREA DE CULTURA Y TURISMO

5.2. DEPARTAMENTO PARA EL DESARROLLO DEL PROGRAMA ALHONDIGA (D.P.A.)

- Las referidas a la ejecución del Programa de actuación municipal respecto al Centro Cultural de la Alhóndiga, el Complejo Deportivo del Ensanche y Aparcamientos como un conjunto de equipamiento comunitario de la zona.
- Coordinación de los órganos del Departamento entre sí, con las restantes Unidades municipales y con otros Organismos relacionados con el ámbito competencial del Departamento.

5.2.1. SECRETARIA TECNICA

- Las funciones de asistencia jurídico-administrativa al conjunto del Departamento para el Desarrollo del Programa Alhóndiga (D.P.A.):
 - Expedientes de autorización de gastos. Pedidos de material. Tramitación de facturas y actas de recepción.
 - Inventario, control y administración de los medios materiales adscritos al Departamento.
 - Tramitación de todos los expedientes.
 - Registro, archivo y documentación del Departamento.
 - Redacción de propuestas a los órganos resolutorios o informativos y control de su tramitación y ejecución.
 - Confección del Orden del Día y relación de firma de los órganos resolutorios e informativos.
- Preparación de Ruedas de prensa y relación con los medios de comunicación.
- Elaboración de folletos e impresos.
- Preparación de actos públicos y exposiciones.
- Ordenación de la información técnico-cultural a efectos de información pública.

5.2.2. COORDINADOR TECNICO

- Tramitación de un Concurso Internacional de Ideas sobre el conjunto objeto del programa y, en su caso, de concursos de cualquier tipo.
- Superior dirección y seguimiento de los proyectos y obras y supervisión de la ejecución de obras.
- Propuesta de medidas urbanísticas o de gestión precisas para el desarrollo del Programa.
- Gestión ante otras Instituciones públicas o privadas de los permisos y autorizaciones que se requieran.

5.2.2.1. OFICINA TECNICA

- Redacción de proyectos. Encargo, recepción y estudio de proyectos elaborados en el exterior. Desarrollo de los proyectos. Ejecución de obras, dirección, control y/o seguimiento inmediato de los proyectos y obras.
- Propuesta de pliegos de condiciones técnicas respecto a contratación de obras y proyectos. Recepción.
- Tramitación de las licencias de instalación o actividad correspondientes.
- Relaciones, coordinación y tramitaciones con o ante otras Instituciones por encargo del Coordinador Técnico.
- Asunción, cuando así fuere procedente, ante los Organismos de los Colegios Profesionales de la autoría de los proyectos y obras redactados por la Oficina Técnica o dirigidos por la misma.
- En general, todas aquellas propias de una Oficina Técnica cuyo objetivo final es el desarrollo de Proyectos, su ejecución y culminación total de la Obra encomendada.

5.2.3. COORDINADOR ECONOMICO

- Asesoramiento sobre temas económicos y presupuestarios.
- Estudio y formulación de propuestas en relación con la obtención de ayudas o subvenciones de otras Instituciones públicas, así como de Empresas o Instituciones privadas.

- Elaboración de presupuestos y su seguimiento. Impulso de la planificación del gasto y de la previsión de inversiones. Administración de las partidas presupuestarias asignadas y de cantidades libradas a justificar. Control y seguimiento del gasto.
- Coordinación con los Departamentos económicos municipales.
- Análisis de los costes de funcionamiento del Departamento.

5.2.4. COORDINADOR CULTURAL

- Controlar, desde el punto de vista cultural, el desarrollo del Programa y asesorar al Delegado y restantes Coordinadores.
- Recibir información de los Grupos culturales de la Villa a efectos de integrar opiniones y aspiraciones.
- Recabar información de otros Centros culturales de cualquier ámbito.
- Preparar los contenidos culturales del Centro, excepto lo referido a Biblioteca y Museo de Arte Contemporáneo.

Doc. 3: "Informe de coordinación económica del DPA". 31-I-1989.

 AYUNTAMIENTO DE BILBAO
BILBOKO UDALA
SECRETARIA GENERAL
IDAZKARITZA OROKORRA

Fecha
Eguna 30-1-1989
Asunto
Gaia INFORME "COORDINACION ECONOMICA"

Referencia
Aipamena AA/RL

AREA:
SAILA: D.P.A.

SECCION:
SEKZIOA:

Registro
Lerrokapena

Destinatario
Jasotzailea
Ilmo Sr. Mikel ORTIZ DE ARRATIA
TENIENTE ALCALDE-DELEGADO DE
CULTURA.

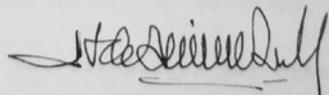
Adjunto le remito el informe con propuestas de actuación de "coordinación Económica del D.P.A.

Este informe es fruto de la reflexión serena a lo largo de cuatro semanas de conocer la documentación generada e interpretar el sentir de los responsables -Delegado de Cultura y Alcalde- del proyecto "Alhóndiga".

El objetivo fundamental del planteamiento de este informe es el de descargar de la responsabilidad económica a los órganos políticos. Así se mantendría el D.P.A. en los términos de un órgano ejecutivo, bajo la tutela de la "Comisión de Seguimiento". Aún cuando en realidad permanezca directamente controlado por el Delegado de Cultura.

Espero entregarle este informe en propias manos y ampliarle de palabra el mismo, de manera que pueda exponerle algunos casos ilustrativos ya sucedidos y que redundan en la necesidad de llevar a cabo las propuestas que se presentan.

Sin otro particular y a los efectos oportunos.


COORDINADOR ECONOMICO.

Al contestar citese Area, Sección y Referencia
Erantzutean aipatu behar da Saila, Sección eta Aipamena

De la conversación mantenida con M. Gerard Benoît señalaremos, a continuación los puntos significativos tratados en la misma:

- 1.- M. Gerard Benoît hizo una introducción para señalar el sentido e importancia de la convocatoria de un Concurso Internacional de Arquitectura.

Recalcó el hecho de que la elección de Arquitecto es una facultad del Promotor y que la remisión de tal elección a un concurso Internacional debe de ser entendida, por el propio Promotor, como la aceptación de una serie de servidumbres, que en todo caso se compensan por la calidad del resultado y el beneficio político y de difusión que la edición de un Concurso Internacional supone.

- 2.- Tiene sentido la convocatoria de un Concurso Internacional cuando quede garantizada una importante participación en el mismo y, junto con ello, la participación de Arquitectos de prestigio. En el caso de no ser así, el costo de un concurso de este tipo, haría desaconsejable la convocatoria del concurso en cuestión y, a juicio del representante de la U.I.A. debería de recomendarse al Ayuntamiento que desistiera de la convocatoria mencionada.

- 3.- Como aspectos determinantes del nivel "suficiente" de un Concurso para la adopción del carácter de Internacional para el mismo habría que señalar los siguientes de tipo cualitativo:

- a) Constituir el testimonio de una época.
- b) Constituir el símbolo de una civilización.
- c) Suscitar el interés de la colectividad internacional.
- d) Responder a necesidades nuevas inexploradas.
- e) Revalorar temas desatendidos.

Por otra parte, y a nivel cuantitativo, se señalaron, en concreto, los siguientes niveles mínimos a exigir a un Concurso Internacional:

- a) Que el valor de la obra objeto de concurso no sea inferior a unos 500.000.000,- de francos franceses, es decir unos 9.108.000.000,- de pesetas. Por debajo de esta cifra, el concurso internacional es desaconsejable.
- b) Que el valor de los premios sea proporcional al carácter internacional del Concurso. Se hizo referencia por M. Gerard Benoît a los 120.000.000,- de pesetas en premios, establecidos en el último Concurso Internacional tutelado por la U.I.A. en la ciudad de Tokio. Si no se puede pagar buenos premios el Sr. Benoît, recomendaba la no realización del Concurso Internacional abierto.
- c) Del número e importancia de los premios depende el atractivo del Concurso. Los premios deben constituir una justa remuneración, es especial para los no ganadores. El número mínimo de premios sería de 5.

4.- La intervención de la U.I.A. en el concurso supone un control progresivo y continuo, cuya intensidad varía según las fases. En cualquier caso, la intervención de la U.I.A. supone el control de todos los aspectos relativos al concurso.

La aceptación por parte de la U.I.A. de la tutela del Concurso depende de la sujeción a las normas establecidas por la misma.

La conformidad a las Bases del Concurso puede conllevar -si todas se consideraran correctas- un tiempo de decisión no inferior a 15 días y del orden de 1 mes.

La forma de supervisión se establece de común acuerdo con el Organizador pero contando siempre con la realización del exhaustivo contraste del cumplimiento de las bases en cualquier caso.

El coste mínimo estimado de la participación de la U.I.A. a cobrar por el citado Organismo- se estima en 143.500,- francos franceses (2.613.996,- pts).

- 5.- La composición del jurado debe de establecerse en base a una doble mayoría: extranjeros y arquitectos. Se estima como inadecuado un jurado compuesto por más de 7 personas. De estas personas 1 es designada como representante por la U.I.A.

En el caso de quererse adoptar un control político del jurado, esto se debería de pactar previamente, aunque habría dificultades para aceptarse. Cualquier posibilidad de participación de "políticos" en mayoría en el jurado, debería de pasar por un jurado previo con mayoría de arquitectos y de resolver el jurado "político" de diferente forma al de arquitectos, la U.I.A. exige el compromiso de publicación del resultado establecido por el Jurado Técnico.

- 6.- El tiempo mínimo para el desarrollo del Concurso, una vez resuelta la conformidad al mismo por la U.I.A. no debería ser, nunca, inferior a:

. Preparación del reglamento programa y documentos del concurso	4 meses.
. Anuncio, Publicidad e Inscripciones	4 meses.
. Desarrollo del concurso	5 meses.
. Recepción de los proyectos y reunión del Jurado	2 meses.

En cualquier caso el tiempo de desarrollo del Concurso debería de procurarse que sea lo más amplio posible.

- 7.- El nivel de desarrollo del Concurso (ideas o Proyectos) no sería una cuestión esencial. No obstante la U.I.A. prevé que cualquier desarrollo posterior de la Idea ó Proyecto ganador debería de obtener la conformidad del autor -caso de no encargarse al mismo el desarrollo-.
- 8.- La continuidad del ganador del concurso es algo que defiende la U.I.A. por interés del propio concurso. La del ganador incide negativamente en el nivel de participación del Concurso. De plantearse esta, el nivel de indemnización a prever debe de ser equivalente al doble del valor del primer premio.
- 9.- La U.I.A. considera que los proyectos presentados deben de ser expuestos y publicados, ya que con ella se prestigia el concurso.
- 10.- Los gastos generales a prever para realización de un concurso en condiciones estima, la U.I.A. que deben ser del orden de 1.500.000,- francos franceses unos (27.324.000,- pts).

A la vista de lo expuesto el que suscribe estima que deberan ser tenidos en cuenta los siguientes aspectos negativos para la prosecución del encargo de desarrollo de un Concurso Internacional de Ideas para Centro Cultural en la Alhóndiga.

- I) El nivel de la obra a ejecutar, aún contando con la actuación en el solar de Santiago Apostol y en la Alhóndiga, no alcanza notablemente el mínimo recomendado por la U.I.A. para hacer aconsejable el Concurso de Ideas.

- II) Los criterios, en materia de Jurado, sostenidos por la U.I.A. alteran las previsiones establecidas, en principio por el Departamento para el Programa de la Alhóndiga, con una adecuada participación de los diferentes representantes municipales.
- III) El costo del Concurso Internacional, previsto por el Departamento del Programa Alhóndiga para los futuros presupuestos de 1.989 establecido en : 36.010.000,- pts se verían prácticamente triplicados a tenor del criterio de la U.I.A. de que el valor de los premios más gastos generales puede rondar el 2% del valor de la obra a ejecutar.
- IV) Los tiempos de desarrollo del concurso son excesivos (alrededor de 1 año ó año y medio) máximo si compromete a un solar -Santiago Apostol- expropiado por vía de Urgencia, y para el que la expropiación de dicha vía supone la previsión de una ejecución inmediata.
- V) El criterio de encargo al ganador sostenido por la U.I.A. es incompatible con las actuaciones concertadas con Gobierno Vasco y Diputación que, en las Declaraciones de Intenciones suscritas con el Ayuntamiento de Bilbao manifiestan la intención de encargar sus respectivos proyectos a sus técnicos. En este sentido tenemos constancia del encargo a D. Javier Areso del Proyecto de Biblioteca, por parte de la Diputación Foral.
- Lo que informamos a V.I. a los efectos oportunos.

El Coordinador Técnico del D.P.A.

I.-Que es de interés de este Ayuntamiento la realización de un Estudio de Proyecto básico de la Alhóndiga, a cuyo efecto se procede a encargarlo al núcleo de Arquitectos y artistas comparecientes dada la alta cualificación y prestigio profesionales que tienen los mismos así como por su intervención en obras y edificaciones de similares características.

II.-La naturaleza jurídica del presente contrato, que la aceptan expresamente las partes contratantes, es la de "Contrato administrativo para realización de trabajos específicos y concretos" que se regirá por el Real Decreto 1465/85, de 17 de julio, Real Decreto 2357/85, de 20 de noviembre, y, como normas complementarias, las de la legislación general de contratación administrativa.

III.-Los componentes del equipo contratado declaran bajo su responsabilidad no hallarse incursos en ninguna de las circunstancias previstas en el artículo 9 de la Ley de Contratos del Estado.

IV.-Que en virtud de lo anteriormente indicado, ambas partes suscriben el presente contrato de acuerdo con las siguientes

ESTIPULACIONES

PRIMERA: Objeto

Por medio del presente contrato, el núcleo de Arquitectos y artistas, anteriormente mencionados, se obligan a realizar por encargo del Excmo. Ayuntamiento de Bilbao, un Estudio de Proyecto básico de la Alhóndiga de este Municipio, en los términos y con los requisitos contenidos en el presente contrato.

SEGUNDA: Contenido del Estudio.

El Estudio de Proyecto básico de la Alhóndiga, de este Municipio, a que se refiere la estipulación primera, ha de tener el contenido mínimo. (1) (página siguiente)
.....

TERCERA: Precio

El precio total del mencionado estudio es de 30 millones de pesetas, en cuya cifra entiende comprendido el IVA correspondiente.

CUARTA: Entrega del Estudio. (2) (página 3)

(4) De acuerdo con la directrices establecidas por el Ayuntamiento y descritas en el documento denominado "propuesta de actuación para un proyecto integrado de construcción de un centro cultural en la Alhóndiga", que va anexo a este contrato.

(Vuelve a página anterior)

(3) El estudio habrá de ser entregado, totalmente terminado, en un plazo máximo de 2 meses a partir de la fecha de este contrato.

QUINTA: Entrega del precio.

El precio será de la siguiente manera: 10 millones de pesetas en el 1er mes de la firma de este contrato y el resto dentro del mes siguiente al día en que se entienda realizado el Estudio a satisfacción municipal, cuestión que habrá de ser tratada en el mes siguiente

al día de la entrega a que se refiere la Estipulación Cuarta.

SEXTA: Posición jurídica del núcleo de Arquitectos y artistas.

6.1) El Estudio de Proyecto básico objeto de este contrato, habrá de ser firmado por todos los arquitectos y artistas integrantes del equipo, como muestra de la conformidad de cada uno a la totalidad de aquel.

6.2) El precio será abonado a cada uno de dichos profesionales a partes iguales salvo que por la totalidad de los mismos se indique otra proporción distinta.

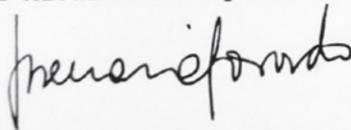
6.3) Los arquitectos y artistas del equipo responderán del cumplimiento de sus obligaciones frente al Ayuntamiento de Bilbao de forma solidaria.

SEPTIMA: Naturaleza.

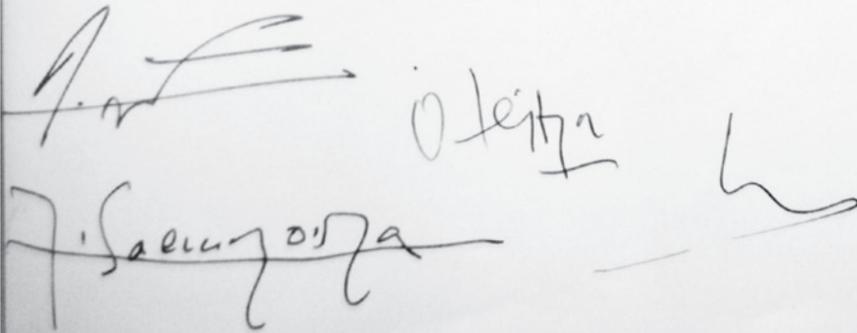
El presente contrato tiene naturaleza administrativa y en lo no previsto en las presentes estipulaciones se regirá por los pertinentes preceptos de la legislación de contratación administrativa, siendo competente la Jurisdicción Contencioso-Administrativa.

De conformidad ambas partes con el contenido íntegro del presente documento, lo firman y rubrican por triplicado, en el lugar y fecha indicado, de lo cual yo, el Secretario de la Corporación, doy fe.

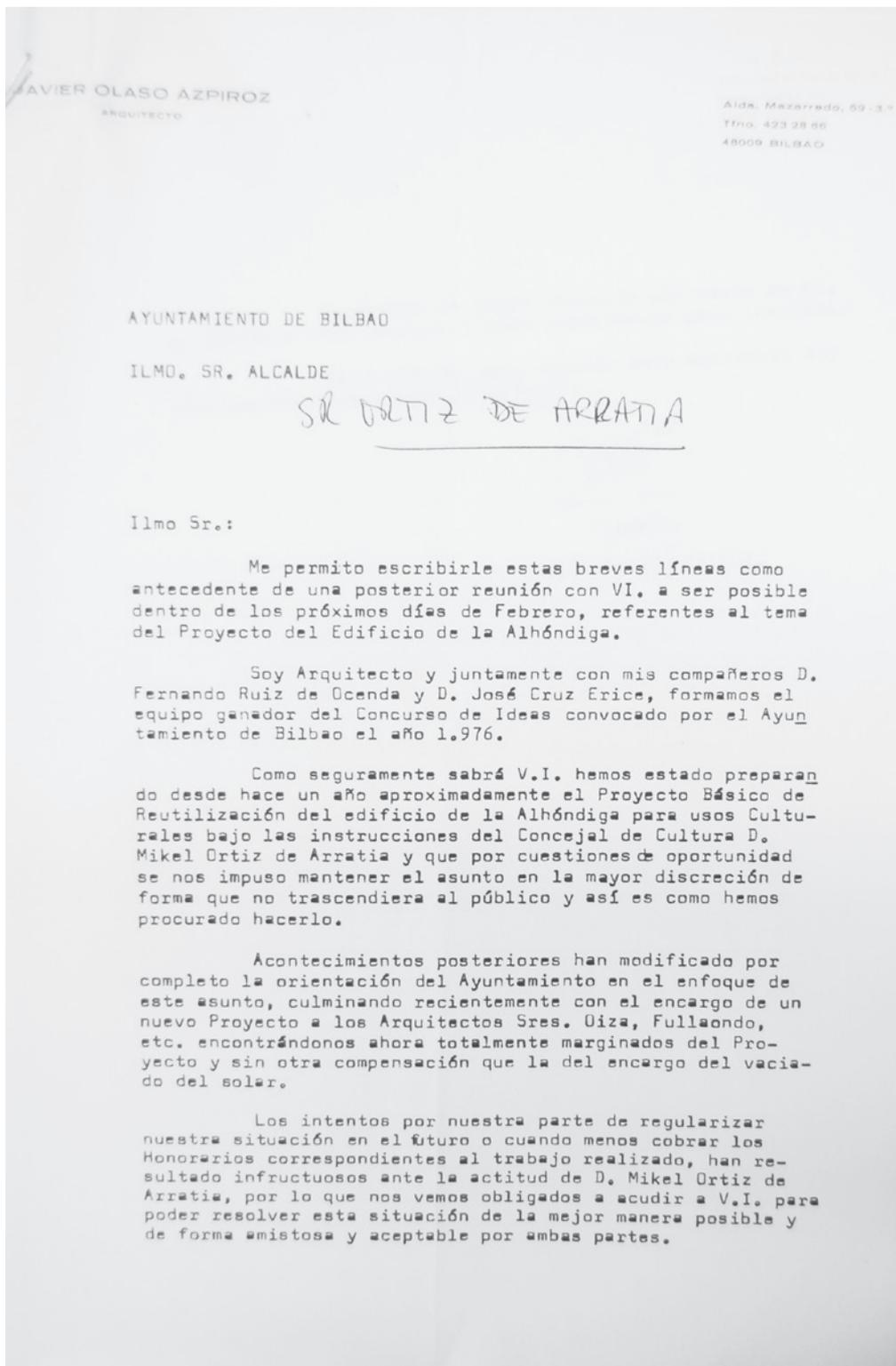
El Alcalde del Ayuntamiento de Bilbao.



El Equipo de Arquitectos.



Doc. 6: "Carta del arquitecto Javier Olaso al alcalde J. M^o. Gorordo". Fecha estimada: febrero de 1989.

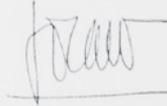


JAVIER OLASO AZPIROZ
ARQUITECTO

- 2 -
Alda. Mazarredo, 8
Tfno. 423 28 66
48009 BILBAO

Esperamos la mayor atención por parte de VI.
en resolver este asunto de gran importancia para nosotros.

Aprovechando esta ocasión para saludarle muy
atentamente, queda suyo afectísimo.



Firmado,

JAVIER OLASO AZPIROZ,

Doc. 7: "Acta de reunión del Ayuntamiento con grupos culturales". 14-IV-1989.

ACTA DE LA REUNION MANTENIDA CON LOS REPRESENTANTES DE
LOS GRUPOS KARRAKA, KUKUBILTZO Y MASCARADA EL DIA 13
DE ABRIL DE 1.989

En la reunión mantenida con los representantes de los grupos KARRAKA, KUKUBILTZO y MASCARADA con el Coordinador Técnico del D.P.A. que suscribe se plantearon, por los citados grupos los siguientes temas:

1) En materia de Programa de Necesidades:

. Prever un espacio principal vacío, para el que se establecieron unas dimensiones orientativas de 50 x 30 x 10 (longitud, ancho y alto), que admita diferentes actividades y formas de expresión cultural. Se piensa que se pueden conjugar propuestas culturales que integran las distintas formas de expresión: teatro, plástica, música, etc. Una idea formal del mismo podría acercarnos a la de un gran Plató de cine o T.V. Será un espacio que admita la posibilidad de accesos múltiples (un mínimo de tres, y distintos, divisiones espaciales en todos los sentidos, etc). La altura prevista, debe de responder a diferentes posibilidades de montajes y, consecuentemente tener en cuenta la necesaria altura de focos para que no queden excesivamente cercanos al espectador, etc. Igualmente deberá plantearse el espacio con una gran movilidad para la colocación de fuentes de sonido, focos, etc.

Por fin este espacio precisará contar con una Cabina de control Técnico, anexa con control visual sobre la sala, pero con acceso exterior.

. Prever otros tres espacios anexos de las siguientes características:

a)

Espacio de 15 x 20 x 10 (Ancho, largo, alto) destinado a talleres, de plástica, almacén, preparación de montajes, etc. Este espacio deberá de tener un gran acceso al espacio vacío (5x6 metros) y una gran

b)

Espacio de 15 x 20 x 6 (ancho, largo y ancho) destinado a ensayos, cursillos y labores de difusión.

c)

Espacio de 15 x 20 x 6 (ancho, largo, y alto) divisible destinado a pequeños talleres, de carácter técnico: electricidad, megafonía, efectos especiales, etc. relativos a los componentes de los posibles montajes y "puesta en escena".

- . Vestuarios: de acuerdo con dos tipologías claramente diferenciadas: generales de trabajo y para grupo y específicos de tipo personal, reducido número de personas, maquillajes, etc.
- . Las restantes dotaciones complementarias: accesos, aseos, vestíbulos, guardarropía, seguridad, etc. pueden guardar relación con la definición arquitectónica del centro y consecuentemente, en la medida que sean suficientes, ser comunes con otras dotaciones del centro cultural.
- . Deberá preverse, así mismo, un área de Gestión-Dirección que, no obstante, podrá estar integrada en la de conjunto.

2) Se hizo incapié por parte de los Representantes de los citados grupos en la necesidad de dotar a Bilbao de algunas salas polivalentes periféricas, habiéndose comentado, por parte de los mismos, posibilidades de emplazamiento tales como Echevarría y Txurdinaga.

3) Por fin en materia de Gestión se señaló que lo propuesto debía de constituir un espacio de confluencia de distintos profesionales, que

la gestión debía de ser llevada por los propios profesionales mediante un régimen de posibles proyectos anuales.

Bilbao a 14 de abril de 1.959

Doc. 8: "Notas colegiales del COAVN sobre la Alhóndiga". Junio de 1989.



JUNIO 1989 EKAINA

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS VASCO-NAVARRO EUSKAL HERRIKO ARKITEKTOEN ELKARGO OFICIALA

NOTICIAS COLEGIALES

ELKARGOKO BARRIAK



*Romper la continuidad con el pasado, es una
disminución del hombre, y un plagio del orangután.*

J. Ortega y Gasset

LA ALHONDIGA DE BILBAO AMENAZADA DE DESTRUCCION

El edificio

El Ayuntamiento de Bilbao decide, a comienzos del presente siglo, construir una nueva Alhóndiga, al haberse quedado pequeña para las necesidades de la Villa la Vieja Alhóndiga de la Calle Iturrubide.

Después de una serie de titubeos, se decide emplazar el nuevo edificio en una de las manzanas del Ensanche de Bilbao, en un lugar donde no existían construcciones, ya que la nueva ciudad estaba en proceso de realizarse. Con gran visión de futuro, al colocar el edificio fuera de la ciudad histórica, ya consolidada, se apuesta por el que un día sería el nuevo Bilbao, una vez que la trama del Ensanche sea rellenada con el paso de los años.

*Iraganarekiko jarraitasuna etentzea, gizakiaren
izatea ezereztu eta orangutanarena egitea da.*

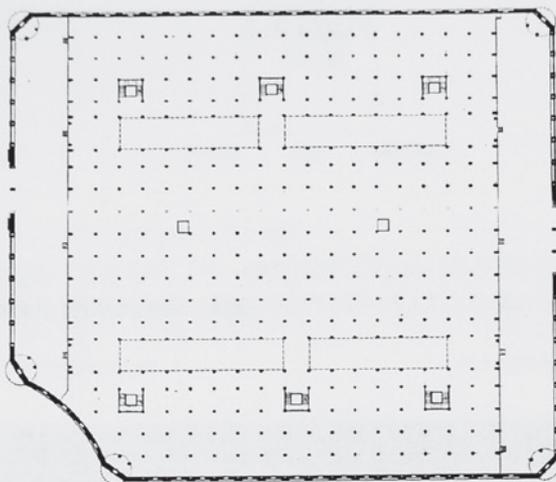
J. Ortega y Gasset-ek

BILBOKO ALONDEGIA LURRERA BOTATZEKO ARRISKUAN

Eraikina

Bilboko Udalak, mende honen hasieran, Alondegi berri bat eraikitzea erabagi zuen, Iturrubide kaleko Alondegi Zaharra Uriaren beharrianetarako txiki gelditzean.

Hainbat eztabaidaren ondoren, eraikin berria Bilboko Zabalguneko etxesail baten kokatzea erabagi zen, beste eraikinik ez zegoen toki baten hain zuzen ere, zeren uri berria oraindiko egituratzan bait zenbiltzan. Etorkizunari begira, eraikina uri zaharretik aparte kokatzerakoan, ordurako jadanik egina zegoena, urte batzuek berru Bilbo berria izango zenaren alde jokatu zen, hau da, Zabalguneko inguruak urteak aurrera joanez batera ethez bete ostean sortu zen Bilbo berri honen alde.



El Ayuntamiento encomienda, en 1905, la realización del proyecto al arquitecto, D. Ricardo Bastida. La obra se terminaría en 1909.

Bastida había viajado a diferentes ciudades de Europa (Bruselas, Amberes, Hamburgo,...) a fin de visitar instalaciones similares, con objeto de proyectar un edificio de gran funcionalidad.

A su regreso, Bastida configura un edificio en base a dos grandes salas hipóstilas, una sobre otra, ocupando toda la manzana. La estructura es de hormigón armado, y se lleva a cabo por la Compañía Anónima del Hormigón Armado de Sestao, que habría de fusionarse con la *Société Generale des Ciments Portland de Sestao*.

Como ha señalado la historiadora Nieves Basurto: «Quizá el aspecto más destacable de la edificación radique en su aspecto constructivo, al menos así se hacía constar en una revista especializada en construcción de la época. En ella, se decía entonces que la Alhóndiga de Bilbao constituía la aplicación más importante del hormigón armado para almacenes destinados a mercancías que se había hecho en España, pues el proyecto planteado por Bastida establecía que tanto los pisos como la cimentación y apoyos del edificio se realizaran en ese material».

Bastida es uno de los primeros que recurre con valentía a la utilización de lo que entonces era un nuevo material: el hormigón.

Dada la dimensión de la manzana, la composición de las largas fachadas constituía un auténtico reto, que Bastida resuelve con maestría, estableciendo un ritmo uniforme de huecos, que dotan el edificio de un aire solemne e imponente. Las fachadas están construidas en piedra y piedra artificial, que se alterna con el ladrillo. La piedra se reserva para el zócalo, y la piedra artificial, sobre este zócalo, se descompone en piezas, estando a veces labrada con motivos florales. Cinco torretas coronadas por cúpulas, rematan las esquinas.

Udalak, 1905ean, Ricardo Bastida Arquitektoari agindu zion egitasmoa aurrera eramatearen ardura. Eraikina 1909ean amaitu zen.

Bastida hainbat hiri europarretan zehar ibili zen (Bruselasen, Amberesen, Hamburgon,...) antzeko eraikinak ikusteko asmoz eta horrela Bilborako erabilgarritasun handiko eraikina egituratzeko.

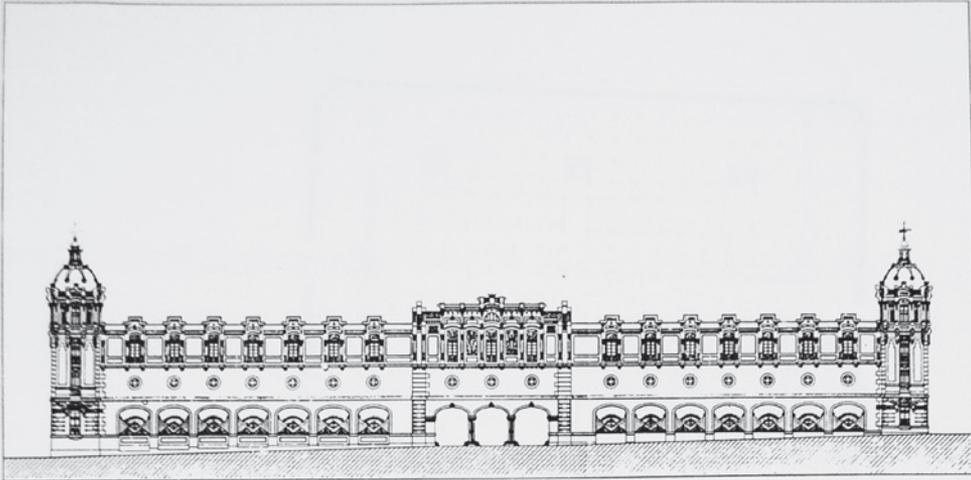
Bilbora itzultzerakoan, bata bestearen gainean dauden zutabeetan sostengatzen diren areto birekin osaturiko eraikina egituratu zuen, etxesail osoan kokatzen dena. Egitura hori saltsarri zainduneko egindakoa da, eta Sestaoko Compañía Anónima del Hormigón Armado delako enpresa arduratu zen horretaz, gero Sestaoko bertako *Société Generale des Ciments Portlands* delakoarekin bat egin zuena.

Nieves Basurto historialariak esan duenez: «Bali-teke eraikin honen ezaugarriak aipagarriena bere eraiketa-itxuran etzatea, horrela zioten garai hartako eraikuntzetaz aituak ziren aldizkariak behintzat. Horretan, ordura arte Espainian egindako merkatalgaien biltegi-eraketa saltsarri zainduneko eraikinik garrantzitsuenak Bilboko Alondegia zela esaten zen, bai beronen solairu, zimentaze zein euskarriak aipaturiko materiale horretazkoak bait dira guztiz».

Bastida izan zen orduan saltsarria ausardiaz erabiltzen saiatu zen lehenengotarikoa.

Etxesailaren neurriak kontutan izanik, etxaurre luzeen egituraketa benetazko desafioa zen, baina Bastidak maisutasun handiz konpondu zuen arazoa, hutsuneekin erritmo uniforme ezarriak, eraikinari itzelezko halako handiki eta galantasunezko itxura eman ziola. Etxaurreak harri eta esku-harriskoak dira, tartean arrei-luak ere badituztelarik. Harria zokolorako erabili zen; esku-harria, zokalo horren gainean, beste pieza batzuetan banatzen da, lora-irudiekin landurikoetan askotan. Alboetan berriz, kupuladun 5 dorre daude.

Obra honen egite-prozesua nabarmena izan zen. Erabiliriko materialeak hain ximpleak izateak, saltsa-



La ejecución fue espléndida. La sencillez de los materiales utilizados, como es el caso del hormigón, de la piedra artificial, nos llevan a experiencias análogas en Europa, en las que con escasos recursos y materiales baratos se ha conseguido una gran expresividad a la fachada cual es el caso del cubismo, e incluso el expresionismo.

Enclavada, estilísticamente, por el arquitecto e historiador D. Fernando Chueca Goitia, dentro de lo que llama eclectismo modernista, quien no duda en equiparar a D. Ricardo Bastida con el gran arquitecto catalán Puig y Cadafalch.

Esta obra, *la mejor de su autor*, en palabras del arquitecto D. Juan Daniel Fullaondo, se halla hoy amenazada de destrucción, si bien el Gobierno Vasco, ha incoado en fecha de 18 de enero de 1989, el expediente de Declaración de Monumento como Bien de Interés Cultural, a favor de este edificio, lo que constituye la garantía de su protección, como en otros países de Europa.

Ante el peligro de destrucción y desaparición de este edificio, cabe preguntarse, como ya hiciera en 1971, D. Juan Daniel Fullaondo, ante otra amenaza similar a la actual:

Tenemos entendido que este edificio, el mejor sin duda de la trayectoria de su creador, y uno de los más importantes de la época, va a ser demolido. Una vez más, y a sabiendas de la inutilidad de estas observaciones, nos atreveríamos a solicitar que esta determinación se reconsiderere.

¿No cabría su habilitación para una función diversa de la original, museo, biblioteca...?

¿Es tan necesario arrasar los elementos más valiosos de nuestro patrimonio?

La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2, Ediciones Alfaguara, 1971, pág. 347.

ria eta esku-harria, European diren beste antzeko esperientziak burutaratzen dizkigu. European ere badira materiale eta eskuarte merkeekin adierzkotasun handia duten etxeurreak, kubismoa kasurako edo espresionismoa bera ere.

Arkitekto eta historialari den Fernando Chueca Goitia Jauna eklektizismo modernista deitzen den horretan kokatzen du Alondegia estilistikaren aldetik. Arkitekto honek, Ricardo Bastida Jauna, Puig y Cadafalch arkitekto katalandar ospetsuaren parean ipintzen du.

Lan hau, bere egileak *inoiz egindakorik onena*, Juan Daniel Fullaondo arkitektoaren esanetan, lurrera bota izateko arrisku bizian aurkitzen da, Eusko Jaurlaritzak, 1989ko urtarrilaren 18ko dataz, Monumentu Izendatzeko zehaztapidetzari ekin dion arren.

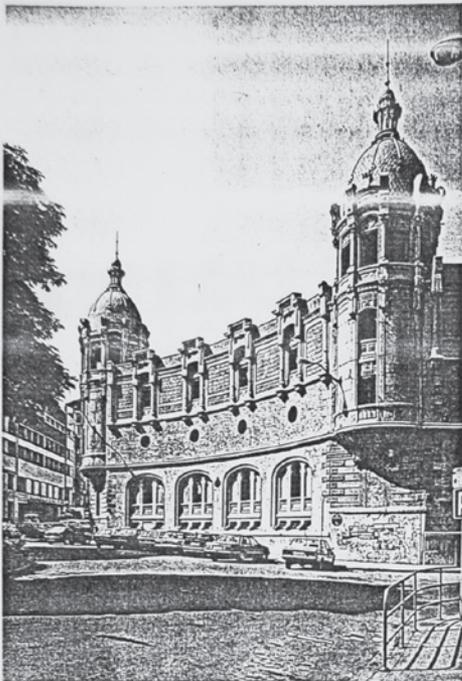
Eraikin hau bota eta desagertzeko arriskua nabari delarik, mehatxu berberori dela-ta 1971ean Juan Daniel Fullaondo, Jauna egindako hurrengo galdera hauei erantzuna aurkitu behar diegu oraingoan ere:

Eraikin hau, bere egileak inoiz egindakorik onena dudarik gabe eta orduko garaiko garrantzitsuenatarikoa, bota egingo dela entzun dugu. Berriz ere, eta zehaztasunok ezerezean geldituko direla jakin dakidan arren, erabagi hori berriz aztertua izan daitela eskatuko nuke.

Lehenengo eta bat izan duen erabilgarritasuna ezezik ezin ahal leiteke beste zerbaiterako erabili, museorako, liburutegirako edo...?

Hain beharrezkoa da gure ondarea horretara deuseztea?

La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao-2 -ean agerturikoa. Alfaguara argitaletxeak, 1971ean. 347 orr.



Amenazas recientes

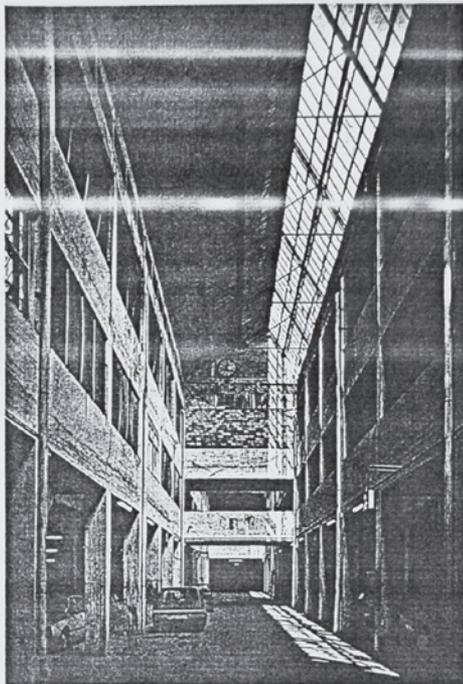
No es ésta la primera vez que el edificio de la Alhóndiga está amenazado. Ya antes del actual alcalde Sr. Gorordo, en los últimos años del régimen anterior, cuando aún no se habían constituido los ayuntamientos democráticos, existió una amenaza de destrucción que no prosperó, ante la oposición popular planteada.

Gracias a las movilizaciones de importantes colectivos de la Villa, entre los que destaca el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, el edificio logra salvarse de la destrucción, y ser aceptado para su declaración como Monumento.

Nos llevaría una considerable extensión describir la pugna entablada con el Ayuntamiento, que se resistía a reconocer algún valor a dicho edificio.

El 16 de enero de 1976 el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, dirige un escrito al Sr. D. Fernando Chueca Goitia, arquitecto, Catedrático de Historia de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de Madrid, y Jefe del Servicio de Monumentos y Conjuntos de la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional-Dirección de Bellas Artes, en el que se solicita la incoación de expediente de Monumento Histórico-Artístico a favor del edificio de la Alhóndiga de Bilbao. Dicho escrito lo suscribe el Secretario del Colegio.

El 25 de junio de 1976, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando remite al Ilmo. Sr. Director



Oraintsuko mehatxuak

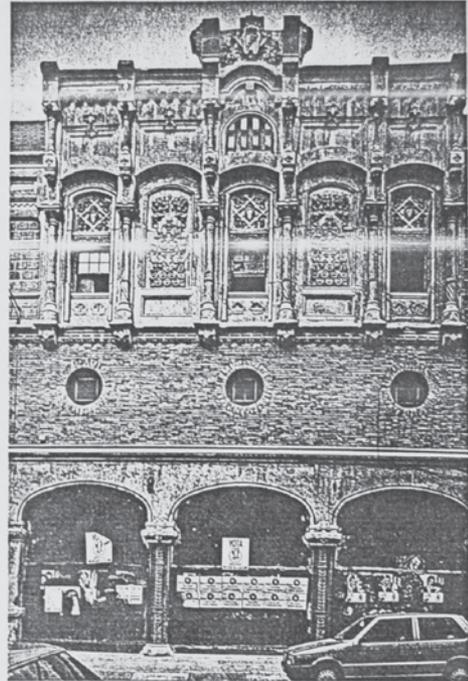
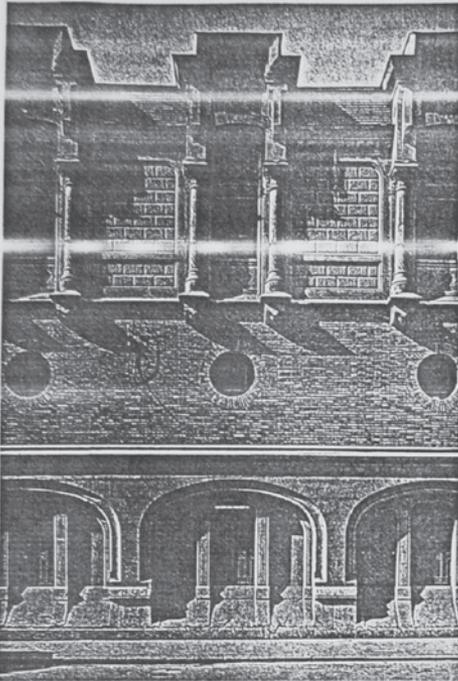
Honako hau ez dugu Alondegia botatzeko arriskua izan den lehendabiziko aldia, ez. Orain alkate dugun Gorordo Jauna baino aurretik, azkenengo jaurpidea amaitzeaz zegoen urteetan ere, udal demokratikorik oraindik ez zegoenean, izan zen Alondegia botatzeko asmorik, baina, herria horren kontra agertu zenez, proposamena bertan behera gelditu zen.

Bilboko garrantziadun elkarte askoren laguntzari esker, Euskal Herriko Arkitektoen Elkargo Ofizialarena barne, eraikina ez zen lurrera bota eta Monumentu izendatzea onartu zen.

Asko luzatuko ginatke eraikinari inolako baliorik ikusten ez zion Udalarekin izan genituen eztabaidetaz hemen mintzatuko bagina.

Fernando Chueca Goitia Jaunari, arkitektoa bera, Madrileko Arkitektura-Eskolan Arkitektura-Historiaren arloan katedraduna eta Ondare Artistiko Nazionala-Arte Ederren Zuzendaritzako Zaingo Nagusi eta Monumentu eta Arte-guneen Zerbitzu-Buru denari, idazki bat bialdu zion Euskal Herriko Arkitektoen Elkargo Ofizialak 1976ko urtarrilaren 16ko dataz, Bilboko Alondegia Monumentu Historiko-Artistiko izendatuko lukeen zehaztapidetzari ekin ziezaioleta eskatu asmoz.

1976ko ekainaren 25ean, San Fernandoko Arte Ederren Akademia Errealak, Ondare Artistiko eta Kulturaren Zuzendari Nagusi den Jaun txit agurgarriari Bilboko Alondegiari buruzko txostena bidali zion erai-



General del Patrimonio Artístico y Cultural un informe sobre la Alhóndiga de Bilbao, alabando *la excelente categoría del edificio y su admirable implantación en el centro urbano*, estimando conveniente su declaración como monumento.

En estos meses los servicios técnicos del Ayuntamiento niegan cualquier valor o interés a este edificio.

Finalmente tras muchos avatares se desiste de demoler el edificio.

Años más tarde, el 11 de junio de 1981, este expediente se entrega al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, una vez que las transferencias se han realizado desde el poder central.

Las amenazas de demolición prosiguen cuando, el 21 de octubre de 1988, se presenta al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, por parte del Ayuntamiento de Bilbao, un *Proyecto Básico de Demolición de parte de la estructura de la Alhóndiga y vaciado de tierras para construcción de aparcamiento*. Ante esta nueva amenaza, el 18 de enero de 1989, el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, tras elaborar un informe-memorándum sobre el edificio, decide incoar un expediente de declaración de Monumento, como Bien de Interés Cultural, a favor de la Alhóndiga, a fin de proteger este edificio.

El informe del Gobierno Vasco se basa sustancialmente en el que en su día elaboró el Sr. D. Fernando Chueca Goitia, y que a continuación se transcribe.

kinaren kategoria parebako eta urigunean hain galan-ki kokaturik egoteari buruz itzelezko alabantzak eginez eta monumentu izendatzea komeniko litzatekeela gomendatuz.

Orduko hile haietan, Udal zerbitzu teknikoek ez zioten eraikinari inolako balio ez interesik ematen.

Azkenik, hainbat eztabaidaren ondoren, eraikina tente uztea erabagi zen.

Urteak beranduago, 1981eko ekainaren 11an, zehaztapidetza hau Eusko Jaurlaritzako Kultur Sailari bidali zitzaion, eskualdaketak agintaritzaz nagusiaren esku eginez.

Eraikina botatzeko proposamenak gero ere berriz agertu ziren. 1988ko urriaren 21ean besteak beste, Bilboko Udalak *Proyecto Básico de Remodelación de parte de la estructura de la Alhóndiga y vaciado de tierras para construcción de aparcamiento* delako egitasmoa aurkeztu zion Eusko Jaurlaritzako Kultur Sailari. Mehatxu berri honen aurreran, 1989ko urtarrilaren 18an, Eusko Jaurlaritzako Kultur Sailak, eraikinari buruzko txosten-memoranduma egin ostean, Alondegia Monumentu izendatzeko zehaztapidetzari ekin zion, Kulturaren aldetik Interesgarri den Ogasun izendatzeko zehaztapidetzari, eraikinaren alde jokatzearren.

Eusko Jaurlaritzaren txosten hau Fernando Chueca Goitia Jaunak antxina idatzirikoan oinarritzen da, ondorpen euskeratu dugun hontan:

Informe de D. Fernando Chueca Goitia

En sesión celebrada por esta Real Academia el día 27 del corriente (junio 1976), fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (Ponente el Excmo. Sr. Don Fernando Chueca Goitia, académico de número de esta Corporación), y relativo a la propuesta de declaración de Monumento Histórico-Artístico Nacional, a favor de la Alhóndiga Municipal de Bilbao.

«Dicho edificio situado en una parte muy importante del ensanche de Bilbao, entre la Alameda de Recalde, la calle Iparragirre, y la de Fernández del Campo, constituye una manzana completa y perfectamente aislada y admirablemente incorporada al contexto urbano de la Muy Ilustre Villa de Bilbao.»

«El edificio es realmente extraordinario en su género. Fue construido entre 1905 y 1909, en una época en la que triunfaba el estilo modernista en sus múltiples modalidades, según los países o los centros regionales donde este estilo más se difundió. Resulta indudable que el arte modernista tuvo su foco más esplendoroso, dentro de nuestro país, en Barcelona, pero no cabe duda de que en Bilbao, ciudad también industrial y enormemente pujante a comienzos de siglo, no podía faltar la representación de semejante modalidad artística.»

«D. Ricardo Bastida y Bilbao, el arquitecto de este edificio, que no dudamos en llamar *Monumento*, viene a representar, junto con otros maestros, como Achúcarro o Mario Camiña, la incidencia del modernismo en Vizcaya, y puede considerarse un maestro de la talla de Puig y Cadafalch, en Barcelona.»

«El estilo de su edificio es en parte ecléctico, en parte modernista, no sólo por sus valores intrínsecos, sino porque dignifica una zona importante del ensanche de Bilbao, y porque puede ser utilizado para múltiples usos de carácter oficial, administrativo, educativo y cultural, con gran beneficio para toda la comunidad bilbaína.»

«Los planos y fotografías que acompañan al expediente dan la más clara idea de la categoría del edificio y de todo lo que a su respecto se dice. Por lo tanto, esta Academia estima que debe declararse Monumento a favor de la mencionada Alhóndiga Municipal de Bilbao.»

«Lo que tengo el honor de dar traslado, a V. I. para su conocimiento y superior resolución, adjuntándole el referido expediente.»

Dios guarde a Ud.
Madrid, 25 de junio de 1976
Firmado: El Director, Marqués de Lozoya

En el momento de redactar este escrito, más de 200 arquitectos de la Delegación en Vizcaya del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, han suscrito un manifiesto en el que hacen saber la importancia de este edificio, y su oposición a cualquier intervención que dañe al mismo.

Igualmente, más de 150 intelectuales y artistas de la Villa de Bilbao han suscrito un manifiesto exigiendo al Alcalde de Bilbao que rectifique sus posturas atentatorias a la Alhóndiga y abandone sus proyectos en este lugar.

Fernando Chueca Goitia Jaunaren Txostena

Akademia Erreal honetan hile hontako 27. egunean (1976ko ekainean) izan dugun batzarrean Monumentuen Batzorde Nagusiak (Txostengilea Elkarte honetan zenbakidun akademikoa den Fernando Chueca Goitia Jauna izanez) hurrengo ebazpen hau irakurri eta onetsi du. Ebazpena, Alondegia Monumentu Historiko-Artistiko Nazional izendatzea dela eta proposamenari buruz da eta hauxe dio:

«Bilboko Zabalgunearen aigerdi garrantzitsu baten kokaturik dagoen eraikin hau, Errekalde Zumardia, Iparragirre Kalea eta Fernández del Camporen artean, etxesail oso baten lekututa dago eta Bilbo Uriaren hiritartasunean guztiz eta egokiro bereiztua eta modu ezin hobean integraturik dago.»

«Eraikina benetan ere parebakoa da eraikin-mota horretan. 1905a eta 1909a bitartean egin zen, estilo modernistak arlo guztietan indartzen ziren garai hartan, batez ere estilo hau gehien zabaldu zen nazio eta eskualdeetan. Arte modernista honek, gure estatuan, Bartzelonan izan zuen eraginik handiena, baina Bilbon ere ezin falta artistikotasun mota hau, hiri industrialia izanez eta mende hasieran bizi izan zuen gorakada kontutan izanik.»

«Ricardo Bastida y Bilbao, eraikin hau egin zuen arkitektoa, Monumentua dela esan genezakeen eraikina egin zuena, Achúcarro edo Mario Camiña-rekin batera modernismoak Bizkaian izan zuen eraginaren ezaugarri da, eta Bartzelonako Puig y Cadafalch bera bestekoa dela esan genezake.»

«Eraikin honen estiloa eklektikoa da alde batetik, modernista beste batetik, ez bakarrik berez dituen balioakaitik, baizik eta Bilboko Zabalgunearen alde garrantzitsu bat duintasunez jaxten duelako eta hainbat erabilera ofizial, administratibo, hezkuntza edo kulturalerako izan ditzakelako, bilbotarrentzat hau guztiz onuragarri bilakatzeko delarik.»

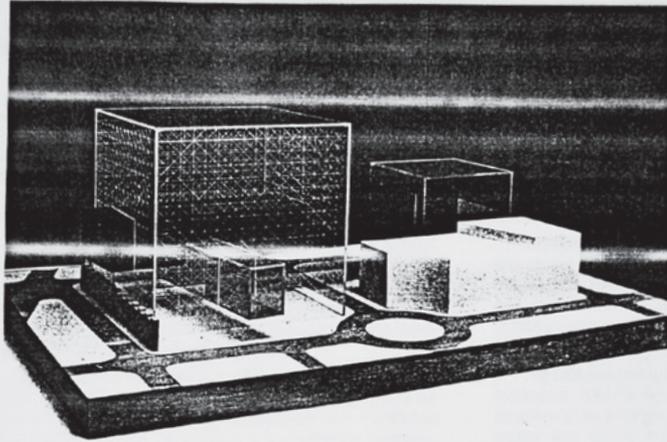
«Zehaztapidetzarekin batera ditugun planu eta argazkiak eraikinaren kategoria eta berataz esaten den guztia zein mailatako den argi eta garbi erakusten digute. Beraz, Akademia honek komenigarri deritzo Bilboko Alondegia Monumentu izendatzeari.»

«Guzti honen jakitun egon zaitzezen eta konponbide egokia eman diezaiozun, aipaturiko zehaztapidetzari hori bidaltzen dizut honekin batera.»

Jaunak zain zaitzala.
Madrilen, 1976ko ekainaren 25ean.
Sinadura: Marqués de Lozoya-k, Zuzendariak.

Idazki hau idazterakoan, Euskal Herriko Arkitektoen Elkargo Ofizialaren Bizkaiko Ordezkaritzako 200 arkitekto baino gehiagok, eraikin honek duen garrantzia jakinaz eta berau lurrera botatzearen kontra agertzen diren agiri bat kaleratu dute.

Era berean, Bilboko 150 jakitun eta artista baino gehiagok beste agiri bat ere sinatu dute Bilboko alkateari zuzentzeko asmoz, honek Alondegiarekiko agertu izan duen jokaera zuzendu dezan eta bertarako presaturiko egitasmoak bazter ditzan.



Maqueta
presentada
en mayo de 1989

Oteiza
Sáenz de Oiza
Fullaondo

Nunca en los últimos 15 años se había dado tal conjunción de protestas por un tema ciudadano en relación con la ciudad y la arquitectura.

Manifiesto de los arquitectos vizcainos

AL AYUNTAMIENTO Y AL PUEBLO DE BILBAO

Ante la polémica suscitada por la propuesta para Centro Cultural de **La Alhóndiga** de los arquitectos Sáenz de Oiza y Fullaondo y el escultor Oteiza, aprobado en primera instancia por el Ayuntamiento de Bilbao, los arquitectos abajo firmantes manifiestan:

- 1.º El edificio de la Alhóndiga (1905-1909), extraordinaria obra del arquitecto bilbaíno D. Ricardo Bastida, y una de las más significativas del patrimonio colectivo, forma parte de la memoria de la ciudad como edificio que hemos heredado de nuestros mayores, somos hoy sus depositarios y tenemos la responsabilidad moral de transmitirlo a las generaciones venideras.
- 2.º Proponemos que se encuentre para la Alhóndiga el uso adecuado, tendente a su revitalización y reutilización pública con una función cultural. Ello dentro de una actitud respetuosa hacia los elementos más sustanciales del edificio, teniendo siempre presente su ubicación en el tejido urbano del Ensanche, y las características morfológicas del mismo.
- 3.º Exigimos de las autoridades el respeto a su integridad, en tanto no se haya definido el uso adecuado y se disponga de un proyecto viable, acabado y definitivo.
- 4.º Consideramos que dicho Proyecto debería contemplar la rehabilitación del edificio de la Alhóndiga y el adecuado aprovechamiento del solar de Santiago Apóstol, con usos deportivos y/o culturales, siguiendo las directrices que la propia estructura del ensanche fija en cuanto a alineaciones de las calles, altura de los edificios, volumen edificable, etc.

Azken 15 urteotan ez da inoiz hiria eta arkitektura-rekin zerikusirik izan duen honako gaietaz protesta egiteko hain adostasun handirik ikusi.

Arkitekto bizkaitarren agiria

BILBOKO UDALARI ETA HERRIARI

Sáenz de Oiza eta Fullaondo arkitektoek eta Oteiza eskulturgileak **Alondegia**ko Kulturgunea eraikitze-ko aurkeztutako proposamenak sortu dituen eztabaiden aurrean, proposamen hau onartu duelarik lehen ekinaldian Bilboko Udalak, behean sinatzen dugun arkitektoek hauxe adierazi nahi dugu:

1. Alondegia eraikitza (1905-1909), Ricardo Bastida bilbotar arkitektuaren obra paregabea, eta herri-ondarearen-adierazgarrietakoa, hiri-oroimenaren zati bat da kontutan izanik gure aurrekoengandik heldu zaigula, beraz, beronen zaindariak gara, datozen belaunaldi transmititzeko erantzunkitzun morala dugularik.
2. Alondegia erabilpen egokiena eman dakiola proposatzen dugu, funtzio kulturala helburutzat izanez lokalaren berrindartze eta berrerabilpen publikoaren bidea joratuko delarik. Guzti hau eraikitzairen elementu garrantzi suenekiko errespetua agertuz, kontutan izaki beti ere Ensanche-aren hiri egituraren dagoela kokatuta, eta gogoan hartuz halaber inguru honen ezaugarri morfolojikoak.
3. Agintariei eskatzen diegu errespetua izan diezaiotela eraikitzairen osotasunari, gutxienez, erabilpen egokiena zehaztu eta egitasmo bideragarria amaitu eta behin-betikoa izan arte.
4. Aipatutako egitasmo horrek Alondegia eraikitzairen berregokitzea eta Santiago Apóstol deritzan orubearen erabilpen aproposena begiztatu behar duela pentsatzen dugu, kirol zein kultur zereginetarako ebaldi berauek, kaleen lerroketaz, etxeen alturaz, eraikitako bolumenaz, eta abarreko ez Ensanche-aren egiturak markatutako araupideak jarraituz.

Doc. 9: "Alegaciones al Ayuntamiento presentadas por Federico Arruti". 21-VII-1989.

	<p>COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS VASCO-NAVARRO EUSKAL HERRIKO ARKITEKTOEN ELKARGO OFIZIALA</p>	
<p>ALDA. MAZARREDO, 66 - 71 TELEF. 424 44 74 - 73 - 72</p>	<p>48009 BILBAO</p>	
<table border="1"><tr><td>BILBOKO UDALA SARRERA LERROKAPEN NAGUSIA AYUNTAMIENTO DE BILBAO REGISTRO GENERAL DE ENTRADA 21 JUL 1989 N.º 56274</td></tr></table>		BILBOKO UDALA SARRERA LERROKAPEN NAGUSIA AYUNTAMIENTO DE BILBAO REGISTRO GENERAL DE ENTRADA 21 JUL 1989 N.º 56274
BILBOKO UDALA SARRERA LERROKAPEN NAGUSIA AYUNTAMIENTO DE BILBAO REGISTRO GENERAL DE ENTRADA 21 JUL 1989 N.º 56274		
<p>AL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BILBAO -----</p>		
<p>FEDERICO ARRUTI ALDAPE, mayor de edad, Arquitecto, actuando en nombre y representación de la JUNTA DE LA DELEGACION DE VIZCAYA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS VASCO-NAVARRO, en su calidad de Presidente de la misma, ante ese Ayuntamiento comparece y, como mejor proceda, D I C E :</p>		
<p>Que según el acuerdo del Ayuntamiento de Bilbao de fecha 20 de Junio pasado, se aprueba inicialmente la Modificación de la Normativa del Plan General para el Ensanche, en la zona de la Alhondiga y se expone al público dicha modificación, por el plazo de un mes, para que, aquellas personas que se sientan afectadas, puedan alegar lo que estimen oportuno en defensa de sus intereses.</p>		
<p>Que estando su representado disconforme con esta aprobación por medio de este escrito, haciendo uso del derecho que se nos concede, impugna la referida modificación en base a las siguientes,</p>		
<p><u>A L E G A C I O N E S</u></p>		
<p><u>PRIMERA.-</u></p>		
<p>La primera crítica que nos merece la tramitación y aprobación de esta modificación del Plan General del Ensanche se refiere</p>		



COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS VASCO-NAVARRO
EUSKAL HERRIKO ARKITEKTOEN ELKARGO OFIZIALA

ALDA. MAZARREDO, 69 - 71
TELEFOS. 424 44 74 - 73 - 72

48009 BILBAO

2.-

a su absoluta falta de oportunidad, tanto desde un punto de vista teórico-general como práctico-particular.

En efecto, bueno será recordar que actualmente se encuentra en tramitación el Plan General de Bilbao donde se va a recoger - el ordenamiento urbanístico de nuestra Villa de manera global. - Encontrándose publicado el Avance de este Plan General, resulta un contrasentido iniciar actuaciones puntuales, como la que nos ocupa, que pueden hipotecar o condicionar el desarrollo de aquel instrumento de planeamiento que por sus características debe tener una visión mucho más amplia, donde habrá de definirse lo -- que se pretende que sea, urbanísticamente, Bilbao y que para que cumpla sus objetivos, debe partir de salida sin mayores trabas - urbanísticas añadidas, de las que ya de por sí tiene planteadas nuestra ciudad.

El avance de un Plan, como es sabido, tiene por objeto, de acuerdo con lo prevenido en el artº 28 de la Ley del Suelo, establecer los criterios que sirvan de orientación a la redacción de los Planes sobre bases aceptadas en principio, o en palabras de la Sentencia del T.S. de 20 de Octubre de 1.975 "servir de orientación a la redacción de los planes sobre bases capitales de -- principio."

La aprobación de una modificación puntual, en este estado - de cosas, pone de relieve la paradoja que supone el que una figura de planeamiento más restringida, como es la presente Modificación, se adelante al Planeamiento General sin fijar antes criterios, cuando por el contrario, el Plan General si deberá hacerlo y en alguna medida ya vienen dados por su Avance.

Precisamente, la "Presentación" del Avance nos dice:

Las decisiones urbanísticas habrán de adoptarse después de un intenso debate público sobre ellas, propiciando una impo



COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS VASCO-NAVARRO
EUSKAL HERRIKO ARKITEKTOEN ELKARGO OFIZIALA

ALDA. MAZARREDO, 66 - 71
TELEF. 424 44 74 - 73 - 72

48009 BILBAO

3.-

tante participación ciudadana que además de preceptiva resulta necesaria para que el Plan sea mayoritariamente asumido.

Mal se sigue este criterio cuando, a toda costa, sin debate e incluso en contra del parecer de sectores importantes, el Ayuntamiento se empecina en una modificación urbanística que carece de sentido.

Lo lógico hubiera sido acometer en primer lugar las labores del Plan General y más tarde de existir una verdadera justificación por necesidades imperiosas de rapidez u oportunismo, realizar la modificación que ahora examinamos.

Y esta necesidad de establecer, previamente, unos criterios generales viene apoyada por las características de la modificación que se pretende.

Pero es que además, ni siquiera se dan en la práctica, los criterios de oportunidad que aconsejan emprender tan precipitadamente esta modificación.

Todo parece indicar que nos encontramos con una actuación municipal que pretender sacar adelante una idea "brillante" pese a quien pesare. En efecto, la modificación, se diga lo que se diga, solo tiene por objeto posibilitar la ejecución en la Alhóndiga y en el solar de Santiago Apóstol, del edificio o cubo de cristal que por encargo del Ayuntamiento han proyectado, según parece, los Arquitectos Sres. Fullaondo y Saiz de Oza.

En el Avance del Plan General se califican esas manzanas como equipamientos culturales siguiendo el criterio que parece predominante desde los tiempos del mandato de la Alcaldesa Sra. Carreaga, en los que se celebró el primer concurso de ideas sobre la Alhóndiga, de dedicar este edificio a dichos fines, según el-



COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS VASCO-NAVARRO
EUSKAL HERRIKO ARKITEKTOEN ELKARGO OFIZIALA

ALDA. MAZARREDO, 69 - 71
TELEFS. 424 44 74 - 73 - 72

48009 BILBAO

4.-

criterio popular y mayoritario del pueblo de Bilbao que entonces se manifestó tan vehementemente.

Sin embargo, admitiendo y dando por buena la dedicación de estos solares a equipamientos socioculturales, no se ve la necesidad de elevar su volumen y altura sobre el resto de las manzanas del Ensanche, de suerte que se posibilite legalmente la construcción de un edificio de 80 metros de altura. Si, como puede apreciarse en el avance del Plan, están previstos otros espacios a lo largo y ancho del área urbana de Bilbao para equipamientos culturales, resulta claro que la realización de un edificio de 80 metros de altura, con el volumen del que se pretende realizar carece de sentido, puesto que las necesidades socioculturales se van a cubrir de manera más racional y más próxima a los ciudadanos, sin necesidad de concentrar todos ellos en un único edificio. El cubo de la Alhóndiga no tendrá otra finalidad práctica que la de ser una construcción moderna, cuyo encaje es más que discutido. El solo hecho de hacer viable legalmente un proyecto grandioso, no justifica en modo alguno una Modificación de la -- Normativa Urbanística.

No deja de ser un contrasentido que, en estos momentos en que pretendemos encarar la planificación urbanística de Bilbao, de una manera global, aparezca ésta Modificación puntual, que a modo de franco tirador contravenga este planteamiento integral, - posibilitando una actuación que va en contra de la filosofía edificatoria y la trama del Ensanche.

Esta modificación pretende legalizar de forma subrepticia una actuación que va en contra de todas las máximas de construcción del Ensanche: respeto al Patrimonio Histórico, destrucción de la concepción de Ensanche y una falta de respeto a la Ordenación con la que hasta ahora se ha venido construyendo (perfil, - alineaciones, etc.).



COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS VASCO-NAVARRO
EUSKAL HERRIKO ARKITEKTOEN ELKARGO OFIZIALA

ALDA. MAZARREDO, 60 - 71
TELEFS. 424 44 74 - 73 - 72

48009 BILBAO

5.-

SEGUNDA.-

La nueva normativa que se crea para el centro cultural de Bilbao está supeditada, como no podía ser menos, a las determinaciones que señalen los Organismos competentes en materia de Patrimonio Histórico. Ello quiere decir que la última palabra la tendrán estos Organismos de suerte que toda esta normativa que se pretende introducir como modificación de la existente, puede quedar sin contenido si no se autoriza en el edificio de la Alhóndiga una actuación edificatoria como la que se desea llevar a cabo.

TERCERA.-

En cuanto a la actuación que se posibilita con esta modificación en el edificio de la Alhóndiga nos parece, en principio, desafortunada y, en cualquier caso, inconcreta, toda vez que la única exigencia que se preceptúa, es la conservación de las fachadas.

En efecto, recuerdese que la Alhóndiga se encuentra catalogada en la vigente Modificación del Area del Ensanche, como de "Protección Especial" (señalado con el nº 97 en el Plano de Conservación Edificatoria), lo que implica que las intervenciones en él, deberán de tender a la recuperación de los valores originales mediante los métodos y cuidados de la restauración científica.

Se describen como obras autorizadas para estos edificios protegidos (punto 1.4) las de restauración y ornato, consolidación conservativa, conservación, higienización, reforma de instalaciones y las de reforma distributiva para la adecuación a nuevos usos dentro de las previsiones de la Ordenanza 1.5, siempre que no alteren su estructura tipológica, sean compatibles con el contexto arquitectónico general, tanto interior como exterior y existiendo el mínimo posible de adaptaciones, que en ningún caso deberán afectar a la integridad de las fachadas, dando resultados espaciosos.



COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS VASCO-NAVARRO
EUSKAL HERRIKO ARKITEKTOEN ELKARGO OFIZIALA

ALDA. MAZARREDO, 69 - 71
TELEFOS. 424 44 74 - 73 - 72

48009 BILBAO

6.-

les y distributivos análogos a los originarios.

Pues bien, si la Alhóndiga está sujeta a todos estos condicionantes es porque, en su día, se consideró digno de esta protección. Pretender modificarla actualmente sin causa alguna que lo justifique para el exclusivo fin de tener un edificio de vanguardia, supone hurtar a toda la población de Bilbao de un edificio singular que forma parte de su patrimonio edificatorio y que permite el asentamiento de actividades públicas tan importantes como las previstas en el Centro Cultural Alhóndiga. Si se quiere realizar ese edificio vanguardista hágase, pero en otro lugar.

traumática
La modificación posibilita una solución/para la Alhóndiga - y el conjunto urbano del Ensanche bilbaino.

La necesidad cultural, que en forma de simbiosis se aliaba a la Alhóndiga y trataba de recuperar el propio edificio histórico de Bastida, se vuelve contra él mismo, dejándolo convertido en una caricatura y más teniendo en cuenta que dichas necesidades no están determinadas.

Responde, más bien, a la idea de copiar otros centros culturales de grandes ciudades, (Paris, etc.) sin tener claro si Bilbao tiene soporte para tener un Centro de estas características.

En algunas ciudades, un centro de esas características implantado en zonas degradadas ha servido de revulsivo para recuperar dichas zonas. En Bilbao va a suceder lo contrario puesto que la zona en cuestión funciona por sí misma y lo único que se hace es someterla a unas presiones (intensidad de uso, etc.), que pueden desequilibrarla.

CUARTA.-

El aumento de la altura edificatoria, amén de carecer de sen

7.-

tido se situa fuera de escala del resto de manzanas de la zona y sobre todo, supone una clara discriminación para otras actuaciones, tanto públicas como privadas.

No existe, en la memoria de la modificación, un programa - previo de necesidades. La modificación puntual elude cualquier fase de análisis de las consecuencias urbanísticas de todo tipo que conlleva la ejecución del edificio, además del impacto visual, sombras, etc. modifica la circulación rodada del Ensanche en una de las calles más importantes del mismo.

Asimismo, y aparte del tema puramente viario, se niega la importancia de la Ordenanza en la construcción física del Ensanche, de su trama urbana, incorporando un sólido con unas proporciones cuyo impacto no ha sido analizado.

Por lo expuesto,

SUPLICO AL AYUNTAMIENTO DE BILBAO; Que habiendo por presentado este escrito, se sirva admitirlo y en su virtud, a la vista de las alegaciones causadas, tener por impugnada la aprobación inicial del presente expediente y estimándolas, decretar el sobreseimiento del mismo, paralizando toda actividad edificatoria en el Edificio de la Alhóndiga y solar de Santiago Apóstol, hasta tanto no se debata suficientemente, el avance del Plan General y que con lo demás procedente en justicia, pido en Bilbao a --- veintiuno de Julio de mil novecientos ochenta y nueve.



cuati

Doc. 10: "Reunión 'clandestina' en el interior de la Alhóndiga". Fecha estimada, 1990.

7.08 REUNION "CLANDESTINA" (?) (sic) EN EL INTERIOR DE LA ALHONDIGA (p. 184)

La reunión sería muy tensa. Quedamos en que la íbamos a grabar, lo que denota el grado de desconfianza. Acudíamos a la cita después de haber soportado una intensa campaña en contra. Tanto por parte de un grupo de arquitectos y ciertos colectivos, como por el Gobierno vasco. No podía comprender, ni aceptar, la actitud aparentemente neutral que estaba tomando el PNV puesto que el asunto les afectaba e involucraba, al ser un compromiso electoral, el más sobresaliente, conocido e importante. Se estaban lavando las manos, permitiendo al Gobierno una oposición frontal al plan y, encima, querían aparecer ahora como mediadores. Era el colmo. La reunión comenzó con dureza. Acudieron de la dirección del PNV, el secretario y el presidente -en adelante DIR-, el arquitecto de la Junta que se oponía a la intervención -ARQ- y Michel Unzueta. Por nuestra parte, estábamos Paco Oiza, Intxaustegui y yo. Reproduzco a continuación la transcripción literal de la reunión. Empezaron a hablar los de la dirección del PNV:

- Dirección del PNV -en adelante, DIR-, acercándose a la grabadora: *"Mandaremos un saludo a Jorge. Si nos está oyendo, estoy seguro que ya está despotricando a este punto de la cuestión pero yo apelo a Itziar para que le vuelva a moderar"*.

- Arquitecto de la junta Asesora -ARQ- : *"Yo, además, soy tan sólo un miembro de la junta, de más gente, pero tal y como están las cosas en este momento, quizás, se me ocurre, si se lograra un punto en el que el edificio tenga suficiente masa, suficiente entidad como para que quede de alguna manera para el público y para la gente y para Cultura, y en su interior dejando una serie de crujías libres surgiría otro elemento, pues quizás ése pudiera ser un punto, se me ocurre, lo pongo un poco como hipótesis, porque yo no paso de emitir una opinión personal. Pero un poco dándole vueltas al tema sobre un hipotético punto de equilibrio, que es difícil, yo pienso, que por ahí, quizás pudiera buscarse una salida. Es decir cuando uno la ve, está entera, tiene una serie de crujías en el perímetro que todavía conservan, el perímetro que es la zona más aprovechable por luz, etc; se pueden dejar 5 crujías por ejemplo, y en el interior podría emerger el cubo que tendría, no lo sé, lo hablo a bulto, 50 metros, no sé, ó 60 metros; es decir, surgiría del interior un nuevo edificio. Y no digo esto porque ésta sea la opción, sino... Esto sería razonable partiendo desde cero, porque de hecho ha habido otras propuestas, y se han visto...; sino más que nada, como punto de equilibrio posible, digo, posible, porque evidentemente no está en mi mano,- yo no soy sino una opinión entre otras muchas, no sólo en la Junta sino en cantidad de opiniones que han circulado en Bilbao, que siguen circulando etc. En la medida en que, pienso yo, tenga masa suficiente y la gente la vea entera, vamos a decir entera entre comillas, y en su interior surgiera otro edificio, se me ocurre pensar, puestos a pensar sobre una salida"*.

- DIR: *"ésta, ¿podrían ser 3?"*.

- ARQ: *"Esto ya es una cuestión..."*

- José María Gorordo -JMG-: *"¿Qué es eso de 3 crujías?"*.

- COMENTARIO: En este punto me parecía evidente que los de la cúpula y el arquitecto habían hablado entre ellos antes de la reunión. Pregunté por las crujías, sobre todo al ver que

el arquitecto hablaba de 5 y ellos de 3. Yo no sabía lo que significaba una crujía en sentido técnico, por lo que deducía que los de la dirección tampoco.

- ARQ: *“¿Crujías? La distancia entre pilar y pilar, digamos los pasillos. Yo veo un poco una posición de conciliación en ese sentido porque, claro, hay mucha gente, yo, personalmente, no me considero una persona conservacionista. Hay gente que considera que habría que conservarla entera, intacta; y, últimamente, sobre todo últimamente, han surgido muchas voces en este sentido en Bilbao. Que ¡qué maravilla que quede entera en Bilbao y tal y cual!”*

- COMENTARIO. No era fácil tragar la supuesta tan maravillosa disposición a ayudarnos por parte de quienes habían dirigido y estimulado, precisamente, la campaña en contra, dentro y fuera de la junta con actuaciones concretas y declaraciones en los medios de comunicación, muy hostiles con el proyecto.

- JMG: *“Y en sentido contrario, también”*.

- COMENTARIO. El Ayuntamiento había aprobado el esquema Oteiza-Oiza. Este técnico que hablaba no exponía más que su opinión particular, sin representar a nadie. Además habíamos hecho una encuesta con una empresa especializada. El 70% de los bilbaínos se mostraba a favor del proyecto, un 20% en contra y el 10% restante no tenía criterio formado. En ningún caso se podía admitir, por tanto, esas afirmaciones tan poco contrastadas, que no eran lo que opinaban los bilbaínos. Si hablaba en nombre de técnicos, tendría que decir de cuántos y de quiénes, y aportar los currículums de cada uno de ellos. Cualquier otro intento de erigirse en representante de otros estaba fuera de lugar. La única legitimidad era la de ser miembro, elegido a dedo, de la junta Asesora del Patrimonio, como cargo administrativo, de confianza de la consejería de Cultura.

- ARQ: *“Sí, es una opinión subjetiva, por supuesto. En la medida en que, en Cultura, quieren velar por el patrimonio y consideran que, de momento, por lo que parece, es mejor mantener el edificio actual y hacer una intervención que sea de otra manera. Las cosas están así, y entonces, ¿cómo se podría conciliar? Es una pregunta muy difícil, pero...”*

- COMENTARIO. Admite que es un tema subjetivo. Y revela sus verdaderas intenciones de no dejar que se haga el proyecto presentado.

- JMG: *“La junta Asesora es nombrada a dedo por la consejería de Cultura, esto que quede claro, en principio. Segundo, esta junta dice que el trazado agrede no sé qué. A mí me parece que 20 metros más o menos, no es de recibo que sean definitivos para considerar que uno agrede y otro no. Son todos ellos conceptos subjetivos, opiniones muy respetables, pero opiniones, al fin y al cabo. Hay muchas otras personas que opinamos justamente lo contrario, que el cubo mejora el edificio de Bastida, respeta el pasado y proyecta el futuro. Nosotros creemos que esta junta no representa todas las corrientes de opinión de la arquitectura que existen en este momento. Por todo ello, nos parece que es un asunto político”*.

- ARQ: *“Sí, estamos nombrados por el Consejero.. .también puedes poner en tela de juicio el Parlamento u otras Instituciones...”*

- JMG: *“No es que dude de nada, sólo afirmo lo que es, un órgano político, de asesoramiento de una consejería”.*

- ARQ: *“Y a mí me ha tocado colaborar en ese sentido”.*

- JMG: *“Y frente a ese órgano, hay una Institución que es el Ayuntamiento de Bilbao”.*

- DIR: *“Estamos en el país que estamos y como todo país se organiza mal que bien. Estamos organizados como estamos organizados. Tu estás en una organización municipal y luego en el gobierno hay otros con otras funciones y concretamente hay un sector que se llama Cultura. Entonces, ahí, evidentemente, confluyen; esos no han hecho la auditoría en función de la Alhóndiga; la han hecho en virtud de unos determinados criterios, buenos o malos, para poder juzgar aquellos problemas que les vienen, respecto para la función para la que están creados. Tú pides una decisión política”.*

- COMENTARIO. No es lógico que el representante de la dirección del PNV, concretamente su presidente, pase por alto la teoría, por otra parte elemental en cualquier partido, especialmente en el PNV, de la disciplina de partido y los compromisos electorales. Estaba aún muy reciente el momento en que ellos mismos me habían pedido disciplina y no me dejaron defender los intereses que nosotros estimábamos legítimos, de Bilbao, contra el decreto de las Cajas de Ahorros. Ante el conflicto, el partido se había erigido en árbitro entre dos Instituciones. Yo había defendido, y defendía, que la decisión, antes de arbitrarse, tenía que tratarse de ejecutar, según el compromiso electoral. Si el hecho que genera la disputa es algo no contemplado por el programa, es cuando se debe acudir al arbitraje. La escisión también fue un caso típico de arbitraje del partido entre Gobierno y Diputaciones. En esos y otros casos, el partido ejerció de árbitro para resolver la cuestión. El arbitraje de partido, siempre que el juez sea neutral, es una necesidad de la práctica, en los casos en que surgen conflictos entre personas del mismo partido que se encuentran en diferentes Instituciones, cuya solución no esté prevista en el programa electoral.

- DIR: *“Yo no me atrevería a una decisión política en un tema difícil, como uno estético, fuera de los órganos tal como están organizados”.*

- COMENTARIO. Se estaban descubriendo. ¿Pero es que el partido no apoyaba el proyecto? ¿Cómo tenía que interpretar estas manifestaciones cuando llevaba más de dos años peleando por la Alhóndiga, con el apoyo aparente del secretario de la ejecutiva del partido, Bergara, allí presente, que había estado plenamente informado durante todo el proceso? Ahora, tenía que dar por buena la inhibición de la cúpula del partido, olvidando que el Centro Cultural en la Alhóndiga había sido la promesa electoral más importante del PNV. Me sentía engañado. Bergara no hizo ningún comentario.

- DIR: *“Yo no soy partidario de una decisión política”.*

- COMENTARIO. Ya se descubrieron. No eran partidarios de una decisión política. Cuando nos hicieron perder el control de la Caja, sí eran partidarios de una decisión política. Para decidir el trazado de la autovía, también. Ahora, no. Ellos son quienes determinan cuándo hay que tomar una decisión política y cuándo hay que dejar que actúen los correspondientes órganos, en función de sus competencias.

¿Y el programa electoral, ¿qué? De ahí a la arbitrariedad no hay más que un paso. Continúa hablando el arquitecto, apoyado por la reciente manifestación de la dirección del partido; el

arquitecto explica cómo les habían elegido, casi suplicando, porque hay cantidad de edificios sin catalogar, y dice:

- ARQ: *“Yo te puedo decir de edificios en Bilbao que están sin protegerse y te quedarías asustado, y había que ponerlos en la...”*

- JMG: *“El Depósito Franco, por ejemplo”.*

- COMENTARIO. El conjunto de la argumentación se basa en medias verdades. Decir que hay cantidad de edificios sin catalogar y que a ellos les han pedido que echen una mano etc, sería algo muy loable y de agradecer, si no fuera porque dejan de decir algo tan clave como estas dos cosas:

1. La catalogación de la Alhóndiga se inicia por la junta después de la aprobación del proyecto por parte del Ayuntamiento, lo que pone de manifiesto las auténticas intenciones del Gobierno vasco cuando inicia el procedimiento.

2. El edificio del *“Depósito Franco”*, más conocido como el de *“Uribitarte”*, es de características estéticas y técnicas muy similares a las de la Alhóndiga, pero, sin embargo, obtiene el permiso del vaciado en unos pocos días, sin que en ningún sitio conste ninguna traba, ni por parte de Cultura del Gobierno, ni por la Junta del Patrimonio. ¿Puede alguien explicar por qué? La única respuesta que allí obtuve fue la siguiente:

- ARQ: *“Pues sí, pero ese tema, no; a nosotros nos convocan a debatir ciertos edificios. Ellos preparan...”*

- COMENTARIO. Los de la dirección del partido no hicieron ningún comentario en este punto importante de la cuestión. Sigue pendiente la aclaración, si es que tiene alguna explicación, de por qué consintieron el vaciado del *“Depósito Franco”*, negocio privado, e impidieron el de la Alhóndiga, iniciativa pública. En todo caso, el arquitecto tendría que haber añadido, para evitar que se pudiera pensar que pretendía engañarnos, que fue él uno de los principales inspiradores y patrocinadores de la campaña en contra, sin que dijera ni una sola palabra, en idéntico sentido, de Uribitarte. Los criterios estéticos deberían haberse aplicado en ambas situaciones de manera similar, supongo.

A estas alturas, no había forma de ver ninguna posibilidad de arreglo.

- DIR: *“Esta reunión ha sido un poco iniciativa mía. Coger un miembro de la Junta, cualificado, de buena voluntad, que quiere que salga el tema adelante, que aporte aquí el ambiente de esa Junta y que cree que hay un punto del que se debió partir para llevar adelante el proyecto de...”*

- JMG: *“Dudo que quiera... dudo, no de lo que estás diciendo, sino de que el miembro ¿le la junta quiera que este proyecto salga adelante”.*

- COMENTARIO. Les hubiese bastado leerse las actas de las reuniones de la Junta para darse cuenta de que la persona que decían participaba en la reunión de buena voluntad era la que más radicalmente se oponía al proyecto. No entiendo por qué se decían esas cosas tan alegremente, cuando no respondían a la realidad.

DIR: *“Pues éste es el caso”.*

- JMG: “*Te voy a decir por qué dudo. Porque ha hecho declaraciones públicas en contra, de manera expresa y clara; y podemos traer todos los artículos...; luego por lo tanto no creo que pueda venir...*”
- DIR: “*Más mérito todavía, más mérito todavía*”.
- JMG: “*Tengo manifestaciones públicas de este señor que dice que está en contra de la intervención; luego no cabe que ahora nos diga otra cosa*”.
- DIR: “*Pues me parece mucho más abierto de lo que tú dices*”.
- ARQ: “*Pero vamos a matizar un poco*”.
- JMG: “*A ver si es verdad que dice que quiere que el proyecto salga adelante*”.
- DIR: “*No te quepa duda*”.

- COMENTARIO. No lo dijo.

Tenían al parecer, confianza absoluta en lo que les había dicho el arquitecto, a pesar de que era el que más se oponía en las reuniones de la junta, como consta en las actas correspondientes. A nada que nos hubiesen hecho algo de caso y les hubiera entrado la duda, lo habrían descubierto fácilmente. Pero no lo hicieron...

Y tendrían que leer, asimismo, el acta de la reunión de julio de 1990 que, todavía en 1992, no habían hecho oficial.

7.09 ALGUNAS OBSERVACIONES MAS PARA ENTENDER EL CONTEXTO (ENTRE EL TEXTO)

La conversación discurría por cauces cada vez más preocupantes. Aún no había iniciado **Paco Oiza** su exposición y lo único que se veía claro era que los de la cúpula tenían más en cuenta la opinión del arquitecto de la Junta, que la nuestra. La Junta había denegado el permiso. Por ello, la manera de resolver la cuestión era que, desde la autoridad, gobierno o responsables políticos, nos ayudaran a resolverlo. Para no desautorizar a la junta, se podía designar un Tribunal Especial, que analizara de nuevo el proyecto

Estaba claro que los miembros de la junta más significados respondían a una concepción conservacionista de la arquitectura que, si bien es una corriente respetable, no es la única ni mucho menos. No podía dejar de pensar en lo paradójico de la situación. Cultura había firmado, tiempo atrás, un acuerdo de intenciones con el Ayuntamiento, para instalar en la Alhóndiga un Museo de Arte Contemporáneo. Por el contrario nos acababan de rechazar el proyecto; y no era la primera vez. Sentíamos la presión, no sólo de sus decisiones administrativas, sino de algo más sutil y difícil de asumir: de una campaña orquestada, de recogida de firmas, declaraciones de prensa, conferencias de arquitectos de cierto reconocimiento internacional; todo ello en pro de la línea más *conservacionista*. Nos parecía una estrategia extraña. Quedaba claro que el Gobierno, en su oposición, se estaba aprovechando de algunos arquitectos y gente de la cultura y, lo que resulta más incomprensible, de los otros partidos políticos.

La secuencia de actuaciones era compleja, pero había una cosa clara: en el Ayuntamiento, el proyecto contaba con el apoyo del PNV, PSOE, EE y un concejal independiente, **Jesús Echevarria**. Cualquier oposición, fuera por razones estéticas, de impacto en la zona o políticas, era aprovechada por el Gobierno vasco -Cultura y Presidencia, esto es, PNV- para impedirnos avanzar.

En el **verano del 89**, creímos por un momento que por fin, podríamos iniciar el vaciado del edificio. Así nos lo prometieron desde Cultura, tanto a **Bergara** como a nosotros: *“Antes de irnos de vacaciones, tendréis el permiso firmado”*. Lo incumplieron.

Nos engañarían ésta y todas las veces posteriores. Por eso no veíamos nada claro el papel de los presentes en la reunión, queriendo lavarse las manos...

Para mí la cuestión era sencilla, en clave política. Teníamos el compromiso del Centro Cultural. Habíamos conseguido apoyo inicial de la Diputación y del Gobierno. Habíamos tenido la suerte de lograr el mejor equipo posible de arquitectos y escultores vascos, con un currículum de primerísima línea, muy por encima de los *“examinadores de cultura”*. Unos arquitectos -a quienes no se les conocía ninguna obra comparable con, por ejemplo, la *torre del BBV, en el Paseo de la Castellana* de Madrid, o la *Basilica de Aránzazu*, entre otras muchísimas realizaciones, a lo largo de unas dilatadas carreras- que estaban sometiendo a **Paco Oiza** a uno de los exámenes más duros de su carrera profesional. **Paco**, con más de 70 años y sin necesidad de demostrar su categoría ante nadie, podría cansarse y abandonar. Me parecía que tentaban demasiado a la suerte.

Algunos miembros de la junta Directiva del Colegio de Arquitectos tampoco actuaron correctamente. Me reuní varias veces con ellos, les informé detalladamente de nuestros planes y por eso no entendí el comportamiento de varios de ellos. No es fácil explicar que, como junta, intervinieran ante la opinión pública de manera tan distinta, a como lo hicieron con el tema de la Alhóndiga, en otras tres actuaciones que se desarrollaban por las mismas fechas: *“Construcción de 1.000 viviendas en la Mina del Morro”*

Con cuestiones importantes para dar su cualificada opinión como Colegio. Por ejemplo, el procedimiento de elección de arquitectos, que fue absolutamente inusual e irregular, como quedó recogido en una de las reuniones de la Oficina del Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao: eligieron a dos arquitectos, uno desde la consejería de Urbanismo; y otro, a propuesta del director de la Oficina, **Ibon Areso**, que lo hizo sin consultar para nada con el Consejo de la Oficina del Plan ni, por supuesto, con el alcalde.

El proyecto tenía también otros puntos polémicos, como la necesidad de acometer un estudio de impacto sociourbano, etc. Aún sigo sin entender dónde estaban -y están- algunos de los que suelen protestar en estos casos. Porque no cabe ninguna duda de que este proyecto de viviendas va a afectar gravemente la vida de la zona, de *Santutxu*, va a suponer nuevas cargas para el Ayuntamiento y, si no estoy equivocado, se está desarrollando sin tener en cuenta las condiciones que se establecieron en acuerdo plenario municipal, que condicionaba a la co-gestión Ayuntamiento-Gobierno, el otorgamiento de la licencia. ¿Qué está pasando con todo esto? *“Vaciado del Depósito Franco”*. Con licencia del Gobierno vasco, sin obstáculos, a pesar de tratarse de un edificio de similares peculiaridades a la Alhóndiga. *“Ampliación del recinto de la Feria de Muestras”*.

En ninguno de estos proyectos se observó ni una campaña, ni la proliferación de opiniones en los periódicos, de arquitectos o colectivos profesionales, como en el caso de la Alhóndiga. Aunque este silencio pueda admitirse en el ejercicio de la libertad de cada cual, que no voy a discutir, sin embargo, sí quiero dejar constancia expresa del dato.

¿Por qué no han merecido juicios de opinión y posturas tan decididas como las que mereció el viejo almacén de vinos? El día que se sepan las verdaderas razones de actuaciones y omisiones de algunas personas con puestos de responsabilidad institucional en el proceso, y se conozcan, por ejemplo, los intereses económicos y políticos que incidían, más de uno tendrá que explicarse ante el pueblo y responder de las consecuencias de sus actos, especialmente de sus silencios e inhibiciones.

7.10 FIN DEL CONTEXTO. SIGUE LA REUNION. INTERVENCION DE PACO OIZA.

Paco Oiza estuvo brillante en su intervención. Fue, con mucho, lo mejor de una reunión de triste recuerdo. De lo que dijo voy a entresacar las partes más significativas:

- "Yo no sé qué voy a exponer. Es muy difícil, muy polémico y muy violento. Yo soy tan violento como Oteiza; hasta ahora no he tenido la pureza esa que tiene Jorge de actuar, que me permite hacer obra que a él casi se le niega por su manera, dijéramos, personal, de ir contra sí mismo.. .la defensa de una situación casi visionaria, utópica de la realidad que es inalcanzable y por tanto siempre es hermosa. Yo me implico más con obras que hago y por tanto confieso que no soy tan puro ni tan perfecto, ni tan ..."

Con esta introducción, Oiza justificaba nuestra presencia allí. Dejaba clara nuestra voluntad de consenso y pragmatismo y, en cierta manera, respondía a Oteiza que ese mismo día por la mañana había defendido en Madrid que no teníamos que ir a la reunión, que sería una trampa. Como antes he comentado, decidimos acudir porque queríamos que se hiciese el proyecto y estábamos dispuestos a aceptar nuevas condiciones.

- "Y en este orden de cosas yo diría, de entrada, le voy a decir, de entrada violenta: yo, es que cuando le guste a la junta, no lo voy a hacer. Eso lo veo evidente, lo veo evidente y el día que a Chueca le guste -que no sé si Chueca aparece en todo esto- es que ese día no lo hago para nada. Es decir, tengo mi sentido de la responsabilidad y del prestigio y de lo que es la buena arquitectura que se merece un pueblo, como el pueblo vasco, y entonces no estoy dispuesto a hacer aquello que a otros les guste cuando a mí me parece que no es posible, ni viable, ni factible, ni humanamente realizable".

- COMENTARIO. Si de verdad querían resolver el litigio, tenían que haber suspendido la reunión en ese momento y apoyar el proyecto, así de sencillo. Si **Paco Oiza** era quien era, con todo su prestigio, sus concursos ganados, sus premios, etc, ¿quiénes eran ellos para dar el capricho a un amigo suyo, que aún no ha puesto encima de la mesa nada comparable a la obra de **Oiza**? No es fácil imaginarse qué estarían pensando, mientras Oiza hacía unas manifestaciones tan contundentes.

- "Me han dicho que agrade", dijo, con cierto aire de ofendido, " y yo no sé a qué agrade.." "He preparado unas notas..." ". Empezó hablando de la torre Eiffel. Luego pasó a temas de fondo. "En la cuestión de la restauración en que hay mucho que hablar, tengo claro que hay que preservar el legado del pasado pero hay que hacer posible también la visión del futuro y la transformación de Bilbao desde la alameda ésa que hay al otro lado de la ría hasta lo que es el Bilbao actual. La Albóndiga es un edificio menor, de segunda clase, que se podría derruir olímpicamente; yo estaría

dispuesto. Ustedes me dicen: oiga, ¿usted firmaría tirarla? Cuando quieran se lo firmo. Oteiza, por supuesto, a lo mejor Moneo también y muchísimos arquitectos”.

- COMENTARIO. Había puesto el dedo en la llaga. Un edificio, que, ni es el mejor de Bilbao, ni el mejor de **Bastida**. Que se puede tirar, a juicio de muchos arquitectos y artistas, que el cubo respetaba sus fachadas y, aún así, teníamos que ver cómo otros estaban intentando cargarse la idea misma.

- *“Pero si la memoria del pueblo vasco y las gentes de Bilbao, lo tienen tan arraigado...”*-lo que no estaba nada claro, a juzgar por la encuesta mencionada, pues sólo eran un 20% de los bilbaínos los que se oponían al proyecto-. *“...Si esto es así, se puede aceptar, yo lo acepto, que se preserve parte de ese material, sobre todo, porque en la memoria de Bilbao tiene un cierto peso. Pues perfecto, se puede salvar. Ahora, lo que se puede hacer en la Alhóndiga, pensando en el amor que tengo al pueblo vasco, es algo esplendoroso, y esplendoroso es mirar al futuro y ver lo que puede ser Bilbao dentro de unos pocos años a partir de un gobierno como hay ahora, más nacionalista, más vasco, más propio”.*

- *“¿Qué podemos hacer? ¿Qué es salvar la Alhóndiga?. Bueno, pues salvar la Alhóndiga es destruirla, o sea, salvarla con sentido de futuro es destruirla y montar sobre ese solar esplendoroso, que no tienen vecinos, que se puede fácilmente limpiar, montar un centro cívico, si se quiere, para la ciudad. Un centro cívico impresionante. Para eso no hay que usar muchas piedras de la Alhóndiga, que tiene muy pocas por cierto, pues casi todo es revoco y ladrillo, o sea que tampoco tiene materiales muy nobles que salvar... Pretender, como dice algún miembro de la junta, salvar 3 crujiás ó 5; además para colocar como un patio de manzana en el interior para ventilar un poco... Pero, ¿si este edificio no tiene interior! Si esto no hay quien lo suscriba, que este interior de columnas, cada 4,5 metros ó 5, todas degradadas, sin resistencia física. ¿Si no tiene interior! Y el exterior es discutible...”*

- *“Mi punto de vista es clarísimo. O sea, que no se trata de un caso de difícil actuación, sino fácil. Se podría limpiar, como está el solar de Santiago Apóstol, convocar un concurso internacional y decir: ¿Qué se merece el pueblo vasco ahora, si quiere construir un centro cultural, que sea más que un hipermercado, que un centro comercial, que un lugar de éstos dijéramos, de economía dineraria, que tenga más un fundamento cultural? Muy fácil, pues muy fácil, mirar poco al pasado..”*

En ese momento Oiza pasa revista al pasado y al concepto de transformación de las ciudades:

- *“...Los planos tienen que llevar fecha. El Bilbao de hoy no es el de ayer. Paseando por la historia, uno descubre que la ciudad es un objeto en continua transformación y hay casos singulares como Venecia que son esplendorosos, pero que son verdaderas momias, verdaderos cadáveres. Como ha dicho algún autor, Venecia es de las pocas ciudades que no tienen futuro, porque su futuro es su presente, que también es su pasado”.*

Continuó hablando del Partenón, Brunelleschi, Paladio, Hernán Ruiz el joven, el Obradoiro de Santiago de Compostela...

- *“De manera que siguiendo esta alegación, diría ¿qué tengo que hacer con este material que se me entrega para seguir adelante, proyectarme sobre el futuro y entregar a Bilbao una arquitectura que*

yo mismo no sabría hacerla si no hubiese tenido la Alhóndiga? Pero, a lo mejor, la Alhóndiga, como le pasó a Paladio, puede morir en la batalla. La Alhóndiga sólo me permite a mí ser mejor para hacer una solución vasca esplendorosa como no pueden tener los de París”.

- COMENTARIO. Alguno podría pensar que Oiza se estaba poniendo a la altura de los mejores. Es cierto. Pero lo que no cabe ninguna duda es que su prestigio, sus obras, le -sitúan en un nivel muy alto.

*- “Porque todos estos hechos son históricos, es decir, oiga, la Alhóndiga puede morir, pero, desde luego, no morirá si ha sido la causa de que se genere ese paso trascendental en la arquitectura vasca, que ha permitido hacer una plaza cubierta en los días malos, cerrada, con un diedro, especie de frontón simbólico, sobre el que desarrolla un museo, un centro de investigaciones estéticas. Pero ya le digo mi punto de vista en las alegaciones. Yo quiero ser tan histórico como los arqueólogos, pero no sólo arqueólogo, porque terminan su misión preservando los edificios, y la función de la ciudad no es preservar los edificios que tiene. Uno de sus parámetros es la conservación de los edificios que tiene y, otro, es mirar hacia el futuro, ver sus políticos, sus gobernantes y saber a dónde va ese pueblo, porque ese pueblo no puede estar donde estaba, camina como todos los pueblos de la tierra. Entonces mi misión es decir: recibo la Alhóndiga, me planteo el problema y sé que tiene que morir gran parte. **Oteiza**, y tiene razón, yo les digo, tiene razón, está molesto conmigo, porque conservamos tres fachadas, no debíamos conservar ninguna. El, con mucha más sabiduría dice: sólo hay que conservar como reliquia tres fragmentos de la fachada en un determinado sitio”.*

- COMENTARIO. A esta altura de su intervención, que nadie se atrevía a interrumpir, se veía claro que se estaba dirigiendo al partido que gobernaba en Euskadi, con apoyaturas contundentes. Y estaba hablando desde su autoridad que, en el mundo de la arquitectura, no es nada pequeña. ¡Qué poco se imaginaba **Oiza**, en esos momentos, el ínfimo impacto que causaría en la cúpula del PNV!.

Oiza continuaba:

- “Claro que la misión de un conservador es conservar. Pero una ciudad, usted que es un político de altura, que gobierna las ciudades desde todos los ángulos, pues dirá: tengo que oír al conservador para ver cómo se debe conservar lo que se debe conservar de aquí, y tengo que mirar al hombre del futuro, al visionario, cuando me dice cómo va a ser Euskadi dentro de 20 años, no vaya a ser que nos quedemos atrás y otros pueblos mucho menos dotados, estén por delante de nosotros. En nombre de la Historia, tomaré el material del pasado, un mercado de vinos de Bastida, para por sugestión de la ciudad, hacer una propuesta de un Centro Cultural vivo, en un punto neurálgico como es éste. Porque el Centro Cultural no se puede colocar en otros sitios, sino en lugar céntrico, para montar algo que sea fundamentalmente plaza y cubierta”.

- “No hay más solución que la que hemos propuesto, es decir, utilizar este material del pasado para proyectar sobre él, el futuro. Si no tuviéramos este material, posiblemente no sabíamos ni lo que hacer”.

Continuó con algún comentario sobre la *pirámide del Louvre*, o el *Arco de la Defensa* ; y por último, mencionó la gran habilidad política de **Mitterrand** con todo lo que está haciendo; y pasó a referirse al arquitecto de la junta Asesora, allí presente:

- *“Vosotros, gran parte de la Comisión, estoy seguro que sois gente que estáis cumpliendo una función muy agradable y muy interesante de preservar el pasado, pero ¡no os paséis!, porque no se vive sobre el Madrid de los Austria, ni se vive sobre una ciudad medieval. Se vive hoy y lo que pasa es que si vivimos hoy tenemos que tener amor a nuestros padres y antepasados y conservar y preservar esos castillos, esas villas, esos recintos maravillosos que tiene el País Vasco, pero, no solamente preservándolo, conservamos lo que es el pueblo vasco. Es como navegar. Navegar es conocer las estrellas, es decir, tener puntos fijos, sin puntos fijos a los que anclarte no puedes proyectarte hacia más adelante”.*

Aquí terminó su turno. El arquitecto de la Junta quiso decir algo, a lo que **Oiza** replicó que no merecía la pena porque no se iban a entender. Y él lo que pedía era una decisión política, como yo había hecho, al principio de la reunión:

“Les pedimos a los políticos que busquen personas que enriquezcan la Comisión y que sean menos preservadoras y más abiertas a un futuro esplendoroso para esta hermosa ciudad”.

Aún volvió a emplazar a la dirección del PNV cuando dijo:

“Pero yo sé, yo sé, le digo la verdad, que cuando digan: Esto, adelante, el País Vasco va para adelante”. “Nada más. Hay que saltarse a la Comisión. Habrá que saltársela”.

No pudiendo rebatir ninguno de los argumentos, se quedaron mudos. No así el arquitecto de la Junta, que tuvo que acabar en el insulto, calificando el proyecto de disparate, olvidándose en aquel momento del tono de moderación, de la supuesta buena voluntad que decían que tenía. Y como vieron que se estaba desenmascarando, terciaron en la conversación:

“Esta reunión que hemos hecho, para ver si llegamos a algún punto que, después, allí pudiéramos.. No lo hemos conseguido, no lo hemos conseguido”.

Oiza, replicó inmediatamente:

“Sí, yo estoy convencido de que está convencido. Ustedes se merecen este proyecto y ustedes deben salvarlo”.

Habían empezado a eludir sus responsabilidades, desde el preciso momento en que **Oiza** les atribuyó la capacidad para decidir. Ya no quisieron saber nada y siguieron con evasivas:

“Este país está lleno de vergüenzas”, - admitiendo que una más no importaría -; “es igual lo que diga Jorge”, olvidándose de la broma con que se inició esta grabación.

Paco Oiza no se daba por vencido y en los últimos minutos de la reunión seguía aún esperando. Se escabullían. Cuando les interesa, aplican la filosofía de “esperar y ver”, para apuntarse a cualquiera de las situaciones futuras. Así, ocurra lo que ocurra, ellos no han tomado partido previamente, no han apostado, no se han desgastado. Paco Oiza, añadió:

“Sí, sí, se hace, se debe hacer. Voy a hacer la Alhóndiga porque creo que es usted inteligente y sabe medir lo que hay de verdad en una postura, que es muy defendible, y en la otra, y al final dirá: pues algo de razón tiene Oiza, hay que mirar para adelante”.

La última intervención de **Oiza** no dejaba lugar a dudas acerca de la responsabilidad que en la toma de la decisión, atribuía a los políticos. Afirmó, dirigiéndose al arquitecto:

- “Tenemos posturas encontradas pero, para eso están estos señores, los políticos, por encima de nosotros, y ellos son los que tienen que resolver. Habrá que buscar una comisión especial, un segundo informe que resuelva, un asesoramiento de un extranjero o simplemente decir: esto se para, se hace un concurso internacional y se resuelve. Cualquier camino es bueno, menos el empeñarse y decir que hay que salvar la Alhóndiga. Seriamente, honestamente, no deberíamos salvarla. Eso lo digo de verdad y alguna vez se me ha escapado. Cuando he venido por aquí y la he visto, me digo a mí mismo: esto se podría tirar todo. El edificio ese que hay enfrente, ese garaje, -el garaje del RAG- vale más, desde el punto de vista de la arquitectura”

Me ha parecido imprescindible recoger todo el contenido de la reunión, transcrita literalmente, para que el lector pueda llegar a entender el proceso posterior, así como formarse una idea cabal de los responsables de que el proyecto no se haya hecho.

No quisieron volver a saber nada de la Alhóndiga.

Su conciencia quedaba tranquila y lo demás, a lo que saliese. Y así salió. Pero tengo que decir que en esta inhibición, está la clave de los conflictos posteriores. Ellos se creían con derecho a no intervenir, ni apoyar, sin importarles que me fuera, que no pudiésemos sacar adelante el gran proyecto, que tan brillantemente había defendido **Oiza** en esta ocasión.

Ahora, que lo estoy recordando, siento orgullo de haber elegido a este tándem tan potente, luchador, eternamente joven, como **Oteiza-Oiza**, y haberles dado la máxima libertad de creación, en mi condición de alcalde de Bilbao. Ha sido una maravillosa experiencia y la memoria del *Cubo* persiste en los hombres y mujeres no sólo de Bilbao, sino del País Vasco y otros lugares.

No pasará mucho tiempo, sin que se vea, con absoluta claridad, la coherencia de nuestra propuesta y la falta de responsabilidad de quienes, teniendo poder, facultades y obligación electoral de apoyarnos, no lo hicieron. Resulta penoso ver cómo, el sentimiento de culpabilidad que les quedó, -aunque no lo hayan querido reconocer-, y el deseo de hacer que se olvide el *Cubo*, les está llevando a apoyar sin condiciones otro proyecto cultural para Bilbao, que no va a resistir comparación. Ni en precio, ni en utilidad, ni en estética, ni en localización, ni en servicio a la cultura vasca participativa.

Habría que recordar que **Alex Aguirrezabal**, ex-viceconsejero de Trabajo del Gobierno vasco, fue el director de la Oficina para el desarrollo del proyecto de la Alhóndiga, y puso en marcha, eficientemente, la única obra que pudimos realizar del entorno de *Santiago Apóstol*: el aparcamiento subterráneo para residentes, el mayor de Bilbao. Tras presentar mi dimisión, prescindieron de sus servicios. Colaboraron también, en su calidad de arquitectos, primero **Elías Más**, arquitecto municipal y posteriormente, **Javier Rodríguez**, consejero de la Oficina del Plan en nombre de EE.

Alberto López, arquitecto que había trabajado en el Plan General de Bilbao, también fue un firme defensor del Proyecto.

Doc. 11: "Dos notas de prensa de Jorge Oteiza contra el Guggenheim y el Gobierno vasco". Mayo de 1993.

*del 13 mayo
al 17 set. Jabo y mesa*

*se concreta la reunión D.V. 17 y 93
con el fracaso, publicitario y progresivo por un gobierno dicit*

Adelante Guggenheim este país es tuyo

ESTE país que hasta para organizar un equipo de fútbol tiene que traer gente de fuera cuando antes era esto tan natural y hermoso, este país que sus políticos suprimieron posibilidad de investigación para lenguajes artísticos y junto además con el euskera, y que lograron marginar a nuestros artistas que habían demostrado y enfrentados al franquismo, adelantarse a las mismas vanguardias, adelante GUGGENHEIM nuestro circo vascodisney cuando queráis pero habéis pasado unos momentos que ya estabais acabados y en el aire y tenéis que agradecerlo a la Mesa de HB, mesa para comer porque no abrió la boca su representante TASIO ERKIZIA nada más que para comer, estaba citado *para simple ayuda indirecta* ya que cualquier operación revolucionaria tiene que evitar todo visible contacto con este Partido ya visiblemente y para todos prostituido y detestado el error de todos nuestros Partidos políticos es que no son Partidos revolucionarios, explico le explicamos la diferencia fundamental del político con el revolucionario, aunque las diferencias son todas ya que desde que nos encontramos a comer le dije al Consejero teólogo Tasio que le habíamos citado en un asador porque era lugar para el revolucionario y que él como político hubiera preferido Argüñano, pues bien, que el político ya sea en la izquierda en la derecha o en el medio está contra la cultura, le incomoda el artista, el escritor, el pensador imaginante, mientras el revolucionario es siempre con la cultura, Txabi Etxebarrieta, Pertur, Yoyes... adelante Guggenheim con vuestro horrendo mausoleo que conmemorará genocidio cultural consentido por la piara de nuestros políticos y que nuestro pueblo desorientado aguanta con su lactio borreguil al cuello y su no violencia que resulta el mejor aliado y de risa de terroristas y violencias irracionales. Explicué al Tasio *no mi sistema de inteligente y racional e incruenta violencia,*



JORGE OTEIZA

pero sí que con mi sistema no precisaba más de un mes para poner en libertad a un secuestrado y asegurar desgana para nuevos secuestros voy a descubrir nuestra conspiración abortada: *día 26*, tres inocentes petardos, Galería Rekalde del Consejero, domicilio del Consejero y Fundación restaurante oficinas Sabino Arana del PNV, *día 27* aniversario fusilamientos de Txiki y de Otaegi (políticos no os presentéis) y el símbolo revolucionario imparabile en el lugar que cayó nuestro Txabi Etxebarrieta, y *día 28* en la prensa 2 Cartas, una mía al lehendakari ARDANZA y a continuación la otra que suponíamos recibir la misma el lehendakari y yo, aquí suprimida ya que totalmente fracasada (decido al final tal como era) el peligro ha pasado Oteiza

La carta de Oteiza al Lehendakari Ardanza

habrá usted recibido como yo Carta dirigida por viejos etarras gudaris a ese pobre y miserable Consejero de cultura que usted consiente como si usted no fuera responsable de lo que está haciendo contra nuestros artistas, contra nuestra cultura, contra nuestro pueblo (esa carta debe publicarse a continuación de ésta para conocimiento de nuestro país) pero respetuosamente, Lehendakari jauna, usted me conoce y tuvo la atención que a ningún otro político se le hubiera ocurrido, era usted entonces alcalde de Arrasate, esperarme una madrugada en restaurante en La Puebla Km 333, para conocerme. Mi agradecimiento fue grande y mi confusión

mayor cuando usted Lehendakari jamás se dignó pedirme a mi consejo o a alguno de nuestros artistas que hubieran podido aconsejarle orientarle en lo que usted ni su Consejero entienden artísticamente nada no comprende la culpabilidad toda que recae sobre usted en este desastre político cultural y económico GUGGENHEIM. Que Dios guarde a usted muchos años (en su casa) y al Cura que tendrá en su momento que está tardando en llegar, de dar cuenta de nuestra FUNDACION SABINO ARANA PARA LA CULTURA que ustedes traicionaron y nos robaron además unos 80 millones recogidos por nuestro pueblo para la Fundación con esculturas de Basterretxea y mías. Vergüenza para Euskadi, pobre país desorientado empobrecido por gobiernos PNV reaccionarios ridiculos inútiles, todos ustedes de cintitas y planiferas procesiones sin valor ni autoridad

buenas noches Lehendakari, que siga durmiendo bien

Y la carta de estos etarras de antes al Consejero de cultura

MUY URGENTE Nos hemos reunido antiguos militantes en ETA y Euskadiko Ezkerra considerando la estafa y atentado criminal a nuestra cultura que es el proyecto GUGGENHEIM. Con tristeza y preocupación leímos el llamamiento SE ACABO GUGGENHEIM de Oteiza, ejemplo de compromiso obstinado al servicio cultural de nuestro pueblo. Alguno de nosotros le recuerda organizándonos en disciplina de Comandos urbanos a los primeros refugiados etarras desorientados en París.

SE ACABO GUGGENHEIM o serán ejecutados el Consejero Arregi y el arquitecto norteamericano del proyecto. Que el Lehendakari ARDANZA considere su grave responsabilidad política en este sucio y grave affaire y tiene que darse prisa **SI NO VEMOS CAMBIO INMEDIATO ACTUAREMOS RAPIDAMENTE**

*por Meziñ
avisar
a regañadientes
y excusándose
por publicarlo.*

Jueves 13 5 93

JUEVES 13 MAYO 1993

egin

IRITZIA

5

Por si no al campo de
de contribuí libro de
memorias apasionada
y violencia. En el libro
gestor 2 años y que el 12
de mayo en DV que publica
con la publicación y excusas
de la Dirección.

Se acabó el Guggenheim. Carta abierta al Consejero

Jorge OTEIZA / Escultor y escritor

HOY ESCRIBE

Va usted a oírme, como si escuchara a todos los artistas y creadores vascos marginados, escandalizados con la política cultural nefasta PNV en los gobiernos vascos. Me ha prohibido usted que vea la maqueta del museo circo vasco-disney que oculta al público. Me he dirigido a su Galería Rekalde para hablar con Durana, uno de sus parásitos aconsejantes vendido a ustedes. Le advertí de graves peligros que ahora van a tener que afrontar el Consejero y el autor americano del proyecto. Que pensara también en su personal culpabilidad, ha viajado a cuenta del Consejero para aparentar interés en organización y última arquitectura museos y garantizar la bondad del proyecto. Le puse delante fotografía del proyecto, no se atrevió a contradecirme que era un mamarracho.

Lemóniz y Guggenheim. Se han publicado análisis de economistas con sociólogos y arquitectos y diversos estudios denunciando la barbaridad de esa Operación Guggenheim y multimillonaria estafa, no han sido atendidos, han servido de nada. Los rumores que comuniqué a Durana relacionaban el proyecto Guggenheim con Lemóniz. La amenaza que representaba la central comparable con la amenaza Guggenheim a la salud cultural de nuestro país y a la creatividad activa y vida de nuestros artistas y creadores. Se recuerda que Lemóniz no se solucionó por las buenas y parece que tampoco el peligro Guggenheim. Parece que un sector en la crisis profunda que padece ETA que algunos no arrepentidos pero sí conscientes de errores cometidos considerarían una reparación con nuestro pueblo ponerse al lado de los que defienden nuestra cultura del peligro mortal con la agresión Guggenheim.

Nuestro país en democracia blanda sin visión, sin unión y corrompida, es verdadero caos y desgracia, mi última experiencia estoy difícilmente aguantando en Navarra, esta maquinaria burocrática vieja y dañada donde la autoridad en el gobierno tiene que esperar cola de justicia en un juzgado o en una comisaría de kafkiana irracionalidad. Me da miedo tanta injusticia en el poder, tanta debilidad, tanta injusticia

*Me da miedo
la lentitud,
tanta
injusticia en
el poder, que
nos obliga a
buscar y
tomar justicia
por nuestra
cuenta.*

en la justicia, capricho, atentamiento, irresponsabilidad en los jueces.

Tengo buena documentación finalizando libro 60 años de política cultural reaccionaria PNV en el poder coincidiendo con mis 60 años de oposición desatendida en servicio cultural de nuestro país. Aturde, es inquietante pensar las pérdidas y atrasos en cultura contemporánea, la oposición sistemática a un arte vasco en vanguardia, al artista con ambición cultural de país. Son estos 60 años, desde los 30 en la República con nuestro primer lehendakari Agirre y que por su consejero cultural imbécil perdimos la pintura para Gernika de Picasso, a estos años en los 90 con dos lehendakaris más y sus correspondientes imbéciles elegidos para consejeros de Cultura pero aprovechables para negocios nada culturales. Cito nada más, lo recuerdo siempre, la anulación inconcebible de la gran Fundación de cultura Sabino Arana, lugar para el encuentro creador con todos los lenguajes artísticos como Centro de investigaciones estéticas comparadas incluido el euskera.

Tenemos presente cómo se insistió con la idea para la Alhóndiga con el Cubo, el otro grandioso proyecto cultural, necesario para Bilbao, fundamental para el país, que con escándalo para todos fue anulado, quería imponerse el sucio proyecto de negocios no culturales Guggenheim en el que secretamente y con mucho tiempo el Consejero recadista traicionaba. Tendrá que explicar también el Consejero los 240 mil millones (no me han llegado todavía las cifras exactas) que ha tenido en esta legislatura para cultura, y los artistas y sus investigaciones en la calle (los no silenciados se entiende, los no subvencionados, los no mensualizados como los nombra Arrabal), mendigando en la calle de Banco en Banco o de Galería en Galería, desunidos, desconocidos entre nosotros mismos, como infortunadas putas de última clase.

No era mi intención prolongarme aquí con estas acusaciones que habrán de ser bien analizadas y juzgadas cuando tengamos un Parlamento que sirva y cambie políticamente todo. Me detengo aquí, me atengo a la amenaza que contiene el titular de este escrito. Digo que me da miedo la lentitud, indecisión, debilidad, tanta injusticia en el poder, que nos obligan a buscar y tomar justicia por nuestra cuenta.

ANEXO DOCUMENTAL SI

Doc. 12: “Conversación transcrita entre Jorge Oteiza y Fco J. Sáenz de Oiza”. 17-I-1989.

Conversación grabada por Jon Intxaustegi, que en forma de entrevista da pie a una conversación entre Oteiza y Sáenz de Oiza sobre la Alhóndiga, sobre su experiencia en el equipo para la Basílica de Aránzazu y sobre el proyecto del CCAB.

Doc. 13: “Informe del programa de necesidades para equipamientos culturales en el CCAB”. 23-II-1989 (Archivo Ayuntamiento)

Informe en el que se detalla el programa de necesidades en el CCAB a partir de las reuniones mantenidas con el Gobierno vasco y con la Diputación Foral de Bizkaia para la instalación del Museo de Arte Contemporáneo y Biblioteca Foral, respectivamente.

Doc. 14: “Memoria de J. González de Durana y C. Otxagabia sobre el Museo de Arte Contemporáneo en el CCAB”. Sin fecha (Archivo Ayuntamiento).

Memoria elaborada por el asesor del Gobierno vasco Javier González de Durana y Carmen Otxagabia en la que se exponen algunas pautas de actuación arquitectónica y de contenidos para el Museo de Arte Contemporáneo en el CCAB.

Doc. 15: “Planos del proyecto CCAB del ingeniero Javier Manterola”. Sin fecha.

Planos cedidos por el ingeniero Javier Manterola al investigador, sobre detalles ingenieriles de la estructura del CCAB.

Doc. 16: “Dibujos desconocidos para la rehabilitación de la Alhóndiga”. Sin fecha.

Unos dibujos de los que se desconoce su autoría así como su fecha, pero que no corresponden con ninguna de las series desarrolladas durante el *proceso Alhóndiga* por los distintos arquitectos del equipo.

Doc. 12: "Conversación transcrita entre Jorge Oteiza y Fco J. Sáenz de Oiza". 17-I-1989.

JORGE OTEIZA - PACO OIZA - ALHONDIGA 17/1/89

OIZA: ARANZAZU ES JORGE OTEIZA.

JORGE: NO POR FAVOR COMO DICES ESO
ARANZAZU ES OIZA CON T

OIZA: ESTABAMOS AHI TODOS COMO DISCIPULOS

PREGUNTA: ¿ HEMOS ENCONTADO EN LAS PELICULAS QUE TU RODASTE A EL BAJANDO POR
TODOS LOS LUGARES

JORGE: SI, SI

DISTINTAS COSAS, ERAS JOVEN, YO NUNCA HE SIDO MAS APASIONADAMENTE
JOVEN COMO AHORA, Y CREO QUE ES EL MOMENTO MAS APASIONANTE DE MI
JUVENTUD, LO ESTOY VIVIENDO AHORA, ESTOY FELIZ, SI NO FUERA POR ES-
TOS LIOS QUE LE METEN A UNO QUE.....

OIZA: ESTO ES LA TECNICA, ESTO SON SEÑORES QUE TOMAN NOTA PARA LA HISTO-
RIA, DE LOS HECHOS VIVIDOS Y ESTO TAMBIEN ES INTERESANTE.....
NO CREAS QUE ES FALSO .

PREGUNTA: UN ARQUITECTO Y UN ESCULTOR..... EL EQUIPO DE ARANZAZU COMO DICEN
..... 30 AÑOS DESPUES ?.

PARA TI PACO: ¿ QUE FUE QU FUE ARANZAZU?

OIZA: PARA MI FUE EL DESCUBRIMIENTO DEL MUNDO DEL ARTE, A TRAVES DE JORGE
OTEIZA, ES DECIR ERA COMO UN PROFESIONAL TECNICO, UN HOMBRE DE OFICIO

DE COORPORACION DE PROFESIONALIDAD, DE BAGAJE, ESO QUE LLAMAN TECNICO-CIENTIFICO, QUE NO ES NADA Y DESCUBRIR EL MUNDO DEL ARTE EN LA PROXIMIDAD DE JORGE OTEIZA, ESO ERA TODO, PERO YA NO HABIA MANERA DE CAMBIAR LAS PIEDRAS, QUERIA HABER SIDO CRISTALES EN VEZ DE PIEDRA Y PRISMAS TRANSPARENTES, LUMINOSOS..... Y SE COMBIRTIO AQUELLO EN UNA ESPECIE DE MAGMA TERRENAL. PETREA TRISTONA PERO EN FIN, BIEN FUNDADA..... CON BUENAS RAZONES PERO CON MALAS IDEAS (AHORA QUE DIGA JORGE.....).

JORGE: LA COLABORACION CON UN ARQUITECTO COMO OIZA.....
 FUE UN APRENDIJAZE Y UN ESTUDIO, REVELACION MAGNIFICA, Y ADEMAS DESPUES DE LO QUE HAS DICHO (ERES UN EXAGERADO)..... Y EFECTIVAMENTE ES UN TREMENDO EXAGERADO ARQUITECTO.
 EXAGERACION DE ARQUITECTO, YO CREO QUE (AHORA QUE NO NOS OYE NADIE) ERES EL MEJOR ARQUITECTO QUE HAY EN LA PENINSULA ESTA PERO POR MUCHO, PARA MI ASIA COMIENZA EN BIERTTZ.

OIZA EN LA UNIVERSIDAD, NO ESTAN LOS POETAS, NI LOS MUSICOS (THE BEATHLES), NI LA MUSICA MODERNA, NO ESTA EL COLOR, EL MUNDO DEL COLOR, ES DECIR TODO LO QUE SURGE, SURGE FUERA DE LA UNIVERSIDAD, SIN ORDEN ES UNA COSA MUERTACOMPRENDE, OSEA EL LIBRO LO QUE SE LLAMA LA CULTURA LIBRESCA, EN EL FONDO ESTA MUY DISTANTE DE LA VIDA.

JORGE: SIN EMBARGO LA CULTURA ENTRA POR EL LIBRO COMO SE HA DICHO..... PUES DE VERDAD ME AXTRAÑO QUE TU NO TENGAS LIBROS, TIENES UN MONTON DE CONFERENCIAS, ARTICULOS, ENSAYOS, ES UN TIPO DE DISEÑADOR.... ES UN COLECCIONADOR.....
 TIENE UN RELOJ DE MADERA HECHA POR EL, ES UN DISEÑADOR, ES UN LOCO, ASI ES EL GRAN ARQUITECTO QUE ES..... TIENE UNA COLECCION DE MOTOCICLETAS DE AUTOSDESDE

OIZA: MIRA EL ULTIMO DISEÑO QUE HE HECHO, LO HICE AYER, SOBRE UNA BICICLETA, SI UNA BICICLETA HUMANA.

OTEIZA: LAS BICICLETAS DE MADERA DE LEONARDO DA VINCI, YO TENGO LOS ANGELES BAJANDO LA CUESTA DE ALDAPETAS - Y LOS CRIOS ASUSTADOS, ECHANDOSE A LOS LADOS, PORQUE LOS ANGELES NO QUERIAN NADA DE LOS NIÑOS. LES - DABAN MUCHO TRABAJO.

PREGUNTA: EL EQUIPO DE ARANZAZU, 20 O 30 AÑOS DESPUES, UNOS DICEN 30 OTROS 20. OS HARIA ILUSION HACER AQUI, EN EL CENTRO DE BILBAO?.

OTEIZA: YO CREO QUE SERIA EL EQUIPO MAS EMOCIONANTE, INCLUSO FRENTE A CUALQUIER EQUIPO EXTRANJERO. YO CREO - CON OIZA EL EQUIPO DE ARANZAZU Y LUEGO PUES CON MONEO Y FULLAONDO.

OIZA: SANGRE NUEVA, JUVENIL, NOSOTROS SOMOS COMO LA MEMORIA, LA EXPERIENCIA DEL PASADO ALGO YA DEMASIADO MIRANDO. ATRAS, ESE EQUIPO COMPLETADO CON FIGURAS NUEVAS, SERIA COMO UN PEQUEÑO FERMENTO.

A QUIEN PROPONDRIAS?

OIZA: A LOS MEJORES VALORES..... EL P. VASCO ESTA LLENO DE VALORES, MAYORIA DE AQUI, O TODOS.....

OTEIZA: MAYORIA PARA QUE? PARA COMPLETAR EL EQUIPO? YO CREO QUE HABRIA QUE PUBLICAR LOS INFORMES ESTOS EN EL PERIODICO MUNICIPAL DE BILBAO. QUE SE ENTEREN MAS O MENOS COMO PENSAMOS, PARA INICIAR YA UNOS DIALOGOS. UNAS REFLEXIONES ENTRE TODOS, PORQUE YO CREO

-4-

QUE RESPONSABLES SOMOS TODOS, LOS QUE PODAMOS APOR-
TAR ALGUNA COSA AL PROYECTO ESTE, ENTONCES NO PUEDE
QUEDAR NADIE FUERA.

PREGUNTA: Y A TI PACO, COMO ARQUITECTO, UN HOMBRE ACOSTUMBRADO
HA HACER GRANDES EDIFICIOS, BANCOS,

PACO: BUENO YO NO HE HECHO TANTOS, YO HE HECHO POCO, SOLO
HE PUESTO PASION, LA PASION HA DADO ORIGEN A EDIFI-
CIOS SOBADOS YO LO QUE PIENSO ES QUE ES -
TEMA PARA UN CONCURSO UNIVERSAL, ES TAN IMPORTANTE
EL TEMA QUE REALMENTE NO BASTARIA QUE QUEDA-
RIA EN CASA, HABRIA QUE HACER SI FUERA POSIBLE UN -
CONCURSO INTERNACIONAL, UNIVERSAL.

OTEIZA: YO NO CREO EN CONCURSOS INTERNACIONALES. ADEMAS AUN-
QUE DE FUERA SE HICIERA UNA COSA MEJOR, ES UNA FALSI-
FICACION, YO CREO QUE ENCADA MOMENTO HISTORICAMENTE,
CADA PAIS, DEBE DEMOSTRAR LA ESTATURA ESPIRITUAL QUE
TIENE.

OIZA: YO DIGO LO DEL CONCURSO, PORQUE ES UNA GARANTIA, DE
QUE NO LO GANES O QUE LO GANES, SIEMPRE TIENES UNA -
ESPECIE DE APOYO. (OTEIZA POR SACUDIR, PARA
SACUDIR). O DE ARROPARTE, ES FALTA DE CONDICION DE
ARTISTA. UN ARTISTA VERDADERO, NO DIRIA QUE HICIERA
UN CONCURSO, UN MIGUEL ANGEL O UN RAFAEL, NO DIRIA
LO QUE HAGO YO COMPRENDES, LO HAGO YO.

JORGE DICE EN EL INFORME QUE NOS HA PASADO POR ESCRITO QUE DE CON-
CURSO NADA. (JON).

OIZA: TE HE DICHO ESO, PORQUE YO NO TENGO FUERZA, PERO UN HOMBRE COMO JORGE CON POTENCIA DIRIA QUE CONCURSO NI QUE TAL

(JORGE HABLA DEL ENEMIGO, COMPETICION CON EL ENEMIGO, DONDE ESTA EL ENEMIGO?)

DEBAJO DE LA PATA DE UNO. (PALABRAS DE JORGE OTEIZA).

OTEIZA: REFLEXION, EL PROYECTO, EL PENSAMIENTO, EL PROYECTO SOBRE ESTO LO QUE PUEDA SALIR INDICADO EN LOS INFORMES NUESTROS YA ES EMPEZAR A PENSAR SOBRE EL PROYECTO, - SOBRE LAS COSAS.
(JON DICE "YA HEMOS ENTREGADO EL PROYECTO A PACO"). BUENO PARA PARTICIPAR INMEDIATAMENTE TODOS LOS ARQUITECTOS DE AQUI, TODA LA GENTE QUE PUEDA DISCURRIR Y QUE DEBE PENSAR SOBRE ESTO, SOCIOLOGOS, PEDAGOGOS, LAS REPRESENTACIONES CULTURALES DE PAMPLONA, S. SEBASTIAN Y VITORIA, PORQUE ESTO VA A SER HAY QUE PENSAR GLOBALMENTE TODO EL MUSEO, CASAS DE CULTURA, CADA CAPITAL QUIERE HACER SU MUSEITO, NO PUEDE SER SI ES UNA CIUDAD POR EUZKADI, TODO EL PAIS VASCO-NAVARRO, ES UNA CIUDAD CON CUATRO CAPITALES, HAY QUE PENSAR COMO VAN A SER LOS MUSEOS CORRESPONDIENTES EN LAS OTRAS CAPITALES. YO CREO QUE TENEMOS QUE TENER UNA SERIE DE - CONVERSACIONES PERO MUY SERIAS, Y ESO PUEDE - SER QUIZAS EL CENTRO PILOTO DE LOS MUSEOS DE ARTE CONTEMPORANEOS Y LUEGO LOS OTROS MUSEOS EN LAS OTRAS CAPITALS SEAN COMPLEMENTARIAS EN OTRAS SITUACIONES DETERMINADAS. ESTO NO ES PARA BILBAO SOLO, ESTO ES PARA TODO EL PAIS VASCO-NAVARRO..... SI HOMBRE.....NO..... ESTO ES MUY SERIO. ES MUY IMPORTANTE, SI NO PARA QUE NOS VAMOS A METER, QUE NO ES TAN IMPORTANTE Y TREMENDA SI VAMOS A UTILIZAR TODOS LOS ESPACIOS PARA CARGARNOS EL POMPIDOU Y HACER EL GORORDO AQUI, PUES CLARO SI HAY INCONVENIENTES PARA TIRAR LA FACHADA Y ESTO YO POR LO MENOS ME RETIRO, NO ME INTERESA NADA.

-6 -

OIZA: TU LO LIMPIARIAS LA FACHADA?

OTEIZA: LIMPIAR TODO!
 DEJAR ESTE PRISMA ACOSTADO, ESTE PRISMA RECTO, VACIO, -
 QUE ES EL LEGADO DE BASTIDA, NO LO QUE HA HECHO EL, -
 EL ESPACIO ESTE, Y FIJATE AHI, EL ESPACIO ESE VERTICAL
 AHI VERTICAL Y DE PRONTO HECHAS OTRA UNION, COMO UN -
 PUENTE OTRO PRISMA ARRIBA.

OIZA: YO NO DIGO QUE EN ESTE CASO LO TENGAS QUE HACER PERO
 QUE HAY VECES QUE APOYARTE EN LOS RESTOS, EN LAS VIEJAS
 TAL TE PERMITE LANZARTE CON MAS IMPETU HACIA -
 ADELANTE LAS COSAS, YO NO DIGO QUE SEA NECESARIO CON-
 SERVARE, NI NECESARIO TIRAR PERO, CREO

OTEIZA: MIRA PACO, YO VEO POR EJEMPLO QUE ARRANCA POR EJEMPLO
 LA ESTRUCTURA DEL SOLAR, ARRANCA LA ESTRUCTURA EN LU-
 GAR ESTO, UN ENCUENTRO DE ESTRUCTURAS EN EL CENTRO, HAY
 UN GRAN ESPACIO QUE QUEDA SUSPENDIDO, ESTA CALLE ES -
 EL PASAJE, LA AVENIDA DONDE LOS ACCESOS PRINCIPALES SE
 RAN POR AQUI, Y FIJATE CON LA 2,3, o 4ª MAQUETA QUE CON-
 JUNCION, QUE CONJUGACION QUE MONCLAJE, OYE QUE ARTICU-
 LACION DE FORMAS ESTO ES UNA ARQUITECTURA, CON UNA PRO-
 YECCION PLASTICA DE ESCULTURA DIGAMOS, NO PORQUE SEA
 ESCULTURA EN EL ESPACIO, SI NO LA ARQUITECTURA FUNCIO-
 NANDO CON UN PLUS DE SENSIBILIDAD, DE SENTIMIENTOS, -
 ESCULTOR-ESPACIAL, PUES YO CREO QUE ES ALGO EXTRAORDI-
 NARIO, INCLUSO PUES QUEDARA PUES ADEMÁS TODOS ESTOS --
 POLITICOS, (TU TE LO IMAGINAS COMO UN POMPIDOU)
 MAS IMPORTANTE, SINGULAR COMO POMPIDOU, PERO MUCHO MAS
 IMPORTANTE SIN LOS ERRORES DE POMPIDOU, Y CON CARACTE-
 RISTICAS PROPIAS A LA MORFOLOGIA DE BILBAO, QUE NO SE
 HA ESTUDIADO, MORFOLOGIA, YO CREO QUE ES UNA CIUDAD
 FEA, PERO DIGO FEA, EN EL SENTIDO POSITIVO, DE QUE NO
 PRECISA DE ADORNOS PARA TENER CARACTER, YO HASTA LAS
 COSAS DE ARTE QUE HE PUESTO LES RETIRARIA, A PARQUES,

CREO QUE HACE FALTA TIPOS EDUCADOS, CIUDADANOS CON SENSIBILIDAD, CAPACES DE RESISTIR LA AGRESIVIDAD DE LA CIUDAD. PERO HACE FALTA EDUCACION ESTETICA, ES LO QUE HACE FALTA, TIPOS EDUCADOS ESTETICAMENTE Y EL ARTE NO SE INTERPONE ENTRE LA ARQUITECTURA ARTISTICA, - LO ARTISTICO SE INTERPONE ENTRE LA ARQUITECTURA Y EL CIUDADANO QUE NO SABE NADA, SI SUPIERA PROTESTARIA - LO ARTISTICO, DE ESA FACHADA.

COMO SE PUEDE HACER UNA COSA UN POCO POST-MODERNA COMO POR EJEMPLO

NO VA, NO VA CON ESTO QUIERE HACER BONITO, QUE ES LO POST-MODERNO, ADORNAR UNA COSA, UNA COMBINACION CUALQUIERA DE COSAS, RESTOS VISUALES DE HISTORIA DE LO QUE SEA, QUE BONITO QUEDA ES UNA POETICA.

OIZA: UNA REACCION ANTE UN MUNDO, LLAMEMOSLO DE ESTRICTA FUNCIONALIDAD, UN MUNDO MECANIZADO.

OTEIZA: MECANIZADO NO, NACIONALISTA, PERO QUE HA FRACASADO POLITICAMENTE, NO HA PASADO LA EDUCACION DEL NIÑO.

OIZA: POR ESA RAZON, DE ENTENDER QUE EFECTIVAMENTE LOS VALORES EXPRESIVOS O DIJERAMOS SIMBOLICOS, SIGNIFICATIVOS DE LAS FORMAS, (DE LAS FORMAS FEAS COMO TU DICES), PERO DE LAS FORMAS FORMAN PARTE DEL BAGAJE DE TODO HOMBRE, QUE EFECTIVAMENTE NO VIVE FUNCIONALMENTE, EN EL SENTIDO ESTE, MECANICO, SI NO QUE HAY VALORES

OTEIZA: LAS OBRAS DE ARTE SE HACEN PARA GENTE QUE NO TIENEN - EDUCACION ESTETICA, QUE LES INTERESA LOS GOBIERNOS, - SI TUVIERAMOS UN TIPO EDUCADO ESTETICAMENTE, NO LE INTERESA NADA, NO ARTISTICO AÑADIDO, A UNA COSA. YO POR EJEMPLO SUFRO ENORMEMENTE CON TODA COSA ARTISTICA, YA

-8-

CON EL ARTE ENTERO NOME INTERESA EL ARTE, ME INTERESA EL HOMBRE EDUCADO ESTETICAMENTE AHORA ES OTRA ESPOCA ESTA, HA HABIDO UNA MUTACION CULTURAL, YO SOY UN VIEJO PASADO DESGRACIADAMENTE, SE HA HUNDIDO PERO YO ESTOY CONTENTO DE CUMPLIR 80 AÑOS AHORA, QUE HE CUMPLIDO, Y NO DENTRO DE 15 o 20, QUE JODER MORIRE MUCHO MAS A GUSTO AHORA QUE NO LLENO DE MAS POLUCIONES Y MAS BARBARIDADES GENERAL CON EL AMBIENTE, AHORA PUEDO MORIR EN CUALQUIER CIUDAD.

OIZA: ¿PERO NO CREES QUE EL MUNDO HA MEJORADO MUCHO?

OTEIZA: TECNOLOGICAMENTE ESA ES LA DESGRACIA, TU ERES UN TECNOLOGO, ERES UN CIENTIFICO, UN MATEMATICO SENSACIONAL, - UN RACIONALISTA TREMENDO AL MISMO TIEMPO ERES UN TIPO CON UNA SENSIBILIDAD HUMANA.

OIZA: HAY PAISAJES QUE SE HAN DESTRUIDO, Y OTROS QUE SE HAN CONSTRUIDO NUEVOS YO NO LO VEO TAN NEGATIVO EL FUTURO.

OTEIZA: ES LA JUVENTUD TUYA, SABES, TU ACTIVIDAD TREMENDA, TU JUVENTUD, TU FUERZA Y TU PASION, ES LO QUE HACE QUE SE COORDINE, HAY UNA ARMONIA ENTRE TU COSA RACIONALISTA - CIENTIFICA, Y LA SENSIBILIDAD TUYA HUMANA, ES LA JUVENTUD, CUANDO TENGAS MI EDAD, (SI YO TENGO MAS EDAD QUE TU) YO VIVO EN EL MOMENTO MAS APASIONANTE DE MI JUVENTUD, VIVO AHORA EN LA VEJEZ, PORQUE VIVO OTRA COSA, NO LO QUE HE VIVIDO Y HE SUFRIDO HASTA AHORA, VIVO OTRA COSA.

ESTOY CON ELVIEJITO (DE ARRIBA) SACUDIENDOLE, LE ECHO EN CARA QUE HA CREADO UN CEREBRO ESTUPENDO, UNA PATA, UN OJO PERO NO HA SABIDO CREAR UN HOMBRE ENTONCES QUE COÑO, QUE PASA AQUI, TANTA PRISA PARA

CREAR AQUI LO MISMO AHI QUE ESPERAR UN POQUITITO.
HAY TIEMPO PARA ESTROPEARLO, SABES. HAY QUE CALENTAR TODO BIEN, ESTUDIAR TODO LO QUE DEBE IR.
CUANDO CAMBIEN LOS POLITICOS Y PIENSEN DISTINTOS, QUE CUENTEN CON NOSOTROS, LA REALIDAD ES LA NUESTRA, QUE COÑO, SI QUIEREN AL PARIS SE TIENEN QUE CUMPLIR NUESTROS DESEOS.

OIZA: LOS TIEMPOS DESDE ARANZAZU HAN CAMBIADO. LA PALABRA - CLAVE PARA MI DE LA CULTURA CONTEMPORANEA ES COMPLEXUS (COMPLEJO) ES DECIR SITUACIONES MUY ENCONTRADAS QUE A SU VEZ SON LAS QUE DETERMINAN LA RESPUESTA DE LOS -- PROBLEMAS.

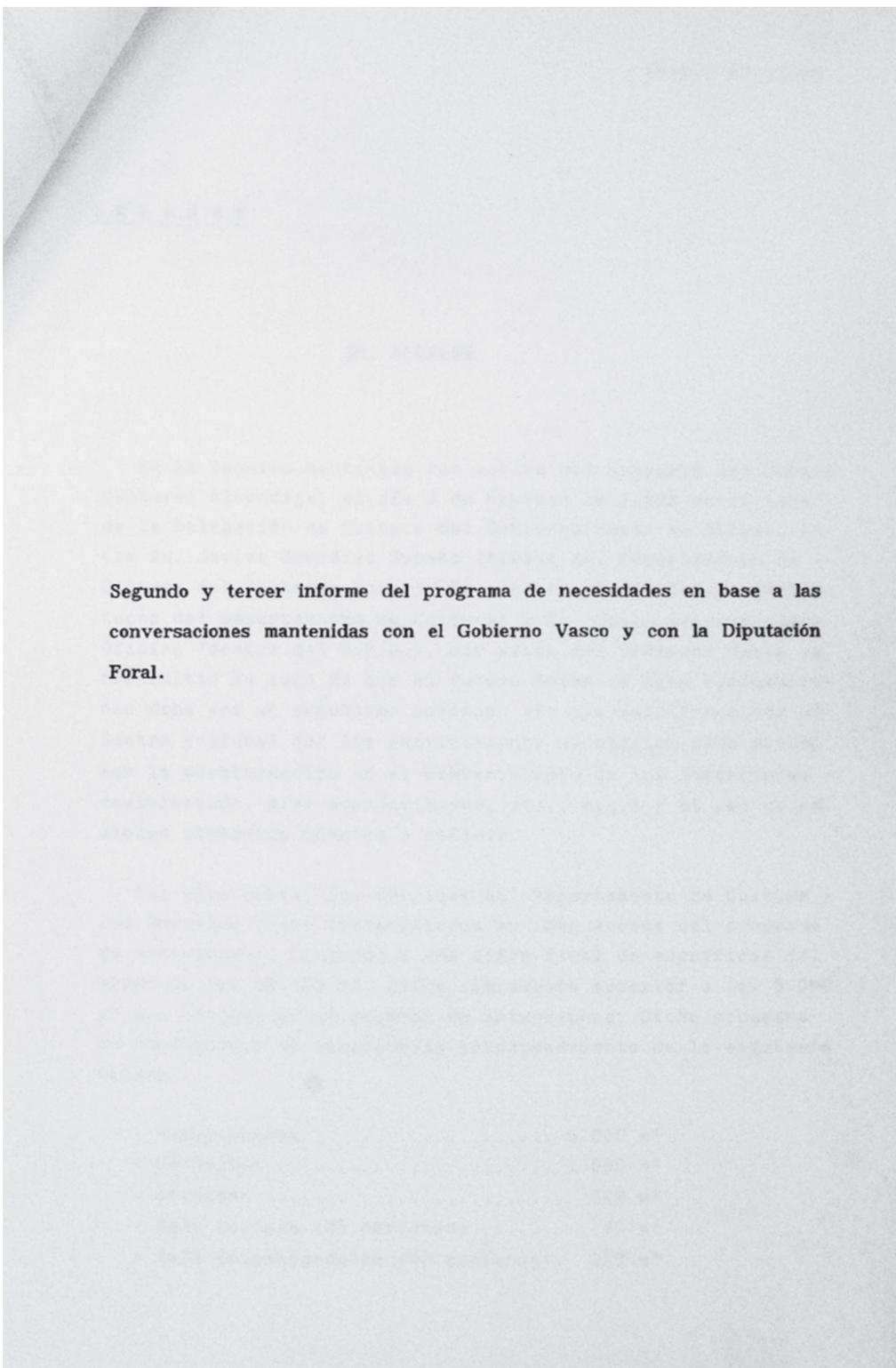
OTEIZA: ES TODO MUY SENCILLO Y CUANDO NO LO VES SENCILLO ES CUANDO HABLAMOS DE COMPLEJO CLARO LA COMPLEJIDAD NO EXISTE, LA PONEMOS NOSOTROS AL NO ACERTAR. LA OPORTUNIDAD NO ES NUESTRA (EQUIPO ARANZAZU) ES DE LOS POLITICOS

OIZA: NOSOTROS APROVECHAMOS DE SU OPORTUNIDAD PARA APORTAR

OTEIZA: PARA SERVIR AL PAIS
¿TU CREES QUE ES CONSTRUCTIVO UN CONCURSO INTERNACIONA

OIZA: NO YO LO DECIA, PORQUE YO NO TENGO LA FUERZA QUE TU TIENES.....

Doc. 13: "Informe del programa de necesidades para equipamientos culturales en el CCAB". 23-II-1989.



Fecha: 23-II-89

I N F O R M E

SR. ALCALDE

En la reunión mantenida con motivo del proyecto del Centro Cultural Alhóndiga, el día 3 de Febrero de 1.989 en la sede - de la Delegación de Cultura del Gobierno Vasco en Bilbao, entre Dn. Javier González Durana (Asesor del Departamento de -- Cultura del Gobierno Vasco), Dn. Jon Azcuénaga Urizar (Arquitecto del Departamento de Cultura) y Dn. César Caicoya (Jefe Oficina Técnica del D.P.A.), por parte del Gobierno Vasco se transmitió la idea de que el futuro Museo de Arte Contemporáneo debe ser un organismo autónomo sin más relaciones con el Centro Cultural que las estrictamente necesarias como pueden ser la participación en el mantenimiento de las instalaciones - (calefacción, aire acondicionado, etc., etc.) y el uso de posibles elementos comunes a definir.

Por otra parte, los técnicos del Departamento de Cultura - del Gobierno Vasco transmitieron su idea acerca del programa de necesidades, llegando a una cifra final de superficie del orden de los 10.000 m², cifra claramente superior a los 5.000 m² que constan en el acuerdo de intenciones. Dicho programa de necesidades se concretaría aproximadamente de la siguiente manera:

- Exposiciones 5.000 m²
- Depósitos 1.500 m²
- Oficinas 500 m²
- Sala Lectura (25 personas) 75 m²
- Sala investigadores (40 personas). 120 m²

.../...

- Depósito biblioteca especializada ... 200 m²
- Auditorio (250 personas) 250 m²
- Auditorio (75 personas) 75 m²
- Librería 50 m²
- Taller restauración 150 m²
- Cafetería 100 m²
- Salas descanso (2) 150 m²

7.970 m²

Pasos 2.030 m²

10.000 m²

=====

Casas

EL JEFE DE LA OFICINA TECNICA DEL D.P.A.

Fecha: 23-II-89

I N F O R M E

SR. ALCALDE

En las reuniones mantenidas con motivo del proyecto del Centro Cultural Alhóndiga en la Delegación de Cultura de la Diputación de Vizcaya, el día 14 de Febrero de 1.989 entre Manuel Legarreta (Director de Cultura de la Diputación), - Rafael Purroy (Arquitecto de Cultura de la Diputación) y César Caicoya (Jefe Oficina Técnica del D.P.A.), y la mantenida el día 22 de Febrero de 1.989 entre Clotilde Olara (Bibliotecaria de la Biblioteca de la Diputación), Rafael Purroy, Javier Areso (Arquitecto contratado en el ejercicio libre de la profesión por la Diputación para el desarrollo del proyecto de la futura Biblioteca Foral) y César Caicoya, los representantes de la Diputación transmitieron la idea de tener un programa de necesidades para la futura Biblioteca Foral de unos 10.000 m², claramente superior al firmado en el acuerdo de intenciones que es de 5.000 m².

Basan esta programación en el acopio de unos 500.000 volúmenes de fondo disponible, lo que unido a una concepción de Biblioteca de libre acceso a los volúmenes les daría la superficie citada con el siguiente programa aproximado:

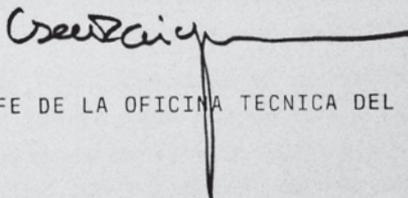
Control
Catálogo general
Hemeroteca de Actualidad
Boletín
Biblioteca Infantil
Biblioteca Juvenil
Biblioteca Humanidades y Sociales
Secciones de referencia

.../...

Sala de investigaciones
Biblioteca de Estudios Vascos
Servicios
Depósito (unos 100.000 volúmenes)
Fonoteca
Diversos Seminarios
Administración
Repografía.

Quedaría por definir el uso de los posibles elementos comunes.

Documentación administrada por la Biblioteca Foral referente al programa de necesidades de la Biblioteca.



EL JEFE DE LA OFICINA TECNICA DEL D.P.A.

CENTRO CULTURAL DE LA ALHONDIGA

Se presentan en este documento las superficies orientativas que se adjudican a cada uno de los distintos programas y espacios que constituyen el Centro Cultural de la Villa de Bilbao en proyecto.

Dichos Programas y superficies se han evaluado conjuntamente con el personal técnico de los distintos Departamentos interesados.

Durante el proceso de Proyecto de Ejecución el conjunto de dichas superficies será objeto de ajuste. Previamente a la aprobación del Proyecto de Ejecución (presumiblemente a mediados de 1.990) se someterán dichas previsiones de programa y superficies en materia de espacios comunes (Auditorium, Salas de Reuniones, etc...) a la consideración y aprobación de las distintas Instituciones del Centro Cultural implicadas en la realización.

CENTRO CULTURAL DE LA ALHONDIGA
(AVANCE APROXIMADO DE SUPERFICIES)

BIBLIOTECA FORAL:

- Sala de Catálogos	150 m2
- Servicio de Boletines	200 m2
- Biblioteca Infantil	300 m2
- Sección Vascongada	400 m2
- Dirección-Proceso téc. ofi. personal	565 m2
- Salas de Lectura	7.400 m2
- Salas Estudio	525 m2
- Depósitos Cerrados	1.252,50 m2
- Hemeroteca	150 m2
- Mediateca	125 m2

TOTAL BIBLIOTECA FORAL	11.067,50 m2

CENTRO CULTURAL ALHONDIGA
(AVANCE APROXIMADO DE SUPERFICIES)

MUSEO:

_ Exposiciones	5.000 m2
- Depósitos	1.500 m2
- Oficinas	500 m2
- Sala Lectura (25 personas)	75 m2
- Sala Investigadores (40 personas)	120 m2
- Depósito biblioteca especializada	200 m2
- Auditorio (250 personas)	250 m2
- Auditorio (75 personas)	75 m2
- Librería	50 m2
- Taller Restauración	150 m2
- Cafetería	100 m2
- Salas Descanso (2)	150 m2
- Pasos	2.030 m2

TOTAL MUSEO	10.000 m2

CENTRO CULTURAL ALHONDIGA(AVANCE APROXIMADO DE SUPERFICIES)SERVICIOS GENERALES:

- Vestíbulo	1.000 m2
(Acceso, conserjería, guardarropa, información, teléfonos, telex, teletipos, fax, aseos, etc...)	
- Salas de Cine	500 m2
- Cafetería-Restaurante (incluso servicios).....	200 m2
- Auditorium	1.800 m2
- Vestuarios, Enfermería, Sindicatos	500 m2
- Servicios Técnicos	600 m2
- Otros servicios	600 m2
- Plató Televisión	600 m2
- Prensa	100 m2
- Zonas Montaje	200 m2
- Instalaciones	2.000 m2
(Calefacción, electricidad, informática grupo electrógeno).	
- Almacenes	2.000 m2
- Muelles carga y descarga	500 m2
- Pasillos y Escaleras comunes	2.000 m2

<u>TOTAL SERVICIOS GENERALES</u>	<u>11.600 m2</u>

CENTRO CULTURAL ALHONDIGA
(AVANCE APROXIMADO DE SUPERFICIES)

CASA DE CULTURA:

- Salas experimentales		3.200 m2
- Escultura	700 m2	
- Almacén.....	100 m2	
- Metal.....	200 m2	
- Madera.....	200 m2	
- Común.....	200 m2	
- Grabado	500 m2	
- Almacén.....	50 m2	
- Máquinas.....	200 m2	
- Mesas.....	250 m2	
- Música	500 m2	
- Sala ensayos...	200 m2	
- 4 Salas.....	300 m2	
- Teatro	600 m2	
- Almacén.....	50 m2	
- Camerino.....	50 m2	
- Espacio.....	500 m2	
- Pintura	700 m2	
- Almacén.....	60 m2	
- Caballetes.....	640 m2	
- Cerámica	500 m2	
- Almacén.....	50 m2	
- Torno.....	100 m2	
- Hornos.....	50 m2	
- Caballetes.....	300 m2	
- Técnicas Polivalentes	1.000 m2	
- Danza	600 m2	
- Vestuarios.....	50 m2	
- Espacio.....	550 m2	
- Informática	300 m2	
- Vídeo	400 m2	



Aunque no existen cifras establecidas en torno a las proporciones que las distintas funciones de un museo deben tener, pues cada centro resulta siempre muy específico y particular respecto de los demás en función de sus objetivos y sus medios económicos, sí se puede considerar que, como media en los más importantes de los recientes museos mundiales, las proporciones vienen a ser estas:

- Espacio para exposiciones temporales y permanentes: 50%
Desglosando este apartado viene a establecerse que la parte reservada a exposiciones permanentes es aproximadamente el triple del espacio reservado a exposiciones temporales.
- Espacio para depósitos de obras: 15%
- Espacio para servicios administrativos (oficinas, despachos, salas de espera, etc.): 10%
- Espacio para servicios técnicos (auditorio-cine, cafetería-restaurante, librería, biblioteca, taller conservación-restauración, etc.): 25%

Todo ello, por supuesto, resulta bastante relativo puesto que, por ejemplo, el depósito habrá de ser mayor o menor en función de la envergadura de la colección artística acumulada, dependiendo de cuántos servicios técnicos se deseen cubrir será mayor o menor la reserva de despachos u oficinas, etc.

En la Alhóndiga a todo ello habrá que sumar el hecho de que en ocasiones también se podrá utilizar la extensa terraza superior como espacio expositivo de cierta clase de escultura, con lo que este capítulo incrementa notablemente sus capacidades.

En cualquier caso, como resultado de estas proporciones se ve que, en relación con los museos más recientes e importantes la parte de la Alhóndiga destinada a Centro de Arte Contemporáneo no tendría menos capacidad, sino, más bien al contrario, sería superior a muchos casos.

CENTRO CULTURAL ALHONDIGA

(AVANCE APROXIMADO DE SUPERFICIES)

CONSERVATORIO DE MUSICA:

1._ Espacios docentes		2.277,8 m2
- Piano.....	180 m2	
- Piano.....	166 m2	
- Cuerda.....	180 m2	
- V. Madera.....	144 m2	
- V. Metal.....	72 m2	
- Acordeón.....	36 m2	
- Guitarra.....	27 m2	
- Percusión.....	48 m2	
- Organo.....	60 m2	
- Canto.....	36 m2	
- Estética.....	13,2 m2	
- H. Arte.....	13,2 m2	
- H. Música.....	19,2 m2	
- Acústica.....	12 m2	
- Formas.....	12 m2	
- Comp.e Inst.....	2,4 m2	
- Coral.....	33,6 m2	
- Solfeo.....	130,2 m2	
- Contrapunto....	7,6 m2	
- Fuga.....	0,8 m2	
- Rep. Tra. Acto.	5,6 m2	
- Cámara.....	102 m2	
- Armonía.....	57 m2	
- Tres aulas 100 m2 para ensayos Banda, Orquesta Sinf. y otros conjuntos	300 m2	
- Aula de prác.Danza	240 m2	
- Aula ensayo y cal.Danza	100 m2	
- Aulas prác.art. dramático	100 m2	
- Aulas Teó.Danza y art.Dram....	80 m2	
- Aula de Lutheria	100 m2	

2.- Espacio de apoyo a la docencia 1.178 m2

- Biblioteca-Fonoteca 140 m2

Once cabinas ensayo distribuidas:

- Una de viento metal 10 m2

- Dos de V. Madera 20 m2

- Dos de cuerda 20 m2

- Dos de Cámara 40 m2

- Cuatro rest.inst..... 40 m2

Auditorium:

- Escenario..... 300 m2

- Butacas..... 324 m2

- Sala Músicos..... 70 m2

- Sala de Gra..... 20 m2

- Siete Seminarios 140 m2

- Cuatro Tutorías 40 m2

- Despacho orientación ... 14 m2

3.- Administración 248 m2

- Director 20 m2

- Administrador 20 m2

- Jefe de estudios 16 m2

- Secretario 14 m2

- Secretaría y archivo 60 m2

- Sala de espera común ... 30 m2

- Sala de profesores 40 m2

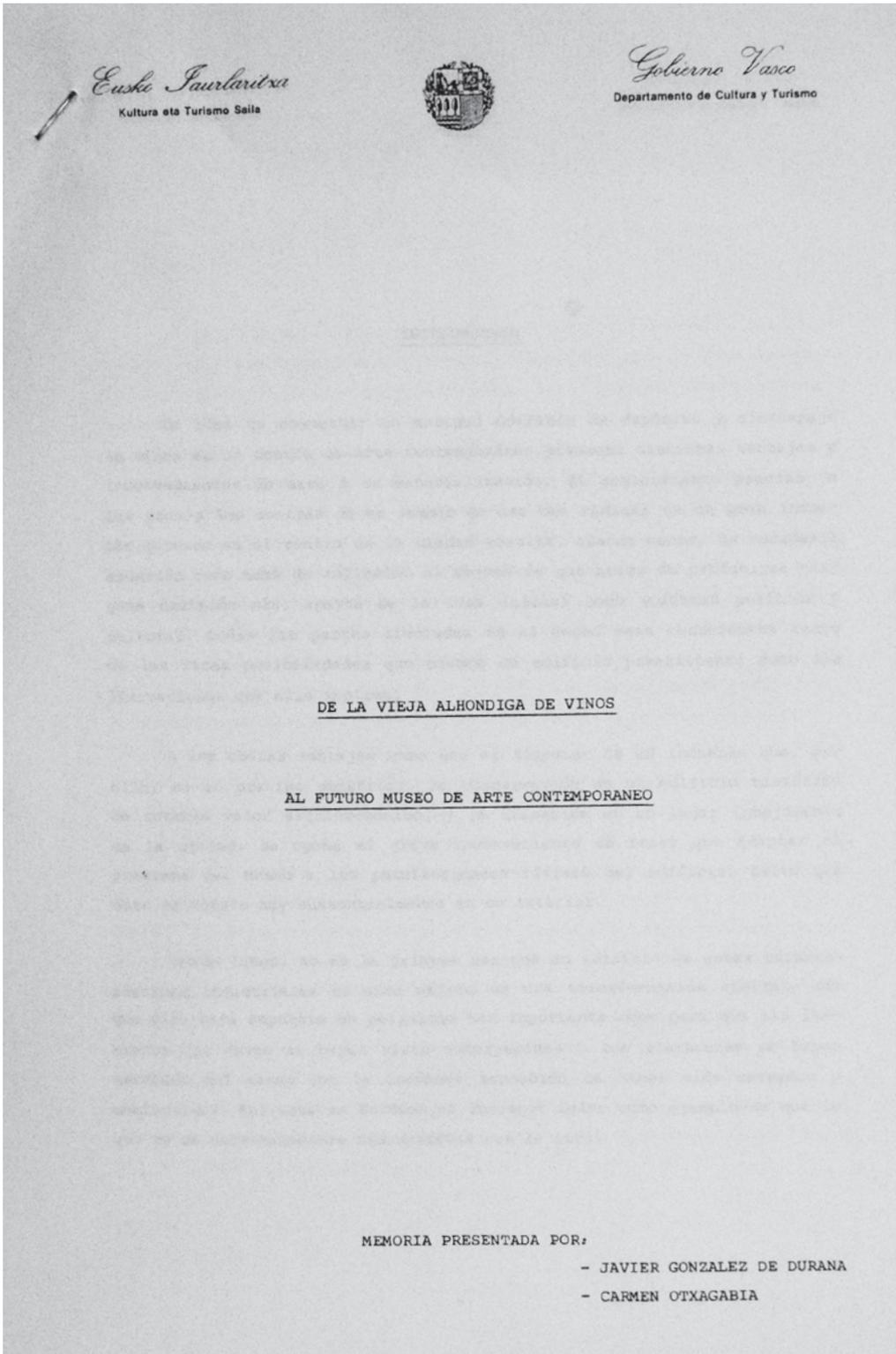
- Gabinete médico 14 m2

- Conserj. y Reprografía . 20 m2

- Aseos y guardarropa 14 m2

4.- Servicios generales y aseos	323 m2
- Cuarto calderas	15 m2
- Alm.y área reparación	100 m2
- Duchas y camerinos	88 m2
- Aseos	120 m2
5.- Servicios sociales	120 m2
- Comedor (40 personas)	60 m2
- Asociación de alumnos	30 m2
- Asociación de padres	30 m2
6.- Circulación	1.750 m2
<u>TOTAL CONSERVATORIO DE MUSICA</u>	5.986,80 m2

Doc. 14: "Memoria de J. González de Durana y C. Otxagabia sobre el Museo de Arte Contemporáneo en el CCAB". Sin fecha.





INTRODUCCION

La idea de convertir un antiguo edificio de depósito y almacenaje de vinos en un Centro de Arte Contemporáneo presenta distintas ventajas e inconvenientes de cara a su materialización. El conocimiento preciso de los pros y los contras de un cambio de uso tan radical en un gran inmueble situado en el centro de la ciudad resulta, cuando menos, de necesaria asunción como tema de reflexión al objeto de que antes de producirse ninguna decisión más, aparte de la idea inicial como voluntad política y cultural, todas las partes afectadas en el hecho sean conscientes tanto de las ricas posibilidades que ofrece un edificio preexistente como las limitaciones que ello implica.

A las obvias ventajas como son el disponer de un inmueble que, por ello, no es preciso construir, la conservación de un edificio histórico de notable valor arquitectónico, y la ubicación en un lugar inmejorable de la ciudad, se opone el grave inconveniente de tener que adaptar el programa del Museo a las peculiaridades físicas del edificio, salvo que éste se altere muy sustancialmente en su interior.

Desde luego, no es la primera vez que un edificio de estas características industriales ha sido objeto de una transformación similar, sin que ello haya supuesto un perjuicio tan importante como para que las funciones del Museo se hayan visto entorpecidas o los visitantes se hayan marchado del mismo con la incómoda sensación de haber sido mareados y confundidos. Ahí esta en Burdeos el Entrepot Laine como ejemplo de que lo uno no es necesariamente incompatible con lo otro.

Eusko Jaurlaritza
Kultura eta Turismo Saila



Gobierno Vasco
Departamento de Cultura y Turismo

Inevitablemente, ha de partirse de la premisa de que la Alhóndiga deberá vivir profundas transformaciones interiores para la deseada adaptación. Ello no debe entenderse como un asalto a sus estructuras internas haciendo que tan sólo las fachadas se conserven para hacer con ellas una suerte de piel que envuelva un edificio interior nuevo. La creación de un amplio patio central es, de entrada, la intervención más clara -a expensas de definir su extensión exacta y si iría cubierta con bóveda o no- por diversas razones: a) las plantas son demasiado extensas si consideramos que, aunque ahora se encuentran libres y despejadas -bien para el almacenaje sin más-, deberán organizarse en espacios menores en el futuro, b) la iluminación proporcionada por los huecos en las fachadas es muy pequeña y ampliamente distanciada de la requerida por un Museo de Arte, por lo que habrá que hacer entrar la luz natural desde otra parte, en concreto por ese patio central, y c) se necesita la creación de un lugar de encuentro abierto dentro del propio edificio que actúe como jardín o plaza de descanso, separado de las calles circundantes, y como pulmón del inmueble.

Es de imaginar que, quizá, para la instalación de ciertos servicios, -cine, sala de conferencias, etc.- resultará necesario romper algún forjado en zonas puntuales al objeto de lograr alturas superiores a las ahora existentes. Pero, en general, la mayor dificultad reside en la aclimatación del edificio a las complejidades inherentes a un buen programa actual de un Museo de Arte Contemporáneo. Es por ello por lo que resulta preciso hacer una descripción de lo que un programa tal exige a la arquitectura. Toda tipología arquitectónica, entendida sobre todo en su sentido funcional, a pesar de su capacidad de permanencia como necesidad espacial a través de los tiempos, está sometida a inevitables procesos de cambio y modernización.



TEORIAS RECIENTES SOBRE MUSEOS Y SU ARQUITECTURA

Los museos que se han realizado en los últimos años quedan caracterizados por una serie de hechos distintivos, que los peculiarizan respecto a los museos de épocas anteriores. Estas características que a continuación se desarrollan son, fundamental y especialmente, cuatro.

- 1.- El contenido del programa para un museo contemporáneo.
- 2.- La organización de espacios flexibles en compaginación con salas y galerías.
- 3.- El modo de exponer y conservar los objetos artísticos.
- 4.- La consideración del museo como monumento urbano.

A partir de los años sesenta, el programa de un edificio para museo se transforma y se complejiza. Cada vez es más insuficiente una concepción de museo que sólo se piense en función de los espacios de exposición. Toda una serie de nuevas actividades y necesidades exige un programa más rico para un museo.

El museo siguiendo su genuino proceso de desacralización y acercamiento al público va dejando de ser solo un lugar de contemplación directa de la obra de arte para irse convirtiendo en un foco cultural, dentro del cual se instalarán salas para el trabajo, el aprendizaje y el estudio. En estrecha relación a esta transformación del Museo, que pasa de ser lugar destinado preferentemente a las exposiciones permanentes a ser lugar de trabajo, estudio e investigación de las colecciones, surge la necesidad de prever, por una parte, espacios destinados a exposiciones temporales y, por otra parte, la necesidad de definir amplios espacios para el almacenaje y conservación de fondos que puedan ser estudiados pero no expuestos permanentemente.

Eusko Jaurlaritza
Kultura eta Turismo Saila



Gobierno Vasco
Departamento de Cultura y Turismo

A partir de los años sesenta, la cultura y la tecnología de la comunicación entran en los programas de museos y exposiciones. Toda una serie de nuevos aparatos y espacios se va convirtiendo en imprescindible, cine, sala de video, sala de audiovisuales, etc. Espacios dedicados a la venta de catálogos y reproducciones, cafeterías y restaurantes y otros servicios, son también imprescindibles en unos edificios que, poco a poco, han ido asumiendo funciones de consumo. En la medida que el acceso, a causa también del fenómeno contemporáneo del turismo de masas, es más multitudinario, que el programa del museo se diversifica en servicios y que el público pide una estructura espacial clara para poder seleccionar aquellas salas que quiere contemplar o aquellos servicios que quiere utilizar, se hace más esencial un espacio -el gran hall de entrada y distribución- que cumpla con este claro papel director. Paralelamente, la misma complejización de funciones que ofrece el museo comporta un crecimiento de los servicios de administración del mismo.

Si tomamos como referencia los espacios del museo decimonónico, pensado exclusivamente como sistema de salas, galerías y rotondas, podemos comprobar en que en gran medida todo este programa contemporáneo estaba sin contemplar y cuán difícil es amoldar y modernizar un museo tradicional sin una importante transformación espacial. No es por ello casualidad que gran parte de los trabajos arquitectónicos realizados en museos recientemente han sido, más bien, de ampliación y reorganización de espacios y circulaciones de museos preexistentes. Los más significativos de la última década han sido en el Gran Louvre (I.M. Pei and Partners, 1983), en el Museum of Modern Arte de New York (Cesar Pelli, 1977-84), en la National Gallery de Washington (I.M. Pei and Partners, 1978-84) y en la Staatsgalerie de Stuttgart (James Stirling, 1977-84).

En un distinto orden de cosas, otra de las novedades a nivel de gestión y confección de los museos actuales estriba en la gran ampliación de temáticas que puede contemplar un museo mucho más allá de las artes plásticas; artes decorativas, artes gráficas, arquitectura, fotografía, cine, etc.

Eusko Jaurlaritza
Kultura eta Turismo Saila



Gobierno Vasco
Departamento de Cultura y Turismo

Por lo que respecta a un museo de arte el mayor dispositivo de renovación del espacio museístico lo han aportado las mismas innovaciones introducidas en el arte de los años cincuenta y sesenta: el tamaño de las obras de los expresionistas norteamericanos, el espíritu del Pop Art, los objetos del hiperrealismo, del land-art, del minimal, del conceptual, del video-arte, del happening, etc. han roto los esquemas y conceptos tradicionales de la obra de arte, incluso en mayor medida que en los años veinte. Se daba así continuidad a algunas de las experiencias más radicales de las vanguardias como el dada, el surrealismo o la obra de Duchamp, y con el paulatino cambio en el concepto y límites de lo que es la obra de arte se ponía en crisis el espacio tradicional del mismo museo.

Estas obras exigían inevitablemente unos nuevos espacios y formas para albergarlas. Se trataba de encontrar una solución espacial de museo que fuera capaz tanto de absorber el imprevisible rumbo de la obra de arte contemporáneo, como de expresar la nueva imagen de un museo popular e iconoclasta: abierto a las masas urbanas, activo como foco cultural hasta altas horas de la tarde, transparente, flexible y simpático. El resultado más concreto de estas aspiraciones fue el Centro Georges Pompidou, con las formas de la modernidad y la estética de la transparencia, con unas estructuras tan sofisticadamente avanzadas que definiesen unas plantas totalmente libres y permitieran una total intercambiabilidad de elementos, tolerando incluso renovar la tecnología y el acondicionamiento del museo.

Se puede decir que, en cuanto a la organización espacial de los museos actuales, existen dos opciones que tienden a contraponerse. Por una parte, la tendencia "moderna" continuadora del paradigma del Centro Pompidou (abiertos, flexibles, desacralizadores, lugar de producción y consumo de la cultura, etc.) y, de otra, la pervivencia de la idea tradicional basada en salas y galerías que potencien una exposición ordenada de las piezas, así como el aura de la obra de arte sacralizada. Ambas tendencias tienen un lugar común en el citado Centro Pompidou ya que si bien el concepto general del edificio es "moderno" la reciente ordenación de la tercera planta (Gae Aulenti, 1985) para Museo de Arte Moderno recupera la visión detallada y protegida de la obra de arte concreta, lo que evidencia la necesidad de recuperar algunos de los elementos del museo

Eusko Jaurlaritza
Kultura eta Turismo Saila



Gobierno Vasco
Departamento de Cultura y Turismo

En un museo la arquitectura debe controlar el ambiente para hacer posible la conjunción entre mostrar y conservar. El control del ambiente significa, en el caso de un museo, actuar sobre el clima (aire, humedad, temperatura) y la luz. El control del clima utilizando medios artificiales puede llegar a ser lo suficientemente preciso para que no dañe lo más mínimo la obra de arte y sea, a la vez, el adecuado para el visitante. La obra de arte, en especial cierto tipo de pintura y dibujos, puede sufrir un grave deterioro sometida a exposición continuada bajo ciertas radiaciones. Se hace preciso en algunos casos racionar el tiempo de exposición.

A la vez, la iluminación debe permitir visualizar todo el espectro de colores, por lo que la iluminación artificial es a menudo insuficiente y debe combinarse con la natural, de la cual pueden filtrarse los rayos ultra-violetas, asimismo perjudiciales. Después de un cierto auge de las salas cerradas, iluminadas sólo artificialmente, podemos observar como en los últimos museos se vuelve a poner especial cuidado en la correcta solución de la sección de las salas y, concretamente, en la solución de los techos técnicos en los que se combina la iluminación natural con la artificial y el control del clima.

En cuanto a otro aspecto de especial importancia en un museo, como es la forma de exponer los objetos, es decir, la disposición de los soportes, peanas, vitrinas, etc. cabe hacer especial mención de los proyectos en los que la relación entre espacio contenedor y objeto contenido se resuelve en términos de complementariedad: cada uno acentúa e interpreta la calidad del otro.

La arquitectura del museo se concibe estrechamente ligada al tipo de objeto y obras de arte que se exponen, ya que la diferencia entre un museo y un almacén o contenedor estriba precisamente en la capacidad que la arquitectura del edificio tenga para ayudar, y aún realzar, la exhibición de los objetos museables.



En cuanto a la consideración del museo como un monumento urbano y referido a las intervenciones rehabilitadoras con cambio de uso de edificios monumentales preexistentes, ello no es sino reflejo del respeto por el contexto urbano que en general poseen los museos. En estas situaciones la arquitectura convive y se realiza en relación con lo antiguo, con la historia. En el caso de la Alhóndiga la circunstancia de la monumentalidad ya viene aportada por el propio edificio existente. Aquí no resulta necesaria la creación de una pieza arquitectónica que sea contenedor y arte a la vez, que enfatice un punto de la ciudad y aporte un emblema visual e identificador. Todo ello ya se posee en la propia Alhóndiga. Ello no quiere decir que, como resultado de las reformas interiores que necesariamente habrán de operarse, no deba intentarse una adecuación "monumental" de signo moderno al diseño de los nuevos espacios que resulten, muy en particular de aquéllos que por su centralidad, acceso directo y amplitud puedan resultar más significativos y representativos de la nueva situación cultural del inmueble.

No debe perderse de vista que éstos edificios tienden a convertirse, a veces, en una de las principales piezas de valor del conjunto cultural, y el público, en bastantes casos, va a visitar estos museos tanto por las obras de arte coleccionadas como por el mismo edificio en si mismo.



LA ALHONDIGA: SOLUCIONES Y CRITERIOS

Veamos ya una opción posible de acometer la habilitación de la Alhóndiga como centro cultural que englobe un Centro de Arte Contemporáneo. Se trata de "una opción" que admite la existencia de otras y que deberá ser contrastada con las opciones y necesidades que provengan de otros organismos e instituciones. Dividimos este apartado en dos epígrafes: a) adecuación del edificio y b) programa del Centro de Arte Contemporáneo.

ADECUACION DEL EDIFICIO

En términos aproximados las superficies construídas de las cuatro plantas del inmueble vienen a ser las siguientes:

Sótano:	7.010 m ²
Planta baja:	8.650 m ²
Primera Planta:	7.985 m ²
Segunda Planta:	7.985 m ²

TOTAL: 31.630 m²

Usos

Estas dimensiones son a todas luces lo suficientemente amplias como para que, además del Centro de Arte Contemporáneo, se introduzca en el inmueble otra función distinta pero de carácter compatible con la anterior. Desde distintas partes se ha comentado la posibilidad de trasladar a aquí la sede de la Biblioteca Foral de Bizkaia. El uso debe considerarse como muy idóneo. Por ello vamos a considerar en adelante la posibilidad de adecuación del edificio a estas dos funciones: biblioteca y centro



de arte. El hecho de que se ubique en un mismo inmueble no debe interpretarse como creación de un único organismo fundido y entrelazado espacialmente. Bien al contrario, la separación y delimitación deberá ser neta y clara aislando ambas entidades hasta alcanzar la independencia absoluta. De hecho, la Biblioteca Foral, no debiera funcionar como biblioteca del Centro de Arte, sino que este Centro deberá tener su propia biblioteca especializada en temas artísticos.

Dado que la Biblioteca Foral dispone en la actualidad de una superficie útil escasamente inferior a los 3.000 m² y que sus aspiraciones consisten en al menos doblar esa cifra, vamos a manejar ese horizonte de necesidad espacial a la hora de adscribir un lugar dentro de la Alhóndiga a dicha Biblioteca.

Accesos

Es preciso tener presente, dentro de esta adecuación de funciones y usos al edificio de Ricardo Bastida, la situación de las puertas de acceso. Existen dos principales que actuaban como acceso de carga y descarga de los toneles de vinos. Se encuentran a mitad de fachada en las calles paralelas entre sí Alameda de Recalde e Iparragirre. La primera es menor, de dos arcos, y la segunda mayor, de tres. Ambas poseen un alto grado de diseño y enfatización arquitectónica.

De inmediato puede percibirse que, a pesar de su calidad artística, ninguna de las dos puertas resultaría adecuada para constituirse en vía de acceso para el Centro de Arte debido a una doble razón: las aceras de las calles son muy estrechas y, además, faltan espacios amplios delante de las puertas que permitan la agrupación, espera y concentración que puedan producirse con la celebración de actos culturales masivos.



El único lugar factible como nueva entrada para esta nueva función del edificio es el chaflán curvo orientado a la Plaza de Arriquibar. La Plaza posee la suficiente amplitud requerida y, además, podría comunicarse directamente con el inmueble mediante la eliminación del tráfico viario en su parte próxima, lo que resulta en extremo sencillo dado que el sentido de las direcciones y la utilidad de girar por completo alrededor de la plaza convierten el tramo de calle entre plaza y edificio en un mero aparcamiento de coches.

La fachada del chaflán curvo habría de adaptarse a las nuevas necesidades de acceso dentro de un respeto al propio inmueble. Ello se podría alcanzar con el rasgado de los cuatro arcos que, arrancando del nivel de la acera, recorren la altura del sótano y la planta baja. De otra parte, ocurre que desde esta plaza de Arriquibar es desde donde la poderosa arquitectura del inmueble se observa con mayor amplitud y perspectiva, no faltando la necesaria capacidad de realzar la entrada por medio de los torreones esquineros.

Las dos entradas existentes no quedarían sin uso. Antes bien, vendrían a cumplimentar importantes necesidades. De una parte, la puerta de tres arcos, la más alejada de lo que sería nuevo acceso al centro de arte, serviría de acceso para camiones y transportes de obras artísticas, que, como bien se sabe (piénsese tan sólo en cierta clase de esculturas), ocupan importantes volúmenes y desarrollan movimientos complicados y delicados que no pueden realizarse en plena calle. La otra puerta, de dos arcos, más próxima a la Plaza de Arriquibar y, por tanto, del acceso al Centro de Arte, funcionaría como entrada a la Biblioteca Foral.

Como se puede deducir, estas tres puertas, sus funciones y disposición, obligan ya a una determinada ocupación interior tanto por parte de la Biblioteca como del Centro de Arte.



Intervención interior

Una idea que ya ha sido manejada desde distintos sectores es la de crear un patio central en el interior de la manzana configurada por la Alhóndiga. El planteamiento puede asegurarse que es acertado y necesario pero sin olvidar que dicha creación tiene unos límites, los que marca la propia estructura del inmueble, sus valores arquitectónicos y su testimonio histórico.

De hecho, es preciso recordar que el edificio de la Alhóndiga existe actualmente por la presión popular que en su día se ejerció, reconociendo en él unos valores artísticos y arquitectónicos muy estimables. De no haber sido por tal presión, no se dude, la Alhóndiga hoy no existiría. Se inició un expediente de declaración como Monumento Histórico-Artístico y, si bien al día de hoy no se ha resuelto aún el expediente, nadie duda de que cuando le llegue el momento de la resolución, ésta le será favorable.

Es así que la intervención interior que se vaya a producir deberá mantener un posible pero difícil equilibrio: preservar los valores arquitectónicos mucho más allá de lo meramente epidérmico de las fachadas y alcanzar el grado de transformación preciso para habilitar un Centro de Arte Contemporáneo. Vayamos por partes.

Las estructuras interiores del edificio conforman una extensa trama reticular a base de largas series de pilares de hormigón armado, cuya distancia entre sí es de 4,15 metros. Dentro de esta composición reiterativa los únicos elementos estructurales y espaciales significativos son los cuatro patios, o dos patios dobles, que se desarrollan en dirección paralela a las calles Alameda de Urquijo y Fernández del Campo.

Estos patios se conforman a partir de la apertura de los forjados de las plantas primera y segunda, constituyéndose como tales sobre el suelo de la planta baja. Se puede decir que estos elementos espaciales y constructivos son los que de más alto grado evidencia el origen industrial-almacenero del edificio. Por ello la apertura de un gran patio central debe respetar estos otros patios, que se constituirían como perifé-



Dentro del área comprendida entre los cuatro patios se puede formalizar otro de grandes dimensiones (50 metros por 21 metros), de tal manera que en los niveles de planta primera y segunda se crearan unas galerías corredor entre el patio central y los periféricos que posibilitara un circuito alrededor del patio. En las dos plantas superiores estos pasillos corredor alrededor del patio central posibilitarían el que el resto de las plantas se pudieran dedicar a zonas de exclusiva exposición de obras artísticas, mientras que el paso de una parte a otra del edificio se haría por medio de los pasillos alrededor del patio central. En planta baja se crearía un gran salón continuo constituido por los cinco patios.

Tras estas operaciones las superficies en total y en cada planta quedarían como sigue:

Sótano:	7.010 m ²
Planta baja	8.650 m ²
Primera planta	6.920 m ²
Segunda planta	6.920 m ²
TOTAL	29.500 m ²

Ubicaciones

La Biblioteca Foral haría arrancar sus dependencias desde la puerta de doble arco de Alameda de Recalde hasta la esquina de Fernández del Campo, prolongándolas a lo largo de esta calle hasta su esquina con Iparragirre. Se entiende que se destina el espacio comprendido entre la fachada exterior y el límite interior constituido por el conjunto de patios. En cuanto a las plantas ocuparía todas, desde sótano hasta segunda, para la extensión citada. La superficie construida que llegaría a disponer la Biblioteca Foral sería, de aceptarse este planteamiento, de 9.500 m². Como se puede ver, bastantes más de las aspiraciones actuales de la Diputación de Bizkaia y que, por ello, cubren las expectativas de crecimiento hasta dentro de muchas décadas.

Eusko Jaurlaritza
Kultura eta Turismo Saila



Gobierno Vasco
Departamento de Cultura y Turismo

Quedarían para el Centro de Arte Contemporáneo las partes siguientes: tramo inferior de Alameda Recalde, chaflán a Plaza de Arriquirre, todo el frente de Alameda de Urquijo y todo el frente de Iparragirre hasta su encuentro con Fernández del Campo. Todo ello hace un total de 20.000 m², contando las cuatro plantas.

A esta superficie global deben descontarse los metros cuadrados correspondientes al Area del conjunto de patios, lugar intermedio entre la calle y el interior del Centro propiamente dicho, (2.610 m²), así como los destinados a sistemas de comunicación horizontal y vertical, particularmente los pasillos-corredor, (550 m²), y los que por situarse en la planta de sótanos no tendría un destino específicamente museístico, sino mas bien general de infraestructura técnica para todo el inmueble (7.010 m²).

Así pues, hechas las citadas deducciones queda un espacio construído funcional para el Centro de Arte Contemporáneo configurado por 10.170 m² aproximadamente, distribuídos por las plantas baja, primera y segunda.

Para hacerse una idea de lo que esta superficie construída supone, se muestra a continuación un cuadro en el que se consignan algunos de los mas recientes e importantes museos construídos en el mundo.

Eusko Jaurlaritzari
Kultura eta Turismo Saila



Gobierno Vasco
Departamento de Cultura y Turismo

	FECHAS	DIMENSIONES M ²	ARQUITECTO
Museo de Arte Atlanta, Georgia USA	p. 1980 c. 1983	12.550 total	Richard Meier and Partners
Museo del Cine Frankfort RFA	p. 1979 c. 1981-84	4.890 total	Helge Bofinger and Partn.
Moma Nueva York USA	p. 1977-82 c. 1980-84	6.200 exp. perm. 1.800 exp. temp. 8.000 exp. total	Cesar Pelli and Ass.
Museo de Arte Portland USA	p. 1978 c. 1983	1.400 exp. total	I.M. Pei and Partn.
Centro de Artes Visuales Sainsbury GB	p. 1974-75 c. 1976-77	6.186 total	Foster Ass
Museo de Artes y Oficios Dortmund RFA	inaug. 1984	4.000 exp. total	Werner Lehmann
Museo de Arte Moderno Frankfort de Meno RFA	p. 1983	5.000 exp. total	Hans Hollein
Museo Municipal Monchenglodbach RF	p. 1972 inaug. 1982	29.700 exp. perm. 3.720 exp. temp.	Hans Hollein
Centro Reina Sofia Madrid España	inaug. 1987	40.000 total	Fdez. Alba
Museo de BBAA Bilbao Euskadi	c. 1940-42 c. 1970-73	2.950 exp. perm. 925 exp. temp.	Rufino Basañez
MEAC Madrid España		20.000 total	
MAC Barcelona España		10.000 exp. total	



Aunque no existen cifras establecidas en torno a las proporciones que las distintas funciones de un museo deben tener, pues cada centro resulta siempre muy específico y particular respecto de los demás en función de sus objetivos y sus medios económicos, sí se puede considerar que, como media en los más importantes de los recientes museos mundiales, las proporciones vienen a ser estas:

- Espacio para exposiciones temporales y permanentes: 50%
Desglosando este apartado viene a establecerse que la parte reservada a exposiciones permanentes es aproximadamente el triple del espacio reservado a exposiciones temporales.
- Espacio para depósitos de obras: 15%
- Espacio para servicios administrativos (oficinas, despachos, salas de espera, etc.): 10%
- Espacio para servicios técnicos (auditorio-cine, cafetería-restaurante, librería, biblioteca, taller conservación-restauración, etc.): 25%

Todo ello, por supuesto, resulta bastante relativo puesto que, por ejemplo, el depósito habrá de ser mayor o menor en función de la envergadura de la colección artística acumulada, dependiendo de cuántos servicios técnicos se deseen cubrir será mayor o menor la reserva de despachos u oficinas, etc.

En la Alhóndiga a todo ello habrá que sumar el hecho de que en ocasiones también se podrá utilizar la extensa terraza superior como espacio expositivo de cierta clase de escultura, con lo que este capítulo incrementa notablemente sus capacidades.

En cualquier caso, como resultado de estas proporciones se ve que, en relación con los museos más recientes e importantes la parte de la Alhóndiga destinada a Centro de Arte Contemporáneo no tendría menos capacidad, sino, más bien al contrario, sería superior a muchos casos.



PROGRAMA DEL CENTRO DE ARTE CONTEMPORANEO

Esta propuesta de programa parte de la consideración de que 1) no puede establecerse una competencia con las funciones que hasta el presente ha venido desarrollando el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2) no es rentable ni útil en un país tan pequeño la formación de dos colecciones públicas de arte contemporáneo, 3) el futuro Centro de Arte Contemporáneo de la Alhóndiga tiene capacidad más que suficiente para mostrar colecciones permanentes, además de las temporales, por lo que debe exponer colecciones permanentes y 4) al frente del Museo de Bellas Artes de Bilbao y del Centro de Arte Contemporáneo de la Alhóndiga deben estar los mismos socios o patronos (Ayuntamiento, Diputación, Gobierno Vasco) de manera que racionalicen y reorganicen las funciones de ambas instituciones, bien fundiéndolas en un organismo superior común o bien haciendo del Centro de Arte de la Alhóndiga un organismo dependiente del Museo de BBAA de Bilbao.

Se propone:

- 1.- que el Museo de BBAA de Bilbao quede constituido como Museo de arte histórico, entendiendo esta acepción como el arte realizado hasta la segunda guerra mundial.
- 2.- que la colección de arte contemporáneo, entendida como la desarrollada después de las guerras (civil española y segunda mundial), actualmente ubicada en el Museo de BBAA de Bilbao pase a ser fondo permanente del Centro de Arte Contemporáneo de la Alhóndiga.
- 3.- que este Centro de Arte se especialice en el arte más actual, llegando su interés a la obra y artistas que han trabajado desde la década de los 40 del presente siglo.



De esta manera se consigue:

- 1.- que el Museo de BBAA de Bilbao salga del estado de agobio espacial e incapacidad para el crecimiento que actualmente le atenaza,
- 2.- que rompa el carácter heterogéneo y confuso que al presente ofrece, dada la amplia y prolija serie de temas y épocas en las que centra su atención; prácticamente todas las épocas y, de hecho, todas las manifestaciones no populares del arte de todos los países, europeos, americanos y asiáticos.
- 3.- que se vertebre la unidad y coherencia temática de ambos centros artísticos en dos grandes apartados cronológicos, lo histórico y lo actual.

Es absolutamente imprescindible que no se produzca una mixtificación de funciones dentro del Centro de Arte por más que se encuentren algunas de éstas próximas a "lo artístico" cultural". Situaciones tales como talleres de arte, unidades de trabajo para colectivos culturales ya establecidos, sedes para entidades carentes de ella, etc. deben ser rechazadas. O se organiza un centro de arte serio, coherente y rotundo o se terminará por articular una casa para todo en la que cualquier actividad con alguna relación con el arte puede terminar por instalarse.

El Centro de Arte que se propone deberá contar con:

- a) salas para exposiciones permanentes, 1500
- b) salas para exposiciones temporales, 3500
- c) salas de estudio e investigación, 18000 25 P
- d) biblioteca especializada, INVEST. 40p +
- e) auditorio-cine-sala de conferencias, 200
- f) depósitos para almacenaje, 1 (250 (un)) 250m²
- g) librería, 1 (75 ") 75m²
- h) taller de conservación y restauración, 180000m²
- i) cafetería-restaurante, 50m² / 75m² ?
- j) salones de encuentros, tertulias, descanso y espera, 150m² ? (75+75)
- k) dependencias de área administrativa. 500m²

Además, contará con el espacio de los patios de planta baja, los cuales podrán considerarse como un espacio intermedio entre la calle y el Centro de Arte propiamente dicho.



CONCLUSIONES

En el estado actual de desarrollo de la idea de adaptación de la Alhóndiga a centro artístico-cultural y en lo que concierne a un informe como el presente, las conclusiones que se pueden llegar a obtener son pocas pero claras, preliminares pero las suficientes y necesarias para poder empezar a operar, a la espera de definir presupuestos económicos y plazos de intervención arquitectónica.

En primer lugar, el edificio ha de ser objeto de un gran respeto, sin enmascarar lo que ha sido y preservando sus espacios y detalles constructivos más significativos y útiles.

Ese respeto acaba allí donde es preciso empezar a intervenir para la necesaria adaptación.

El espacio resultante es cómodo y suficiente para la introducción de la Biblioteca Foral y del Centro de Arte Contemporáneo.

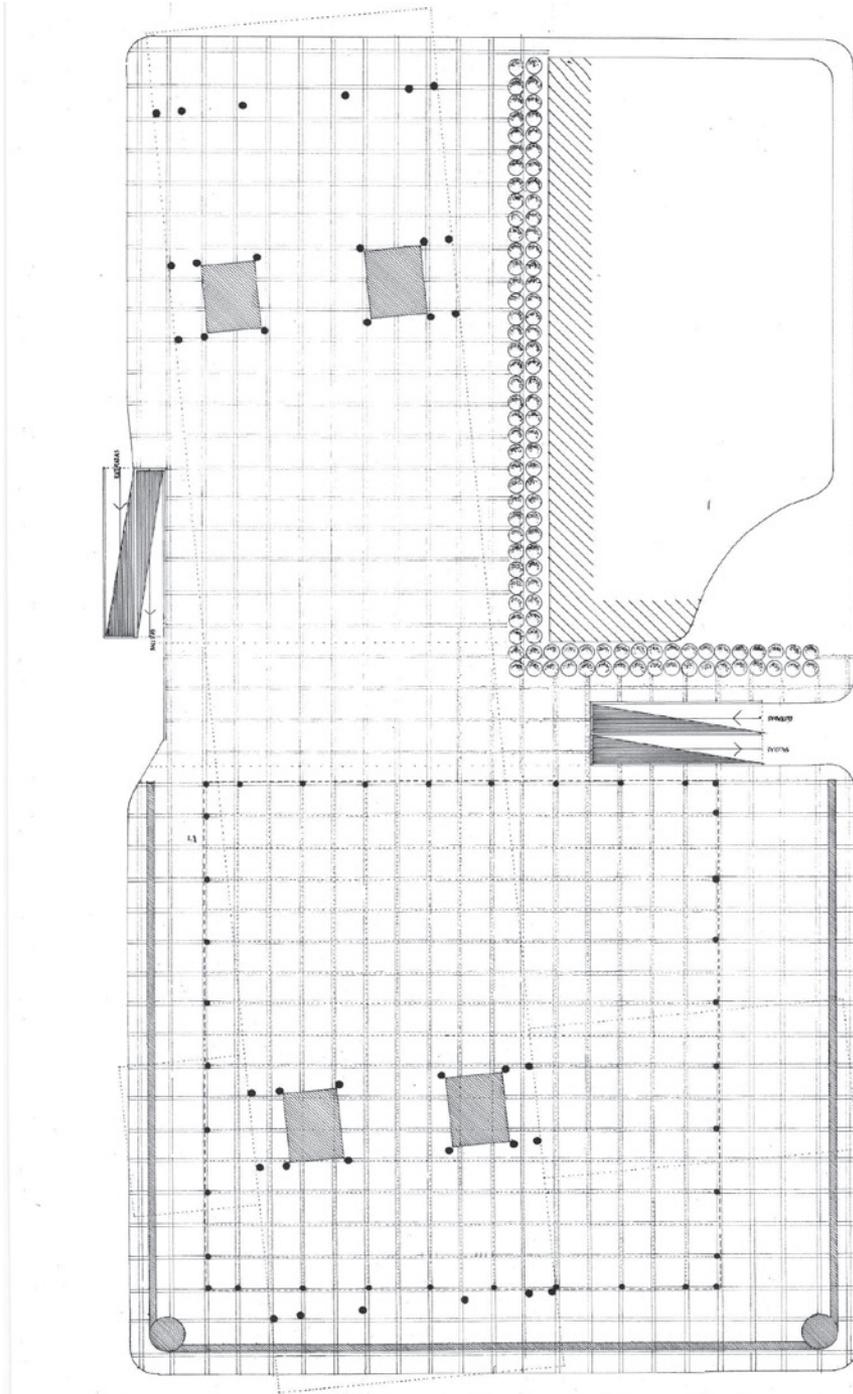
Es suficiente, además, la creación de un espacio central que sea intermedio entre la calle y el interior, de manera que se facilite el acceso gradual y la función pública, como plaza, para quien no desee usar necesariamente la Biblioteca o el Museo.

Concretando acerca del Centro de Arte, éste deberá tener una función museística pura para su correcto funcionamiento, sin adherencias "culturales" vecinas ajenas a la museografía y perfectamente desvinculado de la Biblioteca Foral.

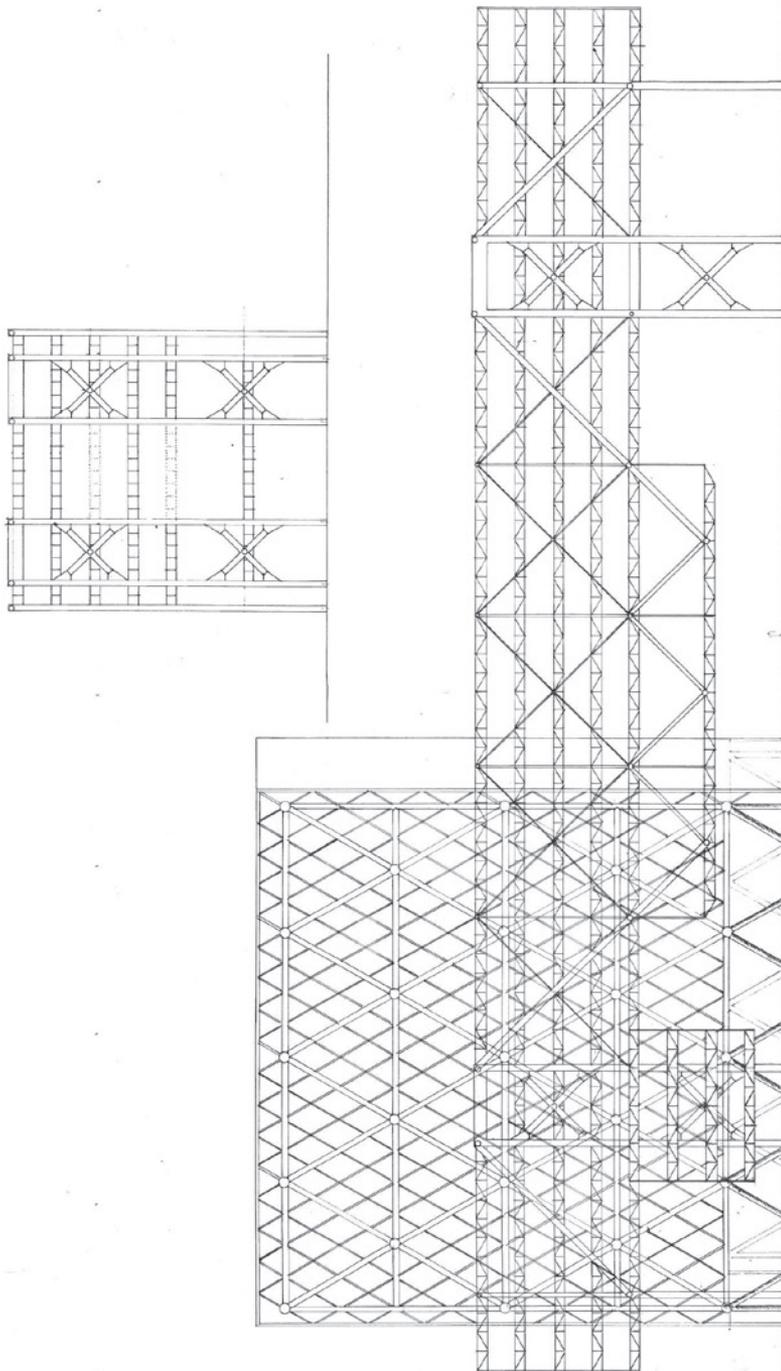
La ubicación del edificio en la ciudad es idónea para las dos funciones propuestas; su integración en el contexto urbano facilita el desenvolvimiento de las funciones sin entorpecer la vida ciudadana.

En otras palabras, una inmejorable ocasión para conservar un edificio que tenía difícil futuro, al tiempo que oportunidad propicia para la creación en Euskadi del Museo de Arte Contemporáneo que en otras Comunidades ya se está gestando.

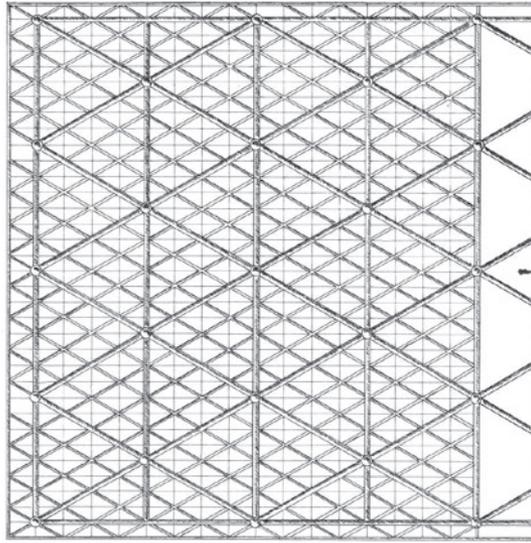
Doc. 15: "Planos del proyecto CCAB del ingeniero Javier Manterola". Sin fecha.



CENTRO CULTURAL BILBAO



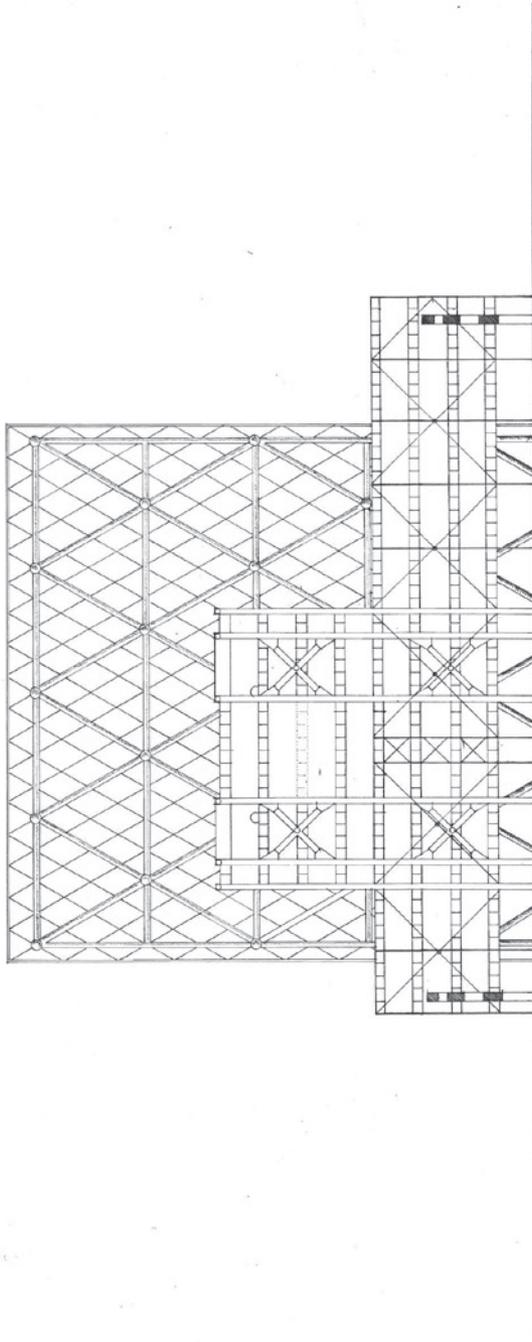
CENTRO CULTURAL BILBAO



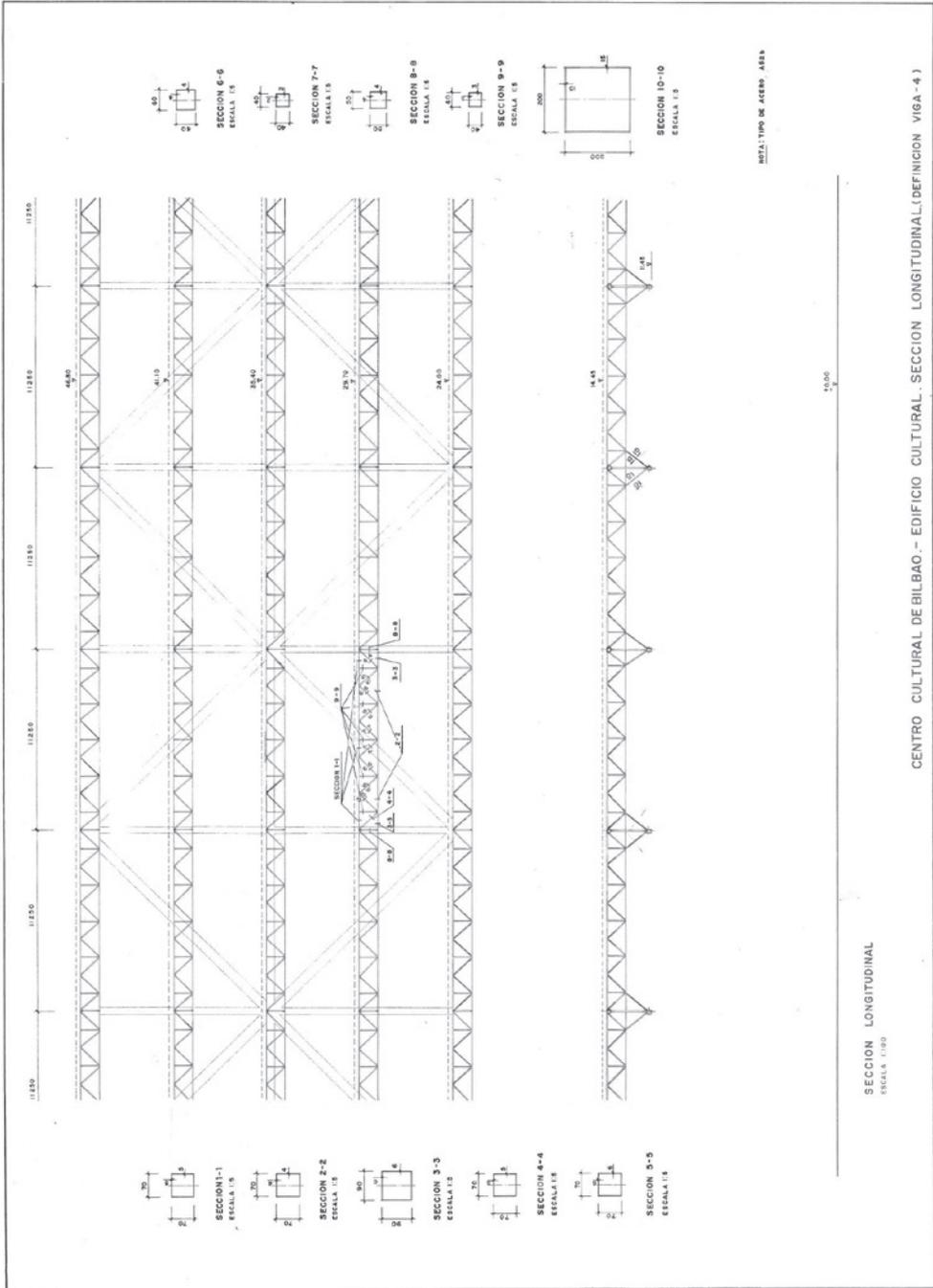
CENTRO CULTURAL BILBAO



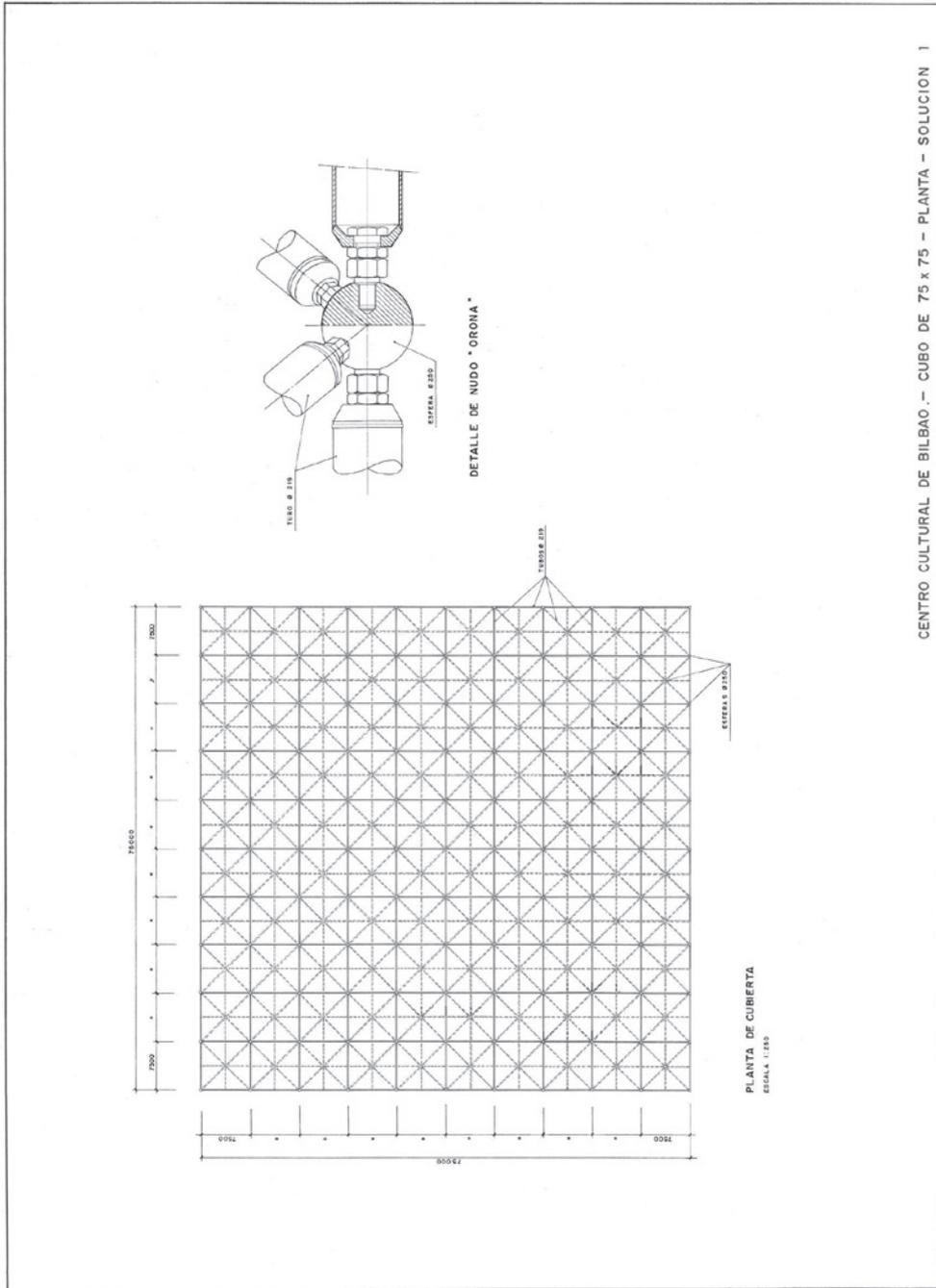
CENTRO CULTURAL BILBAO



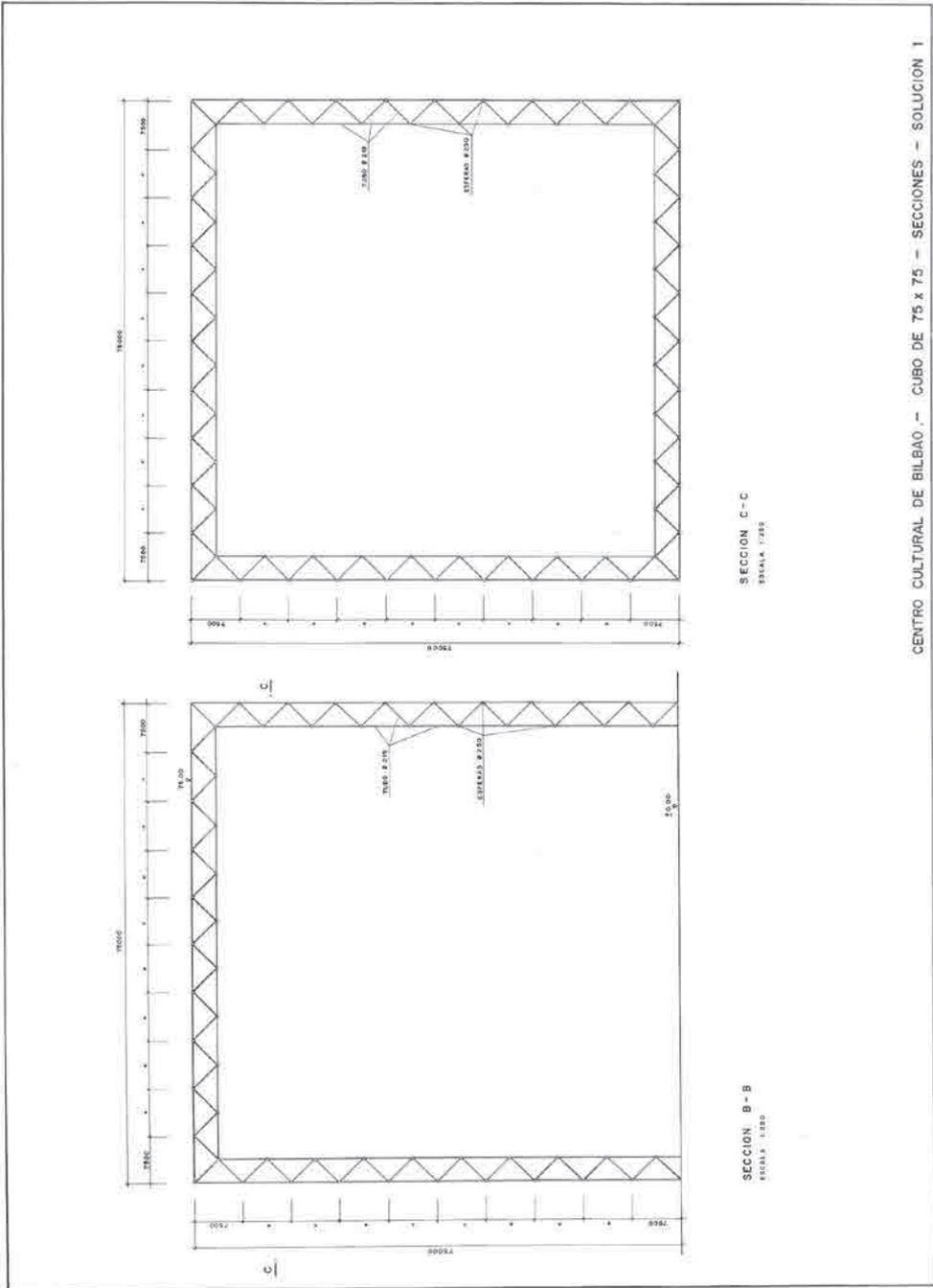
CENTRO CULTURAL BILBAO



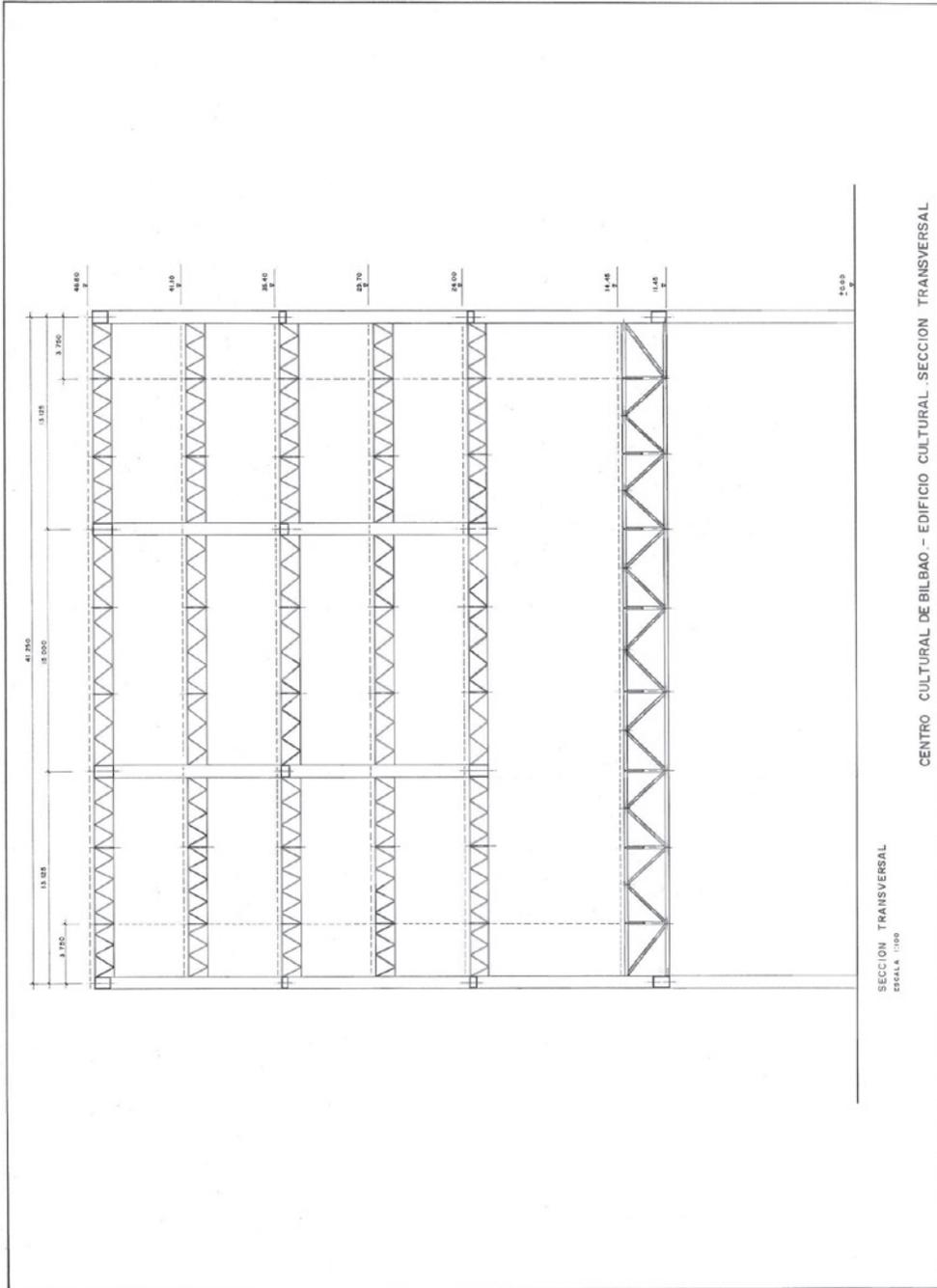
CENTRO CULTURAL DE BILBAO.- EDIFICIO CULTURAL.- SECCION LONGITUDINAL.(DEFINICION VIGA -4)

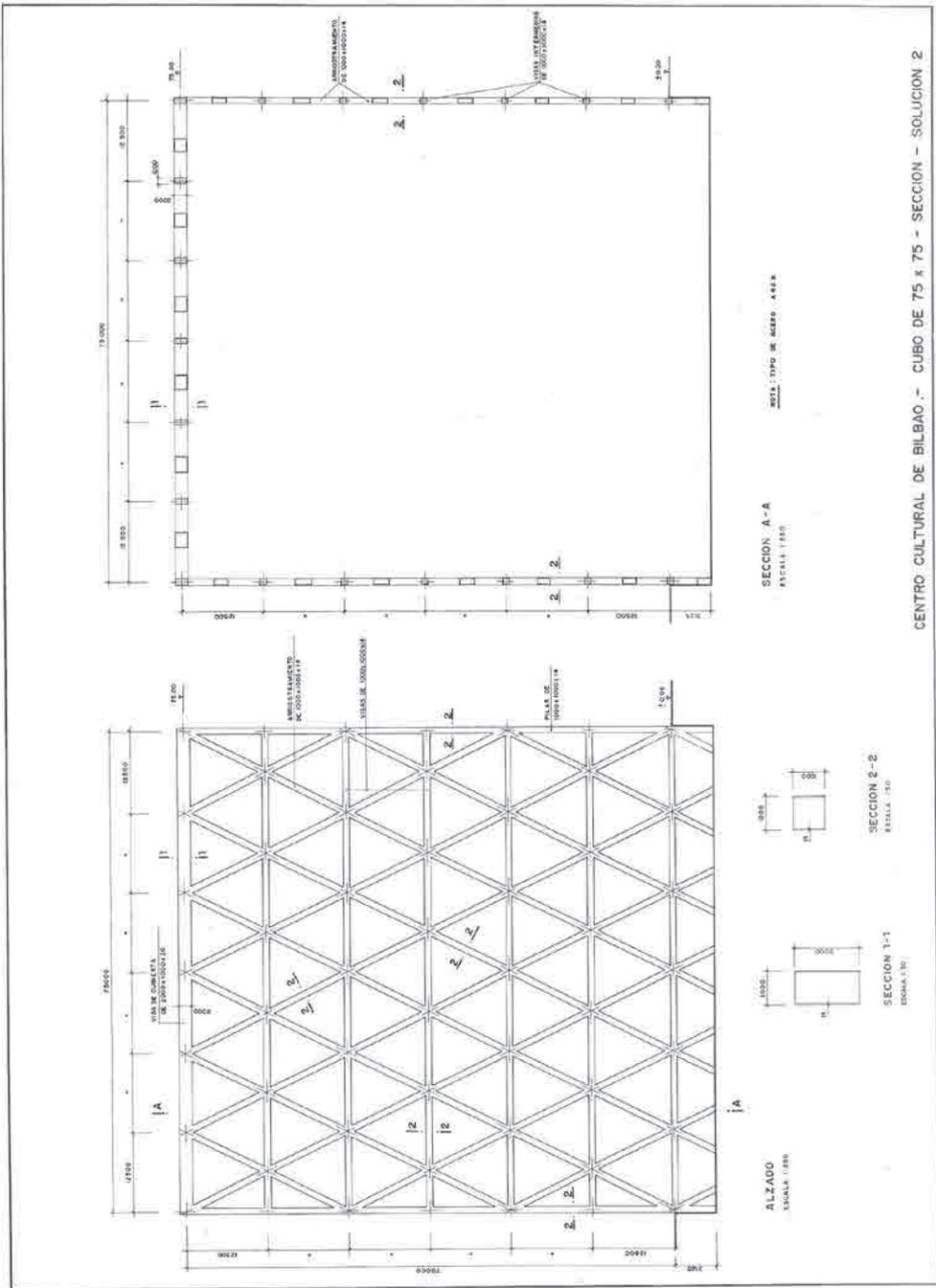


CENTRO CULTURAL DE BILBAO.- CUBO DE 75 x 75 - PLANTA - SOLUCION 1



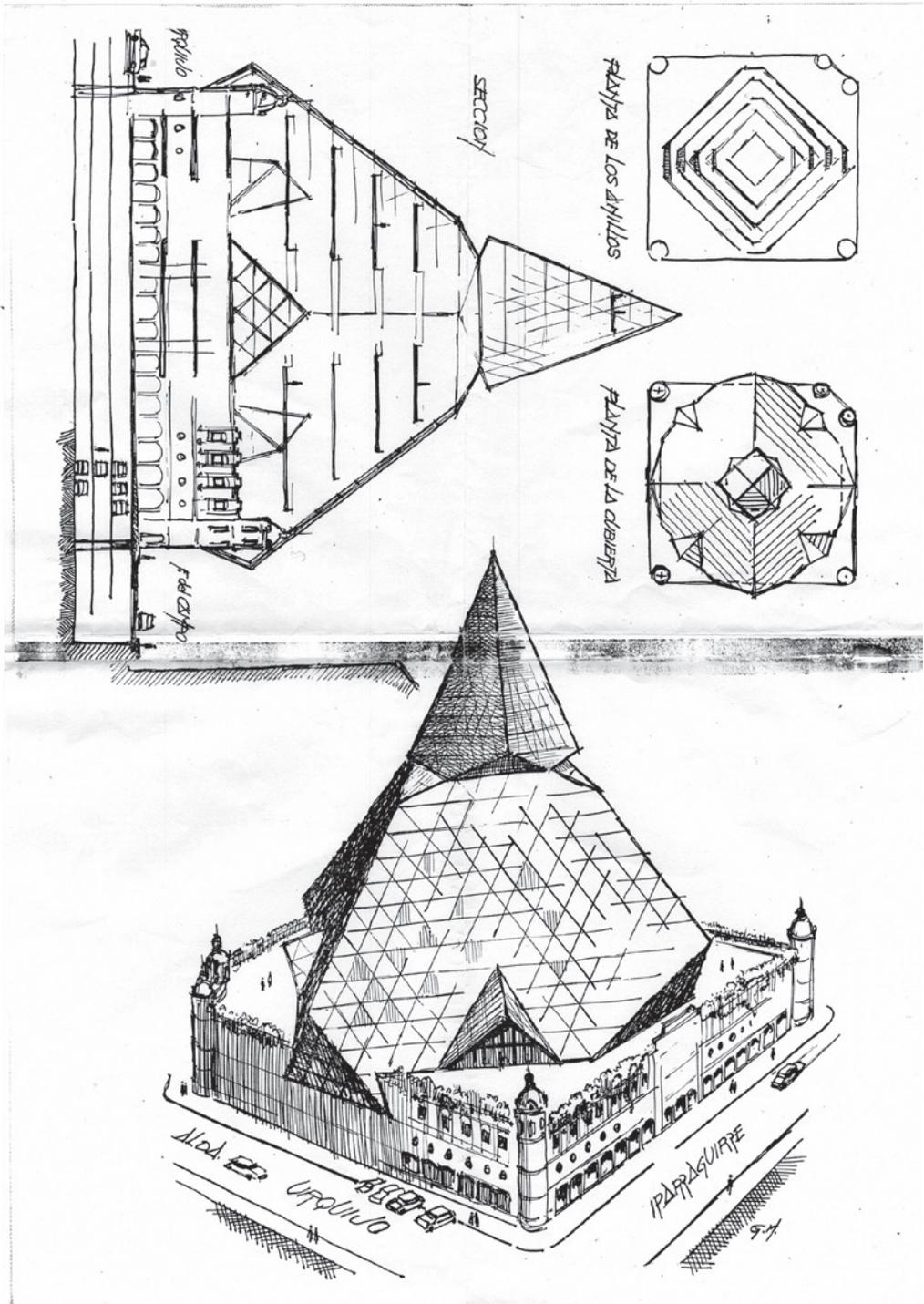
CENTRO CULTURAL DE BILBAO .- CUBO DE 75 x 75 - SECCIONES - SOLUCION 1





CENTRO CULTURAL DE BILBAO.- CUBO DE 75 x 75 - SECCION - SOLUCION 2

Doc. 16: "Dibujos desconocidos para la rehabilitación de la Alhóndiga". Sin fecha.



ANEXO DOCUMENTAL SV

Doc. 17: “Presentación de La ciudad como obra de arte”. 1958 (Archivo FMJO).

Documento mecanoscrito por Jorge Oteiza que introduce uno de los dos borradores del texto que sirvió a la conferencia *La ciudad como obra de arte*.

Doc. 18: “La ciudad como obra de arte”. 1958 (Archivo FMJO).

Borrador más completo del texto que sirvió a la conferencia *La ciudad como obra de arte*, presentada por Jorge Oteiza en noviembre de 1958 en el Ateneo Mercantil de Valencia a petición de Vicente Aguilera Cerní. A lo largo de esta Tesis se han tratado gran parte de los contenidos de este texto inédito que a continuación se expone íntegramente.

Doc. 19: “Distintos textos de Jorge Oteiza sobre el proyecto del CCAB”. 1993 (Archivo FMJO).

Recopilación de transcripciones realizadas por el investigador a partir de documentos mecanoscritos ubicados en el Archivo FMJO, y que recogen varias ideas de Jorge Oteiza y su relación con el proyecto del CCAB.

LA CIUDAD COMO OBRA DE ARTE

Acción profunda y acción secundaria en el Arte

Sin tiempo para haber ordenado mis anotaciones, llego al momento de la presentación de mi informe y al excusarme por ello, hago referencia a la forzada actividad y constante preocupación en que desarrollamos nuestro trabajo, el de cada uno de nosotros, en la vida actual de nuestras ciudades. Se me ocurre preguntar: Qué arte elegiríamos, qué arte necesitamos, en nuestras actuales circunstancias?

El arte tiene su origen en la necesidad de tratar, con recursos especiales, el sentimiento profundo de una angustia existencial que, en grado distinto y en formas diversas, según el lugar y el momento histórico, perturban el espíritu del hombre, en su conciencia metafísica del espacio.

La misma ciudad, nace, antes que como refugio material de un grupo humano, como construcción espiritual defensiva de la intimidad existencial para cada individuo, frente al misterio de la Naturaleza, de la propia vida y del mundo exterior.

Cuando Sócrates -vale atribuírselo a él- arranca de las manos del artista este su afán de salvación como propósito del arte, para situarlo como objeto de la Etica, establece históricamente para el arte un afán reducido y secundario de Belleza, su acción superficial, del lado expresivo y sensible de la Naturaleza y del espectáculo. Desprovisto así el arte de su misterioso poder, de su acción profunda sobre el sentimiento trágico, se anula en el hombre o se debilita gravemente, su actitud personal activa, en la misma raíz metafísica de su defensa espiritual.

En épocas como la nuestra en que las ciencias de la Naturaleza deslumbran con sus extraordinarias aportaciones la atención del creador del artista, la acción del arte se vuelve más superficial y su ejercicio menos responsable y más fácil y numeroso. Entonces suele acontecer -nosotros lo estamos intentando ahora- que se precise replantear su consistencia, desde su misma raíz metafísica, para reponer el arte al lado del hombre.

Vamos a observar la situación general del pensamiento sobre el arte, de artistas y arquitectos, que con frecuencia hoy en todo el mundo, se nos ofrece a través de conversaciones sobre los problemas de la integración del arte en la arquitectura. Es el acceso más directo que encuentro para el tema de nuestro informe. Elejimos un coloquio reciente en Norteamérica.

① El Verbo y Escultura en un taller para el Ecológico
20 de Agosto y pintura

LA CIUDAD COMO OBRA DE ARTE

ARTRECEP
CAR
19

Voy a utilizar las reflexiones y el mismo orden en que las he expuestas, en un informe que me fué solicitado para un ciclo de urbanismo, en la ciudad de Valencia, en setiembre de 1958. Acepté el tema tal como me fué propuesto: La ciudad como obra de arte. Demasiado abierto, a primera vista, pero que utilicé para ordenar finalmente mi pensamiento y definir, cerrar, ~~ma~~ con una conclusión clara y concreta, mis preocupaciones sobre la naturaleza de la ~~esta~~ tuya y del arte actual.

Comenzamos tratando la situación general del arte por las ideas y la voluntad creadora actuales en el artista y el arquitecto, arviéndonos de un cboquio en Norteamérica sobre la Integración del arte con la Arquitectura, entre artistas y arquitectos. + y una revisión de los conceptos T E D I.

Estimando que sus soluciones orientadas al embellecimiento del espacio no tienen para nosotros más que un interés secundario, intentamos un Replanteamiento de los problemas del Hombre con la vida, con la naturaleza y con el arte. Pero vamos en estas consideraciones examinando el Mito y solución estética en la ciudad de Dédalo. (Mito, religion y arte. Evasiones falsas y evasión estética/Sentimiento vital, sentimiento místico y sentimiento trágico) En los esfuerzos denocidos de interpretación, observamos la ausencia de una verdadera comprensión estética. Técnica y Metafísica. (Arte mecanista y E metafísico) (Razón vital y razón existencial) El Espectador y el actor (los Valor

Ensayamos una fundamentación del hecho estético -una Ontología del arte- con una clasificación de los conceptos fundamentales de Tiempo. (Definimos la naturaleza estética, e espacial, del Tiempo -Teorema de Aquiles y la tortuga). Ecuación estética. Consistencia de lo abstracto. Clasificación de las tendencias actuales. Las dos historias del arte (desde la ocupación formal y desde la desocupación espacial) (Un Primer par polar: el Espacio como sitio o medio formal, y como vacío receptivo: El Trilito y el Cromlech). Técnica de la ocupación. Técnica de la desocupación. Mi evolución (HE desde Txa lin) vacíos verti y horiz. PM y yo

Ya nos encontramos en disposición de juzgar las actuales tendencias. Deducimos la necesidad espiritual de una orientación receptiva en el arte. Resumimos las desviaciones tradicionales en el artista contemporáneo y, por otra parte, una enumeración de los testimonios en ~~su~~ favor de nuestra tesis receptiva, desde dentro y desde fuera del arte, en la sociedad actual. (1) ~~ilustradas~~ (Belleza natural, técnica y estética) ~~de las~~ ~~secundarias~~

Concluimos ajustando los conceptos de "belleza" y con una consideración sobre "Tratamiento actual de la ciudad como obra de arte" / Zo verde y 2 gris. tivo

(1) Errores contemporáneos	Testimonios a favor Arte recep
De Sócrates (posición crit y creadora)	Anaximandro (Apel, no el V)
S. Agustín	Bruselas (sonido) Fin=III
Bauhaus-Grotrius-	no ruido
Grotrius-Moholy Nagy-Calder	sicoterapia, ataraxia
Arte popular (abstracción y aformalismos)	E religioso (receptivo) oración, distracción
Poética y Estética	PM opuscula
Sobre Jerarquía de las artes	de donde origen de los arte s
(desde el T. Todas son espa)	Red. B.E.N.
Musica elect (ingenie)	

*clarificación
de la posición
+ crítica
ha la de ver que
el arte es un
estado de espíritu.*

1

El momento de la vida del hombre en la ciudad

Situación general

El symposium norteamericano, en síntesis. Lo preside el arquitecto Philip Johnson, que en sus primeras palabras advierte que no van a probar nada, que no van a llegar a ninguna conclusión. Pero sí nos dan información interesante y conclusiones de interés aunque de carácter demasiado general.

Para FJ la cuestión se centra en los problemas de embellecimiento de superficie (digamos que de embellecimiento de espacios) en la arquitectura y en la ciudad. Su preocupación concreta: que la obra de arte esté a escala, que guarde la debida proporción. Hace una relación de los tipos de colaboración del arte con la arquitectura. Interviene el arquitecto José Luis Sert y explica esta colaboración de un modo semejante, pero que preferimos. Estos tipos de combinación son 3: la integrada, la aplicada y la relacionada. Integrada, cuando arquitectura y arte se calculan conjuntamente desde el comienzo. Es la combinación ideal. Aplicada -yuxtapuesta, en la terminología de FJ- cuando realizada la arquitectura, se destina ex sitio para el trabajo del pintor y escultor. Se entiende que en este caso, fuerde su sitio, la pintura o escultura, perderían gran parte de su valor. Relaciónada, cuando arquitectura y obra de arte, ya existen independientemente y se piensa en combinarlos, ~~en-podería-~~ se ponen en relación. Como ejemplo para cada uno de esos tipos de combinación se hacen paralelos interesantes de obras en el pasado con obras en la actualidad.

Seleccionamos los comentarios de mayor interés. En el Pabellón español del 37 en París, proyectó el mismo Sert, un caso de arte aplicado: el encargo de un mural a Picasso. Resulta el Guernika, y de formato algo grande para la pared. ~~Comentada-la-~~ Considerando la enorme importancia espiritual y estética, de esta pintura se refiere Sert a que hoy debiera estar colocada en las salas del edificio en Nueva York de las Naciones Unidas (ahora es el caso de pintura relacionada). Argumenta Johnson/que no hay lugar apropiado. "Hagalo", le contesta Sert.

Se deduce: en su servicio humano ~~debe-~~ la arquitectura tiene que saber adaptarse a la construcción o disposición de un sitio adecuado, cuando la existencia de una obra de arte conviene sea puesta en contacto con el espíritu del edificio ~~proyectado-~~ en proyecto, o ya construido.

Sobre el espacio adecuado para la obra de arte en la ciudad, provoca Sert importantes consideraciones. Estima que en los museos las obras están más cerca del pasado que de la vida. Que es preciso llevar el arte a sitios apropiados. Que no lo son lugares como los Bancos y centros de particular actividad ~~com-~~ mercantil, donde la gente acude con preocupaciones y prisas. (Triste B Qui?) Que es preciso disponer de sitios cómodos y de gran visibilidad donde la gente dispone de calma y reflexión. Estamos de acuerdo en esta línea del arte que exclusivamente o estén aceptando o tratando, el arte como embellecimiento de la ciudad. ~~Comprobamos con tristeza la superficialidad.~~

pero una de las intenciones fundamentales del arte es actuar a favor del Hombre allí donde el hombre lo necesita como descargación espiritual, por lo el artista actual, como estamos comprobando en el coloquio que seguimos, se considerará el arte desde el terreno exclusivo del embellecimiento de la ciudad. Que es preciso disponer de sitios cómodos -continúa Sert- y de gran visibilidad donde la gente dispone de calma y reflexión. Sert exige un ambiente de calma para la colocación de la obra de arte, pero al mismo tiempo se contradice al referirse a la necesidad de incorporar todos los recursos del arte actual, color, luz, movimiento incluso, para contrarrestar la influencia de los avisos comerciales que en la ciudad asperan el estímulo visual de la gente. No ~~reconoce~~ destaca la influencia agotadora sobre la sensibilidad visual de este arte comercial

2

puesto sin ninguna consideración en competencia y movimiento, ni por tanto se sitúa en posibilidad de pensar en la misión neutralizadora que un arte actual estaría comprometido en desempeñar, sino al contrario, da por aceptada y normal esta tendencia generalizada del arte contemporáneo por la expresión maquinista y espectacular, por la novedad de los recursos mecánicos. // Habrá una distinción estética en llamar la atención para algo o llamar la atención para nada o para algo. No será demasiado parecido a llamar la atención para una marca comercial o llamar la atención para la marca expresiva o la personalidad de un artista en particular? La distinción se puede estéticamente suprimir. El problema es si estéticamente es esta una misión digna del compromiso creder de un artista con la sociedad a la que indudablemente debe servir. La actividad de lo superfluo puede ser un ejercicio artístico, pero no es esa la finalidad histórica // que debemos a errores del Bauhaus que tenemos que analizar.

~~Agrega-éret-una-comentarios~~ Un comentario de Sert a propósito de la ejemplaridad de Venecia como ciudad en la que se relacionan obras de arte de distintos períodos y en la que todos enriquecen simfónicamente, es éste (que no encuentra objeción alguna en la reunión): "La necesidad de lo superfluo es tan vieja como la Humanidad". Compruébame con tristeza la superficialidad ~~en-que-se-duceen-las-ideas-en-este~~ de las ideas sobre el arte en una reunión de tan importantes arquitectos.

Crapius con Lipicoll-Había afirmado que "movimiento... uno de los errores es ... "integración invertida"

Nuevo-casa de Kiesler

Cillioli

Mestrolani, arq nuclear

Uno de los momentos más importantes del coloquio es esta afirmación de Sert: ~~Una-de-la-a-sentencia-del-coloquio-habla-Sert-:~~ "El edificio sin valores plásticos no es arquitectura", pero que no parece examinar con la atención que unos artistas realmente preocupados hubieran exigido de los arquitectos. Todos estamos de acuerdo ~~que~~ con esa afirmación, pero ~~qué~~ cómo debemos entender la cuestión de los valores plásticos.

- 3 Desde la arquitectura sola
- 1 Desde la arquitectura con la obra de arte
- 2 desde la obra de arte a la arquitectura
- 4 El arte definido desde la arquitectura y aparte ?

- 1 Es la situación tradicional, el arte como embellecimiento
- 2 Es lo que designo como "integración invertida"
- 3 La solución PM
- 4 La mía: solución PM en la arquitectura y aparte un arte que se define desde el interior o en el exterior de la misma arquitectura como pura especialidad o receptividad metafísica.

al de esto por comentarios, se van repitiendo

Encontramos justo la desorientación y superficialidad de estos coloquios y concretamente podemos decir de éste, en el incomprendible y total olvido de PM. Ni una sola referencia a su obra íntegramente producida en una línea experimental a la que debe sus primeras intuiciones la arquitectura contemporánea, ni una sola referencia a su impresionante anuncio de que pintura y escultura habrían hoy de desaparecer en la arquitectura. Podemos incluso olvidar sus conclusiones ~~particulares--personales~~ desarrollando ~~en~~ ~~punto~~ una superficie. Pero este es el pintor. Me refiero al teórico a pensamiento viene a ser éste: Colaboración de ~~prctis~~ con arq y desocupación del E

3

Relación de mi tesis con la de Mondrian

Confieso que personalmente no he tenido gran simpatía ni contacto espiritual con la monótona producción de Mondrian. Su pensamiento, fragmentariamente conocido, me parecía pueril. Hace unos pocos años me parecía suficiente al referirme a él, casi peyorativamente, "su mínimo elementalismo ortogonal y católico". Y todavía en 1957, en mi "Propósito experimental" decía que "el castigo de Mondrian no es apertura nueva del espacio sino verja independiente que no cierra ni abre nada". Ahora me pregunto, por qué pensaba que "no abre ni cierra nada", ahora que yo puedo decir que yo no voy a ninguna parte por que considero que he llegado a una conclusión experimentalmente considerable, porque he estado yendo a alguna parte toda la vida, como si la situación del artista fuera tener que estar siempre ya buscando algo que no puede encontrarse, considero que la línea experimental de Mondrian había llegado a una solución, y esa es la que yo no podía entender.

Ultimamente al ocurrírseme el replanteamiento de los problemas del hueco, como una desocupación del espacio, después de Sao Paulo, al realizar una escultura abierta con un espacio interno definido por chapas de hierro, advertí que las formas al conjugarse en posición normal, se expresaban con una gran lentitud, con tendencia a detenerse a cerrar el espacio abarcado en parte y a callar. Construí inmediatamente una sencilla caja con las unidades abiertas y me encontré con que el espacio se había cerrado con un espacio definido, independiente y tranquilo. Hice unas variantes, lógicamente espacio interior y exterior en comunicación, interpenetrándose, pero el espacio interior se había definido aislándose. No sólo se me había cerrado el espacio, sino que la línea experimental a la que me encontraba, se me había acabado. Entonces comprendí a Mondrian y la relación de mis conclusiones con las suyas. Trataré de ella, a guisa del curso de este Informe.

Ahora Sentí una gran felicidad, un enorme descanso. Las formas se habían callado y el espacio aparecía desocupado y activo y libre. Buscaba este resultado pero no esperaba el resultado: silencio espacial con que se me mostraba, su falta de expresión su indiferencia al exterior. Actuaba la estatua pero sin dirigirse a mí. Era yo como observador quien espiritualmente debía moverme, moverme hacia ella y habitarla. Al hacerle había algo de mí que quedaba fuera y algo más íntimo que pasaba a residir en ella con una particular sensación espiritual de paz que antes no había experimentado.

Y anoté: La ocupación espacial formal del espacio corresponde a un arte de expresión, en tanto que la desocupación del espacio, ~~luciere el signo espacial~~ y cambia de signo, en un arte receptivo. (Puesta en marcha desde aquí, una cátedra de reflexiones, cerré también finalmente, mi teoría con mi experimentación.) Ahora es que comprendí a Mondrian y la relación de mis conclusiones con las suyas. Trataré de estos puntos en el lugar más oportuno de mi Informe. ~~Ya no debe pasarse~~ El Mito de Dedalo

Estamos considerando que el arte como embellecimiento de la arquitectura y la ciudad es una cuestión secundaria y que debemos intentar un replanteamiento de la raíz metafísica del arte. En estos sencillos y directos hallazgos en la investigación estética del mito de Dedalo, ~~podría ser el punto de partida~~

4

Podemos tocar el fondo mismo, que es existencial y estético, del tema que nos ocupa, acercándonos al mito de Dedalo. En él hallaremos los aspectos fundamentales que buscamos en su más pura y simbólica situación. En la prehistoria egia del arte griego, Dédalo, arquitecto y escultor, representa cabalmente la integración estética que tratamos.

Arquitecto, Dédalo construye por encargo el Laberinto de Creta. En él reside el Minotauro, símbolo de toda amenaza, desde la amenaza suprema de la muerte, en su doble sentido, de la vida y del espíritu, desde el supremo miedo existencial a la falta de la libertad y a la amenaza del mundo y la ciudad. Dédalo intentará escapar por la vía de la Naturaleza, y curará su vida. Intentará, asimismo, escapar por la vía del espíritu, si de con la solución estética, y curará su muerte. Prehistoriadores y mitógrafos, con informaciones contradictorias, no logran armonizar la explicación para estos dos tipos diferentes de evasión. Pues sabemos que Dédalo logra huir, pero unos documentos afirman que es alcanzado y muere. Otros, que sobrevive.

Parece que, por vía natural, inventa unas alas pero que el sol derrite sus soldaduras de cera y cae. Puede haber inventado la navegación a vela, pero alcanzado por los soldados de Minos, muere.

Es escultor y sospechan sus intérpretes que pudo haber escapado por la estatua. Pero no se explican la vida de la estatua sin Tiempo, la vida de la estatua sin movimiento, exactamente, como está sucediendo en el arte actual. Los intérpretes siguen tanteando con su clásica miopía estética. Dédalo escultor, lo imaginan, inclinando el movimiento, rompiendo la frontalidad en la representación escultórica, haciendo avanzar un pie a la estatua. Se le imagina coreógrafo - y todavía hay quienes creen que la danza es escultura en movimiento -; atribuyen a Dédalo escultor la escena con danzantes grabada en el escudo de Aquiles. Para nosotros con toda evidencia el mito oculta a la interpretación naturalista el secreto de la victoria de Dédalo, escultor, sobre la muerte. Seleccionamos un testimonio histórico que sólo una correcta interpretación estética puede descifrar. Es el testimonio de Pausanias, en el siglo 2, que nos habla de unas extrañas esculturas de hierática apariencia y geométrica y deshumanizada simplicidad que en algunas ciudades griegas, conservaban todavía la costumbre de sacar en procesión en determinadas fiestas religiosas. Y que a estas esculturas, que completa la precisa información, Pausanias, las llamaban "dédalos".

Mito, religión y arte

En el mito se pone explicación simbólica, popular y provisional, a hazañas de tan difícil explicación como ésta en que por el arte, el hombre pone solución espiritual a su angustia existencial, a su sentimiento trágico. Religión y arte tratan este sentimiento pero en territorios espaciales de muy distinta naturaleza. El arte precede al mito, su correcta explicación sólo puede intentarse estéticamente. La religión se conduce prolongando y enriqueciendo, aunque no siempre, el guión, digamos, inteligible, contenido en el mito, poniéndole al alcance de todos con evidente preocupación de un resultado moral, social y político.

Dibujemos la situación del hombre con aquello que en todo momento lo define fundamentalmente con lo que tiene y con lo que le falta. Con lo que tiene, vive. Con lo que le falta, existe. Con lo que tiene, lo situa (mas) en la superficie interior de un triángulo rectángulo. Los lados

Tiene y con lo que

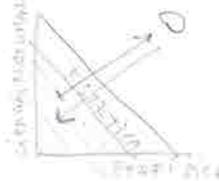
5
 Se me excusará la apariencia ingenua/~~de una~~ explicación pues va a completarse con un razonamiento objetivo de lo estético. No he hallado otro mejor, más sensible ni completo. El artista necesita explicarse entero a sí mismo y su obra. Está desengañado de otras especulaciones que partiendo de otros campos del pensamiento pasan por el nuestro para perderse nuevamente fuera.

En el exterior, al otro lado de la hipotenusa, lo que presintamos sin certeza sin más certeza que la que la de la propia incertidumbre, ~~existencia~~ ~~siempre-planteada~~ la de la secreta angustia existencialmente planteada. La Nada o el Todo absolutos, Dios, el más allá espiritual de la muerte.

El hombre modifica con el conocimiento su medio, lo ensancha. Ordena su saber: digamos que en el cateto vertical dispone las ciencias de la naturaleza y en el horizontal las ciencias del espíritu, en un principio, la Filosofía. Podemos repartir el interior de la superficie triangular de nuestro mundo en zonas ~~paralelas~~ separadas por líneas que trazamos paralelamente a la hipotenusa. Cada zona corresponde a una ciencia particular que se ~~desprende~~ ^{independiza} de la Filosofía al definir su objeto como ciencia particular, como Ontología regional.

Si consideramos que la Estética como ciencia particular podríamos intentar de constituir la ya el adscribirle su ~~objeto~~ como objeto el Ser estético, la situaríamos en una de estas zonas paralelas interiores, que como las de las otras ciencias, pensamos, ~~ten~~ conservaríamos los lógicos accesos, uno para las ciencias de la Naturaleza, como una Epistemática o técnica de nuestro comportamiento formal. Y otra para la que ha quedado de la ~~filosofía~~ zona primera de la filosofía: una Metafísica, como finalidad función espiritual suprema, como intención/espacial del Ser.
 como explicación interesada y

*Como filosofía, filosofía...
 Como técnica...
 Como metafísica...
 Como epistemática...*



De esta planteo deducimos fácilmente con la ayuda de la Teoría de los Objetos que nos diré en cuántas clases de seres se puede inventariar lo que tenemos, una Ecuación existencial o ecuación ~~molecular~~ del ontológica y molecular del Ser estético. En un miembro de la ecuación situaremos lo que tenemos/y en la otra será la incógnita del Ser estético, que nos falta.
 como factores de la reacción

Se trata claramente de una lógica sobre la razón de toda interpretación ajena a la comprensión estética. Este vuelo sobre la muerte, este difícil salto hacia lo Absoluto, hacia Dios, lo realiza Dedalo y todo artista victorioso, en un solo salto, en un solo vuelo sin etapas. La religión y la filosofía, desde sus determinadas esferas del conocimiento, ~~discurren~~ ~~discurren~~ y para una acertada explicación de sus propios objetos, discurren puentes y escalas en favor de la comprensión del hombre. Como se ~~habla de un tipo~~ un tipo de fe en religión, se puede hablar de un tipo de fe en el arte y aun algo equivalente para el filosofar. Fe en religión es creer en lo que no se ve, en lo que debemos aceptar como revelación sobrenatural. En el arte hay que creer en lo que se ve, en la revelación objetiva y descifrable de lo que ~~se~~ estéticamente el artista ha realizado. En cuanto a la filosofía, parece que su razón de ser es

6

poner en duda todo cuanto acaba de ser razonado, para no cesar jamás de razonar.

(A un punto Absoluto x Kant)

El filósofo, la invención de los Valores es la estación de socorro que se quiere facilitar para el razonamiento de nuestro trabajo, una galaxia de seres que no son pero que valen, como un puente auxiliar en la oscuridad de nuestra creación, para la que no necesitamos más -nos aconseja la filosofía- que colocarnos entre el valor y su expresión.

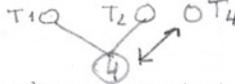
(Como satélite en órbita, como estaciones intercom en el viaje al espacio)

En cuanto al campo religioso, y en el Catolicismo, concretamente, se sitúa el Hijo entre el hombre y Dios y entre el hombre y el Hijo la aproximación es aun más visible por la intercesión de la Madre especialmente y secundariamente con la escala de los santos.

Ecuación estética Rechazados los valores, como auxiliares innecesarios, que el artista no persigue sino que más bien los produce en su operación creadora, resumimos para el primer miembro de nuestra ecuación, 3 tipos de seres: los seres reales, los seres ideales y los seres vitales. En un pequeño libro publicado hace años (Interpretación estética de la Estatuaría galática americana, 195-) me refería a estos mismos factores, que el artista los hace entrar en colisión para transformarlos en el cuarto.

Prefiere ahora caracterizarlos desde un concepto de tiempo para cada uno de ellos. Sería así la ecuación:

$$T_1 \cdot T_2 \cdot T_3 = T_4$$



Los 3 primeros tiempos son 3 razas de seres existentes. El artista necesita saber qué Tiempo es su enemigo y con quién puede aliarse. La creación en la vida está hecha y en arte, crear es contestar a la creación entérmica semejante, esta es original.

El T natural.

Tiempo 1- /Tiempo de los seres reales. Es en el que se mueven y caracterizan las formas en la Naturaleza. Tiempo ilimitado, continuo y móvil. El Tiempo exterior con nosotros, el de nuestro sentimiento vital.

Tiempo 2-El no tiempo. La naturaleza intemporal de los entes ideales, de los seres geométricos.

se

Tiempo 3-El tiempo vital. El que define y acaba con la vida del hombre. Que al resistirse a la muerte produce el sentimiento trágico de nuestra intimidad religiosa.

Tiempo 4-El de la perdurabilidad estética. Que no acaba, no porque se eternice, sino porque se pone al producirlo el artista, al margen de la muerte, sobre la vida, al margen de la muerte.

- Análisis: T y Di. Gagnon - Ortega - Dantón

Estrategia en el terreno estético

Si analizamos esta operación creadora trascendental, la podemos descomponer en dos fases. En la primera T1 y T2 entran en colisión. La intemporalidad del T2 rompe la temporalidad del T1. El resultado es una naturaleza nueva de seres, la naturaleza silenciosa y binaria de lo Abstracto, los valores plásticos simples. El T que no se limita y el que no es Tiempo, se convierten en un T

El único modo ontológico
 que podemos considerar
 el ~~E~~ E separado del T, parte
 en el E integral.
 sobre el T.

El único modo ontológico
 que podemos considerar
 el ~~E~~ E separado del T, parte
 en el E integral.
 sobre el T.

$$\begin{matrix} 0 & 0 & 0 & = & 0 \\ T & T & T & = & T \\ E & E & E & = & E \end{matrix}$$

Solución por el (4)
 - con T (E ejemplo)
 - con T (E ejemplo)

7

nuevo, un Tiempo espacial que se define, el tiempo estético u objetivo de la obra de arte y que hemos definido como la ^{como discontinuidad del espacio} extensión e interrupción del espacio, de la extensión continua. Decimos así, que una superficie de un solo color, que una extensión continua, no tiene tiempo, que su tiempo es igual a cero. (No es hora que debemos detenernos en una descripción de los tipos de Tiempo objetivo, uniforme, irregular, dinámico o acelerado, etc).

Es en esta materia abstracta, en esta creación del Tiempo estético, en que reside el secreto de la creación final. Es la trampa que descubre el artista para citar a ella a su Tiempo vital y a su muerte. En esta segunda fase, el resultado del choque, define finalmente la materia abstracta como una sal estética ternaria (Podríamos decir que la obra de arte es a empre como existencia estética, un espacial vital) *e Sal metafísica*

Agramacua

El grado de la interacción, el acento personal en la dirección de este combate final, se marca en el resultado. El artista es un luchador del espacio, un agramacua, y le sucede como en la lidia del toro y sus dos estilos polares. Se cita al toro y hay que templar, se le prepara con el engaño (en el toro, la materia abstracta, que para, del capote, la trayectoria del toro). Y ahora viene el tercio final de la lucha; en el que los 2 estilos históricos de diferenciación definiéndose perfectamente, lo mismo que en el arte.

En la Escuela de Ronda, es el espíritu clásico del Realismo inmóvil: el hombre lleva al enemigo (el toro, la vida) a su terreno. En la Escuela sevillana, es el espíritu de la barraca: el hombre se mete en el terreno de su enemigo. Aquel es un estilo intelectual y receptivo. Este ^{el T.} de la naturaleza y la maquinación vitalista. Es el ^{el T.} el estilo paralelo al del arte actual que nosotros tratamos de analizar y combatir.

De esta suerte el resultado de la creación estética puede ser: O silencio o agitado. Según sea el dominio de lo abstracto sobre la vida: Muy poderoso y cerrado o alejatorio por el contrario, y voluntaria o involuntariamente débil y abierto. Pero ante alguna de las tendencias actuales, pensemos que bien puede suceder también que el Tiempo vital escape a la trampa, porque ésta no haya sido calculada se haya podido calcular o no se haya querido, como en los Aforismos y el resultado estético no se produce y queda en la naturaleza como sola e intrascendente expresión de una realidad exterior o de una interna del artista. *Evolutiones propias y ajenas a la obra de arte*

Sobre el esquema de la ecuación estética podemos ensayar una clasificación de las tendencias actuales ~~por el acento ontológico de la creación~~ según el acento ontológico propuesto por el artista.

T1	T2	T3	=	T4
0	0	0		0
T real	T intemporal	T vital		T interna, estético
0	(0)	(0)		metabolismo vegetal (Caldes)
✓	✓	✓		afirmación materialista
✓	✓	✓		afirmación vitalista
✓	✓	✓		conciencia
✓	✓	✓		expresión vitalista

7'

Esquema de las tendencias actuales

sin clasificar E y T.
+ E y T. = unidos !

Calder $\begin{matrix} \circ & \circ & \circ \\ \text{trampa} \\ \text{incompleta} \end{matrix}$

realismo móvil

M. Nasy $\begin{matrix} \circ & \leftarrow \circ & \circ \\ \circ & \circ & \circ \end{matrix}$

aforalismo realista + (Ti) Poetic.

$\begin{matrix} \circ & \circ & \circ \\ \circ & \circ & \circ \end{matrix}$

aforalismo vitalista

$\begin{matrix} \circ & \circ & \circ \\ \circ & \circ & \circ \end{matrix}$

concreto

$\begin{matrix} \circ & \circ & \circ \\ \circ & \circ & \circ \end{matrix}$

$\begin{matrix} \circ & \circ & \circ \\ \circ & \circ & \circ \end{matrix}$

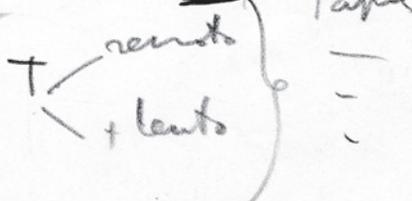
Español \rightarrow receptor

Pop-art (encuentro \rightarrow)
resonancia de la cultura
en la vida.



media + sonido
fusión = aproximación
activos = mantenimiento

Nota



Las nuevas ideas en el campo de la cultura afectan el pensamiento del artista. Pero la suerte del arte está ligada a la interpretación de las ideas en el campo del arte, a la suerte de la interpretación en el propio artista. El acierto estético es el cuidado en traducir las ideas los conceptos de la ciencia y de la filosofía para el arte en rigurosos términos espaciales, en inmediata operabilidad espacial.

Hay dos nuevas ideas que precisamente por su resonancia espacial en el artista han influido poderosamente en la marcha de los acontecimientos artísticos contemporáneos. La equivalencia de Materia y energía, y el T como cuarta dimensión. (No basta invocar nuevos principios de la ciencia solamente desde la función de servicio espiritual al arte es lícito hacerlo) Para nosotros las herencias del Cubismo significativas tienen importancia excepcional en la orientación de la investigación. Significan la hora suprema del razonamiento espacial contemporáneo. Frente al Cubismo, el Futurismo inicia la falsa interpretación, impaciente, espectacular y literaria, facilidad que empuja al arte en el dominio de la naturaleza y el movimiento.

El avance del arte desde el Cubismo en la tradición del Realismo metafísico, de la misteriosa y viva ante inmovilidad del Ser estético, se hace precisamente lento por las dificultades de una nueva investigación.

Debemos intentar una explicación de estas dos corrientes en las que se entran todas las tendencias actuales. Una, que llamaremos, de la Inmovilidad espacial, desde el Cubismo y, la otra, de la Movilidad formal, desde el Futurismo.

En la Inmovilidad Hacia la Inmovilidad

En el Cubismo, la interpretación de la equivalencia de materia y energía, de la Espacio-tiempo (el T como cuarta dimensión), se traduce en la interpenetración de las formas, en la interpenetración de Espacio y forma y en los problemas de simultaneidad o imagen para el observador desde varias perspectivas.

El espacio exterior, la atmósfera de la realidad, tratada por el Impresionismo retrocediendo al espacio del Renacimiento con las 3 dimensiones del mundo físico anterior, son anuladas violentamente por el Cubismo. La equi-igualdad de Materia y energía, identifica la forma con el espacio. La forma recuperase reduce a las dos dimensiones físicas del muro. Con la intención de producir una imagen del T como cuarta dimensión, la discontinuidad al tejido espacial del muro se comporta con un nuevo concepto de discontinuidad. Las nuevas ideas solo especialmente encuentra traducción correcta en el arte. La discontinua, imagen del nuevo universo, discontinua.

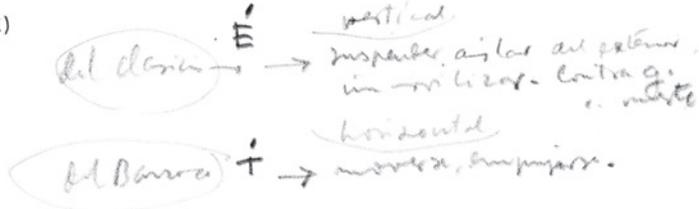
Ideas sobre el Tiempo. El Espacio-tiempo es como una obsesión en la voluntad de comprensión y de participación, en la creación del artista. Es excusable que uno se refiera a su personal investigación. La vocación creadora, no es una empresa recordatoria y exacta más que de la propia memoria, de su limitada y propio saber. Uno de mis primeros empeños es reducir este concepto de Tiempo a concepto operable en el espacio. Es cuando define el tiempo interior u objetivo del espacio como interrupción de la extensión. Y dentro de mi ecuación estética lo explico por el cheque productivo del valor plástico o materia abstracta binaria. Cuando precise al mismo tiempo el concepto de dimensión en el arte.

(En 1944, antes de finalizar la guerra, publiqué estas ideas en una Carta a los artistas de América -Sobre el arte nuevo en la

10

posguerra". Revista de la Universidad de Popayán, Colombia). Prefiero a continuación transcribir la parte relacionada con lo que estamos tratando, mejor que remitir al lector a notas aparte. Así nos damos ideas cómo los ^{medios} ~~objetos~~ de una mecanización de las formas están en mí controladas por una voluntad de inmovilización. Son ideas semejantes que últimamente en la tendencia opuesta se resuelven en una directa solución de movimiento.

(fotocopias de JH)



Debe referirme como un dato curioso y en cierta medida muy revelador del ambiente general en que se han ido gestando las ideas actuales, como antes de producirse el arte móvil, mis planteos de lo móvil para ser inmovilizados, eran entendidos como una escandalosa salida-del-arte- paso del arte al movimiento.

(cita de la interpretación de la carta en Bogotá)

13

Ya conocemos el "propósito experimental 1956-1957" con que tuve que justificar la aparente pobreza de ~~mi obra~~ la obra que tenía cuando fui invitado para Brasil. No se me ocurrió aprovechar en mi favor el primer internacional que me concedieron, no era una obra que pudiera interesar, seguía pensando lo mismo, ni tenía Galerías interesadas en mi obra, como el silencio de las publicaciones de París conveniente a los intereses de sus Galerías ~~en las que~~ con las que yo no tenía ninguna relación, me hicieron comprender, ni a final de cuentas, a mí me interesaba perder el tiempo en otra cosa que fuera, resolver mi pensamiento que teóricamente parecía llegar a una conclusión, más bien por un esfuerzo intuitivo, pero que no había terminado de razonar con claridad.

Volví sobre la idea de la Desocupación espacial, la tenía demasiado íntimamente relacionada con la actividad rectora de las formas. Luego me daría cuenta que el signo de la dependencia espacial habría de invertirse. Que habrían de ser las formas las que debían subordinarse hasta la independencia del espacio, hasta la anulación total de la forma como categoría expresiva, hasta la manifestación total del espacio vacío como ^{obra, la forma.} Siempre la importancia de la ^{obra, la forma.} Dependiente, el espacio para receptividad. Y esto ^{obra, la forma.} que casi estaba dicho en el ^{obra, la forma.} "Propósito" y evidentemente manifestado en la estela, dramática, indudablemente dedicada a Cruzinet, y no lo sabía todavía. Me fui acercando a Mondrian, que desocupaba de obra de arte a la arquitectura. Y cuando por paraba mis notas para la conferencia del ciclo de Urbanismo, ^{en la historia} desde el ángulo de la desocupación, se me ocurrió pensar en un primer par de palabras "desocupación del espacio-ocupación formal del espacio" (esto es: el espacio como forma y el espacio como sitio)...

Y dí con el ^{palabra} par/Cromlech-Trilito, curiosamente, dos de las erecciones primeras del hombre. Me sirvió que en esos días frecuentaba un lugar prehistórico en el País Vasco donde con un amigo el arquitecto Luis Vallet, íbamos a realizar una estela funeraria en recuerdo de un músico vasco, el P. Donosti. El lugar está lleno de pequeños cromlechs, yo no los sabía ver y dudé que ~~si~~ alguien sepa qué es un Cromlech. Un pequeño círculo de piedras, vacío. Hebrá otras construcciones parecidas ^{semejantes} a éstas, estas pequeñas y creo que es raro encontrarlos tan pequeños, recuerdos o señales, quizá fue raras. ^{Una} ~~Una~~ de esos días, mirando una de ellas, le viví después de miles de años que no habría sido usado, que no habría sido vivido. Era mi caja receptiva, ^{una estatua era} ~~era una estatua~~ una estatua predispuesta para ser habitada espiritualmente. Una defensa espiritual para la amenaza exterior, ~~del hombre por el sentido~~ un aislador metafísico, solución estética del sentimiento religioso, que no es mero propósito vital sino existencial y trágico. Y que la estatua trata. Y que el escultor, a no encuentra una finalidad más importante, que no lo encontrará para su estatua, tendrá que volver a tratar.

Precisamente si buscamos en otro período histórico una a situación del hombre semejante a la nuestra, como angustia e inquietud existencial ante el mundo exterior, creo que es esa del hombre prehistórico, inventor de la estatua-cromlech.

14
El Tiempo como circunstancia vital

Ortega-Anaximandro-Mueble metafisic

8 8'

- Evasión ?
- Tenencia aguda ?

- evasión - - - - 
- Zona verde y gris
- as lado.

15

Hacia la Movilidad

necesidad

En el Futurismo la ~~idea~~ expresiva del movimiento ~~es una~~ ~~puñalada~~ ~~afirmita~~ una fundamentación en una ~~necesidad~~ impaciencia del ~~espí~~ juvenil/del capricho creder, de los artistas que participaron en su nacimiento en Italia, en la grandilocuencia del ambiente político, en el deseo de adelantarse espectacularmente a la profundidad no improvisable del Cubismo, nacido un poco antes en un ambiente internacional, en París, e puede tener fundamentos más serios.

en el origen

Los fundamentos serios/de la incorporación ~~de la móvil~~ de la movilidad real a la vida de las formas en el arte, lo encontramos en el ~~movimiento~~ de Bauhaus. La influencia decisiva del Bauhaus en todas las órdenes de la evolución artística contemporánea es extraordinaria. Pero a mi juicio le debemos también errores desde los primeros planteos, que han pasado sin revisión a desvirtuar la naturaleza misma de aspectos que parecen caracterizar en el arte a nuestro tiempo y como no es así, el tiempo perdido ha representado un "ric revuelto y ganancia de pescadores".

En la IV Bienal de Brasil, el pabellón alemán, estaba dedicado a la obra del Bauhaus. La seriedad trascendente del trabajo que documentaba, se destacaba de la superficialidad general. A mi obra, ante los ojos del jurado, sin duda me benefició, puesto que habíis una aproximación muy humilde pero muy seria, desde mi trabajo, incluso en mi propósito me refería al Bauhaus y cómo había advertido algunas erratas y mi intento se basó en un rescatamiento de ciertos problemas, que en el fondo era ~~una~~ una continuación del trabajo en el ambiente del Bauhaus. Lo que daba pena eran los últimos discípulos del Bauhaus, con una juguetería intrínseca débil y pueril.

Error de Gropius

(solo Treadle) (no T.?)

Gropius pone pone la arquitectura y el arte en las mismas condiciones en que está situada la vida; en el Tiempo. Así considero la forma es un movimiento, un devenir.

a no todo lo contrario

No hay error en Gropius/cuando define la arquitectura en el Tiempo, cuando considera la arquitectura mecanismo. El error se produce cuando la arquitectura hay que definirla como construcción espiritual, cuando la valoración estética ~~se va~~ a definir el edificio y la ciudad como arquitectura. Cuando la planificación final del espacio hace del espacio vital orden superior en la conciencia. Cuando ha de ocurrir en el espacio vitalmente perfecto del edificio ~~algo que~~ ese algo que para Mondrian hará innecesaria en su interior la colocación de la obra de arte. Pues es en ese momento en que todo está perfectamente calculado en el Tiempo, que algo ha de corregirlo, que algo ha de alterar su realidad, para abrir un acceso espiritual a un orden superior al de la vida en el tiempo, un contacto con esa zona del ~~habitante~~ alma del habitante al que el Tiempo desde la vida no le alcanza.

El error de Gropius es su creencia en la inseparabilidad del Espacio y del Tiempo, ~~y~~ ~~quien~~ ~~no~~ en la necesidad de ~~se~~ separarlos nunca. Es el error del Bauhaus identificado desde el comienzo con la razón de la vida y la naturaleza temporal, el formalismo expresionista, de toda planificación artística e industrial. = (1ª fase Long.)

16

En todas las manifestaciones culturales del Bauhaus, que observe atentamente en la exhibición de Brasil, se desbordaba la experimentación en un ensimbramiento vital de la expresión. Este vitalismo ~~resista profundidad~~ forzaba la intuición experimental, la privaba de una necesaria lucidez y serenidad para los momentos que preceden al arranque de una decisión experimental. La vida tenía siempre algo en todo principio, ~~en el momento inicial~~, en el que lo más difícil suele ser ~~quedarse sin nada~~ haber renunciado a todo.

Tetero, pintura, Ballet, eran como repeticiones, de estados anteriores del arte. Concretamente, en el interior de los viejos poliedros del Renacimiento -quien ve juntos el E y el T, ve más el T que el E- ~~nuevas pasadas~~ nueva voluntad formal, desde el Tiempo, ~~producción~~ se producían una agitación expresionista cuya gran proyección experimental en la creación contemporánea, habiendo sido grande, es más lo que ha confundido y sigue desorientando. Es más técnica renovadora del espectáculo, que nuevas plantaciones.

de la Vida de la Naturaleza
 Error: definirlo todo desde la vida. Y la vida como una totalidad simplemente de armonía y belleza social y material. Es mucho, es casi todo. Pero no todo. El arte no es suficiente definirlo desde la vida. Es necesario definirlo desde la muerte. No es rígidamente elegante, ni parece científicamente muy serio. Pero el hacerlo, nos llevaría, desde el arte, a ~~salvarnos en el tiempo~~ a amplificar con el tiempo, mucho de lo que en esta vida le entorpece y liga demasiado dolorosamente a la tierra y a la esclavitud del hombre.

La órbita de lo que abarca el término "diseño" en Gropius es incompleta. Se refiere a "lo que nos circunda y se da a la mano del hombre, desde el simple objeto de uso diario al complejo trazado de una ciudad entera". Yo la he aceptado ampliándola a la función religiosa del arte, a la solución de la instancia trágica de la existencia, y solución como diseño estético, en la experiencia de la conciencia.

La inseparabilidad del E y T es sólo condición vital de las cosas, el aceptar esta inseparabilidad es privarnos incluso de la posibilidad espiritual de abarcarla, ya que para hacerlo habríamos de salir fuera de ella y para esta operación es preciso apartar el T de nuestro lado, separarlo del Espacio. Apartar el T es dominar el E.

La visión inmediata de un hecho lejano en el espacio, la visión lejana no tiene T. El T lo utilizamos para explicarlo. Sólo al apartar el T a un hecho en el E, a un complejo espacial próximo, nos ponemos en disposición de enviarlo a la visión remota. En arte se explica el E de modo distinto al de la realidad y al de la ciencia. Si nuestra ciencia no es distinta, el arte es igual a la realidad que nos rodea. La desviación del pensamiento estético ha llevado el arte a tamaño error.

Cuando la velocidad de una forma le hace escapar a nuestra capacidad perceptiva su inmovilidad aparente, es aparente en la realidad exterior. En el arte no es una F con alterada por el T, por su velocidad, sino otra F espacial distinta. La experiencia del arte es distinta a la de la realidad. Un móvil imperceptible en la visión próxima se hace visible e inmóvil, en lo lejano. En lo lejano el tiempo muere, se desprende del E al que estaba adherido en la carne caliente de la realidad vital, como un parásito. Si ahora esa es el objeto quieto y receptivo en lo lejano, logramos traerlo a nuestra proximidad sin pérdida de sus

propiedades atemporales, hemos realizado una operación misteriosa, que es la naturaleza normal de las operaciones estéticas.

El movimiento es la realidad del ψ en la vida. Trasladarlo al arte es realizar un arte figurativo, una repetición innecesaria de la realidad.

No podemos confundir la necesidad de participación activa del hombre en la vida y en el arte, que se le niega totalmente desde la vida y desde el arte actuales, con "la necesidad del ser humano de recibir impresiones en frecuente cambio para mantener en estado de alerta sus capacidades receptoras" como piensa falsamente Gropius. Pues este estar de alerta en que vive continuamente el hombre de hoy es ante el espacio exterior precisamente a más furiosa angustia que ha embotado sus capacidades receptoras. Esta capacidad receptiva es el arte que le corresponde producir las en el espacio exterior. Añade Gropius que "para producir semejante estímulo, los arquitectos y artistas contemporáneos tratan de crear la ilusión del movimiento". Este es el error de Gropius, que ya cree lo ha explicado suficientemente.

es simplemente la naturaleza de la vida y de la realidad. El movimiento/~~no es ninguna ilusión del espíritu~~ y puede ser la ilusión vital de un tipo paralizante de hombre, pero no de un hombre con poder espiritual. Así como el poder espiritual del artista se ejerce creando, también el del destinatario del arte, ha de servirse del arte para ponerse al ψ activamente, no para ser conducido y controlado.

de estímulos y ~~condiciones~~ y condiciones. El mundo y, la vida, y la ciudad, constituyen hoy una terrible máquina en la que está atrapado el hombre. Corresponde al arte neutralizar los estímulos en los lugares y en los momentos que más defensa precise el hombre contra ellos. El artista, el arquitecto, el urbanista, han de ~~prepararse~~ calcular la naturaleza estética de estas defensas espirituales y ~~prepararse~~ un arte aislador metafísico del ψ vital y no un arte mecánico de expresión y proporcionarles estos aparatos estéticos desmecanizadores de la vida, como zonas de apareamiento espiritual para su alma.

El arquitecto calcula el lugar para un armario pero ni el arquitecto ni el artista se lo han de ~~prepararse~~ llenar. Es la vida del habitante que lo ha de utilizar llenándolo cuando el lo necesite y como a él le da la gana. Como el mueble es un espacio interior y receptivo, como es la casa, es el la obra de arte. Lo que pueda llegar a ser la obra por los recursos de la ~~metafísica~~ técnica es lo que menos importa -esta es la falsa derivación expresionista de la arquitectura por la creación del ingeniero o por la del artista ~~metafísico~~-, lo que importa y decidirá la naturaleza del arte, son las necesidades que espirituales que el hombre de hoy ha de cubrir con su uso.

y a encender su publicidad a las galerías comerciales. El artista ha aprendido a fabricar espectaculares artefactos pero todavía no ha ~~superado~~ mejorado su conciencia creadora y sigue creyendo que basta que le parezcan sus productos bellos porque los cree desinteresados y superfluos. (Sert: "la necesidad de lo superfluo, etc"). Es aquí donde hay que aplicar en términos objetivamente espirituales, la técnica del diseño, esto es, plantearlos primeramente la aplicación espiritual, el uso humano, su función en la vida actual. Y partiendo de esta función concretamente fijada para cada momento histórico y para cada lugar y para cada habitante en el interior de su casa particular, es que debemos diseñar el mueble espiritual, la obra de arte actual.

El artista que no sepa que el arte es un objeto de uso necesario y no lo inicie así constructivamente, es un irresponsable que debiera estar ya perfectamente desactivado para su trabajo, no entorpecer con su capricho creador la renovación de la sensibilidad
tarea urgente que el arte debe desempeñar en la actualidad reanimando la conciencia de libertad y de participación política del hombre-individuo en la sociedad.

Reconozco que la poderosa inteligencia de Gropius y su

Aunque las ideas de Gropius en estos últimos años han ~~seguido~~ evolucionado a favor de la intuición creadora contra el cálculo ~~racionalista~~, y que me y rece advertir incluso importantes contactos con la idea ~~que~~ ^{de} ~~estoy~~ ^{tiempo} intentado explicar, es el Gropius de los años primeros del Bauhaus el que ~~debe~~ ^{debe} ~~maestrar~~ ^{hacer} ~~con~~ ^{exclusiva} ~~para~~ ^{referencia} ~~precisar~~ ^{hacer} ~~el~~ ^{referencia} ~~origen~~ ^{referencia} como origen del furor mecanicista y materialista a que ha llegado el arte actualmente a través de su discípulo Moholy Nagy, otra de las ~~grandes~~ ^{grandes} extraordinarias personalidades que colaboraron en el Bauhaus.

Transcribo estos datos del libro de Argan "Walter Gropius y el Bauhaus" (Ed. N.V., Buenos Aires, 1957): "Las exposiciones preparadas por Gropius en esos años (Exposición del Werkbund en París en 1930 y de los metales no ferrosos en Berlín en 1934) son la expresión más típica de una arquitectura en movimiento, que crea el espacio. Tenues jaulas o armazones metálicos que forman un espacio en el espacio, designan cubicaciones ilustrias, viven de un efímero esplendor de reflejos; superficies brillantes que se contraen y se expanden en irris resplandores: esferas, cilindros, discos metálicos que giran sobre sí mismos como en una máquina en movimiento; espirales que se envuelven y se desenvuelven, atornillando en el espacio, las aletas suspendidas en una imponderable envoltura de hilos brillantes"

"La fácil referencia de esta arquitectura-mecanismo a las esculturas de Pevsner y Gabó, verdaderos instrumentos de precisión para la transformación del espacio de la tercera a la cuarta dimensión, etc" confirma cómo este grado de ~~ideación~~ ^{ideación} ~~especial~~ ^{especial} ~~propio~~ ^{propio} ~~del~~ ^{del} ~~espacial~~ ^{espacial} no se alcanza sino en la ideación formal, etc" (Continúa esta referencia Argan a puntos de contacto de Gropius con el Futurismo italiano y con movimiento arquitectónico soviético que procede del Suprematismo de Malevitsch, etc.).

PresiguemeLo que dice Argan ya está claro. Ahora si fijamos la atención en Moholy-Nagy se nos aclara la actual situación incluídas Calder, los móviles de Calder, el espacio-dinamismo de Scheffer y otras variantes previsibles y que en el colapso comentado se refirió... (nota zonas libres combinando luz etc...)

(en Rev. no han convenido la unión natural de los 2)

* Nota: Argan presuntiva = -T yo digo No.
al contrario, es en la ~~zona~~ ^{zona} donde el cálculo de la ~~corrección~~ ^{corrección} ~~óptica~~ ^{óptica} ~~gusta~~ ^{gusta} ~~la~~ ^{la} ~~alternancia~~ ^{alternancia} ~~del~~ ^{del} ~~alter~~ ^{alter} ~~en~~ ^{en} ~~sentido~~ ^{sentido} ~~opuesto~~ ^{opuesto} ~~la~~ ^{la} ~~propiedad~~ ^{propiedad} ~~o~~ ^o ~~alteración~~ ^{alteración} ~~en~~ ^{en} ~~el~~ ^{el} ~~DT.~~ ^{DT.} ~~para~~ ^{para} ~~inferir~~ ^{inferir} ~~la~~ ^{la} ~~realidad~~ ^{realidad} ~~en~~ ^{en} ~~su~~ ^{su} ~~interpretación~~ ^{interpretación} ~~directa~~ ^{directa}. ~~Planteo~~ ^{Planteo} ~~posterior~~ ^{posterior} ~~de~~ ^{de} ~~esta~~ ^{esta} ~~relación~~ ^{relación} ~~no~~ ^{no} ~~intelectual~~ ^{intelectual} ~~como~~ ^{como} ~~un~~ ^{un} ~~procedimiento~~ ^{procedimiento} ~~de~~ ^{de} ~~reconstrucción~~ ^{reconstrucción}

18'

Moholy-Nagy, fallecido recientemente, personalidad extraordinaria y múltiple, pintor y teórico, discípulo de Gropius, y es el verdadero maestro para los ~~últimas tendencias~~ artistas de las tendencias más avanzadas en la línea del enriquecimiento espacial de la expresión por las combinaciones más variadas de elementos y de movilidad. Es partidario M-Nagy de dar en el arte la misma imagen dinámica y múltiple que la ciencia y la técnica proporcionan en sus aplicaciones materiales. Persigue que el arte sea estímulo para el hombre en el mismo orden, digamos múltiple espectacular, múltiple, hiriente, ocupacional, en que se nos ofrece el mundo de hoy.

De las escuelas derivadas de su pensamiento, ~~y que mejor traducen su posición,~~ cito el "Perceptismo" en la Argentina, para tomar unas palabras de su director y teórico, ~~que da una~~ aclaración concluyente y ~~es~~ válida para otras tendencias, incluso no móviles pero que traducen la misma naturaleza mecánica y material de la dinámica vital como el grupo "Intelectualidad" en España. "Se trata - escribe L'ozza - de que el arte sea una realidad igual a la del mundo que nos rodea, para que así el arte abandone su mundo aparte", para reintegrarse a las realidades del hombre. Libertad pero no para independizarse de las leyes de la Naturaleza".

Estas ideas quedan tan bien definidas en su materialismo, podemos agregar que dialéctico, como nuestro idealismo racionalista y podemos asimismo agregar que dialéctico, en oposición al servilismo de la naturaleza y de la ciencia y a favor de razones íntimas de la existencia ~~individual~~ personal.

*campo este
proceso de mecanización de
Dewasne por oposición a
mi visión ~~de~~ múltiple*

Gropius (pág. 113 *Alcance de la Arg. en el arte*)

"El trabajo del verdadero artista consiste, a diferencia del proceso de mecanización, en una búsqueda desprejuiciada de la expresión que simboliza los fenómenos comunes de la vida" ?

En la casa está calculado el hombre, el hombre al habitarla, al vivirla la hace móvil. El hombre es el T en el espacio interior de la arquitectura. Levanta una persiana y entra la luz y el paisaje, abre una puerta, cierra un mueble, corre una cortina y oscurece lo que le importa. Manda el hombre, la arquitectura obedece. La arquitectura ha previsto esta servidumbre ~~como el arte~~ cuando puede vincularla con tecnicismos expresivos ni la colaboración ni ~~con~~ del ingeniero ni los propósitos particulares y expresivos del artista. El artista teme que aprender también esta servidumbre en la ~~confección~~ planificación de su obra.

No es la obra de arte que debe usar al hombre como espectador, es el hombre el que necesita usar el arte, pero un tipo de arte lógicamente necesita. El artista estudiará, como un médico desde el espacio, qué sufre desde el espacio el hombre. Y le tratará científicamente. Eligiendo el tipo de arte que le conviene -mecanismo expresivo, o espacio receptivo. Distracción pasiva o actividad ~~de~~ ^{de} la espiritualidad. Y le diseñará ~~el espacio~~ ^{el espacio} con todo cuidado, diferenciando si la obra es ~~en el exterior~~ ^{en el exterior} es para la efectividad en lugares públicos o en el interior de ~~la~~ ^{de} arquitectura pública o en la casa particular ~~con~~ ^{de} determinado habitante.

La labor más importante para la creación del artista es el conocimiento de lo que debe tratarse 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} ~~de la~~ ^{de} la falta de libertad, ~~de~~ ^{de} la imposibilidad de decidir, de rechazar, los estímulos que le son dirigidos incesantemente desde el exterior. Todo le conduce, le habla y le contesta por él. El no cuenta nada como actividad conductora, tiene que obedecer pasivamente y resistir. Todavía hemos de pensar con Copei plus que es preciso aumentar la capacidad receptiva del ciudadano? Será su capacidad de comprensión, de selección y su fuerza ~~moral~~ ^{moral} crítica y moral, política, de oposición al ^{establecimiento} ~~establecimiento~~ y disposición constante de su individualidad, desde el exterior.

La capacidad receptiva que hay que aumentar, es la del objeto estético, a costa de su espectacular y parlante expresividad.

La anulación de la capacidad del hombre aun para caminar, hasta para ver o dejar de ver, para oír o dejar de oír, bajo la presión creciente de la publicidad mecánica, política y comercial, y ahora desde el arte, es inaguantable para la sensibilidad visual y receptiva del hombre. La ~~ciudad~~ ^{ciudad} sociedad, desde ~~desde~~ ^{desde} toda situación de la ciudad, ha registrado su vida paso a paso, ha calculado lo que le tiene que suceder. El hombre vive, no sucede. Su vida emocional ~~se~~ ^{se} aplastada se iguala a la de todos. También en su casa, le tiene que seguir hablando el arquitecto, imponiéndole el artista su vulgar historieta personal y canética? Esta ocupación general del espacio por los demás, esta multiplicación monstruosa de los espacios exteriores, reducen la vida de la conciencia 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.

Para este pequeño espacio interior, desde el que es preciso reanudar la actividad espiritual del hombre, es que precisa crear el arquitecto, zonas dentro y fuera mismo de la función vital de la casa, para que puedan trascender espiritualmente como construcción estética. Este es el valor plástico que hace de un edificio sea arquitectura. Es indudable que a este acabado espi ritual del espacio interior de l

20

la arquitectura es que se refiere Mondrian como labor de integración de artistas y arquitecto, y en reemplazo de la creación aislada de la obra de arte.

Realmente, considero que así como el arte expresivo contemporáneo sirve para enseñar a ver el móvil natural de la naturaleza y la ciudad, mi línea receptiva enseña a utilizar estas zonas receptoras que la sensibilidad educada del habitante puede hallar en la buena arquitectura actual.

El problema primero del arte actual es el referente a la educación del propio artista, el segundo el de la utilización o uso de la obra de arte por parte del observador.

El artista sirve a la independencia participadora del espíritu del hombre y no a la independencia de su obra. El artista al entregar su obra debe dar la llave del comportamiento de la estatua.

Arte: función espiritual.

No es la cuarta dimensión de las cosas lo que interesa al arte figurar a no la dimensión humana del poder y de la libertad del hombre sobre la naturaleza y la mecánica, que ha llegado a atrofiarse ^{de la que depende de las acciones} ~~en el hombre sometido a~~ las acciones del espacio exterior. Hemos llegado a creer que la cuarta dimensión es algo nuevo para el espacio exterior y para la vida. Hasta falseamos sin querer nuestros juicios sobre el arte del pasado. Así dice Argan explicando a Gropius: "Espacio y tiempo solo son separables cuando volvemos a pensar o recordamos una experiencia pasada y su distinción es más bien el típico proceso de su organización o coordinación de las experiencias que llamamos historia. El arte clásico, que se funda en la historicidad de la conciencia, coloca efectivamente la forma como espacialidad pura y reduce el tiempo al espacio por medio de la perspectiva" Esta ~~no es otra~~ afirmación última, que es lo que me interesa corregir, no es cierta, puesto que lo que la perspectiva en el arte clásico lo que ~~obtiene~~ persigue y obtiene es la incorporación del tiempo de la realidad exterior a la vida interna de la forma. En cuanto a la idea en conjunto ~~tra~~ que en esta cita, ~~de Argan la presencia como~~ ^{Argan} ~~mel~~ considera Argan ^{mel}, en otro lugar del mismo libro citado, está bien refiriéndose a operaciones semejantes en Gropius: Pág. 96. Está explicando el edificio del Bauhaus como mecanismo concebido en función del trazado urbano, que "todo el conjunto ~~á~~ concebido como un lento girar de volúmenes y planos que agotan en su cualidad plástica la fuerza del movimiento que ellos mismos suscitan"

✓ *sin muro en Costa. 1944.*
Moro 

de proporción y la exterior. expresión en la naturaleza.

~~Ahora que esta función del arte me preocupa, todas mis preocupaciones técnicas pasadas me parecen literatura. Me sobran igualmente, como literatura, las preocupaciones mecanicistas de otros artistas y por la misma razón las de la arquitectura.~~

conocido y amplios puntos.

= magisteria et...

"No hay allí punto de vista alguno desde el cual el edificio pueda presentarse en su totalidad, dando lugar a efectos particulares, a sugerencias de perspectiva. En el espacio total la única condición visual es un "ser en", un participar en el ritmo generador" Observemos que es exactamente la posición y el lenguaje, de un creador del Renacimiento. Ha variado lógicamente, ampliándose los puntos de perspectiva, el grado de penetración y relación con la Naturaleza, la libertad del observador.

Veamos algo más de la larga y erudita descripción de Argan: "Es suficiente que un triple orden de balcones insertados asimétricamente en la fachada, vayan, desde la franja vertical de las ventanas hasta más allá de la esquina para crear un efecto de visagra entre las paredes ortogonales y sugerir así (el sentido de rotación que el brazo rígido del comedor transmite a los otros cuerpos de la construcción. Que luego esa mesa inerte no insista en un espacio genérico sino que a su vez se desintegre en la mecánica interna del espacio constructivo, está también demostrado por la calidad de las superficies. En sus grandes ventanales, la pared este refleja el espacio de la vidriera de enfrente y, sobre la fachada opuesta, la saliente de los balcones compromete el espacio abierto en el juego plástico del plano ritmado por una densa sucesión de llenos y vacíos. Etc"

→ = Museo Guggenheim = F.L. Wright!

No insisto más. Diremos luego unas palabras sobre la situación del observador en relación con la obra de arte (Pág. ...). Mi interés no es la crítica de la arquitectura ni la del arte. Todo lo que decimos los artistas sobre el sentido de nuestra creación es muy importante. Pero a mí en este breve ensayo me preocupa el arte en función de su servicio humano. De sus dos consecuencias, no me interesa ahora aquella que se razona constructivamente y requiere para su comprensión y su utilización incluso por parte de la sociedad, una profunda revolución revolución tanto en la ordenación de los países integrándolos en un orden mundial prático, como en el estado de la educación popular. Estos problemas funcionarán por desgracia, si algún día ven a funcionar, demasiado tarde para mi existencia personal. Me interesa ahora mi contribución desde el arte al hombre de hoy, con un arte basado en la deconstrucción, de ocupación de la realidad y cuyo uso es más fácil de aprender y divulgar.

en el...

Si el objeto del urbanismo "consiste esencialmente en eliminar las contradicciones" lo que nosotros señalamos es la contradicción entre el espacio de la ciudad/cargado de imprecisiones visuales y estímulos mecánicos y la independencia espiritual y selectiva del ciudadano, que precisa el arte-urbanismo/protector, con un cálculo más humano de nuestra sensibilidad, con y el arte un arte reducido al especialismo interno y receptivo de la escala humana. crecimiento de

Lo que la zona verde supone como creación de defensa vital del ciudadano, es en la vida defensa espiritual la creación de la zona gris, (la obra de arte como desocupación espacial, como antimemorialidad)

Así como se busca la integración del espacio externo en la construcción, es preciso disponer la creación de espacios internos para el interior y el exterior de la construcción.

Me preocupa esta innecesaria oposición radical con otros momentos ^{vividos} ~~pasados~~ de la historia por el ~~arquitecto~~ ^{el} urbanista, el artista o el arquitecto, para destacar un propósito creador en la actualidad. La gran historia del arte es como si estuviera trabajada por un sólo gran creador que pacientemente va modificando sus soluciones con las variaciones históricas de la cultura y de la existencia del hombre. La oposición parece real cuando cometemos la incorrección de comparar ^{con} ~~la~~ ^{una} ~~calculación~~ ^{concepción} mecánica de un momento con propósito humano de otro, pero desaparece si al propósito político del pasado ^{comparamos} ~~comparamos~~ el propósito político del presente y ^{las} ~~las~~ ^{intenciones} ~~intenciones~~ técnicas de ^{antes} ~~antes~~ ahora con las de antes.

Para

Un arquitecto griego o uno del Renacimiento, Gropius no necesitaría dar explicación ~~ninguna~~ ^{especial} ninguna. Tampoco el artista auténtico de hoy para el artista auténtico de ayer. La explicación se dirige al que profesionalmente ayer u hoy, no entendieron la esencia espiritual de su trabajo. Del mismo modo, los errores que cometemos hoy son los mismos que se cometieron ayer. Para Dédalo, la comprensión abstracta de las nuevas "dédalos" del escultor verdadero de hoy, sería inmediata. Para el Dédalo que fracasó en su intento de tomar a la naturaleza sus alas prestadas, le provocaría una vieja e irónica lástima, el móvil abatido de Calder por el viento y atado con cuerdas en una esquina del edificio de la Unesco en París.

El ~~pro~~ La renovación de la arquitectura y de la ciudad actuales es la contestación lógica al gran arquitecto cuando éste se hace esta ~~pregunta~~ ^{pregunta} sencilla en los renovados términos de la técnica pregunta en función humana "Para qué sirve una casa, para qué sirve una ciudad?". La renovación del arte, sobrado de medios técnicos para ello, se resolverá cuando el artista se haga esa misma pregunta ~~del arquitecto~~ ^{del arquitecto} del mismo alcance humano y espiritual: "Para qué sirve una estatua? Cuáles la verdadera necesidad espiritual que el arte puede servir?"

Ahora que como preocupación final, es esta para mí de la función espiritual del arte, todas mis preocupaciones tecnológicas pasadas me parecen en su mayor parte ~~literarias~~ ^{innecesarias} literarias. Me sobran igualmente, como literatura, las preocupaciones mecanicistas de otros artistas y por la misma razón las de la arquitectura.

24 *Comportamiento del T. en la E. próxima y en la E. lejano.*

Nos interesa ~~en relación del Tiempo~~, la relación de los conceptos de Proximidad y de Lejanía ~~en relación~~ con los de Ocupación y Desocupación espacial y con los de Tiempo.

En un momento de la historia del arte se han representado las figuras próximas de mayor tamaño que las lejanas, en momentos anteriores, de igual tamaño. Es una conciencia de posesión de las cosas, si las posee la naturaleza, son más pequeñas las lejanas. Si las posee el pintor, pueden tener el mismo tamaño. Pero no es esta cuestión la nuestra.

En el Impresionismo las formas lejanas -no nos importa que su tamaño disminuya- sí nos interesa que las formas desaparecen, que se disuelvan. ¿en el Tiempo? No, es en el espacio que ~~desaparecen~~ se pierden, es en espacio que se convierten, pues es como forma, como espacio-tiempo, que se desintegran, que uno de los ~~ese~~ elementos se pierde.

Razonamos así: en la visión próxima domina el Tiempo. En la visión lejana, el E. En la visión próxima se da la distinción particular de ^{plural} las formas y el movimiento. En la lejana, se identifica lo plural como una sola imagen, espacial y quieta, silenciosa, y receptiva.

En lo próximo, la realidad formal se expresa, habla, se dirige al observador y éste escucha, es el elemento receptivo. En lo lejano un gran silencio espacial es el elemento receptivo. ¿Qué hace el observador? Piensa. Ve pero no con la visión corriente. Piensa, pero ¿en qué piensa? Para qué piensa? Con qué piensa?

Son como las preguntas de Gauguin en su célebre pintura, pero ahora ~~nos hallamos~~ no hemos huído a un escenario distinto, no esperamos de la naturaleza exterior nada. Permanecemos en nuestra común realidad natural, la aceptamos tal como es, pero sólo queremos alterar un pequeño lugar, el de la estatua, sólo queremos esto, trascenderla de otro modo, convertirla en otra cosa, en algo que yo, que cualquiera, necesitamos ampliar. Necesitamos que nuestra realidad sea toda la realidad. En el dominio del espacio, es nuestro espacio interior el que precisamos dominar. No creo que la estatua aproveche el ~~tiempo~~ la vida del artista entreteniéndose en otra clase de dominios. Si hay un arte de lo superfluo es el de estos dominios. Se han expresado en arte cosas, sensaciones, ideas, del mundo exterior y del interno del hombre. El arte ha buscado un sitio y lo ha ocupado con una intencionalidad formal. Pero ese sitio no estaba vacío. Era un espacio físico relacionado a otros y cosido por el tiempo. Podríamos ensayar de elegir ese sitio y desocuparlo. Con esta intencionalidad unas formas podrían colaborar en el experimento.

Podríamos elegir el argumento de una estatua en su ~~más compleja~~ máxima complejidad. El problema es la forma de proceder a desocuparla. Podríamos proyectarla a lo lejano. Ella sola se irá desocupando formalmente, perdiendo tiempo, haciéndose espacio y soledad receptiva. Si logramos recuperarla, volverla a nuestro alcance, a su sitio de partida, sin pérdida de las propiedades adquiridas en lo remoto, tendremos, una nada activa, un poco de soledad habitable, un espacio atemporal y metafísico, cuyo ulterior aprovechamiento es ya cuestión más personal y tal vez para muchos muy discutible. Si no lo es para mí, ya empieza por ser suficiente. Para mí función religiosa, o afán de salvación, se vuelve a conciliar con la creación estética. La conciliación del arte con la realidad próxima, me parecía poco.

*ante de mi carta esta voluntad de
Inmovilidad espacial. (de la imagen
estática).*

El Dios a la vista de Ortega de Ortega. *significa y "religioso"*

Cuando Ortega con su raciovitalismo creyó conciliar la corriente del racionalismo filosófico con el Vitalismo, exclamó "Dios a la vista. Mi comentario hace unos años en una conferencia, fué "que no era Dios que surgía a la vista sino el craneo de Anaximandro". No es que podría ser nunca irrespetuosidad. Siempre sin salirme de ~~este~~ terreno estético y voluntariamente racionalista me había impresionado profundamente el concepto de la Nada en Anaximandro. Me figuraba al espacio activo de la Nada como identificación de lo Absoluto, de Dios antes de la Creación, para lo que nunca he tenido una excesiva simpatía.

Y es curioso ~~como~~ ~~a través~~ cómo a través de la evolución del pensamiento en el arte, todo al madurar va relacionándose y adquiriendo sentido y unidad. Así estos 3 datos=

1-Ahora que he llegado a un concepto del arte como desocupación, me doy cuenta que en la esfera del religioso, mi idea de Dios es la de un Dios desocupado. X Que más que darme noticia de Dios la creación formal de las cosas, me obstruye su su visibilidad o intelección. Preferiría descurrir como una cortina la creación entera hasta sorprender en esa primera Nada el Todo mismo y sin tiempo de Dios

2-Ortega al ~~considerar~~ ~~al definir~~ al Hambre como razón vital (el Hambre y su circunstancia) me ~~sugirió~~ hizo pensar, al recordarle ~~que~~ la estatua como pura espacialidad receptiva, que cuando llegue a la función metafísica de la estatua era ciertamente la de un aislador de la circunstancia, del T y que al dejar aislada la razón vital ella se traducía como razón existencial, como soledad viva, libre, como conciencia pura. *con lo absoluto.*

3-El Dios a la vista, que rechazé desde la intuición estética, ahora al identificar la ~~nada~~ estatua igual a cero, como ocupación formal, ~~de~~ la con la Nada, con el Apeirón de Anaximandro, es cuando ~~la~~ ~~vejo~~ y hago mía, desde lo estético pues como resonancia religiosa, puede decirse en efecto "Dios a la vista".

exclamación

*en la presencia
habitada de mi estatua como
mueble metafísico como
exactamente como espacialidad.
teológico.*

*R. V. M. Evahna ?
R. Luis -
S. A.
S. M. H.
S. C. O.
S. M. H. M.*

*el ET. el movimiento.
X En principio el Verbo, la palabra, la acción ocupante. Pero ante la Nada activa. Dios como presencia pura de ocupación y vital. El T solo, el E solo*

8) Materia y Espacio (25')

Espacio y gesto (comunicación):
E T ^{exterior} / _{interior}

(La M y F. el gesto es expresión) = puede decirse que no ha cambiado nada, que la aparición comercial del producto artístico. Se ha renovado la apariencia original de la obra -- .

(En el chance el gesto que se entra en el E para ser genuino
pública = creador / monetar = no
mediador)

Ver Son Artistas.

El Paso

confusiones actuales en el pensamiento estético

Errores en el arte-contemporáneo
Errores en el pensamiento estético actual

Parte de la confusión de las ideas actuales en el arte se debe a la conservación de tradicionales errores. Nos vamos a referir brevemente a los principales. ~~Actualmente~~ confeccionaremos una breve lista con los testimonios a favor de nuestra tesis de un arte receptivo, tomada de la vida contemporánea.

Sobre la idea de Tiempo

Clasificación de las artes Todavía seguimos considerando que unas artes son en el Espacio y otras en el Tiempo. Que la Música es un arte temporal. Que unas es el dominio del pintor y otras el del poeta. Y hasta les atribuimos distinta jerarquía, pues para uno la Música es la más abstracta de todas las artes, para otros ocupaba la posición más alta en importancia la Pintura, o la Escultura. Es ya hora de haber entendido que todas las artes son espaciales. Lo que se considera en la Música el tiempo, no es más que el sitio, el espacio, como en la poesía. En cuanto a artes como la de la Escultura, que nadie discutirá su espacialismo, sin tiempo tampoco es posible tomar posesión de ella. En el fondo, todas las artes son espacio-temporales si consideramos el Tiempo como una consecuencia de la repartición del espacio, como ~~necesaria~~ como coexistencia estética, interna, objetiva, como interrelación orgánica de sus partes. El tiempo es el concepto que nosotros ~~venimos~~ propusimos en nuestra Carta citada.

(cita Carta:)

- Mis ~~de~~ arquitectura espacial

Ado según ~~coloca~~ ^{arquitectura espacial} - E gru

- Toda la arte son espaciales: Tarima de Aquila ^{partitura; copia de "Maldonado"}
- Política comunista Mis Arquitectura Espacial... Imp. tomados, y más: equipos espaciales

El movimiento ~~ya-hem~~ ya-hem ~~o-considerada~~ Siempre al arte le ha atraído la idea del movimiento, y se ha perdido en la Naturaleza. Dédalo. El vuelo en Leonardo a imitación de los pájaros. Miguel Angel: "Llenamos la tierra de líneas y movimiento". ~~La-sala~~ Pero siempre el triunfo estético a base de los sistemas de inmovilización y de la creación interna del tiempo. La salida barroca de los clasicismos, hasta el olvido total de los sistemas de inmovilización del que partían (los helenismos, los naturalismos) Calder. ^{la que le da} /y disolución en los

- Moholy-Nagy ?

El móvil creador Seguimos pensando en la belleza y forzosemente tenemos que pensar que el arte es algo que agregamos a la vida, como recreo y empleamos términos inadmisibles ~~en-un-pro-arquitecta~~ ("la necesidad de lo superfluo...") aun tratando con la mayor seriedad del arte (con la mayor seriedad dentro del sentimiento secundario de la belleza, pero no con la exactitud verdadera:

Hemos mencionado a Sócrates para explicar el error mortal para el arte de ~~xxxxxxx~~ distinguir "belleza" y separarla del afán de salvación. Si la necesidad creadora responde a una suprema necesidad espiritual de dar solución a una situación íntima y grave del hombre, el resultado no puede medirse en términos de belleza y por tanto el término superfluo no puede aceptarse en una reunión de artistas responsables.

x hay una H.C. de los momentos que esto no sucede.

28

Testimonios actuales en favor de un arte receptivo

Si ponemos un momento la atención en las relaciones que en nuestra vida corriente se dan entre el hombre y ~~los acontecimientos~~ del mundo su acontecer en el espacio exterior de y común de la ciudad, tenemos que advertir una reacción contra el exceso de las cargas expresivas y estimulantes que caracterizan la corriente ~~formalista~~ formalista y ~~requirista~~ requirista del arte que estamos combatiendo. Estas reacciones no parten directamente de un planteamiento del fenómeno estético, puesto que en este sentido ya hemos considerado que el arte no muestra ningún empuje intelectual para rectificar ~~su velocidad de operaciones~~ ~~acelerar la máquina de sus operaciones creativas~~ (la reacción parte de otras prácticas, de razonamientos de orden municipal, de medidas de higiene preventiva de la sensibilidad y de la misma ~~siempre~~ necesidad de utilizar la el agrado ánimo receptivo del ciudadano en circunstancias en que ~~interesa~~ ~~comercial~~ y políticamente, ganar su atención.

La Exposición de Bruselas fué para mí revelador advertir en esta Exposición la utilización de la música, su inteligente control, precisamente para crear el silencio, para descubrir el espacio. El destino de la música era evitar el ruido y disponer el ánimo del visitante a utilizar ~~o utilizar~~ el espacio visual a su silencio con ~~la~~ máximo interés. No era un cálculo estético de la desocupación espacial en el mismo espacio interno de la creación musical, pero era una ensayo de ~~no~~ ocupación formal de y expresiva de la música.

En la misma música popular y podemos advertir que el exceso expresivo de la forma, el grito, van desapareciendo. Que la música con tendencia receptiva, espacial, es por una situación instintiva y sincrónica del espacio actual, aceptada con preferencia. Cuando a veces ~~se~~ ~~encuentra~~ ~~en~~ ~~los~~ ~~instrumentos~~ con pedantes de zarzuela española o de ópera, que en los que la densidad ocupante formal de la música es tan fuerte, experimentamos ~~menos~~ ~~científicamente~~ como una reacción en contra, como una dolorosa ~~despreocupación~~ ~~acción~~ ocupante del espacio en el que nos hallamos.

En cuanto a la música culta es su derivación última de la música concreta, podemos diferenciar la de los sentimientos creadores.

Aun preocupaciones estéticas que el público consume corrientemente, tenemos que reconocer que ya el grito de antes, el silencio ocupante que se individualiza formalmente y crece, no tiende ya a crecer sino a la extensión horizontal, a apagarse en una rítmica más espacial, más íntima y receptiva, más numba. El abrir la radio y sentir que se oye sobre nosotros el pedazo musical de una zarzuela o de una ópera, con su tradicional ~~preocupación~~ ~~formal~~, pero ~~o~~ intención ocupante, es para mí, una de las sensaciones más anacrónicas, deprimentes e intolerables.

En la música culta en el movimiento concreto de vanguardia, a pesar de la falta de la durez estética de compositores tan importantes como Stravinsky y que proviniendo del campo de la pura técnica de la ingeniería electrónica, es de admirar su sagaz sensibilidad espacial que no hallamos en músicos que provienen del campo estético, el planteamiento desde la función, desde el espacio como totalidad en la duración, define y sitúa ~~la~~ ~~forma~~ el sonido formal, como condensación espacial expresiva, individual, en tal controlada sincronización u obediencia desde la totalidad espacial (semejante a la propuesta por nosotros en "Propósito, 56-57" pág.) que la ~~distancia~~ ~~de~~ ~~esta~~ ~~música~~ ~~o~~ ~~receptiva~~ ~~musical~~ ~~a~~ ~~la~~ ~~de~~ ~~un~~ ~~futuro~~ ~~próximo~~ ~~inmediato~~, ~~desocupación~~ ~~espacial~~ y puramente receptiva en música no puede tardar mucho en plantearse al mismo compositor.

29

(Reconcreta, Concreta=0, El espacialismo pur? Receptiva?)
La distancia de esta música acun futuro próximo/ desde la de Stockhausen/ será
mucho más considerable que la (concreta desde el E)
ya ~~pasada~~ desde la de Stockhausen desde la primera (desde la forma), orto-afor-
mal, digamos desde el material ocupante, en nomenclatura nada forzada)
de un "entrismo" naturalista y mecánico y divertido y que en el mismo en
el mismo espíritu de la poesía concreta, más bien se halla atenta a la trayec-
toria de la pintura que a sus problemática propia. Así podemos decir que
Pierre henry=

Schaffer

Nono

Poesía concreta

Ya quehemos nombrado a la poesía. Digamos que a nuestro juicio, el poeta con-
creto está demasiado dominado por traducir el sentimiento espacial de la pintura.
Cada página independientemente se muestra demasiado independiente del conjunto
espacial del libro. Resuelve la página como el espacio de una tela. La palabra
se hace simultánea, múltiple, quiere expresar la sensación óptica de lo móvil
para lo que experimenta roturas o alteraciones espacialmente demasiado próximas
mas o exclusivamente de página. La continuidad espacial de las páginas es espa-
cialmente resuelta demasiado simple y desde el lado secundario de belleza
y movimiento.

Para mí la diagramación de la página debiera planearse desde el conjunto es-
pacial. Recuerda que en lo mural hacia esta experiencia hace ya muchos años;
cuando me preocupaba la distribución aurea de la superficie; la capared que ha-
bía de calcular la reunión con las antiguas, el techo, el suelo y en cada otra
superficie con la que se relacionase, formando una sola la que organizaba con
una partición aurea. El fragmento correspondiente al de la pared, era un frag-
mento dinámico, abierto, ~~subordinado~~ dependiente del exterior y cuya sección
aurea era utilizada como utilizaba luego como guía rectora del desarrollo
mural particular.

En la ciudad la campaña contra los ruidos no es más que una pequeña parte de
una defensa, aun no extendida a la publicidad luminosa y al arte maquinista, de
la sensibilidad común del ciudadano, desde un ángulo protector municipal y
simple. Es la aparición desde fuera del arte de una conciencia que le entienda
la necesidad de frenar la aplastante ~~carga-de-est-~~ descarga de estímulos en la
vida diaria del individuo.

Para B. de la...

En la arquitectura religiosa el punto básico para su renovación son los proble-
mas para la recreación del espacio religioso y para ello la primera regla sea
sata es la desocupación del espacio, limpiar de formas intermedias y parásitas
simbólicas y ornamentales, el espacio interior. Abrir el camino directo entre
el hombre y Dios. En este sentido uno de los primeros ensayos de creación de
un espacio religioso ha sido el de la nueva basílica de Aránzazu. Los ensayos
de arquitectura nueva religiosa no habían pasado de ser pequeñas capillas
encamendadas a un artista moderno con libertad de creación. En Aránzazu se tra-
taba de la ~~caja~~ renovación total de una iglesia de la más fuerte devoción
a la tradición religiosa del pueblo vasco. Si algún día me es permitido la ter-
minación de mi colaboración, no será sin haber antes ~~expresado~~ exigido la repa-
ción de las torpes "ocupaciones" realizadas irresponsablemente ~~el~~ marginal
espíritu que después de la prohibición.

... en el día
... no empiezo con la obra
... sitio para encuentros personal, a priori...

30
espacia e bidector

30 me permite considerar, además, que la renovación religiosa, la reactivación de la sensibilidad religiosa, la participación popular de la sensibilidad en el orden espacial religioso, conjuntamente con la desocupación del espacio arquitectónico, habrá de emprenderse una drástica desocupación del montaje litúrgico, de la misma música religiosa y de la misma oración, que siempre se ha entendido como una necesidad espectacular. Es fácil darse cuenta, sobre todo en las funciones religiosas más importantes, que la gente sale del acto religioso sin que le haya sucedido nada. No ha habido espacio para ello. Entre sermones, música, letanías y oraciones, inciensos, luces y movimientos, no se deja un pequeño espacio libre, no se disminuye un sólo instante la presión del espacio exterior sobre el hombre, no se hace posible un espacio de naturaleza receptiva, capaz de provocar en el hombre una salida participante de su interioridad religiosa. Este espacio libre, este vacío activo, es el que se hace preciso calcular de modo distinto al tradicional.

En la oración misma, se hace preciso cerrar los ojos en silencio para buscar instintivamente este espacio interior. La distracción en la oración, tan mal considerada, significa un que se anulan las formas, se borran las palabras y se ~~cancela~~ se produce ese ~~espacialidad~~ silencio espacial receptivo, indispensable y suficiente como oración. La oración que parece anulada por la distracción equivale a un grado superior de elevación religiosa. Quizá en un grado más alto se expliquen otros estados como el éxtasis y ~~estados~~ estados unitivos, participativos, estados de comunión espiritual, ~~equivalentes~~ equivalentes en lo religioso, al orden estético que defendemos.

Sicoterapia Se han creado en Norteamérica sesiones nocturnas de sicoterapia para personas intelectualmente cansadas, se entiende que para descongestionar, para neutralizar la carga de estímulos y atención impuesta desde el espacio exterior de la vida y la ciudad. Pensemos que este hombre que puede acudir a este tratamiento, es un hombre de situación económica, el mismo que podemos suponer, dueñoposeedor de las costosas colecciones de arte moderno. Haríamos a este hombre la misma pregunta que nos hemos hecho nosotros al comenzar esta comunicación sobre el arte y la ciudad: ¿Qué arte elegiríamos para nosotros?

Está claro que lo que elegimos y lo que pagamos es lo que comercialmente selecciona para nosotros, para ellos, la publicidad fría^{intermediaria} y calculada, de las galerías y mercaderes profesionales. La proyección caliente, de un arte receptivo -ataráxico^{espiritual}- es evidente.

Lo que uno busca cuando cierra los ojos, para la oración o la reflexión, es el silencio espacial. El arte se empeña en hablar por nosotros, pero nosotros necesitamos algo capaz de resolvernos por sacar nuestra replegada soledad para habitarla íntima y personalmente.

- Ataxia

32

/Tratamiento actual de la ciudad

Conclusión: En la línea tradicional, el arte como embellecimiento (que ya hemos omentado con el coloquio) o el arte como tratamiento-espíritu del Hombre que también ya hemos reflexionado.

Nos quedaría únicamente una observación que aplicar a la ciudad desde la Belleza considerada objetivamente o de un modo figurado y que por extensión podemos atribuirle.

Hace más de 25 años que me prohibí el uso de la palabra "Belleza" o de los términos derivados de ella, por su vaguedad y su descolocación para el razonamiento. Intuí el conocimiento del arte como una Biología del espíritu y con vocación experimental. Considerando cumplido este propósito, recuperé esta libertad.

Hay 3 tipos de belleza, objetivamente, la natural, la técnica y la estética. La natural, es corriente y propia del acontecer natural, el paisaje y las cosas en la naturaleza. Belleza natural de una ciudad, en cuanto está integrada con ella, la prolonga y si se aparta, la recupera con sus zonas verdes. Belleza técnica, es la conformidad práctica con la finalidad. Una ciudad como belleza técnica, en cuanto es solucionada como verdadera herramienta para ~~xxxx~~ la vida en comunidad ("Máquina de vivir", llamaba a la ciudad Le Corbusier). La Belleza estética, es la propia del arte y que hemos estudiado (Teniéndola en cuenta en toda su significación humana y total, Le Corbusier llama hoy a la ciudad "construcción espiritual").

En cuanto a las bellezas figuradas, todas están vinculadas por su misma raíz espiritual a la intuición estética. Poincaré refiriéndose a la belleza diversa de los conceptos en la ciencia y al propio comportamiento del investigador, ha escrito: "Sin un grado bastante elevado de instinto estético, nadie será nunca un gran descubridor en matemáticas". Belleza científica, intelectual, en cuanto una ciudad, por sus museos, su sistema de educación, sus centros de investigación, adquiere un clima espiritual que se hace visible en la calle, en sus publicaciones, en la calidad de sus espectáculos, en la renovación de sus costumbres, en el trato de la gente y el uso diario de la vida.

Belleza religiosa, en cuanto los sentimientos religiosos conviven y se respetan, cuando la creencia religiosa y el espíritu civil están vivos y se traducen en la moral de la ciudad.

(Hay otro aspecto de la belleza religiosa y que a semejanza de la relación de la belleza con las concepciones matemáticas, corresponde al propio cuerpo ideológico de una religión. Por ejemplo la belleza religiosa que se desprende de un arte auténticamente vinculado a las preocupaciones espirituales, se ofrece a la comparación con la belleza actual religiosa de religiones tradicionales que han perdido su primitiva y fuerte institución y no ha sido renovada con las variaciones de la sensibilidad)

*esta es la
falta de belleza
que me causa*

Y ya para terminar, la belleza política que también tiene una ciudad, y no solamente por la paz y la libertad, que en ella podamos experimentar. El periodismo, que tan cabalmente refleja esta belleza de una ciudad, puede darnos noticias, es un ejemplo, como estas: Dédalo fué visto por última vez en el aire, ~~como ya muy cercano~~ al sol, trataba de corregir alguna avería de sus alas, cuando cayó. Cristo fué visto hasta que un nube lo ocultó a los ojos de sus discípulos. ~~Pasternak~~ fué visto la última vez cuando salía de su casa en los alrededores de Moscú, etc. Si no les seguimos viendo, no les hemos comprendido. No vemos únicamente a aquellos que no supieron escapar jamás. Escribió Milton: "Millones de hombres caminan por la tierra sin ser vistos". Son aquellos que no ~~xxxxxxxxxx~~ los que no supieron escapar. ~~jamás.~~
aprendieron a ver

El prefecto de París, Hausman, que con Napoleón III, después de la mitad del 800, planeó y realizó urbanísticamente, la gran transformación de París que hoy seguimos admirando y viviendo, cuenta Giedion, que se lamentaba de no hallar arquitectos, artistas y ~~xxxxxx~~ colaboradores que técnicamente estuvieran a la altura de sus ideas de renovación.

Hoy, a la inversa, no carecemos de especialistas y técnicos y arquitectos y artistas, pero faltan ~~le-grandes-ideas~~ si no las grandes ideas si los prefectos como Hausman y los buenos seleccionadores. Que el que sepa construir, construya. También es esta belleza política, cuando en un país se advierte tristeza en los parásitos y alegría y actividad, colaboración, en los capaces. Sin esta contribución enérgica y directa de la capacidad, a n esta libertad, las ciudades de hoy no se deben planear, Casi no se pueden restaurar ni mejorar. Quizá ni se pueden vivir.

Gracias. He terminado.

*Por esto, me se me
vuelvo*

*X Tal sovitor fue visto por
última vez en su casa en los alrededores
de Moscú, a dar tal día y a tal hora
en las afueras de ^{granada} granada.*

Doc. 19: "Distintos textos de Jorge Oteiza sobre el proyecto del CCAB"

“Las 12 esculturas adquiridas para EL MUSEO DE ARTE DE BILBAO (proyecto cultural edificio de la Alhóndiga)”. Fecha estimada: 24 de octubre de 1988.

Las 12 las he seleccionado de las que me han llegado de Barcelona y Venecia y estoy desempacando

mi obra quedará correctamente representada entre el museo REINA SOFIA de Madrid y el de Bilbao. Bilbao es mi país, su capital más importante artísticamente y que yo más he vivido y más quiero, aunque también más he sufrido

quiero decir que para completar esta selección puedo donar alguna, por de pronto, de las que reproduzco aquí a continuación de las 12 y que lógicamente pueden cambiarse.

“Para hoy viernes 13 de Mayo, con Gorordo y Jon, en la Alhóndiga”. Fecha estimada: 1988.

Quería visitar con arquitecto Basáñez, me interesa ver maqueta, idea de caverna excavada en la roca de Norman Foster para el metro. Frente a perforaciones en el suelo perforaciones hacia arriba, prisma de luz sobre la Alhóndiga. Huecos apoyados en el cielo.

Ciudades aplastadas y juntas. Y ciudades erizadas y en sombra. Como Bilbao, veo su circulación en oblicuo, y lenta (encuentro un error pensar para Bilbao en verticales).

La circulación frenada, ocupada lenta para una ciudad acostada, acompañarla con oblicuas largas, lentas. Veo la entrada al metro lenta y en oblicuo hay que tardar un poco más para llegar más pronto. Hay que ver lo que precisa Bilbao y para que sirve la Alhóndiga.

A Jon grabar al anochecer en Artxanda, tomar sonido de la ciudad (partitura cóncava, silenciosa, continua, temporal, las percusiones quedan blandas, lejanas, integradas en la circulación, llana, lenta, claxons, etc)

Grabó Pedro Sota, pero noté en seguida que fue a la tarde

-Falta el sonido, el vídeo de la exposición

-A Itziar no le llega el sonido de la ETB

-Beca para Nekane

-Mi artículo para el Correo

- telefono a Yanque

-olympus o Nikon

No consultar a Chi, a los Barañano, a los Basterretxea, los Peñagantxegi. Me gustaría conocer sus opiniones.

Creíamos pasar de la dictadura a la libertad y hemos pasado de la dictadura a la mediocridad. Mi capaz de (*ilegible*) acabó con el primer GV, (*ilegible*) De los políticos ya no pueden hacer nada bien hecho. He aconsejado descongestión facultad de BBAA. Me interesa maqueta porque nos estaba de acuerdo. No he sido convocado yo al concurso. He sido el que más ha ganado, pero vds. no se enteran. ¿Quieren....?

“Alzuza, Lunes 23, pasando para Madrid”. Enero de 1989.

(Siento cierto pudor y pido excusa al atreverme a hablar de arquitectura entre arquitectos, grandes arquitectos, pero mi espacio a tres dimensiones es el mismo de los arquitectos. Todos nos encontramos en el aire, el problema está en el vuelo, etc.

A. Conceptos fundamentales

1. Encuentro que hoy un buen arquitecto lo es por su talento natural de arquitecto y no por la educación en la escuela de arquitectura, que está atrasada en la tradición del renacimiento. En una nueva escuela de arquitectura no haría, ni falta tener un gran talento de arquitecto para ser un buen arquitecto.

2. El primer gran error de la escuela de arquitectura es establecer el dibujo como materia fundamental para el ingreso en la escuela. En el Renacimiento, tanto el escultor como el arquitecto eran primero pintores. Respondía al concepto euclidiano del espacio: primero, el punto que engendra la línea, segundo la línea el plano y tercero el plano el E espacio a tres dimensiones. Primero, el dibujo en el plano de dos dimensiones, el muro luego se inflaba el dibujo y se sostenía la escultura. Todavía se repite que el escultor lo primero, lo mismo que el arquitecto, el dibujo. Yo digo que, tanto el arquitecto como el pintor, lo primero la escultura. En el Renacimiento, 2 más 1 igual a 3. Hoy, para mí, 3 – 1 igual a 2. Quiero decir que el primero no es el punto medio tonto que se pone en movimiento para producir una línea y llegar así por el espacio a tres dimensiones donde vivo yo con el escultor y con el arquitecto. Para mí es primero el espacio a tres dimensiones que con un corte descubre el plano con el que a su vez con otro corte, muestra la línea, y la línea, con un último corte descubre el punto, este sí punto lleno de un saber a tres dimensiones.

Yo considero pues, que hoy primero en la educación del pintor y del arquitecto es el escultor, que la materia de ingreso para la escuela de arquitectura es la escultura, el examen de escultura en el taller básico la nueva escuela, el taller de maquetas a tres dimensiones, jaulas o armarios para visualizarlo todo a tres dimensiones.

Esto quise dar a entender cuando propuse que todo creador vasco se declare antes que pintor o arquitecto o danzante o cineasta o poeta, digo se declarase antes escultor. Nuestro País Vasco llamando la atención política del mundo por su galaxia de escultores, la proyección internacional de Euskadi en el mundo por su escuela vasca de escultores. Esto ya lo comenzamos a mostrar al mundo pero entre nosotros se da también el más perfecto tipo de cretino político de artista egoísta y tonto.

B. Ejercicios sobre un plano para el solar frente a la Alhóndiga. Solar (dibujo) Alhóndiga (dibujo) . El espacio libre en relación con la Alhóndiga o indiferente mirando a la calle?

C. Taller de maquetas a tres dimensiones. El juego de tizas con el espacio en el niño y el arquitecto: tizas y pegante, más papel de lija.

1. La planta escala de una tiza, un cm. igual a ζ
2. Construcción con tizas
3. La colgadura invertida de Gaudí como deslizamiento en la estructura de tizas y

fotografía de cada situación. Secuencia del deshielo del espacio. Utilizaría una (*ilegible*) sería un muestrario, o partitura o catálogo o tipología de posibilidades o sugerencias en el racionalismo de los planteamientos en la maqueta.

“Madrid Martes 24 en la noche de Enero del 89”

Me siento enfermo, no puedo dormir. Estoy preocupadísimo con el atraso, la desviación que estoy sufriendo de los únicos trabajos que a mis 81 años me interesan.

Bernaola esperándome para tratar de la música para mi ópera Pastoral de Cezanne que no veo la manera de un tiempo para trabajar.

Se inicia con la apoteosis de Delacroix, al que unos ángeles transportan al cielo en la acuarela de Cezanne arrodillado junto a Claude Monet.

La historia de todos los que suben al cielo sin llegar. Conde de Orgaz, el mismo cristo que resucita y no es recibido por el padre...

Solamente creo en lo que no existe. Dios no existe, pues este Dios es lo único que me interesa, mi reflexión con él son mis teomaquias, también a medio escribir.

Trabajo al mismo tiempo en interpretación nueva de la fábula neolítica del Paraíso en la que el ángel caído designado por Dios para arrojar a Eva con su espada de fuego del Paraíso. Este ángel enamorado huye del Paraíso con la mujer mientras en una rama del árbol del bien y del mal, sentado (*ilegible*) de Dios, presencian la escena. Lo acompaño con una tipología de los ángeles en la que se diferencian los ángeles míos y completan mi peluquería del ser, una de mis teomaquias.

Mi investigación realmente importante es mi filología pre-indoeuropea con apoyo lingüístico vasco. En todas las teogonías, mitologías orientales, el génesis es con un hombre cultivador de la tierra. Nuestro hombre pre-indoeuropeo es el de nuestro santuario prehistóricos, anterior a una cultura estética de pintores y cazadores.

Por primera vez se puede ensayar una investigación mítico-lingüística desde el arranque de nuestra identidad occidental y con préstamos de la cultura de Lascaux, 14 mil años, Grecia y Sumeria (Interpretación leyenda de los argonautas hasta la de Anquill? y Gigalmesh en Sumeria y podría definirse unas hipótesis sobre prehistoria estética y lingüística de blancos de occidente en el Japón. Conjunto de préstamos de una coherencia emocionante etc. Tengo además 51 libros que hace tiempo trabajé y que están esperando un tiempo mío para revisar.

Me quejo pues de ser desviado de los únicos trabajos que a mí me interesan. Me retiene la enfermedad de mi mujer, vivo los peores momentos de mi vida, no puedo vivir y tengo donde esconderme, es en la escritura, es en este papel.

Estoy muy enfermo, camino con mis pastillas para la angina de pecho que se me ha anunciado. Detesto esta sociedad que arruina todo lo que toca y que seguirá hasta arruinarlo todo. Tengo

por fortuna 80 años ahora y no dentro de 15 o 20, aunque ya para entonces estaréis maduros para reventar.

Para reventar de esta poética barata para creadores, es un decir, de la postmodernidad, no aguanto ni quiero comprometerme en algo que no creo, que la sociedad tiene ya resuelta la forma de que aborte en chapuza.

Una sociedad que todo el mundo persiguiendo dinero que a nadie le alcanza este mes quedaban más de 9 millones.

Saldrá mi informe de hace un mes. Casi al mismo tiempo el de Moneo. Y con el de Fullaondo, o si no lo hace mi carta en la que me refiero al equipo de Aranzazu. Digo que (*ilegible*) como explicación primera de los que primero hemos sido consultados. Yo ya explico en mi informe que a la invitación de Gorordo que agradezco como puedo colaborar como auxiliar de los arquitectos para alguna reflexión sobre los espacios y luego algo sobre las investigaciones estéticas comparadas que habrá que recurrir a los ordenadores. Yo he quedado en estas cuestiones y creo que por fortuna en un (*ilegible*) artesanal y apenas podré ayudar con alguna observación. Se podrá confiar en que algo podré ayudar pero no se ha de confiar ni cargar ninguna responsabilidad grave sobre mí. Los hombres de hoy sois los responsables de lo que tratáis de hacer hoy. Yo he muerto. Hasta algo que pudiera parecer acertado desde mi colaboración afectaría a la coherencia de los ¿? resultados de un Bilbao de hoy, con la administración de hoy y los políticos de hoy, que son garantía de que lo que se haga hoy es lo que es responsabilidad de todos vosotros. (Que los dioses os asistan y también estos dioses me tienen sin cuidado). Estoy muy cansado, espero a Jon.

“Texto mecanografiado enviado al periódico Bilbao, nº 15”. 28 de febrero de 1989.

Al periódico Bilbao, a su coordinador Ortiz Alfau con saludo afectuoso.

Debía haberle enviado estos dos informes, el del arquitecto Rafael Moneo con el mío sobre el centro cultural proyectado para el edificio de la Alhóndiga, pero esperaba al primer número de Composición Arquitectónica, la revista del Colegio Vasco-Navarro de Arquitectos. Nada dice sobre la Alhóndiga, nada del simposium de julio en nueva York sobre los últimos 25 años de arquitectura al que asistió el director de la revista. Debemos lamentar el escaso interés de la revista y su aparición cada cuatro meses. Se trató de celebrar unas primeras conversaciones con algunos arquitectos que designaba el Colegio para una reflexión general, forma de actuar, en este proyecto ambicioso, complejo. (*Ilegible*) parece tener respuesta del Colegio pretendía ~~Restringido concurso entre ellos.~~

Me adelanto a manifestar que mi único interés ha sido responder al alcalde Don José María Gorordo que deseaba consultarme. En mi opinión las consultas han de hacerse sin olvidos que lamentar. Responsables en los resultados somos todos los que de algún modo podemos alertar, discutirlo y aportar algo al proyecto. Mi aportación se reduciría a participar en el montaje del centro de Investigación Comparada de Lenguajes Artísticos incluido el Euskera. Considero indispensable no adelantar nada sin un enfoque global del país con la intervención de los responsables culturales en Vitoria, San Sebastián, Pamplona para reparto zona de investigación

complementaria, laboratorios especiales, en cada centro regional. Y finalmente, en lo que a mí respecta, he de añadir que no dispongo de tiempo ni de salud para estos proyectos que me llegan tarde y con mi interés y capital de confianza resultados totalmente agotado. Creo con Fullaondo que el equipo de Aranzazu, con Oiza, y la incorporación de MONEO FULLAONDO resultaría muy difícil de mejorar. No soy partidario, no creo en un concurso internacional. Opino además que estatura espiritual de un país en cada momento histórico no sea falsificado con aportaciones extranjeras.

Difícil la definición de las bases sin entrar en el ejercicio creador con todos sus problemas y se sabrá del proyecto trabajando en el proyecto.

“Una de las ideas de Alhóndiga edificio para Oteiza y brevemente”. 27 de abril de 1989.

falta aclaración destino

CC= 1ª única piloto (cine, música, ...comparada)

destino

he apuntado temas

just... física

conexiones

dinero reunión balance

2ª hoja: me ha preocupado la morfología de la ciudad la naturaleza del terreno, de fuerte y apagado a (*ilegible*) y luminoso = lámpara espiritual.

“Esperando a JON”. Alzuza, 27 de mayo de 1989.

Estoy muy cansado definitivamente molesto conmigo

10 años con el fracaso del 1er Gob Vasco

que decidí aislarme de todo para atenderme a mí

en lo que me encuentro me han metido los demás

mi tiempo con los demás se ha agotado

estaría dispuesto a devolver el dinero que se está

gastando conmigo, escultura, película, todos tienen

prisa pero ahora soy yo el que tiene prisa y

desaparezco

si algún día, sin prisas, tenemos lo

que ahora quieren, se realiza la operación entonces

se perdió la República porque no era frente al enemigo una República dura

se pierde esta democracia porque es incapaz de ser una democracia dura

un pueblo políticamente irracional, de analfabetos

unos partidos políticos sin imaginación, sin genio, sin poder

todos con el cuento fácil del euskera y no hay investigaciones lingüísticas

hablamos de buscar nuestra identidad y no hay investigaciones estéticas

hablamos de independencia, de separatismo, y 4 majaderos tienen al país de luto y de rodillas nadie sabe de lo que está hablando, todo está acabado, que nuestros viejos dioses os entierren con ellos

“Qué entendemos por Euskadi, por país de 4 capitales. Qué entendemos por museo, QUÉ por cultura , por dentro y fuera de la ciudad”. Fecha estimada 1989.

Qué entendemos por integración en Europa. Qué diferencia entre lo artístico y la educación estética del hombre.

Entre el AC desde Cezanne y el PM desde Duchamp.

Yo partidario de no integración en lo PM. Quedarnos avanzando en lo nuestro interrumpido. Cuando los demás vuelvan estaremos los primeros. La belleza no hay que ponerla (arquitectura ensalada de estilos, escultura al aire, monumentos...)

Hay que tenerla por educación (la arquitectura racionalista que ya se sabe y laboratorios escuelas y educación estética, no para formar artistas sino para formar maestros de niños con el arte.

Toda esta postmodernidad es la reacción como continuidad a un estilo, un AC que ha fracasado políticamente, que no se ha producido prácticamente. No ha habido arquitectura social aplicada al pueblo, no ha habido marxismo. Dios ha muerto. Marx ha muerto. Ha muerto Freud. El AC ha muerto. Todo ha muerto y toda esta mierda hecha con restos visuales de cadáver y estilos.

En Manhattan y Benidorm, para explotar suelo, pero ¿dónde estaba Dios? ¿Dónde (*ilegible*) del Marxismo? ¿Dónde ha habido un cambio cultural revolucionario? ¿Cómo pretender que haya muerto algo que no ha existido?

Donde el socialista marxista? ¿dónde la arquitectura funcional?

En Manhattan y Benidorm para explotar suelo. Hoy no me interesa ni la buena arquitectura que hoy se puede hacer. Yo me retiro porque no estaré de acuerdo con nadie porque yo soy de otro tiempo, sencillamente de otra cultura. He quedado al otro lado de la frontera que se me separa de esta cultura.

Con la recomendación de consulta a Moneo he buscado delegar responsabilidad de lo que se haga a la sociedad y de lo que se haga en la Alhóndiga responsables todos número 1, no el alcalde, no los arquitectos, o el equipo que lo haga , sino la forma en que se ha llegado a que ellos lo realicen. Es la incultura que no ha muerto y tiene que morir.

La cultura a la que se quiere sustituir yo no la he conocido, he trabajado dentro de ella, pero no la he disfrutado, yo no he existido para ella. Ha sido un fracaso político de todos los gobiernos de uno de los dos totalitarismos, de USA o de la URSS. Nada de lo que ya se está creando y para que parezca hermoso, nada me interesa, nada me parece hermoso ni me importa que la forma que hoy se hace. Mi única forma de colaboración posible soy un resentido ya que he sido traicionado en la anterior cultura que era la mía. No colaboro más que desde la mía.

Ha habido dos orientaciones. Una la del tradicionalismo experimentado con el objeto, desde Cezanne y el cubismo, y la del surrealismo experimentado con el espectador, la del irracionalismo desde Duchamp.

Y también otras dos orientaciones, considerando la relación del artista con su país. La que los que salen de su país y las de los que vuelven.

Los primeros buscando un arte internacional, aburridos de sus tradiciones nacionales. Y la de los constructivistas que tienen país y tratan de servirle, mejorarlo. Países con Torre Eiffel y Pompidou, países sin yo.

Que llamen otras la atención por lo que ponen, nosotros por lo que quitamos. Yo a favor de la educación estética del hombre sin en contra de lo artístico. Soy contrario a interponer lo artístico entre la arquitectura y el hombre, entre la naturaleza y el hombre, entre la ciudad y el hombre, entre la Naturaleza y la ciudad.

No un arte artístico AC Poético, con el objeto desde Cezanne, arquitectura con el objeto funcional constructivismo = pensamiento en el país.

El objeto arte artístico en relación con el espectador de modo un arte artístico, una relación con el espectador desde surrealismo y Duchamp. Arquitectura artística, manierismo, pastelería, adornario. Por belleza se entiende pastelería.

4. Mi visión utopía imposible, real y posible (*ilegible*). Que llame la atención por su fuerza aparente, voluntaria; nada artístico retiraría las esculturas públicas. Contrariamente, el arte como educación-investigación en centros museos y escuelas. Querer integrarnos en Europa pero no como iguales sino como distintos = a Thatcher. Ellos para no perder lo que tienen y nosotros para no perder lo que no tenemos. Menos oportunidad de país pobre pero no imbécil. Como diría Unamuno, que progresen otros. Economía de trueque, esculturas exportamos, vivimos lo que tecnológicamente otros hacen. Voluntariamente atrasarnos, renunciamos al cambio, al progreso tecnológicos. No creemos ser ni felices como los demás ni tontos.

“La resolución de Oteiza ante los problemas de la Alhóndiga”. Fecha estimada: 1989.

Debo explicar y muy breve. Creo estar obligado a explicar brevemente mi retirada de la presente situación en la que se encuentra el proyecto elaborado sobre la Alhóndiga, pues decido no volver a perder más tiempo. Puedo volver para ocuparme si, una vez realizado el proyecto, se estima que puedo ocuparme, como se había previsto, de la organización del Instituto de Investigaciones de los Lenguajes Artísticos Comparados junto con el Euskera, pero proyecto que centralizaba la actividad de los proyectos de la Fundación Sabino Arana, que se combatió como se está combatiendo esta creación de la Alhóndiga Cultural, con una diferencia notable, y es que con el proyecto de Fundación Sabino nunca se supo por qué esta decisión ni de dónde partió para prohibir el proyecto.

Ahora los motivos de la oposición seguramente son los mismos (me he de referir a ellos) pero se hacen visibles. Confieso mi culpabilidad, debo tener alguna porque aparezco perteneciendo al equipo de trabajo, mi culpabilidad está en que no debía haberme dejado convencer de

formar parte del equipo. Yo sabía que iba a resultar prácticamente imposible a nuestro país en un proyecto cultural serio. Yo, desde que participé en el acercamiento a nuestro primer GV, de los proyectos estudiados y en gran parte experimentaba la confirmación de su inmediata viabilidad durante nuestra resistencia cultural en el franquismo y trabajando y con vistas a la primera oportunidad de contar con un primer GV. Con el primer Gv me di cuenta de que sus hombres carecían de madurez política, cultural, artística, religiosa, incluso cuando alguno alcanzaba alguna madurez religiosa ya no hay problemas religiosas, cuando uno alcanza una madurez política ya no hay problemas políticos. Los problemas políticos surgen cuando los políticos está sin hacer (*ilegible*) inconcebiblemente. Este Gv es continuación del primero que fue inconcebiblemente e inesperadamente desastroso. Culturalmente nefasto. Y aún peor sucede en lo estético, en lo político en lo cultural.

Zócalo como homenaje ornamental podría utilizarse dos esquinas o fragmentos en diagonal de un pulpo de brazos geométricos que se levanta sobre dos patas o estructuras en oblicuo desde las dos zonas a las que la jaula servía posteriormente.

El PNV como mafia en el GV.

Confieso sentir culpabilidad por intervenir en el proyecto cultural dependiente del GV después del fracaso con el primer Lehendakari y el primer conejero de cultura decidí no perder más mi tiempo (mi tiempo comprende toda mi vida esperando un GV) ya se decidió en el primer Labayen que no interesaba en 10 años. Yo ya aclaré que esos 10 vendrían otros de diez en diez. Yo no tengo nada que ver, nada que esperar en lo que queda o pueda hacer con un GV heredero del primer GV. Yo me refería al error cometido al desaprovechar una oportunidad histórica y lo que esto costaría carísimo para la recuperación de mi experiencia del PNV es de una mafia. Entiendo en un sentido incruento con el mismo estilo secretas decisiones, una mafia con rivalidades, envidias, con sus atrasos de tradición e incultura e interés personales y de partido y de familia.

Los aconsejantes del consejero de cultura, en su (*ilegible*) de estudio de museos en USA habrán aprendido en transformar una Alhóndiga de pellejos de vino en un apartamento de pellejos de coches salvándose así la riqueza espiritual de la política cultural es fiel con de la inculta y desastrosa política del primer GV. Culturalmente es lamentable que se haya pensado en utilizar la artística fachada como funda o embutido, como aparcamiento de coches.

“Rotunda respuesta a la prohibición del proyecto para la Alhóndiga”: Fecha estimada: 10 de enero de 1990.

“El equipo del arquitecto Sáenz de Oiza no acepta la prohibición por considerarla desviada, políticamente oscura, sospechosa, y técnicamente, profesionalmente, irresponsable.

Nuestro pensamiento original fue prescindir, desmontar el edificio, exactamente lo que hubiera decidido hoy el arquitecto bastida con su Alhóndiga” ante la oposición hicimos que se pudiera conservar como Homenaje y recuerdo ornamental integrado al proyecto, las 2 esquinas o fragmentos en diagonal de la fachada. Y finalmente, salvando toda la fachada, ha llegado Oiza a la proeza de crear un singular y extraordinario proyecto que tampoco se acepta. Por nuestra parte no hay más discusiones.

Pero tiene que quedar visible para nuestro país la importancia de del proyecto, además el lugar de la Alhóndiga es ideal en Bilbao para el destino cultural que se le asigna, ideas en vanguardia sobre proyección popular de las investigaciones, participación directa en talleres, información, museos, educación. Consideramos que también debe quedar visible para nuestro pueblo la sistemática e inexcusable irresponsabilidad de la oposición.

Ante la prohibición definitiva pensamos sobran los 15 días que se nos concede para las alegaciones, ya que nuestra defensa está en el proyecto. Es la oposición la que tendría que defenderse, que aquí está estorbando y sobra.

Pensamos también que podíamos haber propuesto un debate en 2 tiempos o niveles. Un primera reunión inmediata de los responsables técnicos, arquitectos, aconsejantes del consejero de cultura y turismo con el equipo del proyecto y ante los medios de comunicación. En una segunda reunión correspondía a los políticos decidir entre ellos con los informes técnicos y sus personales intereses políticos en la mano. Hasta aquí lo acordado por nosotros y que hemos desechado por difícil e inútil seguir perdiendo más tiempo. Decidimos agrega a estas líneas breve aclaración individual de los más directamente afectados o prohibidos del equipo.

El arquitecto Oiza responde:

(texto de Oiza)

Responde Oteiza:

Confieso cierta culpabilidad al aceptar intervenir en el proyecto, yo sabía que nada culturalmente positivo, ambicioso, podía intentarse en mucho tiempo en nuestro país después de la política inmadurez mostrada por el primer Gobierno vasco del PNV y su nefasta política cultural impuesta. Ya entonces decidí no perder más mi tiempo (un tiempo que comprendía toda una vida esperando y trabajando para un primer Gobierno vasco). Esta oportunidad histórica perdida para la puesta en marcha de una necesaria y revolucionaria política cultural, tenía que costar muy cara, está costando y seguirá costando y/o seguirá pagando nuestro país.

Creo seriamente llegado el momento, con esta última a experiencia de la Alhóndiga, de exigir responsabilidades, citando públicamente a juicio al primer Lehendakari en el primer Gobierno Vasco y su Consejero de Cultura, con el actual consejero para responder de esta política cultural reaccionaria, prevista y calculada, que se inicia con el desprecio y marginación inmediata de los artistas, seguida con la suspensión con la campaña iniciada con verdadero respaldo popular por la FUNDACIÓN CULTURAL SABINO ARANA que se proponía coordinar todas las tareas de creación artística en un INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN ESTÉTICA COMPARADA DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS incluido el euskera. Se prohibió desde lo oscuro, sin una sola explicación a nadie, ni de los responsables de prohibición ni de sus motivos. Ni de los 70 millones de la aportación popular.

Luego siguió esta política cultural incalificable con el destino deshonroso para Gernika, se dejó perder su capitalidad espiritual europea con su destino cultural internacional, que el gobierno vasco, con el viejo plan chillídico de aconsejantes del consejero de cultura, se quedaba satisfecho con la chapuza ridícula [...] de 2 esculturas de adorno, una de Chillida y la otra del escultor inglés.

Si ahora, se prohíbe la realización del proyecto, que podía estar ya muy adelantada, se levantará más tarde, que no sea demasiado tarde, la prohibición. En Aranzazu no aceptamos cambiar nuestro proyecto, la prohibición fue 15 años, volvimos y concluimos nuestro proyecto con media taza más de la taza que no se había querido. (Aunque no dure tanto yo creo no estaré)

Responde el Alcalde

me figuro se hará responsable y feliz promotor de las ideas
para el proyecto
su envidiada
adhesión popular ...)
ponerles en su sitio

y si ahora aquí donde
nadie entiende de escultura todos entienden y opinan de arquitectura, en concierto bien dirigido de rebuznos, se podrá paralizar el proyecto pero no impedir que se descubra la operación oculta de envidia política y de partido contra la personalidad de Gorordo.

“En Bilbao, Viernes 12 de enero del 90. Con Gorordo, Oiza, Jon y yo”

Supongo hemos pensado todos algo para en 15 días contestar, lo que opino:

1. Contestación terminante a la prohibición que no aceptamos por considerar decisión incompleta, desviada, política y profesionalmente irresponsable.

Adelantamos declaraciones que se nos piden , las que consideramos más elementales.

1. El lugar de la Alhóndiga es el ideal para el proyecto cultural (*¿está ya copiado?*) y su contenido el verdadero destino en este momento histórico para Bilbao y en vanguardia de las ideas sobre investigación y proyección popular directa, como talleres, museos, información, educación, participación,.

2. Nuestro pensamiento original fue prescindir, desmontar, el edificio, Luego que se podía conservar como zócalo-homenaje y recuerdo ornamental integrado al proyecto. Las dos esquinas o fragmentos en diagonal de la fachada. Y finalmente, salvando toda la fachada ha llegado Oiza a la proeza de crear un singular y extraordinario proyecto que tampoco se acepta.

Por nuestra parte ya no hay más discusiones sobre el proyecto. Pero consideramos que tiene que quedar ante nuestro país visible la bondad de nuestro proyecto y también visible la inexcusable irresponsabilidad de la oposición.

3. Para llegar rápidamente al final y dentro de los 15 días que se nos conceden generosamente la consejería de cultura y la impertinencia del patrimonio artístico, después de la prohibición este último punto aclaratorio.

proponemos debate en dos tiempos o a dos niveles. Una primera e inmediata reunión de los responsables técnicos arquitectos y aconsejantes. Con nosotros con el equipo del proyecto, con grabaciones, vídeo y periodistas y una segunda reunión se ocuparían los políticos de decidir entre ellos con los informes técnicos y sus personales intereses políticos en la mano

y colorín colorao nuestra paciencia se ha acabado.

Lo que pienso para nuestra primera reunión.

2. Presento al comienzo de la reunión mi retirada. Ex ahora mismo que voy a retirarme, expreso mi total acuerdo con el proyecto de Oiza, pero no estoy de acuerdo en seguir discutiendo. Estaría dispuesto a volver ya realizado el proyecto (se entiende si aprobado ahora y si no he fallecido) para intervenir en la organización del Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas de los Lenguajes, incluido el Euskera. Como ya se proyectó para la Fundación Sabino Arana.

proyecto igualmente anulado pero en esta ocasión desde lo oscuro, sin una sola explicación a nadie, ni de los responsables ni de sus motivos ni de los 70 millones de donación popular para el proyecto plenamente divulgado. En nuestro caso, del proyecto para la Alhóndiga motivos y responsables de la prohibición en gran parte, pero no en toda, están a la vista. Haré la propuesta, yo estoy dispuesto a citar a juicio públicamente al primer Lehendakari en el primer GV y su consejero de cultura y al actual consejero. Exigir responsables de la nefasta política cultural que comenzó con el desprecio y marginación preparados y dispuestos a colaborar con todas nuestras recuperaciones culturales y siguió con el destino incalificable, deshonesto, que se reservó para Gernika, tanto en su destino internacional que había sido ya previsto y fue ignorado como con la chapucera y deshonesto alianza de la política culpable y el clan chillídico y aconsejante de la incultura oficial que cumplió con la desafortunada comisión de las dos esculturas para adorno como INRI de la Gernika actual, desamparada, humillada, aguantando el privilegio que será lamentado de las dos esculturas adornantes de Chillida y del inglés. Me retiro, pido a todos vds. un veredicto de culpabilidad para la política cultural de gobierno vasco y los opositores visibles y escondidos del proyecto.

Completaré para la prensa envío de estas notas. Aclaraciones sobre una política mafiosa del partido como epígrafe en el interior. En el debate de ayer con la oposición el título del artículo Oteiza se retira del proyecto Alhóndiga y estas fueron sus palabras.

BIBLIOGRAFÍA

10.1 BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Contiene la bibliografía crítica referenciada en el texto de la Tesis, la bibliografía consultada y la correspondiente a otros autores relacionados con las fuentes y palabras clave de la investigación.

AA.VV

- ACTAS del *Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte. Brasilia*, São Paulo-Rio de Janeiro, 17-25 septiembre, 1959, archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza
- *Arquiescultura. Diálogos entre la Arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*, Museo Guggenheim, Bilbao, 2005
- *Arte y artistas vascos en los años 60*, Donostia-San Sebastián, Fundación Kutxa y Diputación Foral de Gipuzkoa, 1995
- *Bilbao Guggenheim ++Shanghai World Expo 2010*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 2010
- *Centro Cultural de la Villa de Bilbao la Albóndiga, 1988*, revista KAIN, n.º 1989
- *Constructivismo* (recopilación de textos entre 1912 y 1933), Madrid: Comunicación 1973
- *City Life. Essays on urban culture*, Maastricht: Jan Van Eyck Akademie Eds (ed. Heinz Paetzold), 1997
- *Dada y constructivismo*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 1989
- *De Stijl: 1917-1931. Visiones de la Utopía*, Madrid: Alianza Editorial, 1986
- *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo Navarra, 2009 (catálogo exposición 28-10-2009 /22-02-2010)
- *Escritos de arte de Vanguardia 1900-1945*, Madrid: Turner, 1979
- *Escultura española 1900/1936*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1985
- *Heidegger* (monográfico), revista Sileno n.º 11, diciembre 2001
- *Euskal Hiria*, Vitoria-Gasteiz: Servicio Publicaciones Gobierno Vasco, 2002
- *L'art et la Ville. Urbanisme et art contemporain*, Paris: Skira, 1990
- *La Arquitectura de la no ciudad*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, 2004
- *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Arteleku, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura Barcelona: Universidad de Cataluña UPC, 2004
- *Mies van der Rohe*, Madrid: Ministerio de Fomento, 1987
- *Naum Gabo y el concurso para el Palacio de los Soviets, Moscú 1931-1933*, Valencia: IVAM-Centre Julio González, 1993
- *Pabellón español. Exposición Internacional de París 1937*, Madrid: Ministerio de Cultura-Centro de Arte Reina Sofía, 1987
- *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1986
- *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la Arquitectura*, Madrid: Fundación Cultural Mañe Vida, 2003
- *Un siglo de escultura moderna*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1988

ABALOS, Iñaki

- *La buena vida, Visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000
- Prólogo a *Escritos expresionistas (1919-1920)* de Bruno TAUT, Madrid: El Croquis, 1997

AGAMBEN, Giorgio

- *El hombre sin contenido*. Barcelona: Àltera, 2005
- *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia: Pre-Textos, 2003 (org.1982)

ADORNO, W. Theodor, Madrid: *Teoría estética*, Taurus, 1986ALBRECHT, H. J., *Escultura del siglo XX. Conciencia del espacio y configuración escultórica*, Madrid: Blume, 1981ALEMÁN, Jorge *Lacan en la razón postmoderna*, Málaga: Miguel Gómez ediciones, 2000

- ALZOLA, ACHÚCARRO y HOFFMEYER, *Memoria del Proyecto de Ensanche de Bilbao. 1876*, Bilbao: COAVN, 1987 (edición crítica del facsímil a cargo de CENICACELAYA, J. y SALOÑA, I.)
- AMENDOLA, Giandomenico, *La ciudad postmoderna. Magia y miedo en la metrópoli contemporánea*, Madrid: Celeste, 2000
- ANGUIANO DE MIGUEL, Aida, "Interrelaciones entre las artes y la Arquitectura en "De Stijl", en *Anales de Historia del Arte*, n ° 3, Madrid: Universidad Complutense, 1991
- ANTAL, F., *Clasicismo y Romanticismo*, Madrid: Alberto Corazón, 1978
- AREÁN, Carlos, "El problema de la integración de las artes", *Nueva Forma*, n ° 15, Madrid, 1976
- ARGAN, Giulio Carlo
- *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona: Laia, 1983
 - *El arte moderno. 1770/1970* (2 vol.), Valencia: Fernando-Torres, 1975
- ARNAIZ, Ana
- *La Memoria evocada. Vista Alegre un cementerio para Bilbao*, Bilbao: Servicio Editorial UPV-EHU, 1995
 - "Escultura y Arquitectura para la memoria de la vida. Vista Alegre el Cementerio de Bilbao", en 1875-1939. *Revisión del Arte Vasco entre 1875 y 1939*, Ondare n ° 23, Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Donostia, 2004
- ARNAIZ, Ana ELORRIAGA Xabier, LAKA Xabier y MORENO Javier
- "De modernidades y oportunidades. Escultura Pública en el País Vasco", *Cimal. Arte internacional*, n ° 54, 2001
 - "Escultura pública: tensión entre lo simbólico y lo funcional", en "*Presencias en el Espacio Público contemporáneo. Las ideas y su pensamiento. Visiones críticas y análisis del pensamiento contemporáneo*" Barcelona: Centre d'Estudis de l'Escultura Pública i Ambiental/Universitat de Barcelona, 1998
- ARPAL, Jesús, "La representación cultural en sociedad urbana: escenarios metropolitanos y lugar social del arte", *ZEHAR* n ° 10, Donostia, mayo-junio, 1991
- ASHTON, Dore, "Monumentos para ningún lugar o para cualquier lugar" en BATTCKOCK, Gregory (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976
- ASSUNTO, Rosario, *Ontología y teleología del jardín*, Madrid: Tecnos, 1991
- AUGE, Marc, *Los no lugares: espacios del anonimato; antropología sobre modernidad*, Barcelona: Gedisa, 1995
- AZÚA, Félix de *Diccionario de las Artes*, Barcelona: Anagrama, 2002
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BADIOLA Txomin
- "Ángel Bados para ARSenal", Bilbao: ARSenal, 1996.
 - "Notas sobre intenciones y resultados", en *Txomin Badiola*, Santander: Nave Sotoliva, Puerto de Santander, 1993.
 - "10 años de escultura en el país Vasco. Datos para un balance a realizar (si es posible)", *Arbola* (n ° 7), Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia- Departamento de Cultura, 1987
- BADOS A. y BADIOLA, T. "Ángel Bados/Txomin Badiola" en *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, n ° especial 99, 100, 101. Madrid: Ediciones "L", 1994.
- BADIOLA, T., BADOS, A. e IRAZU, P. *Una obra para un espacio*, Madrid: Comunidad de Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 1987.
- BADIOLA, T. BADOS, A., SAINZ MORQUILLAS J.R., CVA. *Mitos y delitos*, Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1985.
- BALMÉS, François, *Lo que Lacan dice del ser (1953-1960)*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002
- BARAÑANO, Kosme María, *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Donostia: Universidad del País Vasco, 1990
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona: Gustavo Gili 1982

BAUDRILLARD, Jean

- *El sistema de los objetos*, Madrid: 1988, Siglo Veintiuno Editores, (Ed. orig. 1968)
- *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1984

BENEVOLO, Leonardo, *Diseño de la ciudad. El arte y la ciudad contemporánea*, Gustavo Gili (5 vols.), México, 1978

BENJAMIN, Walter

- Libro de los pasajes (edición de Rolf TIEDEMAN), Madrid: Akal, 2005 (orig. 1927-1940)
- “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I* Madrid: Taurus, 1990 (orig. 1935)

BERGSON, Henri

- *Lecciones de Estética y Metafísica*, Madrid: Siruela, 2012 (orig. 1887-88)
- *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999 (orig. 1927)

BERIAIN, Josetxo, *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*, Barcelona: Antrhopos, 2000.

BERNHARD, Thomas, *Corrección*, Madrid: Alianza, 1987 (orig. 1975)

BLANCO, CARRILLO, CLARAMONTE Y EXPOSITO (eds), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001

BOLLNOW, O. Friederich, *Hombre y espacio*, Barcelona: Labor, 1969

BORJA, Jordi, *La ciudad conquistada*, Madrid: Alianza Editorial, 2003

BORJA, Jordi y MUXI, Zaid, *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona: Electa, 2003;

- *La ciudad conquistada*, Madrid: Alianza, 2003

BOURRIAUD, Nicolás, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004

BOULLE, Étienne-Louis, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985, (orig. hacia 1793)

BOZAL, Valeriano

- *Arte del s. XX en España*, Madrid: Espasa Calpe, 1995
- *La construcción de la vanguardia (1850/1939)*, Madrid: Visor, 1978
- *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976

BRIS MARINO, Pablo, *La Arquitectura de Mondrian. Revisión de la Arquitectura neoplástica a la luz teórica y práctica de Piet Mondrian, Tesis doctoral*, ETSAM, UPM, Madrid, 2006

BRÜDERLIN, Markus (ed.) *Arquiescultura. Diálogos entre la Arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*, Bilbao: Museo Guggenheim, 2005

BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2001 (orig. 1989)

BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Tecnos, 1987 (orig. 1757)

CALVO SERRALLER, Francisco

- *Escultura española actual*, Madrid: Fundación Lugar, 1992
- Como editor, *Ilustración y Romantixismo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982

CALLE, Román de la

- *Gusto, belleza y arte: doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006
- *John Dewey: experiencia estética & experiencia crítica*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2001
- *En torno al hecho artístico*, Valencia: Fernando Torres, 1981

CANOGAR, D., *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Madrid: Julio Ollero Edit., 1992

CASTORIADIS, Cornelius

- *Lo que hace a Grecia 1. De Homero a Heráclito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006
- *La insignificancia y la imaginación*, Madrid, Mínima Trotta, 2002
- *La institución imaginaria de la sociedad*. vol I y II. *Marxismo y teoría revolucionaria*, Barcelona, Tusquets, 1983

CENICACELAYA, Javier; ROMÁN, Antonio; SALOÑA, Iñigo

- “La importancia de codificar y de copiar para la construcción de la ciudad sostenible”, en Fabrikart n º8. Bilbao: EHU/UPV, 2008
- *Bilbao. Hiri ikuspegial/ Una visión urbana/ An Urban vision*, 1300/2000, Bilbao: COAVN Bizkaia, 2001
- *Guía de Arquitectura metropolitana. Bilbao*, Bilbao: COAVN, 2002

CHABERT, Noé, *Monument&Modernité. a Paris: Art, Espace Public et enjeux de mémoire, 1891/1996*, Paris: Fondation Electricité France/Paris Musées, 1996

CHIPP, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid: Akal, 1995

CHOAY, Françoise

- *L'urbanisme, utopies et réalité*, Paris: Seuil, 1965

CLARK, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de cultura de masas*, Madrid: Akal, 2000

COMBALIA, Victoria et alt. *El descrédito de las vanguardias*, Barcelona: Blume, 1980

COP, Anatole, *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*, Barcelona: Lumen, 1967 (orig. 1947)

CURL, James Stevens, *A Celebration of Death, An Introduction to some of the Buildings, Monuments, and Settings of Funerary Architecture in the Western European Tradition*, Londres: Constable, 1980

DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia*, Barcelona: Paidós, 1999

DAVIS, Mike

- *Ciudades muertas. Ecología. Catástrofe y revuelta*, Madrid: Traficante de Sueños, 2007
- *Ciudad de cuarzo. Arqueología de futuro en los ángeles*, Madrid: Lengua de trapo, 2003

DAZA, Ricardo, *Buscando a Mies*, Barcelona, Actar, 2000

DE LA SOTA, Alejandro, *Escritos, conversaciones, conferencias*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002

DE MICHELI, Mario *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Madrid: Alianza, 1984

DEBORD, Guy

- *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama, 1990
- *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos, 2002 (orig. 1967)

DELEUZE, Gilles

- *Diálogos*, Valencia: Pre-Textos, 1997
- *Diferencia y repetición*, Madrid: Júcar, 1988
- *Lógica del sentido*, Barcelona: Barral,

DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix,

- *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 1993
- *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós, 1985 (orig. 1972)

DELGADO, Manuel, *El animal público*, Barcelona: Anagrama, 1999

DERRIDA, Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona: Paidós, 1989

DETHIER, Jean, GUIHEUX, Alain, *Visiones Urbanas Europa 1870-1993. La ciudad del artista*.

- *La ciudad del arquitecto*, Electa-Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1994

DIAMONSEN, B., *Diálogo con la Arquitectura USA*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982

DOESBURG, THEO van, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985

- DROSTE, Magdalena, *Bauhaus 1919/1933*, Berlín: Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung-Taschen, 1993
- DUQUE, Félix
 · *Arte público y espacio político*, Madrid: Akal, 2001
 · *Hegel. La Especulación de la Indigencia*, Barcelona: Granica, 1990
- DURAND Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid: Taurus, 1981
- DURÁN, María Ángeles, *La ciudad compartida, Conocimiento, afecto y uso*, Madrid: Consejo Sup. de los Colegios de Arquitectos de España, 1998
- EAGLETON, Terry, *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006
- EGIA, Lutz, *Kukutza gaztetxea. Ellos por dinero, nosotras por placer*, Tafalla: Txalaparta, 2011
- ELIADE, Mircea
 · *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Labor, 1994
 · *Mito y realidad*, Barcelona: Labor, 1991
- ESPUELAS, Fernando, *El claro del bosque. Reflexiones sobre el vacío en Arquitectura*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999
- ESTEBAN, Iñaki *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Barcelona: Anagrama, 2007)
- ESTEBAN Marisol, *Bilbao, luces y sombras de titanio. El proceso de regeneración del Bilbao Metropolitano*, Bilbao: Universidad País Vasco/EHU, 1999
- ETLIN, Richard A., *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge (Massachusetts): The Mit press, 1984
- EXÓSITO, KIAER, FORE, et.al, *Los nuevos productivismos*, Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona, 2010
- FAUCHEREAU, Serge, *Kazimir Malevitch*, Barcelona: Polígrafa, 1992
- FAXEDAS, M. Luisa (2007), *Del simbolismo a l'abstracció: L'ideal de la unitat de las arts l'obra de Kandinsky i Mondrian 1886-1936*, **Tesis doctoral**, Facultad Geografía, Historia e Historia del Arte, Universidad de Girona, Girona
- FAERNA GARCÍA BERMEJO, José María, *Kasimir Malévich*, Barcelona: Polígrafa, 1995
- FAVOLE, Paolo, *La plaza en la Arquitectura contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995
- FEATHERSTONE, Mike, *Consumer culture and postmodernism*, London: SAGE, 1991
- FEUERBACH, Ludwig
 · *La esencia del cristianismo*, Madrid: Trotta, 1995 (orig. 1841)
 · *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*, Madrid: Alianza, 1993 (orig.1830)
 · *La esencia de la religión*, Madrid: Páginas de Espuma, 2005 (orig. 1849)
- FERNÁNDEZ, M. L. y SÁENZ DE GORBEA, X. *Burlas expresionistas: María Luisa Fernández*, Vitoria-Gasteiz: Trayecto Galería, 1993.
- FERNANDEZ ALBA, Antonio, *Los axiomas del crepúsculo. Ética y estética de la última Arquitectura*, Hermann Blume, Madrid, 1990
- FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca y LORENTE, Jesús-Pedro (editores), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "EL orden industrial: construcción, democracia y monumento", *AV Monografías*, n ° 92, Madrid, 2001
- FISCHER, Ernst (1963), *La Necesidad el Arte*, Península, Barcelona
- FOSTER, Hal
 · *Diseño y delito, y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004
 · *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal: Madrid, 2001
- FOSTER, Hal et al., *La Posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1985
- FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la Arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981

FREUD, Sigmund

- “Consideraciones de Actualidad sobre la Guerra y la Muerte” en *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza, 1973 (orig. 1915)
- “Nosotros y la muerte y carta a F.V. Eeden. Dos documentos desconocidos”, *Freudiana*, n °1, 1991

FULLAONDO, Juan Daniel

- *Escritos críticos*. (recopilación y prólogo de M^a Teresa MUÑOZ), Bilbao: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro. Delegación en Bizkaia, Maira Libros, 2007
- *Composición de Lugar. La Arquitectura entre el arte y la ciencia*, Madrid: Hermann Blume, 1990
- *Laocoonte crepuscular. Conversaciones en torno a Eduardo Chillida*, Madrid: Kain, 1991
- *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976
- *La Arquitectura y el urbanismo de la región y el entorno de Bilbao II*. Madrid: Alfaguara, 1971
- *La Arquitectura y el urbanismo de la región y el entorno de Bilbao I*. Madrid: Alfaguara, 1969
- “Cementerio en San Sebastián”, *El Croquis. Revista de Arquitectura*, n ° 26, agosto-octubre 1986
Con MUÑOZ, M^a Teresa
- *Historia de la Arquitectura contemporánea española. Mirando hacia atrás con cierta (a veces)*, Madrid: Kain Ed., 1994
- *Zevi*, Madrid: Kain Ed., 1992

FULLAONDO, Juan Daniel y SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier, *Centro Cultural de la Villa de Bilbao La Alhóndiga*, 1988, Madrid: revista Kain n ° 7, Mayo 1989

GADAMER Hans-Georg

- *Los caminos de Heidegger*, Barcelona: Herder, 2002
- *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991

GARCÉS, Marina, *En las prisiones de lo posible*, Barcelona: Bellaterra, 2002

GARCÍA, A. *Tramuntana. Intervenció a l'espai. Àngel Bados*, Barcelona: Sala Fundació Caixa Pensions, 1988.

GIEDION, Siegfried

- *Espacio, tiempo y Arquitectura*, Madrid: Dossat, 1982
- *El presente eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Madrid: Alianza, 1985 (orig. 1957)
- *El presente eterno: los comienzos de la Arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Madrid: Alianza, 1986 (orig. 1963)
- *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1957
- “Nueve puntos sobre la monumentalidad”, junto a LEGER, Fernand y SERT, José Luis, en *Arquitectura y Comunidad*, op. cit.

GOMBRICH, Ernst. H., *Historia del Arte*, Madrid: Alianza, 1981

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, *Arquitectura y escultura en la Basilica de Aranzazu 1950-55*. Artium, Vitoria-Gasteiz: Koldo Mitxelena Kulturunea, 2003
· *Arte y política en los orígenes de la modernidad*, 1992

GORORDO, Joseba, *La política de otra manera*, Bilbao: sled., 1993

GREGOTTI, Vittorio, “De la monumentalidad”, en *Desde el interior de la Arquitectura (un ensayo de interpretación)*, Barcelona: Península, 1993

GREENBERG, Clement, *Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Barcelona: Gustavo Gili / Punto y Línea, 1979 (orig. 1944-1960)

GROPIUS, Walter, *Alcances de la Arquitectura integral*, Buenos Aires: La Isla, 1957

GROYS, Boris, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia: Pre-textos, 2005

GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco: 1949-1980*. Madrid: Akal, 1985.

- GUASCH, Anna M^a y ZULAICA, Joseba (eds.) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid: Akal, 2007
- GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid: Cátedra, 2004
- HABERMAS, J. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- HADJINICOLAOU, Nikos, *Historia del arte y lucha*, Madrid-México, Siglo XXI, 1974
- HALL Edward T., *Más allá de la cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978
- HEGEL, George W. F.,
- *La Arquitectura* Barcelona: Kairós, 1981
 - *Introducción a la Estética*, Barcelona: Ediciones de bolsillo, 1979 (orig. 1835)
 - *Fenomenología del espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988 (org. 1807)
- HEIDEGGER, Martin
- *¿Qué es Metafísica?* Madrid: Alianza Editorial, 2000 (orig. 1929)
 - *Caminos del bosque*, Madrid: Alianza Editorial, 1995 (orig. 1935-46)
 - *El origen de la obra de arte*, en *Caminos del bosque*, Madrid: Alianza Editorial, 1995 (orig. 1935)
 - *La Fenomenología del espíritu de Hegel*: (curso del semestre de invierno, Friburgo 1930-31), Madrid: Alianza, 2006
 - “La pregunta por la técnica”, en *Conferencias y artículos*, Barcelona: Serbal, 1994
 - *Ser y tiempo*, Madrid: Trotta, 2003 (orig. 1927)
 - *Observaciones relativas al arte, la plástica y el espacio. El arte y el espacio /Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa*, Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, 2003
 - “Construir, Habitar, Pensar”, en BARAÑANO, Kosme, *Chillida-Husserl- Heidegger. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, s/l, IX Cursos Verano Universidad del País Vasco/HEU, Donosti- San Sebastián, 1990.
- HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel, *Conjugar los vacíos. Ensayos de Arquitectura*, Madrid: Adaba, 2005
- HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos, *La ciudad compartida. El género de la Arquitectura*, Madrid: Consejo Sup. Colegios de Arquitectos de España, 1998.
- HEREU, P., MONTANER, J., OLIVERAS, J., *Textos de Arquitectura de la modernidad*, Madrid: Nerea, 1994
- HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid: Visor, 1988
- HOFMANN, Werner, *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona: Península, 1995
- HÖLDERLIN, Friederich, *Hiperión o el eremita en Grecia*, Madrid, Hiperión, 2003 (orig.1797)
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (org. 1969), Madrid, Trotta, 2004
- JAMESON, Fredric
- *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona: Gedisa, 2004
 - *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991
 - *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Trotta, 1996
- JENCKS, Charles, *El lenguaje de la Arquitectura posmoderna*, Barcelona: Gustavo Gili 1984
- KANDINSKY, Wassily
- *Cursos de la Bauhaus*, Madrid: Alianza, 1983
 - *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Barral-Labor, 1983
- KRAUS, Rosalind
- *Pasajes en la escultura moderna*, Madrid: Akal, 2002
 - *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Forma, 1996
 - “La escultura en el campo expandido”, en AA.VV., *La postmodernidad*, Barcelona: Kairós, 1986 (Orig. 1979)

- KRISTEVA, Julia, *El porvenir de una revuelta*, Barcelona: Seix Barral, 2000
- LACAN, Jacques, El seminario 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis (1964), Buenos Aires: Paidós, 1999
- LARREA, Andeka, GAMARRA, Garikoitz, *Bilbao y su doble ¿Regeneración urbana o destrucción de la vida pública?, De una ciudad que quiere convertirse en una marca*, Bilbao, Gatazka Gunea, 2007
- LATOURET, Bruno, *Nunca fuimos modernos*, Madrid: Siglo XXI, 2007 (orig. 1991)
- LE CORBUSIER
- *El espíritu nuevo en Arquitectura. En defensa de la Arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983
 - *El Modulor*, Buenos Aires: Poseidón, 1953
- LEFEBVRE, Henri
- *La revolución urbana*, Madrid: Alianza, 1984
 - *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983
- LEYTE, Arturo, “Figuras constructivas del paisaje”, en *Heiddeger*, Sileno, volumen 11, Madrid: Identificación y Desarrollo S. L. 2001
- LESSING, Gotthold E., *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona: Folio, 2002
- LIPOVETSKY, Gilles (Ed.), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama, 1986
- LODDER, Christina, *El Constructivismo Ruso*, Madrid: Alianza Forma, 1988
- LOOS, Adolf, *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980 (orig. 1908)
- LUNACHARSKI, Anatoli V., *Las artes plásticas y la política en Marusia revolucionaria*, Barcelona: Seix Barral, 1968 (orig. 1917-1929)
- LUPTON, Ellen y MILLER, J. Abbot, *El ABC de la Bauhaus y la teoría del Diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 1994
- LYALL, Sutherland, *Landscape. Diseño del espacio público*, Barcelona: Gustavo Gili, 1991
- LYNCH, Kevin
- *La buena forma de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1986
 - *¿De que tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975
 - *La imagen de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984
- LYON, David, *Postmodernidad*, Madrid: Alianza, 1996
- LYOTARD, Jean-François
- *Moralidades posmodernas*, Madrid: Tecnos, 1996
 - *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa, 1996
 - *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra, 1987
- MADERUELO, Javier
- *Arte Público*, Diputación de Huesca, Huesca, 1999
 - *El espacio raptado. Interferencias entre escultura y Arquitectura*, Madrid: Mondadori, 1990
 - *La pérdida del pedestal*, Cuadernos del Circulo de Bellas Artes n º 3, Madrid, 1994
 - *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Lanzarote: Fundación César Manrique, 1996
- MAFFESOLI, Michel
- *Eloge de la raison sensible*, Paris: Bernard Grasset, 1996
 - *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*, Madrid: Siglo XXI, 2007 (orig. 1990)
- MALDONADO, Tomás, *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977

MALEVICH, Kazimir

- *Escritos Kazimir Malevich*, Madrid: Síntesis, 2007
- *El nuevo realismo plástico*, Alberto Corazón: Madrid, 1975 (orig. 1915-1922)

MALINOWSKI, Bronislaw, *Una teoría científica de la cultura*, Barcelona: Edhasa, 1970 (orig. 1948)

MALLARMÉ, Stéphane

- *Fragmentos sobre el libro*, Murcia: Colegio Oficial Aparejadores Arquitectos Técnicos de Murcia, Consejería Cultura de Murcia, 2002 (orig. 1866-1897)
- *Poesías seguidas de Una tirada de dados*, Madrid: Hiperión, 2003 (orig. 1897)

MARCHÁN FIZ, Simón

- *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, *Summa Artis, Historia general del arte*, Madrid: Espasa, 1996
- *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la Arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderna*, Madrid: Alianza, 1986
- *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal: Madrid, 1986

MARCUSE, Herbert, *Razón y Revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*, Madrid:

Libro de bolsillo, 1971 (orig. 1941)

MARTÍN, Jean-Hubert, *Malevitch. Arquitectones, pintures, dessins*, París: Centre Georges Pompidou, 1996

MARTÍN GONZALEZ, Juan José, *El monumento Conmemorativo en España 1875-1975*.

Universidad de Valladolid, 1996

MARTÍN VELASCO, Juan, *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid, Cristiandad, 1993

MARX y ENGELS, *Textos sobre la producción artística* (selección y prólogo de Valeriano BOZAL), Comunicación, 1976

MASIERO, Roberto, *Estética de la Arquitectura*, La Balsa de la Medusa: Madrid, 2003

MELVILLE, Herman, *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente*, Valencia: Pre-textos, 2000 (orig. 1853)

MERKERT, Jörn, *Naum Gabo y el concurso para el Palacio de los Soviets Moscú 1931-1933*,

IVAM, Valencia: Centre Julio González, 1993

MICHELI, Mario De, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1981

MIES van der ROHE, Ludwig

- *Escritos, diálogos y discursos*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia Comisión de Cultura, 1981
- *Conversaciones con Mies van der Rohe*, Barcelona: Moisés PUENTE edit., 2006

MOHOLY- NAGY, Laszlo

- *Urbanismo y ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili 1970
- *La nueva visión y reseña de un artista*, Infinito: Buenos Aires, 1972

MOLINUEVO, José Luis

- *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*, Madrid: Tecnos, 1998
- *La estética de lo originario en Jünger*, Madrid: Tecnos, 1994

MONDRIAN, Piet

- *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona: Barral Editores, 1973 (orig. 1919-20)
- *Arte Plástico y Arte Plástico puro*, Infinito: Buenos Aires, 1961

MONTANER, Josep M^a

- *Las formas del siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili 2002
- *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili 1997
- *Después del movimiento moderno*, Barcelona: Gustavo Gili 1993

MORAZA, Juan Luis

- *Ornamento y Ley*, Murcia, CENDEAC, 2007
- “Tránsitos (esculturas, objetos, instalaciones)” en *Ondare 26. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2008.
- “*Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*”, **Tesis doctoral**, Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, 1994

MORRIS, A. E. J., *Historia de la forma urbana*, Barcelona: Gustavo Gili 1984

MOSZYNSKA, Anna, *El arte abstracto*, Barcelona: Destino, 1996

MÜLLER, Aloys, *Introducción a la filosofía*, Madrid: Revista de Occidente, 1934

MUMFORD, Lewis, *La ciudad en la Historia*, Buenos Aires: Infinito, 1966

MUNTAÑOLA, Josep, *La Arquitectura como lugar*, Barcelona: Edicions UPC, 1996

MUÑOZ, Jacobo, *Figuras del desasosiego moderno. Encrucijadas filosóficas de nuestro tiempo*, Madrid: Mínimo Tránsito, 2002

MUÑOZ, María Teresa

- *La otra Arquitectura orgánica*, Madrid: Molly Editorial, 1995
- *El estilo internacional: Arquitectura desde 1922-1932*, Murcia: Colección de Arquitectura, 1984

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, *La ciudad como obra de arte. Las claves del urbanismo en la antigua Grecia*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1996

MUNTAÑOLA, Josep, *La Arquitectura como lugar*, Barcelona: UPC, (1996)

MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos* (vol. I y II), Barcelona: Seix Barral, 2004 (orig. 1930-1942)

NEUMEYER, Fritz, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre Arquitectura (1922-1968)*, Madrid: El Croquis, 1995

NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual (el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Madrid: Cátedra, 1993

NIETZSCHE, Friedrich

- *Estética y teoría de las artes*, Madrid: Tecnos, 2004
- *La voluntad de poder*, Madrid: Edaf, 2000 (orig. 1888)
- *Ecce Homo: cómo se llega a ser lo que se es*, Madrid: Grupo Editorial Marte, 1988 (orig. 1889)
- *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 1973 (orig. 1872)

NORBEG-SCHULZ, Christian, *Existencia, espacio y Arquitectura*, Barcelona: Blume, 1975

ORTEGA Y GASSET, Julio

- *¿Qué es la filosofía?*, Madrid: Revista de Occidente, 1958 (orig. 1928-29)
- *La rebelión de las masas*, Madrid: Espasa Calpe, 1998 (orig. 1930)
- *La deshumanización del arte*, Madrid: Espasa Calpe, 1992 (orig. 1925)

ORTIZ-OSÉS, Andrés

- *Cuestiones fronterizas*, Barcelona: Anthropos, 1999
- *Antropología Simbólica Vasca*, Barcelona: Anthropos, 1985

ORTIZ-OSÉS, Andrés y LANCEROS, Pachi (Dtrs.), *Diccionario de la existencia: asuntos relevantes de la vida humana*, Barcelona: Anthropos, 2006

PARDO, Juan, *Bartleby el escribiente o preferiría no hacerlo de Herman Melville seguido de tres ensayos de G. Deleuze, G. Agamben y J. Pardo*, Valencia, Pre-textos, 2009

PATÓN, Víctor. “El Gran Vacío” en *Arquitectura Viva* Ene-Feb 1991, n° 16.

PETRARCA, Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux*, Vitoria-Gasteiz, ARTIUM, 2002 (orig. siglo XIV)

PEVSNER, Nikolaus, *Las academias del arte: pasado y presente*, Madrid: Cátedra, 1982

PORTOGHESI, Paolo, *Después de la Arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili 1981

- POWER, K. en “Pello Irazu: un toque de color” en Catálogo exposición *Pello Irazu. Obra 1987-1988*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1988
- PRIETO PÉREZ, Santiago, *La Bauhaus: contexto, evolución e influencias posteriores*, · **Tesis doctoral**, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Madrid, 2005
- PUIG ÁLVAREZ, Roberto
- “Reforma de los modos de enseñanza de la Arquitectura”, *Arquitectura*, n ° 72, Madrid, diciembre 1964
 - “Otras ideas para una nueva planificación de la enseñanza de la Arquitectura en España (continuación)”, *Arquitectura*, n ° 71, Madrid, noviembre 1964
 - “Otras ideas para una nueva planificación de la enseñanza de la Arquitectura en España”, *Arquitectura*, n ° 70, Madrid, octubre 1964
- PUIG ÁLVAREZ, Roberto, PULIN, Fernando, “Memoria-manifiesto. Concurso Edificio Kursaal. San Sebastián”, *Arquitectura*, n ° 42, Madrid, junio 1962
- QUETGLAS, Josep, *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*
- RAMIREZ, Juan. A.
- *Arte y Arquitectura en la época el capitalismo triunfante*, Madrid: Visor, 1992
 - *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Málaga, Universidad de Málaga, 1983
- RAMIREZ, Juan A. y CARRILLO, Jesús (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias*, Madrid: Cátedra, 2004
- READ, Herbert, *La escultura moderna. Breve historia*, Barcelona: Destino, 1994 (orig. 1961)
- REALE, Giovanni y ANTISERI Darío, *Historia del pensamiento filosófico y científico. Del humanismo a Kant (TII)*, Barcelona: Herder, 1995 (orig. 1983)
- REMENTERIA, Iskandar
- *Documental Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga. Proyecto estético para Bilbao*, Bilbao: Fundación Museo Jorge Oteiza / Zinebi 50, 2008.
 - “Consideraciones sobre el arte y el espacio en la obra de Chillida y Heidegger”, en AA.VV. *Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975, Ondare Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales n ° 25*, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2006
- REYERO, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid: Cátedra, 1999.
- RIBALTA, Jorge (edtr), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca: Univ. Salamanca /Mediaz 1999.
- RIBAS, Albert, *Biografía del vacío. Su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*, Barcelona: Destino, 1997
- RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Madrid: Visor, 1987 (ed. orig. 1903).
- RÓDCHENKO, Alexander, *Cartas de París 1925*, Madrid, La Fábrica Editorial, 2009
- ROSSI, Aldo, *La Arquitectura de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili 1979.
- ROVIRA, Joseph M., *Sert. Medio siglo de Arquitectura. 1928-1979. Obra completa*, Barcelona: Fundació Joan Miró, 2004
- ROWE, Colin, *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros Ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978
- ROWE, Colin y KOETER, Fred, *Ciudad Collage*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998 (orig. 1981)
- RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la Arquitectura*, Barcelona: Altafulla, 1997 (facsimil, orig.1849)
- RUBERT DE VENTOS, Xavier *El arte ensimismado*, Barcelona: Nexos,1993
- SADABA, Javier, *Saber morir*, Madrid: Libertarias/Prodhufi 1991
- SAN MARTÍN, Fco. Javier., *CVA (1979-1985)*, Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2004

- SÁNCHEZ, José A. y GÓMEZ José A. (coords.), *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad*, Murcia: Universidad de Murcia, 2003
- SCHELLING, Friedrich W. J., *Schelling esencial. El arte es la única y eternal revelación* (intro. y antología Carles RIUS SANTAMARÍA), s/l, Montesinos, 2011
- SCHULZ-DORNBURG, Julia, *Arte y Arquitectura: Nuevas afinidades*, Barcelona: Gustavo Gili 2000
- SENIE, Harriet, *Contemporary Public Sculpture (Tradition, Transformation, and Controversy)*, Nueva York: Oxford University Press, 1992
- SENNETT, Richard
- *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza, 2003
 - *El declive del hombre público*, Barcelona: Ediciones 62, 2002 (orig. 1978)
 - *La corrosión del carácter*, Barcelona: Anagrama, 2000
 - *La conciencia del ojo*, Barcelona: Versal, 1991
 - *Vida urbana e identidad personal*, Barcelona: Ediciones Península, 1975
- SIMMEL, Georg, "Las grandes urbes en la vida del espíritu" en *El individuo y la libertad (Ensayos de Crítica de la cultura)* Barcelona: Ediciones Península, 1986 (orig. 1903).
- SITTE, Camillo, *Construcción de ciudades según principios artísticos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980
- SLOTTERDIJK, Peter, *Esferas I. Burbujas. Microsferología*, Madrid: Siruela, 2003
- SOJA, Edward W., *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Madrid: Traficantes de sueños, 2008
- SOLÀ-Morales, Ignasi de, y Costa, Xavier (eds.), *Metrópolis. Ciudades, redes, paisajes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Alfaguara, 2003
- SORKIN, Michael (ED.), *Variaciones sobre un parque temático, La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004
- STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Madrid: Alianza, 1986
- STÖRIG, H. J. *Historia universal de la Filosofía*. Madrid: Tecnos, 1990
- SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Barcelona: Anthropos, 1989
- TAUT, Bruno (ABALOS, Iñaki edit.), *Escritos expresionistas (1919-20)*, Madrid, El Croquis, 1997
- THOMAS, Louis-Vincent
- *Antropología de la muerte*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983
 - *La muerte*, Barcelona: Paidós, 1991
- TRÍAS, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Barcelona: Anagrama, 1976
- UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid: Espasa Calpe, 2002 (orig. 1913)
- VALÉRY, Paul
- *Teoría Poética y Estética*, Madrid: Visor, 1990
 - *Monsieur Teste*, Madrid: Visor, 1999 (orig. 1896)
- VALLE, M^a Teresa, del
- *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología*, Madrid: Cátedra, 1997
- VAN DE VEN, Cornelis, *El espacio en Arquitectura*, Madrid: Cátedra, 1981
- VATTIMO, Gianni et alt.
- *El fin de la modernidad*, Barcelona: Gedisa, 1994
 - *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 1994
- VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili 1972
- VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven, SCOTT BROWN, Denise, *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona: Gustavo Gili 1978
- VIDLER, Anthony, *El espacio de la Ilustración*, Madrid: Alianza Editorial, 1997

VIRILIO, Paul

- *Estética de la desaparición*, Anagrama: Madrid, 1988
- *La máquina de la visión*, Madrid: Cátedra, 1989

VIVAS ZIARRUSTA, Isusko

- *Entre la escultura y el mobiliario urbano, del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano, El caso de Bilbao: regeneración urbana de la ciudad postindustrial*, Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 2005
- *Bilbao: regeneración de la ciudad postindustrial. Urbanismo, Arquitectura, escultura y mobiliario en la nueva metrópoli*, Bilbao: Serie de Monografías KOBIE, Bizkaiko Foru Aldundia/ Diputación Foral de Bizkaia. Departamento de Cultura/ Kultura Saila, 2004

WITTGENSTEIN, Ludwig

- *Tractatus logico-philosóficus*, Madrid: Alianza, 2004 (orig. 1921)
- *Conferencia sobre ética*, Barcelona: Paidós, 1989 (orig. 1930)

WOLFE, Tom, *¿Quién teme al Bauhaus feroz? El arquitecto como mandarín*, Barcelona: Anagrama, 1982

WÖLFFLIN, Heinrich

- *Renacimiento y barroco*, Barcelona: Paidós, 1991 (orig. 1888)
- *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid: Espasa Calpe, 1983 (orig. 1915-1933)

WORRINGER; W., *Abstracción y Naturaleza*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975 (orig. 1908)

ZEVI, Bruno

- *Saber ver la Arquitectura*, Barcelona: Poseidón, 1991
- *Espacios de la Arquitectura moderna*, Barcelona: Poseidón, 1980
- *El lenguaje moderno de la Arquitectura*, Barcelona: Poseidón, 1978
- *Poética de la Arquitectura neoplástica*, Buenos Aires: Víctor Lerú, 1953

ZIZEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003

ZUCKER Paul (ed.) *New Architecture and City Planning: a Symposium*, Nueva York: Philosophical Library, 1944

ZULAIKA, Joseba. *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim Bilbao*, Madrid: Nerea, 1997

ZUMTHOR, Peter, *Pensar la Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004

10.2 BIBLIOGRAFÍA SOBRE JORGE OTEIZA

Contiene libros, escritos, artículos y Tesis doctorales que han realizado sobre Jorge Oteiza autores procedentes de disciplinas como el arte, la arquitectura, la crítica, la estética, la historia del arte, la antropología, la docencia del arte, así como la práctica artística y arquitectónica. Como en los otros apartados bibliográficos, aparecen aquellos autores referenciados en la Tesis y en los que nos apoyamos para plantear los antecedentes, estado de la cuestión, y aparato crítico.

AA.VV.

- *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957, Sao Paulo, Brasil*, Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007
- *Acercarse a Oteiza*, San Sebastián: Txertoa, 2004
- *Ama Lur y el País Vasco de los años sesenta*, San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1993
- *Centro Cultural de la Villa de Bilbao La Alhóndiga, 1988, Juan Daniel Fullaondo y Francisco Javier Sáenz de Oiza*, Madrid: revista Kain n.º 7, Mayo de 1989.
- *Jorge Oteiza creador integral*, Pamplona: Universidad Pública de Navarra-Jorge Oteiza Fundación-Museo, 1999
- *La Operación H*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-FMJO, Lisboa: Ministerio de Asuntos Exteriores, 2004
- *Nosotros los vascos*, Bilbao: Lur, 1987
- *Oteiza, 1933-1968*, Madrid: Nueva Forma-Alfaguara, 1968
- *Oteiza. 2000*, Donostia: Fundación Kutxa, 2000
- *Oteiza en Irún 1957-1974*, Irún: Alberdanía-Luis de Uránzu Kultur Faldea, 2003
- *Oteiza. Espacialato*, Logroño: Cultural Rioja, 2001
- *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, San Sebastián: Kutxa Caja Guipúzcoa, 1986
- *Oteiza. Mito y modernidad*, Museo Guggenheim, Bilbao: 2004 y New York 2005; MNCARS Madrid 2005
- *Oteiza. Propósito experimental*, (comisario Txomin Badiola), Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988
- *Oteiza y la crisis de la modernidad*, (1er. Congreso Internacional Jorge Oteiza, 2008), Pamplona-Iruña: Fundación Museo Jorge Oteiza y Cátedra Jorge Oteiza/UPNA, 2010
- *Oyarzun 1975*, Oiartzun: Ayuntamiento de Oiartzun, 1975

AGIRRE ARRIAGA, Imanol, *Metáforas espaciales del imaginario vasco (Tesis doctoral)*, Universidad del País Vasco, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, año académico 1993

AGUILERA CERNI, Vicente

- “El arte además” en la sección Las vías de reconquista, *Índice*, Madrid, 1959
- “En torno a Jorge Oteiza”, *CIMAL*, n.º 35, Valencia, 1988. pp. 23-18
- *Iniciación al arte español de posguerra*, Barcelona: Península, 1970
- *Panorama del nuevo arte español*, Madrid: Guadarrama, 1966

AGUIRIANO, Maya, “Adelina Moya, profesora de Historia del Arte: “La figura de Oteiza fue esencial para la vanguardia vasca”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 2 marzo, 1995

AGUIRRE ARRIAGA, Imanol, “La caja y la casa. De Oteiza y Chillida como escultores del espacio”, *BITARTE* n.º 3, San Sebastián, 1994, pp.39-66

AIZPEOLEA, Luis R., “Oteiza: Hoy no hay en Euskadi las mismas posibilidades que había, ni se pueden tener los mismos sueños que antes”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 15 octubre, 1988

ALONSO, Andoni y ARZOZ, Iñaki, *Jorge de Oteiza. Artea eta pentsamendua*, Gaiak, Donostia:1996
 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad

- *Jorge Oteiza pasión y razón*, San Sebastián: Nerea, 2003
- “Los espacios escultóricos de Oteiza, Basterretxea y Ugarte. Definición plástica y fundamentos teóricos” en *Escultores Vascos: Oteiza, Basterretxea y Ugarte*, Oviedo: Catálogo de la Exposición de la Caja de Ahorros de Asturias, 1991
- “El legado de Jorge Oteiza” en AA.VV., *Oteiza esteta y mitologizador vasco*, 1986
- “Corrientes y estilos del grupo guipuzcoano de la Escuela Vasca de escultura”, Muga, n ° 42, abril, San Sebastián, 1985
- *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa. 1930-1980*, Vol. 1, San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983, pp. 100-275

ÁLVAREZ, Faustino, “Jorge Oteiza: Yo no pertenezco a este mundo, yo estoy fuera, yo soy el pasado”, *ABC*, Madrid, 14 mayo, 1988

AMARANTE, Leonor, “Bienal Internacional de Sao Paulo 1951/2006”, en AA.VV., *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957, Sao Paulo, Brasil*, Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007

RAMÓN, Santiago, “Oteiza desdeña la materia y Chillida parte de un profundo respeto hacia ella”, *EGIN*, Hernani, 31 agosto, 1983

ANASAGASTI, P

- “Arantzazu”, *Arantzazu*, XLIII, Oñate, 1963
- “Jorge Oteiza”, *Arantzazu*, XLIX, Oñate, 1970

APALATEGI, Jaione

- “La experiencia de Jorge Oteiza en la educación”, en AA.VV., *Jorge Oteiza creador integral*, 1999
- “Oteiza: irakaslearen konpromisoa heziketa estetikoan”, *Hik Hasi*, n °14, monográfico Jorge Oteiza, primavera, 2004

ARAMBURU, Javier de

- “Jorge de Oteiza cincela el espacio”, *El Bidasoa*, 28 junio, Irún: 1958. En RODRÍGUEZ SALIS, Jaime, *Oteiza en Irún 1957-1974*, 2003
- “Las artes y las letras: El escultor Jorge Oteiza, acusa”, *El Diario Vasco*, San Sebastián: 19 junio de 1960

ARANA COBOS, Juan, *Oteiza y Unamuno: dos estrategias epigonales de la modernidad*, Alazuza-Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2012

ARANZADI BARANDIARAN, José María de, “El escultor y ex colegial Jorge de Oteiza y Embil, 1922”, *LECAROZ*, n ° 80, 1979

AREAN, Carlos, “Obra abstracta de Oteiza” en AA.VV., *Oteiza. Esteta y mitologizador vasco*, 1986

ARESTI, Gabriel

- “A un profeta (quiriéndoselo explicar a J. O.)”, en *Harri eta Herri*, San Sebastián: Luis Haranburu, 1979
- “Jorge Oteiza y la estela del Padre Donosti en Agiña”, *Euskonews&Media* n ° 456, (revista electrónica), Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, octubre 2008

ARNÁIZ, Ana

- “Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donosti para Agiña del escultor Jorge Oteiza”, separata de *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n ° 25, San Sebastián, 2006
- “La estela del Padre Donosti en Agiña. Jorge Oteiza entre el monumento y la escultura como lugar”, «O Arqueólogo Português» Suplementos n ° 3. *Actas del VIII Congreso Internacional de Estelas Funerarias 2005*, Lisboa, Museu Nacional de Arqueología, 2006

ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO

- *261141 Izarrak Alde. Proyecto para Concurso de Cementerio en San Sebastian*, Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010

- 261141 *Izarrak Alde. Donostiako Hilerrri-Lehiaketarako egindako proiektua*, Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010
 - “Una propuesta moderna en la crisis de la modernidad. Monumento a José Batlle y Ordóñez 1957-1964”, en AA VV *Oteiza y la crisis de la modernidad*, Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza y Cátedra Oteiza de la Universidad Pública de Navarra, 2010.
 - “El espacio receptivo como dispositivo cultural. Jorge Oteiza y Roberto Puig: Monumento a José Batlle Ordóñez (1958)”, en FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca y LORENTE, Jesús-Pedro (editores) *ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO: BARRIOS ARTÍSTICOS Y REVITALIZACIÓN URBANA*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
 - *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig, Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*, Bilbao: EHUpress-Fundación-Museo Jorge Oteiza, 2008.
 - “Monumento para una Ciudad: Oteiza y el Cementerio de Ametzagaña”, en AAVV, *1975-2005 bitarteko Euskal Artearen Berrikusketak. Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005. Révision de l'Art Basque entre 1975-2005*, Ondare n.º 26 Cuadernos de Artes Plásticas y monumentales, Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Donostia, 2008.
 - “Jorge Oteiza y el Cementerio de Ametzagaña para Donosti-San Sebastián”, *Euskonews & Media* n.º 456, (revista electrónica), octubre 2008.
 - “De modernidades y oportunidades. Escultura pública en el país vasco”, *CIMAL, Arte Internacional*, n.º 54, 2001.
- ARRIBAS, M^a José, *40 años de arte vasco, 1937-1977, Historia y documentos*, San Sebastián: Erein, 1979.
- ARTECHE, Joxe de, “La exposición de Balenziaga, Lekuona y Oteiza”, *Yakintza* n.º 13, San Sebastián, III, 1935.
- ASENSIO CERVER, Francisco, *Imágenes de Arquitectura contemporánea*, Barcelona: Arco editorial, 1998.
- ASENSIO-WANDOSEL, Carlos, “La seriedad de lo eterno”, en AA.VV., *Las piedras de San Agustín. Sobre la Estatuaria Megalítica de Jorge Oteiza*, 2006.
- AZKONA, Jesús
- “Jorge Oteiza y el proyecto de elaboración de una estética nacional” en *Etnia y nacionalismo vasco. Una aproximación desde la antropología*. Barcelona: Anthropos, 1984.
 - “Oteiza y lo sagrado”, en AA.VV., *Oteiza esteta y mitologizador vasco*. San Sebastián: Kutxa Caja Guipúzcoa, 1986
- BADIOLA, Txomin
- Et alt., *Oteiza. Mito y modernidad*, Museo Guggenheim, Bilbao 2004 y New York 2005; MNCARS Madrid 2005
 - “El gran fracaso de Oteiza” (panegírico), Donosti-San Sebastián, *El Diario Vasco*, 13 de Abril de 2003
 - “El gran fracaso de Oteiza”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 13 abril, San Sebastián, 2003.
 - “Oteiza: un escultor oscurecido por su mito”, *DESCUBRIR EL ARTE*, n.º 68, 2002.
 - “Oteiza Propósito experimental”, en el catálogo de la exposición *Oteiza. Propósito experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988.
 - “Oteiza. Propósito experimental”, *GUADALIMAR*, n.º 95, Madrid, 1988. *PÉRGOLA*, n.º 1, Bilbao, julio, 1988.
- BADOS, Ángel
- “El laboratorio experimental. O el trazo del escultor”, en AA VV *Oteiza y la crisis de la modernidad*, Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza y Cátedra Oteiza de la Universidad Pública de Navarra, 2010.
 - *Oteiza. Laboratorio Experimental*, Alzuza-Navarra: Fundación Museo Oteiza, 2008
 - “En un principio debió ser la soledad de Dios”. *CYAN*, n.º 8, Madrid: febrero-marzo, 1988

BAKEDANO, José Julián

- “La práctica de la vanguardia cinematográfica vasca de los años 60”, en AA.VV., *Arte y artistas vascos en los años 60*, San Sebastián: Diputación de Guipúzcoa, 1995, pp. 109-119
- “Oteiza, cineasta”, en AA.VV., *Jorge Oteiza creador integral*, 1999, pp. 97-139

BARAÑANO, Kosme M. de

- “Oteiza, escultor”, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 19 julio, 1988
- “Oteiza, teórico”, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 18 julio, 1988

BASTERRETxea, Néstor

- “¿Cómo está Jorge?”, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 21 octubre, 1998
- “Oteiza”, *Punto y Hora de Euskalberria*, Iruña, 2-8 junio, 1977

BENDITO, Félix, “Cuestiones fenomenológicas en la interpretación estética de la estatuaria megalítica americana de Jorge de Oteiza”, en AA.VV., *Las piedras de San Agustín. Sobre la Estatuaria Megalítica de Jorge Oteiza*, 2006, pp. 23-64

BONET, Juan Manuel, “El arte internacional CIRCA 1957, visto desde Sao Paulo”, en AA.VV., *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957, Sao Paulo, Brasil*, Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, pp. 222-249

BOZAL, Valeriano, “Escultura y Monumento (Oteiza y el racionalismo de 1957)”, Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 462, 1988

CABAÑAS, Nieves, “Dos paisajes: Ámsterdam y San Agustín”, en AA.VV., *Las piedras de San Agustín. Sobre la Estatuaria Megalítica de Jorge Oteiza*, 2006

CALVO SERRALLER, Francisco

- “Oteiza: postscriptum”, en AA.VV., *Oteiza. Mito y modernidad*, Museo Guggenheim, Bilbao, 2004
- *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX*, Tomo 1. *Los Artistas*, Mondadori, Madrid, 1991
- “Mil experimentos con un mismo propósito”, *EL PAÍS*, Madrid, 6 febrero, 1988

CAMPOY, Antonio Manuel, *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973

CASTRO ARINES, José de, “Montevideo: Gran Premio Internacional de Arquitectura. España (con Oteiza y Puig) clasificada para la final”, *Informaciones*, Madrid, 4 abril, 1959

CATALÁN, Carlos, “Oteiza: El genio indomeñable”, en el catálogo de la exposición *Oteiza. Espacialato*, Cultural Rioja, Logroño, 2001

DE ESPAÑA, José, ¿Hacia adonde se dirige la escultura? Una visión del arte del porvenir a través de la obra y las teorías de un joven escultor vasco”, *GOYA*, Buenos Aires, 1947

DE LA TORRE, Alfonso, “La contradictoria presencia del arte español en la IV Bienal de Sao Paulo (1957)”, en AA.VV., *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957, Sao Paulo, Brasil*, Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007

DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Artrópodos y omatidios. El proyecto de Jorge Oteiza para el edificio Beatriz, una historia inconclusa*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra y Kutxa, 2009

ECHEVERRÍA PLAZAOLA, Jon

- *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra y Kutxa, 2011
- *La Finalidad del Arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión*, (Tesis doctoral dirigida por Amador Vega), Departament d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2008
- “Experiencia y vacío: los componentes míticos y místicos en la obra de Oteiza”, separata de Ondare. *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 25, San Sebastián, 2006

- “Notas al aparato crítico”, en la Edición crítica de *Quosque Tandem...!*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2006
- ELORRIAGA, Jabier *Pedestales de la Modernidad. Del Pabellón de Barcelona (1929) al Monumento a José Batlle y Ordóñez (1959)*. (Tesis doctoral) Departamento de Escultura. Leioa UPV/EHU, 2010
- ERASO, Miren, “Oteiza y vanguardia”, *Ondare*, n.º 6, 1989
- ERASO, Paula, *Vanguardia y Oteiza*, Tesina de Licenciatura defendida en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Central de Barcelona, 1987
- ERCILLA, Roberto, “Oteiza desde la Arquitectura”, *DIVERSA*, Revista Universitaria de Arte y Arquitectura, n.º 1, San Sebastián, febrero, 1994
- FERNÁNDEZ APARICIO, C. MOYA, A., ALIX, J., *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*, Fundación Museo Jorge Oteiza y Kutxa, Alzuza, 2010
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Lorenzo, “Estudios arqueológicos en el área de San Agustín, Colombia. Sobre la intuición de Oteiza acerca de la escultura megalítica”, en AA.VV., *Las piedras de San Agustín. Sobre la Estatuaria Megalítica de Jorge Oteiza*, 2006
- FULLAONDO, Juan Daniel
 - “Prólogo”, en OTEIZA, Jorge. *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto*, Pamiela, Pamplona. Reedición completada y actualizada de OTEIZA, Jorge, *Oteiza: 1933-1968*, (en homenaje al arquitecto Juan Daniel Fullaondo)
 - *Doble retrato: conversaciones en torno a Jorge Oteiza*, Ekain, Madrid, 1991
 - “Cementerio en San Sebastian”, entrevistado con motivo del Concurso Internacional de Proyectos para un nuevo Cementerio para la ciudad de San Sebastian de 1985 junto al escultor Jorge Oteiza, *El Croquis. Revista de Arquitectura*, n.º 26, 1986
 - *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, Bilbao: La Gran Enciclopedia vasca, 1976
 - *Doble retrato: Conversaciones en torno a Jorge Oteiza*, Madrid: Alfaguara, 1967
 - “Jorge Oteiza, escultor”, *Nueva Forma*, n.º 14, marzo, 1967
- FUSTER, Almudena, “De la expresión al vacío”, en AA.VV., *Las piedras de San Agustín. Sobre la Estatuaria Megalítica de Jorge Oteiza*, 2006
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aranzazu 1950-55*. Artium, Koldo Mitxelena Kulturunea, Vitoria-Gasteiz, 2003
- GONZÁLEZ, José Luis, “Jorge Oteiza: Itziar (Elegía) y otros poemas”, *PAMIELA*, Iruña, 1992
- GUASCH, Ana María
 - *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital. La Escultura Dinámica de Jorge Oteiza*, Cuadernos del Museo Oteiza 5, Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona 2008
 - *Arte e ideología en el País Vasco: 1949-1980*. Madrid: Akal, 1985
- INCHAUSTEGI DOMÍNGUEZ, Jon, *Aproximación desde el medio audiovisual a un artista plástico: Oteiza* (Tesis doctoral), Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, año académico 1992
- KAZKAZURI (Luis Vallet), “Montevideo, Gran Premio Internacional de España”, *EL Bidasoa*, Irún, abril, 1959
- KORTADI, Edorta, *Oteiza, un genio proteico, un artista poliédrico*, Erein, Donostia, 2005
- LAKA, Xabier, *Síntesis de las artes. Relaciones Escultura/Arquitectura. Experiencia Azterlan*. (Tesis doctoral) Departamento de Escultura UPV/EHU, Leioa, 2010
- LAPAGESSE, Concha y GAZAPO, Darío, *Oteiza y la Arquitectura: múltiple reflejo*, catálogo de la exposición Colegio de Arquitectos de Madrid-Pamiela, Iruña, 1996
- LEVENÉ, Richard, MÁRQUEZ, Fernando, “Entrevista a Francisco Javier Sáenz de Oiza”, *El Croquis*, 1988
- LIZASOAIN, Joaquín, “Oteiza y Greenberg. Dos interpretaciones de la escultura”, en AA.VV., *Las piedras de San Agustín. Sobre la Estatuaria Megalítica de Jorge Oteiza*, 2006,

LÓPEZ BAHUT, Emma

- *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo, Oteiza y Puig, 1958-60*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2007
- “Oteiza 1958: la mirada crítica a Norteamérica, un camino de ida y vuelta”, actas preliminares del congreso *La Arquitectura norteamericana, motor y espejo de la Arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, ETSA, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006.

MAESTRE, Clara, “De Oteiza a Lekuona”, en AA.VV., *Las piedras de San Agustín. Sobre la Estatuaria Megalítica de Jorge Oteiza*, 2006

MANTEROLA, Pedro

- “Propósito experimental 1956-1957”, en AA.VV., *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957, Sao Paulo, Brasil*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2007
- *Jorge Oteizaren escultura. Ulerkera bat*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006
- *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, Fundación Museo Jorge Oteiza y la CAN, Alzuza, Navarra, 2006
- *El jardín de un caballero. La escultura vasca en la posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida*, Cuadernos de Arte, n° 7, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 1993

MANZANOS, Javier, “Viaje a Sao Paulo”, en AA.VV., *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957, Sao Paulo, Brasil*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2007

MARCHÁN FIZ, Simón, “Una poética de la desocupación y del vacío. El transitar de Oteiza a la Arquitectura desde la escultura”, en AA.VV., *¿Que es la escultura moderna? Del objeto a la Arquitectura*, 2003

MARTÍNEZ GORRIARAN, Carlos

- *Jorge Oteiza y las Vanguardias históricas. El arte como sistema simbólico (Tesis doctoral)*, Universidad del País Vasco, Facultad de Filosofía y Letras, año académico 1991
- *Oteiza, un pensamiento sin domesticar*, Primitiva Casa Baroja, San Sebastián, 1989

MONEO, Rafael, “Oteiza arquitecto” en *Nueva Forma*, n° 16, mayo, 1967. Incluido en AA.VV., *Oteiza 1933-68, 1968*. Reeditado en *PROYECTO*, Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, junio, 1984

MORAL ANDRÉS, Fernando, *Oteiza, Arquitectura como desocupación espacial, Tesis doctoral* defendida en la ETSAB, Universidad Pública de Cataluña, Barcelona, año académico 2007

MORATO, María Elena, “La esencia del espacio a través de la escultura”, *Architectural Digest, Las casas más bellas del mundo*, Edición española, n° 5, febrero, 198

MORAZA, Juan Luis

- “Proyecto como crisis” en AA VV, *Oteiza y la crisis de la modernidad*, Iruña-Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza y Cátedra Oteiza de la Universidad Pública de Navarra, 2010
- “Antropomaquia y ley. Tres fragmentos sobre el vacío, a propósito de la obra de Jorge Oteiza”, *Arte y Parte*, n° 54, 2004, pp. 24-47
- “El amante de lo real”, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 21 octubre, 1998
- “Sobre Oteiza, para ahora” (apunte fractal), *CYAN*, n° 8, Madrid, febrero, 1988

MORENO, Jabier, *Oteiza-Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*. (Tesis doctoral) UPV/EHU, Leioa, 2008

MOYA, Adelina,

- *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco. Nicolás Lekuona y su tiempo*, Electa, Madrid, 1994
- *Nicolás de Lekuona 1913-1937*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 1989
- *Nicolás Lekuona 1913-1937*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1988

MUÑO, Pilar

- *El escultor Oteiza (Tesis doctoral)*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 1984
- *Oteiza, la vida como experimento*, Irún: Alberdanía, 2006

MUÑOZ, M^a Teresa

- Prólogo a la edición crítica y facsímil de OTEIZA, Jorge. *Interpretación de la estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América. Sobre el arte Nuevo en la Postguerra*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952, publicado en Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007
- Como editora, *Las piedras de San Agustín. Sobre la Estatuaria Megalítica de Jorge Oteiza*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPM, Madrid: Maira Libros, 2006
- “Carta a Jorge Oteiza, 22 de septiembre de 1994” y “Sobre la obra de Juan Daniel Fullaondo ¿Por qué tuvo Molly que vivir en Gibraltar?” en OTEIZA, Jorge, *Estética del Huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto*, Pamiela, Pamplona.: Reedición completada y actualizada de OTEIZA, Jorge, Oteiza: 1933-1968, en homenaje al arquitecto Juan Daniel Fullaondo

MUÑOZ PARDO, M^a Jesús, *El Minimalismo en Arquitectura y el precedente de Jorge Oteiza (Tesis doctoral)*, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, año académico 1988

NIEBLA, Antonio, *Oteiza: el espacio sagrado*, Macuf, A Coruña, 2003

OLAIZOLA, Ana, “Arte y artistas guipuzcoanos en los años 60: el proyecto de la Escuela Vasca”, en AA.VV., *Arte y artistas vascos en los años 60*, Diputación de Guipúzcoa, San Sebastián, 1995

OTEIZA, J., ZUNZUNEGUI, S., VIOTA., TALENS, G., *Oteiza y el cine*, Fundación Museo Jorge Oteiza y MNCARS, Alzuza, 2011

PELAY OROZKO, Miguel

- *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978
- *El pintor y su brújula*, Itxaropena, Zarauz, 1964
- *Palabras, palabras*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1975
- *Gran país, difícil país*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastián, 1970
- *Diálogos del camino*, Auñamendi, San Sebastián, 1962
- *Pórtico euskariano*, Auñamendi, San Sebastián, 1966
- *Signo, comportamiento y estilo de nuestros héroes*, Auñamendi, San Sebastián, 1966

PLAZAOLA, Juan, *La escuela vasca de escultura*, *Cultura Vasca*, Vol. II, Erein, San Sebastián, 1978

QUETGLAS, Josep, ZUAZNABAR, Guillermo, MARZÁ, Fernando, *Oiza, Oteiza. Línea de defensa en Alzuza*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2004

REMENTERIA, Iskandar

- “New urbanism of concentrationary imaginary in the city of Bilbao: the aesthetic proposal of the artist Jorge Oteiza as a way of ruptura”, para el Congreso Internacional en AA.VV. *Concentrationary Imaginaries: the politics of representation*. Leeds: School of Fine Art, History of Fine Art and Cultural Studies, 2011
- “La ecuación oteiziana del Ser estético y su aplicación a la ciudad contemporánea”, en AA.VV. *XVII Congreso Internacional de Estudios Vascos, Innovación para el Progreso Social Sostenible*, Vitoria-Gasteiz: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2009
- “Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga: la Modernidad des ubicada”, en *Oteiza y la Crisis de la Modernidad*. Iruña-Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010
- *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga. Proyecto estético para Bilbao*, 2009 (Documental audiovisual)
- “Ambivalencia de lo estético en la construcción del imaginario. El caso de Oteiza en la Alhóndiga de Bilbao y su contexto histórico-social” en AA.VV. *VII Jornadas Revisión del Arte*

- Vasco, entre 1975 y 2005. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 26, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2008
- “Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga: inflexión histórica en el devenir cultural de Bilbao”, en *Euskonews&Media* n.º 456, (revista electrónica) *Monográfico sobre Oteiza*, 2008
 - “Paisaje Urbano y Lugar del Arte en la Construcción del Imaginario. El caso del Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao” en AA.VV. *First International Conference of Young Urban Researchers/FICYUrb*. Lisbon-Portugal: CIES-ISCTE, 2007
- RODRÍGUEZ SALIS, Jaime, *Oteiza en Irún 1957-1974*, Irún: Alberdanía-Luis de Uránzu Kultur Taldea, 2003
- ROSALES, Alberto
- “Más allá de la escultura”, en AA.VV., *Jorge Oteiza creador integral*, 1999
 - “Oteiza y la Arquitectura (entrevista con Fco. Javier Sáenz de Oiza)”, en AA.VV., *Jorge Oteiza creador integral*, 1999
 - *Jorge Oteiza, escultor y esteta*, (Tesis inédita dirigida por Valeriano Bozal), Pamplona, 1993
- ROWELL, Margit
- “Sentido del sitio/sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza”, en AA.VV., *Oteiza. Mito y modernidad*, Bilbao: Museo Guggenheim, 2004
 - “Jorge Oteiza” en *De varia commensuración*, Catálogo de la Exposición del Pabellón Español en la XLIII Bienal de Venecia, Madrid: Ministerio de Cultura, 1988
 - “Una modernidad intemporal”, en AA.VV., *Oteiza. Propósito experimental*, 1988
 - *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Musée d'Art Moderne, C.G.P., París, 1986
- RUBIO, Antonio, “Jorge Oteiza y la estatuaria megalítica”, en AA.VV., *Las piedras de San Agustín. Sobre la Estatuaria Megalítica de Jorge Oteiza*, 2006
- SÁENZ DE GORBEA, Xabier
- *Las medallas de Oteiza. Memoria y revisión*, Fundación Museo Jorge Oteiza y la CAN, Alzuza, Navarra, 2006
 - “Nuevo libro de Jorge Oteiza”, *Deia* (Igandea), Bilbao, 3 diciembre, 1995. En OTEIZA Jorge, *Nociones para Filología vasca de nuestro preindoeuropeo*, (2ª edición) Pamiela, Iruña, 1996
 - Catálogo exposición *Escultura Vasca 1889-1939*, Bilbao, 1984
- SÁENZ DE OÍZA, Fco. Javier
- “Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra)”, *AV Monografías*, n.º 99-100
 - “El vidrio y la Arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 129-130, sept-oct 1952
 - “Discurso con motivo del Acto de entrega del Premio Manuel Lekuona otorgado a Jorge Oteiza”, en AA.VV, catálogo de la exposición *Oteiza, 2000*
- SÁENZ GUERRA, Javier, *Un mito moderno. Una Capilla en el Camino de Santiago. Sáenz Oiza, Oteiza y Romani, 1954*, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007
- *Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romany, Jorge Oteiza: una Capilla en el Camino de Santiago*, Serie: Arquitecturas ausentes del Siglo XX, n.º 18, Rueda, Madrid, 2004
- SÁENZ LLORENTE, Encarna, *La escultura vasca contemporánea: de la modernidad a la posmodernidad (Tesis doctoral)*, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, año académico 2001
- SAN MARTÍN, Francisco Javier
- “Sao Paulo 57: Operación H”, *Arte y Parte*, n.º 70, Santander, 2007
 - “Pasión y paradoja. Oteiza, el escultor de la Arquitectura”, *Arquitectura Viva*, n.º 89-90, Madrid, 2003
- SAN MARTÍN, Francisco J. y MORAZA, Juan L., *Laboratorio de Papeles*, FMJO, Alzuza, 2006

- SÁNCHEZ SIMÓN, Ignacio, *Oteiza y los nuevos paradigmas científicos*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza y Kutxa, Navarra, 2012
- SERRA, Richard,
 · “Notas sobre Oteiza”, en AA.VV., *Oteiza. Mito y modernidad*, Museo Guggenheim, Bilbao, 2004
 · “Un lenguaje para la inmensidad”, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 21 octubre, 1998
- UGALDE, Martín de, *Hablando con los vascos*, Ariel, Barcelona, 1974
- UGARTE, Luxio, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza/Chillida*, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A. -Antropología- Madrid, 1996
- URBELTZ, Juan A., URBELTZ, Mikel, *Crónlech vasco y zorro japonés. De Jorge Oteiza a Akira Kurosawa*, Fundación Museo Jorge Oteiza, y Kutxa, Alzuza, Navarra, 2012
- VADILLO, Miren y MAKAZAGA, Leire, *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza-UPNA, 2007
- VEGA, Amador
 · “La estética negativa de Oteiza: lectura de Quosque Tandem...!”, en la Edición crítica de *Quosque Tandem...!*, Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006
 · “Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza”, en AA.VV., *Oteiza. Mito y modernidad*, Bilbao: Museo Guggenheim, 2004
- VERNAZZA, Eduardo, “Exposición proyectos Monumento a Batlle”, *El Día*, Montevideo, 17 julio, 1960
- VIVAS, Isusko, “*En un túnel relativista*”, *ESCALA*, n ° 5, junio, Sigüenza, 2002
- YRIZAR, Iñigo de, *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos*, Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, Madrid. 2005
- ZUAZNABAR, Guillermo
 · *Piedra en el Paisaje*, Fundación Museo Jorge Oteiza, CAN, Ayuntamiento de Lesaka, Navarra, 2006
 · *Jorge Oteiza, animal fronterizo*, Actar, Barcelona, 2002
 · “Oteiza en Montevideo. Elogio al Maestro de la perdida”, *DPA Documents de projectes d'Arquitectura*, n ° 18, Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Barcelona, 2002
- ZULAIKA, Joseba, “Oteiza y el espacio estético vasco” en AA.VV., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, 1986

10.3 BIBLIOGRAFÍA. LIBROS, ARTÍCULOS Y ESCRITOS DE JORGE OTEIZA

Contiene libros, escritos y artículos de Jorge Oteiza que dan cuenta del ideario oteiziano. Están ordenados por fecha de creación y permiten localizar los utilizados en la construcción del aparato crítico de la Tesis. Se referencian tanto los publicados como los inéditos que están localizados (alguno desaparecido) en el Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza de Alzuza (Navarra). Sin embargo, no se referenciarán aquellos textos que, aun habiendo sido empleados y referenciados en el texto de la Tesis, carecen de título y fecha.

Se indica que estos textos han sido ya referenciados, y transcritos en las Tesis doctorales y las publicaciones citadas en nuestra *Introducción*, cuyos autores (Arnaiz, Elorriaga, Laka y Moreno) pueden localizarse en la *Bibliografía sobre Jorge Oteiza*. Se incluyen asimismo aquellos textos del escultor escritos entre los años 1988 y 1990 relacionados con el *proceso Albóndiga*, de carácter inédito, transcritos íntegramente por el investigador y localizables en el *Anexo Documental* de esta Tesis, o ubicados en el texto general de esta Tesis.

1933

- “La cueva de Altamira y la cueva de Arrona. El pintor Balenciaga”, *El Pueblo Vasco*, San Sebastián, enero. (Desconocido)

1935

- “Un pintor del Renacimiento Vasco”, Bahía Blanca, Buenos Aires, 14 abril, p. 24. Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza
- “Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo”, texto de la conferencia impartida con motivo de su exposición, con el pintor Narkis Balenciaga, Galería Witcomb, Buenos Aires, 29 abril. Archivo FMJO
- “De la escultura actual de Europa. El escultor español Alberto Sánchez”, *Arquitectura*, n.º 1, Santiago de Chile, agosto, pp. 6-7. Archivo FMJO
- “Informe sobre el “Encontrismo”, Santiago de Chile. (Desconocido)

1938

- “La estética como destino de la filosofía y de la religión”, 16 julio. (Inédito) Archivo FMJO

1944

- *Carta a los Artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra*, Separata de la *Revista de la Universidad del Cauca*, n.º 5, diciembre, Popayán, Colombia. Publicado en *Espiral, Revista mensual de Artes y Letras*, n.º 9, año II, Bogotá, marzo de 1945, pp. 19-26, con el título “Carta a los pintores: Sobre el nuevo arte de la Post-guerra”. En el n.º 10 de ésta, abril 1945, bajo el epígrafe “Encuesta entre pintores”, pp. 7 y 26, le contestaron Ignacio Gomes Jaramillo y Luis Alberto Acuña, ex-Rector y Rector, respectivamente, de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, (FMJO). Oteiza, el 17/07/57, añadió unas notas a mano al texto original y, posteriormente, en Madrid, en 1964, incluyó 28 notas mecanografiadas. Archivo FMJO
- Fragmentos de este texto están Incluidos en el catálogo de la exposición, BADIOLA, Txomin, *Oteiza. Propósito experimental*, La Caixa, Madrid, 1988, pp. 215-218

- “Palabras del Profesor Jorge de Oteiza al inaugurar la exposición de María Valencia”, *Crónica Universitaria*, n° 9, Popayán, Colombia, 18 de junio, Archivo FMJO
- Texto sin título (comienza: “Ahora podrá decir el artista: podéis atacar el arte...”), 17 octubre. (Inédito) Archivo FMJO

1945

- “El nuevo escultor Edgar Negret”, *Revista De América*, Bogotá, Colombia. Archivo FMJO
- “La pintura de Luis Ángel Rengifo”, *El Liberal*, Popayán, Colombia, 28 de marzo, pp. 2-5. (Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza)

1946

- “Del estilo de Goya al realismo inmóvil”, conferencia en el Teatro Colón de Bogotá, 16 abril, en la clausura de la exposición de grabados de “La Tauromaquia de Goya”. Archivo FMJO
- “Descubrimiento de Ráquira”, *Revista de las indias*, Bogotá, Colombia, febrero. (Desconocido)
- “Grandeza y miseria de Zuloaga”, *Revista de América*, Bogotá, Colombia. Incluido en OTEIZA, Jorge, *Quousque Tandem...!*, Auñamendi, San Sebastián, 1963, epígrafes 142-144
- “Paralelismo entre el arte y los estilos populares (la pintura de Goya a Picasso y la tauromaquia, de Romero a Manolete)”, *Revista de América*, Bogotá, Colombia. Archivo FMJO
- “Pintura de Goya y el encuentro con el realismo metafísico del arte español”, Conferencia en la Casa de España, II Centenario del Nacimiento de Francisco de Goya y Lucientes, 28 marzo. Archivo FMJO
- “Significación espacial desde El Greco a Goya y Picasso”, *Revista de América*, Bogotá, Colombia. Archivo FMJO

1947

- “Curso de química cerámica”, Escuela de Ingenieros, Trujillo, Perú. (Desconocido)
- “Génesis del arte nuevo”, Universidad de Trujillo, Perú. (Desconocido)
- “¿Hacia adonde se dirige la escultura?”, *Goya*, Buenos Aires, Archivo FMJO
- “Informe sobre una Estética objetiva”, Casa de Cultura, Quito. (Desconocido)
- “Investigación de la estatuaria megalítica americana”, Casa de Cultura, Quito. (Desconocido)
- “Reinvención de la estatua”, *Continente. Revista de Arte y Cultura*, Lima, abril, p. 23. Archivo FMJO
- “Una técnica de los colores térreos sobre engobe blanco para alfareros de Cuzco”, Cursos de Verano de la Universidad de Lima. (Desconocido)
- Dos conferencias sobre arte contemporáneo, Asociación Nacional de Escritores y Artistas, ANEA, Lima. (Desconocido)

1948

- “Del escultor español Jorge Oteiza por él mismo”, *Cabalgata*, Buenos Aires. Reproducido en *Nueva Forma*, n° 77, Madrid, junio 1972, pp. 68-71, bajo el título “A una persona de mi confianza en Cabalgata”

1949

- “Presenta a los pintores noveles bilbaínos el escultor Jorge Oteiza”, 7 junio, texto para el catálogo de la exposición “Certamen de Promoción de las Nuevas Generaciones de Pintores Bilbaínos”, Galería Studio, Bilbao. Incluido en GUASCH, Ana María, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, 1985, pp. 299-300

1951

- “El escultor de la Basílica. Un revolucionario concepto de la estatuaria para Aranzazu”, entrevista de Alberto Clavería en la sección ‘Diálogos Donostiarra’ de *La Voz de España*, San Sebastián, 2 octubre. Incluido en DURANA, Javier, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aranzazu*, op. cit., pp. 210-213
- “Idea de la escultura de la nueva Basílica de Aranzazu”, 30 julio, 1951, en *Rekarte*, n.º 1, octubre, 1992, pp. 14-15. Incluido en GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aranzazu, 1950-55*, ARTIUM-Koldo Mitxelena Kulturunea, Vitoria-Gasteiz, pp.140-144
- “La investigación abstracta en la escultura actual. Unas declaraciones del escultor Jorge Oteiza”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 120, Madrid, diciembre, pp. 29-31
- “Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua”, texto de la conferencia para la exposición *4 escultores abstractos*. Nuevo Ateneo de Bilbao, 26 noviembre. (Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza). Incluido en el catálogo de la exposición, AA.VV., *Oteiza, espacialato*, 2001, pp. 121-138

1952

- *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid, Editorial Cultura Hispánica, 1952 (Facsímil y prólogo a la edición crítica MUÑOZ, María Teresa, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007)
- “Conferencias sobre arte sacro en el Círculo de San Ignacio”, *La Voz de España*, San Sebastián, 2 octubre. (Desconocido)
- “El Concurso Internacional en Londres. Protesta del escultor Oteiza”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 138, Madrid, junio, pp. 45-48
- “Escultura dinámica”, texto de la conferencia impartida en los Cursos de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Santander. (Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza). Incluido en GULLÓN FERNÁNDEZ, Ricardo, *El arte abstracto y sus problemas*, 1956. Reproducido la tesina inédita de ERASO, Paula, *Vanguardia y Oteiza*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, 1987. Fragmentos incluidos en el catálogo de la exposición, BADIOLA, Txomin, *Oteiza. Propósito Experimental*, p.224
- “Memoria del proyecto para el Concurso de Monumento al Prisionero Político Desconocido”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 138, Madrid, junio, p. 48
- “Renovación de la estructura en el arte actual”, *Lecaroz*, n.º 1, Navarra, enero, pp. 39-44. Fragmentos en el catálogo de la exposición, BADIOLA, Txomin, *Oteiza. Propósito Experimental*, op. cit., p. 222
- “V Centenario de Leonardo da Vinci. Su arte visto desde el actual”, *Lecaroz* n.º 2, Lecaroz Navarra, mayo-septiembre, pp. 39-48

1954

- *Androcanto y Sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*. Pro-Manuscrito, Madrid. Incluido en *Nueva Forma*, n.º 15, Madrid, abril, 1967, pp. 29-36, en el epígrafe “El drama de Aranzazu”
- “El futuro artístico de Aranzazu”, *Aranzazu*, Oñate, n.º 7. Incluida en OTEIZA, Jorge, *Ahora tengo que irme*, Txalaparta, Tafalla, 2003, pp. 159-165
- “Informe del escultor Jorge Oteiza dirigido a la Comisión Romana de Arte Sacro”, 6 de Diciembre. Incluido en ERASO, Paula, *Vanguardia y Oteiza*, 1987
- “Informe de Jorge Oteiza, Nestor Basterrechea y Carlos Lara dirigido a la Comisión Romana de Arte Sacro”, 6 diciembre. Incluido ERASO, Paula, *Vanguardia y Oteiza*, 1987

1957

- *Propósito experimental: 1956-1957*, catálogo editado por el propio artista para acompañar su envío de esculturas a la IV Bienal de Sao Paulo. Publicado íntegro en *Nueva Forma*, n.º 14, Madrid, marzo, 1967, pp. 24-31. Reproducido en el catálogo de la exposición AA.VV., *Oteiza. Propósito Experimental*, op. cit., pp. 224-227. Reedición facsímil, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007
- “Memorial en honor del Padre Donosti, capuchino y musicólogo”, memoria del proyecto en colaboración con el arquitecto Luis VALLET, fechada en junio, *Munibe*, Suplemento de Ciencias Naturales del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, San Sebastián, año IX, cuaderno n.º 3, pp. 186-193

1958

- “Arte vasco y política universal, saludo abierto al escultor Chillida”, *El Bidasoa*, n.º extraordinario, 28 junio. Incluido en OTEIZA, Jorge, *Quousque...* Op. cit., epígrafe 157 y en RODRÍGUEZ SALIS, Jaime, op. cit., pp. 106-110
- “Ciegos en plenilunio. Entendimiento de la geometría para la comprensión religiosa del arte”, *La Voz de España*, San Sebastián, 25 junio. Incluido en RODRÍGUEZ SALIS, Jaime, *Oteiza en Irún, 1957/1974*, 2003, pp. 103-105
- “Hacia un arte receptivo (Del diario de una experimentación)”. Archivo FMJO. Incluido parcialmente en el catálogo de la exposición AA.VV., *Oteitza, espacialato*, op. cit., pp. 149-150
- “El árbol de Guernica nace en el crómlech neolítico vasco”, *El Bidasoa*, n.º extraordinario, Irún, 28 junio
- “La ciudad como obra de arte”, dos borradores y varios textos elaborados para la conferencia impartida en el Ateneo Mercantil de Valencia, 11 noviembre, Ciclo de Arquitectura y Urbanismo. Archivo FMJO
- “La escultura contemporánea se ha detenido. Carta abierta a André Bloc”, 19 septiembre, Archivo FMJO. Incluido en el catálogo de la exposición, AA.VV., *Oteitza, espacialato*, op. cit., pp. 151-154
- “Memoria para el 1º grado del Concurso Monumento a José Batlle y Ordóñez”, junto al arquitecto Roberto PUIG. (Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza). Publicado en *Arquitectura*, n.º 6, Madrid, junio, 1959. Reproducido, junto con los planos y fotomontaje adecuados para el 2º grado, en *Nueva Forma*, n.º 16, mayo, Madrid, 1967, pp. 23-27; en BADIOLA, Txomin, catálogo de la exposición *Oteiza. Propósito experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988; y en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO, *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig, Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*, Bilbao: EHUpress-Fundación-Museo Jorge Oteiza, 2008

1959

- Entrevista a Oteiza. *Egan*, diciembre. Incluida en OTEIZA, Jorge, *Quousque...* Op. cit., epígrafe 146
- “Lo que destruyen las restauraciones”, (Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza). Publicado en *La Voz de España*, San Sebastián, 10 octubre
- “Nuestras responsabilidades con los artistas noveles guipuzcoanos”, *La Voz de España*. San Sebastián, 11 noviembre
- “Memoria de 2º grado para el Concurso Monumento a José Batlle y Ordóñez” junto al arquitecto Roberto PUIG. (Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza) y publicada en *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig, Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*, Bilbao: EHUpress-Fundación-Museo Jorge Oteiza, 2008

- “Oportunidad para transformar el ambiente cultural guipuzcoano”, *La Voz de España*, San Sebastián, 9 septiembre
- “Para un entendimiento del espacio religioso. El cromlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo”. *El Bidasoa*, n° 824, Irún, 28 junio. Aparece como capítulo “El cromlech vasco como estatua vacía” en OTEIZA, Jorge, *Quousque tandem...!*, op. cit., epígrafes 92-96. Incluido en el catálogo de la exposición AA.VV., *Oteitza, espacialato*, op. cit., pp. 155-157, con el título “El árbol de Guernica nace en el cromlech neolítico vasco”. Reproducido en RODRÍGUEZ SALIS, Jaime, op. cit., pp. 112-116

1960

- “La colina vacía”, cuaderno escrito en el viaje de vuelta de Montevideo con motivo del fallo del jurado del Concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez.
- “Destino en la educación del Monumento a Batlle”, semanario *Marcha*, Montevideo, 15 julio. (Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza)
- “El árbol de Guernica nace en el crómlech neolítico vasco”, *El Bidasoa*, n° extraordinario, Irún, 28 junio
- “El arte contemporáneo ha terminado (El final del arte contemporáneo)”, (Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza). Carta de Oteiza a Néstor Basterretxea, datada en Lima en abril de 1960, publicada en *Seminario de Lima*, abril, (Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza). Texto para el catálogo de la exposición junto a N. Basterretxea, en la sala Nebli de Madrid bajo el título: “El final del arte contemporáneo”. Incluido en el catálogo BADIOLA, Txomin, *Oteiza. Propósito experimental*, op. cit., p. 230
- Entrevista de Fr. Joseba de Intxausti, Yakin, revista del Seminario de Aranzazu, diciembre. Incluido en OTEIZA, Jorge, *Quousque...* Op. cit. epígrafe 150
- “Novoa expone-escibe Oteiza. Hacia la pintura instantánea, sin espacio y sin tiempo”, (Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza). Texto para el catálogo de la exposición del pintor Leopoldo Novoa, Centro de Artes y Letras, septiembre, Montevideo. Incluido en AA.VV., *Oteiza: 1933-1968*, 1968. Fragmentos en el catálogo AA.VV., *Oteiza. Propósito experimental*. Op. cit. p. 231
- “Para un estudio sobre anticipación estética y metafísica en Vallejo”, texto de la conferencia en el Instituto de Arte Contemporáneo, 7 abril, Lima. Archivo FMJO
- “Proyección espiritual del Monumento a Batlle”, 16 junio, Montevideo. Publicado en el semanario *Marcha*, 24 de junio, Montevideo. Archivo FMJO
- “Reflexiones estéticas sobre el tema del Románico”, 18 junio, Montevideo. Archivo FMJO
- “Tratamiento del Tiempo en el arte contemporáneo español”, 18 junio, Montevideo. (Archivos de la Fundación Museo Jorge Oteiza)

1961

- “El árbol de Guernica nace en el crómlech neolítico vasco. Interpretación estética e investigación etnológica. Antes y después del cromlech. Cultura del cromlech megalítico y cultura del cromlech microlítico. Origen y continuidad de un carácter vasco. Imaginación práctica y restablecimiento existencial”, *El Bidasoa*, n° extraordinario, Irún, 28 junio. Incluido en OTEIZA, Jorge, *Quousque...* Op. cit., epígrafes 97-108. Reproducido en RODRÍGUEZ SALIS, Jaime, op. cit., pp. 136-146
- “El arte hoy, la ciudad y el hombre”, texto de la conferencia de clausura de la Primera Semana de Arte Contemporáneo, Irún, 28 octubre. Publicado en *El Bidasoa*, n° extraordinario, Irún,

- junio. Incluido en OTEIZA, Jorge, *Quousque...* Op. cit., 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”
- “San Sebastián y Venecia. La crítica comparada en el arte actual”. *El Bidasoa*, Irún, 16 septiembre. Incluido en OTEIZA, Jorge, *Quousque...* Op. cit., epígrafes 166-170
- “Yuri Gagarin y Velázquez”, *El Bidasoa*, 22 abril. Incluido en RODRÍGUEZ SALIS, Jaime, op. cit., pp. 120-124

1962

- “Crómlechs y estelas funerarias”, en AA.VV., *Academia errante: Homenaje a Don José Miguel de Barandiarán*, Auñamendi, San Sebastián, 1963. Incluido en OTEIZA, Jorge, *Quousque...* Op. cit., epígrafes 108-141 y en OTEIZA, Jorge, *Ahora tengo que irme*, op. cit., pp. 47-75
- “Fabricación del silencio”, catálogo de la exposición de Edgar Negret en el Museo de Bellas Artes, Caracas (Venezuela). Incluido en el catálogo de la exposición AA.VV., *Esculturas de Edgar Negret*, Museo de Arte Moderno, Bogotá, mayo-junio 1971 y en el catálogo de la exposición AA.VV., *Edgar Negret*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, febrero-marzo 1983

1963

- *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca*, Auñamendi, San Sebastián. 2ª edición, Txertoa, San Sebastián, 1971. 3ª edición, Txertoa, San Sebastián, 1975. 4ª edición, Hordago, Zarauz, 1983. 5ª edición, Pamiela, Pamplona, 1993. 2ª reimpresión Pamiela, 1994. Edición crítica, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006
- “Cuando la vida tolera al restaurador”, *El Bidasoa*, 20 abril. Incluido en RODRÍGUEZ SALIS, Jaime, op. cit., pp. 154-158
- “Impresiones de nuestras reuniones”, en AA.VV., *Academia Errante: sobre la Generación del 98. Homenaje a don Pepe Villar*, Auñamendi, San Sebastián
- “La vuelta de Iparraguirre”, *El Bidasoa*, Irún, junio. Incluido en OTEIZA, Jorge, *Ejercicios espirituales en un túnel*, 1983, 2ª edición, pp. 250 a 262
- “Oteiza deja la escultura y entra en el cine”, entrevista a Oteiza de Torres-Murillo, *Noray*, nº 1, San Sebastián, mayo
- “Oteiza en la reunión de Araoz”, en AA.VV., *Academia Errante: Lope de Aguirre descuartizado*, Auñamendi, San Sebastián

1964

- “Contestación a la propuesta del señor obispo de borrar el Friso de Aranzazu sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas”, Irún, 12 julio, reproducido en OTEIZA, Jorge, *Ejercicios espirituales en un túnel*, Lur, San Sebastián, 1983. Publicado en *Nueva Forma*, nº 19, Madrid, agosto-1967, pp. 24-24
- “Estética de Acteón (en el cine y otras dificultades), Poética de Acteón (curación de la muerte)”, parcialmente inéditos. Fragmentos en el catálogo de la exposición *Oteiza, propósito experimental*, 1988, p. 234
- “Ideología y técnica para una Ley de los Cambios en el Arte”, Madrid, 17 septiembre, ponencia para el 13º Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre Ideología y Técnica. Publicado en *Nueva Forma*, nº 17, Madrid, junio-1967, pp. 31-34. Incluido en AA.VV., *Oteiza: 1933-1968*, 1968 y en el catálogo de la exposición *Oteiza, propósito experimental*, 1988, pp.224-227. Se incluyó posteriormente en OTEIZA, Jorge, *Ley de los Cambios*, 1990, pp. 11-17

1965

- “El arte como escuela política de tomas de conciencia”, 2 mayo, texto de la conferencia impartida en Barcelona a los estudiantes vascos. Incluido en OTEIZA, Jorge, *Ejercicios espirituales en un túnel*, op. cit., pp. 44-145. Publicado posteriormente de manera parcial en OTEIZA, Jorge, *Ley de los cambios*, Tristán Deche, Zarauz, 1990, pp. 21-49
- “Para una tipología de las relaciones del vasco con Dios y con la muerte”, epílogo al libro de Elías Amézaga *Consejos a un recién muerto*. Ellacuría, Bilbao 1965
- “Qué es y qué no es Universidad de Guipúzcoa (Universidad y Cine)”, colaboración solicitada y no publicada por *La Voz de España*, San Sebastián. Incluido en OTEIZA, Jorge, *Ejercicios espirituales en un túnel*, op. cit., dentro del capítulo “San Sebastián. Se ofrece Escuela de Arquitectura”, pp. 173-176

1966

- *Ejercicios espirituales en un túnel*, Frente Cultural Vasco, Endaia. 2ª edición, corregida y ampliada Lur, San Sebastián, 1983

1967

- “Verano y olvido del artista vasco”, *La Voz de España*, San Sebastián, 5 agosto.
- Carta abierta al director de *La Voz de España*, 25 de agosto, titulada “Rebelión del artista. El artista vasco contra paternalismo, humillación y servidumbre. Cada uno en su sitio y el artista vasco en su Universidad”, respuesta, no publicada, a un artículo del crítico de arte Antonio Viglione el 12 de agosto

1968

- “Instituto Vasco de Investigaciones Estéticas en Fuenterrabía”. Archivo FMJO
- “Cansado y giratorio”, en AA.VV., *Oteiza: 1933-1968*, op. cit “Capilla en el Camino de Santiago, Premio Nacional de Arquitectura en colaboración con los arquitectos Sáenz de Oiza y Romani”. En AA.VV., *Oteiza: 1933-1968, Nueva Forma*-Alfaguara, Madrid, 1968
- “Estética del huevo”, en AA.VV., *Oteiza: 1933-1968*, 1968. Fragmento Incluido en BADIOLA, Txomin. *Oteiza. Propósito experimental*, 1988, pp. 251-253. Reedición íntegra en AA.VV. *Estética del huevo*, Pamiela, Pamplona, 1995
- “Mentalidad vasca y laberinto”, en AA.VV., *Oteiza: 1933-1968*, 1968. Reeditado en AA.VV. *Estética del huevo*, 1995

1969

- “La destrucción de los lenguajes en el Arte Contemporáneo”, en el catálogo de la exposición AA.VV., *Oteiza. Propósito Experimental*, 1988, pp. 254-255. Reproducido en la revista *Literatura*, San Sebastián, noviembre, 1988, pp. 12-13
- “Recuerdo y olvido de José Manuel Aizpurua”, revista *Nueva Forma*, n° 40, Madrid abril, p. 3

1971

- “A una persona de mi conocimiento en Cabalgata”, *Nueva Forma*, n° 63, Madrid, 1971, pp. 30-31. Publicado originalmente en *Cabalgata*, Buenos Aires, 1948, con el título “Del escultor español Jorge Oteiza por él mismo”
- “La pintura de Novoa movemos una luz el pintor se ha ido”, catálogo de la exposición de Leopoldo Novoa en galería Skira, Madrid, marzo-abril

1973

- “Fragmentos de unas notas inéditas”, Irún, marzo, *Nueva Forma*, n° 110, Madrid, abril-mayo, 1975, pp. 238-246
- “Justificación de mi presencia”, texto para el catálogo de la exposición AA.VV. *Cinco escultores vascos*, galería Skira, Madrid, 12 enero-12 febrero. Incluido en *Nueva Forma*, n° 89, Madrid, junio, pp. 32-33
- “Mi nuevo encuentro con las esculturas de Basterretxea”, en AA.VV., *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana: Néstor Basterretxea*, vol. II, fasc. 14, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1973. Incluido en OTEIZA, Jorge, *Ahora tengo que irme*, op. cit., pp. 135-137
- “Un modelo de hombre para el niño en cada país”, en UBALDE MERINO, *La psicología entre la física y la ecología*, Ubalde Merino, Santander, 1973, pp. 127-128

1974

- “Carta abierta de Oteiza a Chillida”, (hay entrevista-monólogo de Santiago Amón publicada en UNIDAD, San Sebastián, 12 de enero, que es lo que parece provocar esta carta de Oteiza)
- “Dos breves aclaraciones”, catálogo de su exposición en galería Txantxangorri, Fuenterrabía

1975

- “Dialéctica Ley de los Cambios: 1 se divide en 2”, en el catálogo de la exposición BADIOLA, T., ROWELL, M. *Oteiza. Propósito Experimental*, 1988, p. 257
- “Mi reconocimiento a Alberto”, catálogo de la exposición AA.VV., *Alberto Sánchez*, en
- “Primera exposición de artistas ibéricos”, Club Urbis, Madrid, junio

1976

- “Carta al escultor navarro. Aizkorbe, nuevo escultor en la escuela vasca”, texto para el catálogo de la exposición del escultor Aizkorbe, CAM, Pamplona. Recogido en ARRIBAS, María José, *40 años de arte vasco: 1937-1977*, 1977, pp. 134-142
- “Conversación con Tursky”, declaraciones a la revista *Polityka*, Varsovia. En el catálogo de la exposición AA.VV., *Oteiza. Propósito Experimental*, 1988, pp. 256-257. Incluido en el catálogo de la exposición AA.VV., *Oteiza, espacialato*, 2001, pp. 159-162

1977

- “Basterretxea”, en AA.VV., *Néstor Basterretxea*, Ediciones Vascas, San Sebastián
- Entrevista de Xabier Lete, *GARAIA*, n° 23, San Sebastián, 3-10 febrero, pp. 26-35
- “Puntualizaciones de Oteiza”, *Punto y Hora de Euskalherria*, n° 31, Pamplona, abril, p. 30

1978

- “La significación vasca del Guernica”, Suplemento *Deia*, Bilbao, 29 de enero, pp. 4-5

1979

- “Bolivar”, *Deia*, Bilbao, 17 de diciembre. Este mismo texto aparece en AA.VV., *Euskaldunen Bolibar/El Bolívar de los vascos*, publicación especial del Gobierno Vasco con motivo del bicentenario del nacimiento del Libertador, Bilbao, 1983
- “El canto visual a Bolívar de Edgar Negret”, catálogo de la exposición AA.VV., *Edgar Negret*, Diputación de Alava, Vitoria-Gasteiz

- “La larga paciencia acabada de Oteiza y sin acabar”, *ERE*, nº 10, San Sebastián, 15 de noviembre 1980
- “Organigrama de un Ministerio Autónomo de Arte Vasco”, *Deia*, Bilbao, 14 de diciembre
- “Para O’HB. La aventura podrá ser loca, pero el aventurero debe ser cuerdo”, *Deia*, ‘Opinión-Iritzia’, Bilbao, 18 de octubre, p. 2

1981

- “Falsificación con cultura vasca, artistas, vascofonía, Universidad: A un periodista, puntualizaciones que sirven para gobernantes”, *Muga*, agosto
- “Propuesta de violencia cultural en defensa del Gernika Gernikara”, *Deia*, Bilbao, 4 de octubre

1982

- ¿Qué es hoy la política?, epígrafe de la entrevista que realiza José Luis Merino a Oteiza, *Euzkadi*, n.º 31, Bilbao, 30 de abril

1983

- “Bolibar”, *Deia*, Bilbao, 27 de julio
- “Revelación en frontón vasco de nuestra cultura original”, prólogo a OROZCO, Pelay, *Pelota, pelotari, frontón*, Poniente, Madrid *Ejercicios espirituales en un túnel*, Lur, San Sebastián. (2ª edición corregida y completa)

1984

- “Conversación con Jorge Oteiza: Ejercicios espirituales en un caserío”, Proyecto Revista de Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, junio
- “De ejercicios espirituales a computer shock Vasconia 2001 de Federiko Krutwig”, *Pamiela*, nº 7, Pamplona
- Entrevista a Oteiza realizada por Juan Antonio García Ramos en 1974 en la exposición de la galería Txantxangorri y emitida por Radio Popular de San Sebastián. Publicado en *La Voz* (Panorama/Suplemento Cultural), San Sebastián, 9 de junio
- Catálogo de la exposición del pintor Ormaolea en la galería Gavar, Madrid, 28 de marzo. Sirve de prólogo un breve diálogo de Oteiza con el crítico de arte Edorta Kortadi

1985

- “Carta a la revista Euzkadi en protesta y en agradecimiento de Oteiza”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 2 febrero. Editado en *Pamiela*, nº 8, Pamplona
- “El concurso de ideas contra ideas y cultura para un nuevo cementerio”, *Deia*, Bilbao, 22 diciembre y *El Diario Vasco*, San Sebastián, 23 diciembre
- Entrevista a Oteiza realizada por Carmen T. García bajo el título “Jorge Oteiza, un conspirador cultural”, *Euzkadi*, Baiona, n.º 175, 31 de enero
- “La respuesta de Oteiza a Txomin Ziluaga”, *Egin*, Hernani, 11 de febrero. Se trata de la respuesta a un anterior artículo de Ziluaga en el que responde a las opiniones de Oteiza sobre HB y Santi Brouard en el curso de una entrevista publicada el 31 enero por la revista *Euzkadi*, Baiona
- “Manterola”, catálogo de exposición, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 19 junio-21 julio

1986

- “Epilogo: Comentario a la carta de Tovar, Carta a Joseba Zulaika y Jesús Manuel Maroto. 7 Teomaquia, Memoria para Ametzagaña, Mi protesta en la prensa”. En AA.VV., *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*, San Sebastián: Kutxa Caja Guipuzcoa
- “Política de sepultureros en Ametzagaña: proyecto *Izarrak Alde* (junto a las estrellas)”, El Correo Español-El Pueblo Vasco, Bilbao, 11 de enero. *El Diario Vasco*, San Sebastián, *Deia*, Bilbao; *El País*, Madrid, 13 enero
- “Teomaquias opus 21”, *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, año 34, tomo XXXI, nº I. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, enero-junio, pp. 115-120
- “Teomaquias opus septiembre 85”, *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, “Homenaje a Julio Caro Baroja”, año 34, tomo XXXI, nº 2, San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, pp. 1061-1065
- “Memoria 261141 *Izarrak alde*”, presentada al Concurso Internacional de Proyectos para un nuevo Cementerio para la ciudad de San Sebastian, El Croquis. Revista de Arquitectura, nº 26, 1986, pp. 72-79; y también en ARNAIZ, ELORRIAGA, LAKA, MORENO, *261141 Izarrak Alde. Proyecto para Concurso de Cementerio en San Sebastian*, Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010
- “Qué cultura, qué país, qué joder de vida, Mariano”, catálogo de la exposición del pintor Mariano Royo en el Pabellón de Mixtos de la Ciudadela de Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, noviembre. Publicado en *Pamiela*, Pamplona, febrero 1986

1987

- “A Xalbador e ideas sobre Gernika es lo que precisáis”. En el manifiesto *Bakearen arbola*, 26 marzo
- “Acusación con defensa de mi aislamiento”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 20 mayo
- “Ocho poemas y una carta de Jorge Oteiza”, *Arbola*, nº 13-14, Bilbao, noviembre-diciembre
- “Para Ibarrola con telegrama de Oteiza”, catálogo de la exposición de Ibarrola en Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza

1988

- *Cartas al Príncipe*, Zarautz: Itxaropena,
- “Síntesis biográfica escrita por el propio autor”, *Cyan*, nº 8, Madrid, febrero
- “Poemas inéditos de Oteiza”, *Cyan*, nº 8, Madrid, febrero
- “Abrazos paro el último tren”, *Deia*, Bilbao, 14 febrero
- “El hoyo, el hueco”, *Cambio 16*, Madrid, 22 febrero “Llamamiento al artista en Navarra y el País Vasco”, El Correo Español-El Pueblo Vasco, Bilbao, 2 marzo
- “Para hoy viernes 13 de Mayo, con Gorordo y Jon, en la Alhóndiga” (inédito). 13 de mayo. Archivo FMJO (*Anexo Documental SV*, Doc. 18)
- Entrevista de Joaquín Roglán en *El Periódico*, Barcelona, 9 de junio “No aguanto oír hablar aquí del Gernika de Picasso (Y ya mi carta abierta para nadie)”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 15 mayo
- “Instituto Internacional de Estéticas Comparadas y la Alhóndiga” (audiovisual). 24 de octubre, Archivo FMJO
- “Las 12 esculturas adquiridas para EL MUSEO DE ARTE DE BILBAO (proyecto cultural edificio de la Alhóndiga) (inédito)”. 24 de octubre, Archivo FMJO. (*Anexo Documental SV*, Doc. 18)
- “Amo a un país que no existe”, *Deia*, Bilbao, 12 noviembre
- “Carta abierta para nadie”, *Diario 16*, Madrid, 19 noviembre
- Entrevista de Amaya Alberdi, *Diario 16*, Madrid, 19 noviembre
- “Unas observaciones para enfocar el problema Alhóndiga” en *Periódico Bilbao*, 26 de noviembre, en *Kain*, nº 7, 1989, p. 4

1989

- “Diario irregular” (inédito). Compendio de manuscritos autobiográficos. Archivo FMJO
- “La resolución de Oteiza ante los problemas de la Alhóndiga” (inédito). Archivo FMJO (*Anexo Documental SV*, Doc. 18)
- “Qué entendemos por Euskadi, por país de 4 capitales. Qué entendemos por museo, QUÉ por cultura, por dentro y fuera de la ciudad” (inédito). Archivo FMJO (*Anexo Documental SV*, Doc. 18)
- “Alzuza, Lunes 23, pasando para Madrid” (inédito). Enero, Archivo FMJO (*Anexo Documental SV*, Doc. 18)
- “Oteiza y Sáenz de Oiza en la Alhóndiga” (inédito). 17 de enero, (audiovisual) Archivo FMJO (*Anexo Documental SI*, Doc. 11)
- “Madrid Martes 24 en la noche de Enero del 89” (inédito). 24 de enero, Archivo FMJO (*Anexo Documental SV*, Doc. 18)
- “Porqué devuelvo 60 millones al Museo de Bilbao”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 25 febrero y *Navarra Hoy*, Pamplona, 26 febrero
- “Texto mecanografiado enviado al periódico Bilbao, n º 15. 28 de febrero” (inédito), Archivo FMJO (*Anexo Documental SV*, Doc. 18)
- Declaraciones en *El País*, 29 de abril
- “Ideas sobre la Alhóndiga” (inédito). 27 de abril, Archivo FMJO
- “Una de las ideas de Alhóndiga edificio para Oteiza y brevemente” (inédito). 27 de abril, Archivo FMJO (*Anexo Documental SV*, Doc. 18)
- “Presentación de maqueta de la Alhóndiga” (audiovisual). 28 de abril, Archivo FMJO
- “Esperando a JON” (inédito). 27 de mayo, Archivo FMJO (*Anexo Documental SV*, Doc. 18)
- Declaraciones en *Deia*, 25 de junio
- “El cielo en la mentalidad vasca de cazador y agricultor”, *Fontes linguae vasconum*, año XXI, nº 54, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, julio-diciembre
- Declaraciones en *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 25 de Octubre 1989.
- “Mi grave desacuerdo con TVE”, *Deia*, Bilbao, 15 diciembre

1990

- *Existe Dios al Noroeste*, Pamiela, Pamplona
- *Ley de los cambios*, Tristan-Deche, Zarauz
- “Rotunda respuesta a la prohibición del proyecto para la Alhóndiga” (inédito). 10 de enero, Archivo FMJO (*Anexo Documental SV*, Doc. 18)
- “En Bilbao, Viernes 12 de enero del 90. Con Gorordo, Oiza, Jon y yo”. 12 de enero, Archivo FMJO
- “Denuncio al escultor Chillida por mentir, por plagiarme y por complicidad con el Gobierno Vasco en falsear Gernika”, *Egin*, Hernani, 22 junio

1991

- *Libro de los plagios*, Pamiela, Pamplona
- “Todo mi reconocimiento y afecto con Asturias”, catálogo de la exposición AA.VV., *Escultores vascos: Oteiza, Basterretxea, Ugarte*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo
- “Carta de Jorge Oteiza al lehendakari Ardanza en contra del Museo Guggenheim”, *Deia*, Bilbao, 28 diciembre
- Texto en el catálogo de la exposición de Antonio Eslava, Pamplona

1992

- *Itziar: Elegía y otros poemas*, Pamiela, Pamplona

- Entrevista de Antoni Batista bajo el epígrafe “Jorge Oteiza. La escultura es de los lenguajes más tontos y el más torpe y caro de todos”, *La Vanguardia* (magazine), Barcelona, 23 febrero
- Entrevista de Rafael Castellano bajo el epígrafe “Jorge Oteiza, un cimarrón en la pecera”, *Egin* (Igandegín), Hernani, 8 noviembre
- Entrevistas de J.M.E. bajo epígrafes “Decadencia y terrorismo”, “Artista e investigador” y “Jorge Oteiza: siento la tristeza de no haber realizado los sueños de mi generación”, *Diario De Navarra*, Pamplona, 9 febrero

1993

- “No sabe lo que dice, no sabe lo que hace”, *El Mundo*, Madrid, 5 enero
- “Oteiza se confiesa autor del atentado a su propia escultura”, *Navarra Hoy*, Pamplona, 17 de febrero
- “Se acabó el Guggenheim”, *Navarra Hoy*, Pamplona y *Egin*, Hernani, 12 de mayo
- “No tengo nadie donde morirme”, epígrafe de la entrevista de Félix Maraña a Oteiza, *Muga*, nº 85, julio
- Entrevista de Rafael Castellano bajo el epígrafe “Oteiza, treinta años de soledad”, *Egin* (Igandegín), Hernani, 14 noviembre

1994

- Comunicado a la prensa anunciando su marcha a América. Aparece en *El Diario Vasco*, *El Mundo* del País Vasco, *El País*, *Diario De Navarra*, *Egunkaria*, *Egin*, 24 marzo
- “Oteiza defiende a Mingote”, *EGIN*, Hernani, 10 de junio. A raíz de la polémica desatada por una controvertida caricatura sobre el País Vasco publicada por el dibujante en *ABC*. Fragmentadamente en *Diario De Navarra*, 11 junio

1995

- *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto*, Pamiela, Pamplona. Reedición completada y actualizada de OTEIZA, Jorge, *Oteiza: 1933-1968*, op. cit., en homenaje al arquitecto Juan Daniel Fullaondo
- “Al alcalde de Tolosa y a Mari Carmen Garmendia”, *Egin*, *El Mundo* del País Vasco, *El Diario Vasco*, 15 de marzo “Alberto, de pan y barra”, *ABC* de las Letras, Madrid, 7 abril
- “Indignación de Oteiza” (cartas al director), *El Diario Vasco*, San Sebastián, 9 marzo. Respuesta a la carta al director de Julia Andonegi en el mismo diario del 7 marzo

1996

- *Nociones para una Filología Vasca de nuestro Preindoeuropeo*, Pamiela, Pamplona

1997

- *Goya mañana. El realismo inmóvil: El Greco, Goya, Picasso*, FMJO, Alzuza (Navarra). Libro basado en un texto redactado por Oteiza en 1949 con el título de “El realismo inmóvil”, reelaboración a su vez de las conferencias que sobre el mismo tema dictó en Bogotá en 1946

2003

- *Ahora tengo que irme*, editor Elías Amézaga, Txalaparta, Tafalla

10.4 ARCHIVO GENERAL DEL AYUNTAMIENTO DE BILBAO

A continuación se indica el resultado del trabajo de campo realizado en el Archivo General del Ayuntamiento de Bilbao, con las indicaciones necesarias para poder consultar los distintos documentos que, de alguna u otra manera, han sido integrados en el cuerpo general de esta Tesis doctoral.

CAJA 1

Estudio volumétrico y de impacto ambiental del Centro Cultural de la Villa de Bilbao. (Proyecto básico). Decidida su realización según acuerdo nº 80 de la sesión del Pleno del Ayuntamiento de Bilbao de 16 de mayo de 1989 donde se presentó para su aprobación el Proyecto Básico del Centro Cultural de la Villa de Bilbao en los solares de la Alhóndiga y del antiguo Colegio de Santiago Apóstol.

Contenido: Introducción, Metodología, Análisis del proyecto, Aspectos Relativos al ámbito de implantación, Identificación y predicción de impactos, Estudios alternativos realizados, Ponderación del impacto relativo a la solución propuesta, Conclusiones).

Fecha: 4 de agosto de 1989

Productor: Ayuntamiento de Bilbao. Departamento para el Desarrollo del Programa Alhóndiga (DPA)

Estudio volumétrico y de impacto ambiental del Centro Cultural de la Villa de Bilbao Modificación al proyecto básico inicial del Centro Cultural de la Villa de Bilbao: criterios para el diseño de las instalaciones.

Contenido: Proyecto básico, proyecto básico modificado y planos.

Fecha: diciembre 1989

Productor: Ayuntamiento de Bilbao. Departamento para el Desarrollo del Programa Alhóndiga (DPA)

Cálculos estructurales del Centro Cultural de la Villa de Bilbao

Contenido: tomo I y II

Sin fecha

Productor: Carlos Fernández Casado SA Oficina de proyectos

Folleto informativo sobre el Centro Cultural de la Villa de Bilbao: 3 ejemplares.

Sin fecha.

Proyecto de estructura resistente del Centro Cultural de la Villa de Bilbao

Contenido: Memoria y planos; Resumen de mediciones; Presupuesto.

Fecha: julio 1989

Productor: Carlos Fernández Casado SA Oficina de proyectos

Incidencia en el tráfico rodado del proyecto integrado de construcción de un centro cultural en la Alhóndiga y un complejo deportivo en el Ensanche.

Fecha: 7 de diciembre de 1988

Productor: EUSA

CAJA 2

Dossieres de prensa sobre el futuro Centro Cultural de la Villa de Bilbao: 2 carpetas.

Informe sobre pruebas previas relativas al impacto ambiental de la iluminación natural en el entorno del futuro edificio del Centro Cultural de la Villa de Bilbao

Fecha: 17 de julio de 1989

Productor: CINSA

Documentación gráfica relativa a la evolución del proyecto básico del Centro Cultural de la Villa de Bilbao

Contenido: 1ª modificación al proyecto inicial, 2ª modificación y 3ª

Sin fecha

Productor: Jorge Oteiza, F.J. Sáenz de Oiza y J. Daniel Fullaondo.

Planos del Centro Cultural de la Villa de Bilbao

Contenido: planos nº 1-16, 24-25

Sin fecha

Productor: Jorge Oteiza (escultor), F. J. Sáenz de Oiza y J. Daniel Fullaondo (arquitectos)

Planos del Centro Cultural de la Villa de Bilbao: variante definitiva

Contenido: planos nº 1-19

Sin fecha

Productor: Jorge Oteiza (escultor), Fco. J. Sáenz de Oiza y J. Daniel Fullaondo (arquitectos)

Paneles informativos relativos a exposición realizada sobre el Centro Cultural de la Villa de Bilbao

Fotos y negativos del edificio de la Alhóndiga y de personajes relacionados con el Centro Cultural de la Villa de Bilbao

Correspondencia, informes y otro tipo de documentación relativa al futuro Centro Cultural de la Villa de Bilbao (18 documentos)

Los más destacados:

- “De la vieja Alhóndiga de vinos al futuro museo de arte contemporáneo” de Javier González Durana y Carmen Otxagabia
- Anteproyecto de la Biblioteca Foral - Varios informes sobre Avance de superficies construidas
- Informe sobre el Centro Cultural (objetivos, organización del espacio, atención al público)
- Correspondencia

Fotografías e imágenes de maquetas y recreaciones ficticias del proyecto del Centro Cultural de la Villa de Bilbao

EXPEDIENTES DE LA RE 7/2004:

Exp. 29593:

- Elevación del pliego de condiciones para el concurso “Análisis estado actual de la antigua Alhóndiga” (nº expte: 1-DPA-4-1)
- Propuesta de actuación para un proyecto integrado de construcción de un centro cultural en la Alhóndiga y un complejo deportivo en el Ensanche (nº expte: 1-DPA-4-3). (Sesión de Plenos de octubre de 1988 para la aprobación del proyecto básico. Transcripción completa)
- Contrato de Sáenz de Oiza, Oteiza, Fullaondo para la redacción de proyecto.

Exp. 29595

- Edificios culturales: proyecto de habilitación de la antigua Alhóndiga municipal (nº expte: 1-DPA-3-2)

Exp. 29606

- Complejo deportivo en el ensanche de Bilbao. Elías Mas (Técnico Municipal) 30
- Memoria del proyecto básico, fecha de 29-4-89
- Borrador de la respuesta del Ayuntamiento para dar al Gobierno Vasco
- Carta de Arratia a Uribeetxebarria para que se posicione tras el informe de patrimonio.
- Carta de Arregi a Gorordo advirtiendo ante la idea de seguir con la demolición tras el informe de Patrimonio.
- Estructura del DPA.
- Firmantes en defensa de la Alhóndiga.
- Foto del proyecto 78 R (m)
- Primera propuesta para el Pleno del Centro cultural (antes de la llegada de Oteiza) Se exponen razones por las cuales el técnico considera que no se debe hacer el Concurso de Ideas.
- Informe acuerdo entre Ayuntamiento y Gobierno vasco para Museo Contemporáneo.
- Informe acuerdo entre Ayuntamiento y Diputación para Biblioteca.
- Carta de Azpiroz, Olaso y Ocenda.
- Informe de Ibon Areso Mendiguren (Director de la oficina de DPA) (15 de mayo de 1989)
- Informe sobre la modificación puntual de la Normativa del Ensanche (11 de julio de 1989)
- Serie de alegaciones por parte de arquitecto del COAVN y particulares, profesionales, arquitectos, en contra de la tramitación de la modificación de la normativa del ensanche para posibilitar la construcción del centro cultural. NOTA: fotografiamos las alegaciones del arquitecto del COAVN Federico Arruti Aldape (21 de julio de 1989) y el de otro arquitecto Iñaki Peña Gallano (24 de julio de 1989), pero damos constancia de que existen más en esta carpeta.
- Carta de Arregi a Gorordo. (10 de enero de 1990)
- Informe de Patrimonio sobre Gasteiz para paralizar el proyecto. (8 de enero de 1990)
- Informe sobre el concurso de ideas y la no conveniencia (1 de febrero de 1989)
- Informe del coordinador técnico del DPA
- Informe del coordinador técnico del DPA sobre el estado de la situación (5 de abril de 1989)

Exp. 29607

- Dossier de prensa (de 1984 hasta 1988)

Exp. 29608

- Estudio Técnico de Centros Culturales europeos.

Exp. 29609

- Folletín informativo.
- Proyecto Básico (Elías Mas) para Centro Cultural en Deusto (Bidarte)
- Informe de gastos del DPA 1988-90
- Complejo deportivo en el Ensanche
- Propuesta de actuación de Erice Apraiz y Cía.
- Fotografías aéreas
- Estudio del coordinador técnico del DPA al Sr. Delegado del área de Cultura y Turismo (24-4-89)

10.5 PÁGINAS WEB CONSULTADAS

Las siguientes páginas web fueron consultadas entre los años 2011 y 2012.

- <http://www.alhondigabilbao.com/la-alhondiga-centro-de-ocio-y-cultura>
- <http://www.bilbao.net>
- <http://www.bilbaoria2000.org/ria2000/index.aspx>
- <http://www.bilbaoria2000.org/ria2000/cas/bilbaoRia/bilbaoRia.aspx?primeraVez=0>
- http://www.bm30.es/homeage_es.html
- <http://www.chtodelat.org/>
- <http://www.eitb.com/es/noticias/sociedad/detalle/742307/kukutza-se-debe-mantener-asociacion-patrimonio-industrial/>
- <http://www.espacioabisal.org/es/>
- <http://www.fmetropoli.org/>
- <http://kukutza.blogspot.com.es/>

