

Del Laboratorio a la Ciudad: función política y revolucionaria en el proyecto estético de Jorge Oteiza

Iskandar Rementeria Arnaiz

Programa Eremuak del Gobierno Vasco, investigador

Resumen

Esta propuesta se pregunta sobre la posibilidad misma de un entendimiento entre la política fáctica y lo "político" en arte a partir del texto de Jorge Oteiza "Utopía y Fracaso político del Arte Contemporáneo", en el que analiza la oportunidad perdida tras el fin de la Dictadura para la articulación entre los artistas comprometidos y las políticas públicas con el fin de llevar a cabo una renovación cultural en el País Vasco.

Para ello atenderemos al sentido de lo "político" en Oteiza, como condición inherente a la creación en la que la obra de arte es resultado de un proceso de "desalienación" en el ámbito del Laboratorio, y lo distinguiremos de lo "revolucionario", que representaría el deseo moderno de trasladar este potencial a la sociedad en el ámbito de la Ciudad. Si bien ambas vertientes implican una finalidad similar, suponen la antítesis de una función "espectacular" del arte que Oteiza denunciaba como resultado, por un lado, de la falta de compromiso de los artistas con su lenguaje y, por otro, del modo de colaboración de éstos con las instituciones públicas influenciadas por intereses que, a partir de la década 1980, comienzan a relacionarse con las nuevas economías en la ciudad, todo lo cual derivaría según el escultor en una ciudadanía no emancipada.

Estas distinciones y dificultades se ejemplificarán mediante el análisis de un proyecto fallido en el que Oteiza colaboró, el Centro Cultural para la Alhóndiga de Bilbao (1988), un proyecto de integración arte-arquitectura que representó la última oportunidad del escultor para llevar a cabo el Instituto de Investigaciones Estéticas el cual, fundamentado en la idea de la "educación estética", suponía un elemento fundamental para la dimensión "política" y "revolucionaria" del arte en la ciudad.

Descriptor: Oteiza, arte, ciudad, función política, función revolucionaria, espectáculo, Bilbao, Centro Cultural Alhóndiga.

Abstract

This proposal questions the very possibility of a convergence between institutional politics and 'the political' in art, exemplified through the 'utopia and political failure in contemporary art', Project that Oteiza understood as an articulation involving the artists and public policies in order to conduct a cultural renewal in the Basque Country.

For this purpose, we'll heed the meaning of 'the political' in Oteiza as an inherent condition of a creation where the artwork is the result of a process of personal 'de-alienation' (in Laboratory) on one hand, and on the other, as the duty (and difficulty) of the artist to apply that transformer potential to the society (in the City), being decisive the role of the public institutions. In this sense, Oteiza repeatedly denounced any spectacular function of art as well as the lack of commitment shown by the Basque institutions that in the 80's were more concerned in looking for the new cultural economies in the city than in citizenship emancipation.

All this will be exemplified by analyzing a failed project where Oteiza collaborated, the Cultural Center for the Alhóndiga of Bilbao (1988), an art-architecture integration project that representing the sculptor's last chance to carry out the Institute of Aesthetic Research which, based on the idea of "aesthetic education", represented a fundamental element of the "political" and "revolutionary" dimensions of art in the city.

Keywords: Oteiza, art, city, political function, revolutionary function, spectacle, Bilbao, Cultural Center for the Alhóndiga.

Proyecto Estético

Abordar la noción de Proyecto estético en Oteiza nos sitúa en el culmen de un modo de entender el arte como medio para mejorar la existencia del ser humano. Oteiza se inserta en una larga tradición de origen hegeliano de izquierdas, que tras ciertos avatares históricos fragua la idea de un gran Proyecto en el que las distintas disciplinas de la creación suponen herramientas de construcción para una nueva sociedad. Esta capacidad transformadora del arte se ha asociado directamente a la idea de una posible emancipación o liberación de una existencia previamente alienada, ya sea por la religión (Feuerbach), por el trabajo (Marx), o por otras dimensiones que han sido abordadas por distintos autores.

Podría afirmarse que para Oteiza la alienación es de naturaleza cultural: compartir el necesario marco simbólico que nos permite la vida en sociedad supone un alto precio para el sujeto. De este modo, lo específico del arte podríamos encontrarlo en una posibilidad de emancipación en el orden de una operación estética que, si bien encuentra en la cultura todos sus factores fundamentales y contenidos, obtiene un resultado estéticamente distinto de las representaciones culturales, ocupadas en la transmisión de ideas, contenidos o ideologías determinadas. Así, podríamos afirmar que lo específico del arte sería el desvelamiento del mecanismo abstracto de la representación misma y, por tanto, del sentido como tal; una experiencia que se siente como lo más real, ligada a la posibilidad de un conocimiento específico y a una construcción, en la medida de lo posible, emancipada, de un sujeto acogido por su cultura. Al trabajar en el límite de la representación, esta función del arte se sitúa más allá de determinaciones culturales, históricas o ideológicas y puede considerarse como lo verdaderamente *político* del arte. Así, más allá del puesto que el creador ocupa en las distintas épocas, el arte mantendría un lugar específico y constante en las sociedades, como reverso de la cultura, o como aquello que linda sus límites.

Oteiza distinguirá esta ambivalencia del trabajo con la representación: en su función cultural (de carácter ideológico) o en su función artística (*política*). Hecha esta distinción, para tratar el abandono del Laboratorio por un artista como Oteiza a finales de la década de 1950 y su paso a la Ciudad será indispensable distinguir previamente las cuestiones de orden artístico y de aquellas que son ideológicas, si bien en ocasiones no resulta sencillo.

El laboratorio y la ciudad / lo político y lo revolucionario (en Arte)

En la España franquista de finales de 1950, la influencia de lo *político* (tal y como lo hemos definido) no era considerada lo suficientemente eficaz (culturalmente) para el artista ideológicamente comprometido contra la opresión política de la dictadura. Aunque lo político tiene una influencia real sobre la cultura, opera a unos niveles y tiempos que, debido al contexto político del momento, se consideraba insuficiente. Por esta razón, muchos artistas comprometidos decidieron adoptar un estilo asociado al realismo social (desde una concepción estética del materialismo marxista poco acertada) en el que, al margen del estilo, lo importante radicaba en el desplazamiento de los intereses del artista hacia una operación técnica cuyo objetivo

era la ilustración estética de mensajes y contenidos (en aquel caso antifranquistas), en aras a una mayor efectividad en la cultura; un deslizamiento, por tanto, desde la elaboración de una representación de índole artística hacia otra de tipo cultural, en la que lo *político* del arte desaparecía como tal. Oteiza, artista igualmente comprometido, criticará duramente a estos artistas al comprender esta pérdida de lo específico del arte en su ambición por influir directamente en la cultura y decidirá abandonar el arte, el Laboratorio, para pasar a la vida, a la Ciudad, y combatir ideológicamente dentro de sus propias estructuras.

Casi cuarenta años antes, el constructivismo ruso fue una de las corrientes que creyó en el poder emancipador del arte. Apoyados en el materialismo histórico de Marx, tomaron la decisión ideológica de adecuar los medios de producción para que el artista comprometido y sus creaciones estuvieran directamente imbricados cotidianamente con la sociedad a la que debían servir (en la arquitectura, el diseño industrial, la moda, la publicidad,...) desde el arte. Oteiza comparte con el constructivismo la decisión ideológica de adecuar los medios de producción a sus objetivos emancipadores, cerrando una etapa perteneciente a la experimentación en el Laboratorio y abordando la arquitectura, el urbanismo, el cine u otros lenguajes que reconoce más próximos a la sociedad a la que pretende servir. Pero lleva a cabo una corrección fundamental: en contra de lo que pensarán los constructivistas y productivistas rusos, Oteiza dirá que el arte por sí mismo es incapaz de transformar la realidad. Es decir, el trabajo de un artista comprometido con su sociedad y cuyo trabajo pretende influir directamente en la cultura debe operar mediante los mecanismos propios de la misma, no desde una operación artística que pone en cuestión cualquier contenido de naturaleza cultural o ideológica.

De este modo, Oteiza distinguirá radicalmente “lo político” de “lo revolucionario”, en una secuencia según la cual “lo político” equivaldría al proceso técnico de transformación del sujeto por el arte mientras que, posteriormente, “lo revolucionario” supondría la transformación de la realidad por el sujeto ya transformado por el arte. Para Oteiza ambas realidades son insolubles y el artista que pretende incidir revolucionariamente en la realidad no puede hacerlo desde el arte pues, a su juicio, se deriva en una conducta reaccionaria y servil: según el escultor, únicamente se puede incidir en la vida desde la vida, una vez concluidas las preocupaciones internas del arte. De este modo, aunque Oteiza compartió con otros artistas la convicción de que la función política del arte tiene poca capacidad de transformación directa de la realidad, la particularidad del escultor radicará en la necesaria conclusividad de la experimentación artística para que la influencia del artista sea realmente efectiva en la Ciudad, en la cultura.

Aquí damos con un punto problemático¹ en Oteiza. Si bien podríamos afirmar que la decisión de “pasar a la Ciudad” es de carácter ideológico, el escultor la presenta como netamente artística: según Oteiza, existen unas leyes objetivas en la evolución del arte que dictan al artista comprometido con su lenguaje cuándo debe concluir su experimentación en el Laboratorio (como final de un proceso de “desalienaciones” que finaliza con un sujeto de sensibilidad renovada) y pasar su saber a la comunidad a la que sirve, a la Ciudad. No obstante, en esta nueva etapa el artista, como sujeto supuestamente emancipado, ya no necesita del arte sino que será el saber destilado del Laboratorio el que puede ser aplicado a otros medios de

producción y difusión, como la arquitectura, la pedagogía o la política, situando a la Estética como una interciencia con el objetivo final de la construcción de un ciudadano libre y auto-productor.

La ciudad como obra de Arte

Oteiza pretendió condensar teóricamente este saber destilado del proceso experimental y proyectado a la Ciudad en el texto titulado *La ciudad como obra de arte*². Este conjunto de notas fueron escritas para la presentación de una conferencia impartida por el escultor en un Congreso sobre arte, arquitectura y urbanismo en Valencia en 1958, organizado por el crítico Aguilera Cerni, cuyo trabajo teórico defendía el retorno del arte a una relación orgánica con la sociedad. La invitación del crítico valenciano obligó al escultor a poner en orden su saber en el ámbito de la escultura con el fin de ensayar una suerte de aplicación en el ámbito de la Ciudad. En este momento Oteiza intuye que su trabajo como escultor relegado al Laboratorio ha concluido y que el saber del arte debe quedar integrado con la Ciudad: a la manera hegeliana, el arte desaparece en la realidad como signo de su total realización.

Aunque si Oteiza concluyó su experimentación en el arte y asegura que ya no lo necesita para actuar en la Ciudad, ¿por qué continuó desde la creación en otras disciplinas distintas a la escultura? Aunque aquí se erige otra de las dificultades de los esquemas oteicianos, no por ello queda eximida de explicación. Para Oteiza, la Ciudad es el verdadero instrumento de la alienación cultural, de la cual el arte redime. Los espacios urbanos son, en sí mismos, una fuente de producción de representaciones culturales que dirigen, orientan, y deciden por el ciudadano. Por ello, Oteiza entiende que la función política del arte podría trasladarse a la Ciudad, pero no añadiendo más representaciones, ni siquiera artísticas, sino “desocupando espacialmente” la Ciudad, del mismo modo a como operó con su escultura. Es decir, que aquello que se traslada es un saber de la representación hacia otras disciplinas que construyen Ciudad.

Así mismo, si para Oteiza la cuestión *técnica* que posibilita la función emancipadora, política, del arte es común a todas las disciplinas de la creación, los procedimientos son, sin embargo, propios a cada una de ellas. Por esta razón, en todos los proyectos arquitectónicos en los que posteriormente participó, el escultor formaba equipo con arquitectos, quienes detentaban el saber propio de su disciplina. Sin embargo, Oteiza forzaba las convenciones procedimentales de los arquitectos con el fin de situarles ante una operación *técnica* que pudiera dar cuenta de una transformación, no sólo de la materia o el espacio, sino del propio sujeto creador. En este sentido, resulta incorrecta cualquier aproximación formalista al trabajo que Oteiza llevó a cabo en los proyectos arquitectónicos³. De hecho, entre las distintas posibilidades de integración del arte con la arquitectura incluidas en *La ciudad como obra de arte*, el escultor defiende aquella en la que la obra de arte ha desaparecido, quedando la construcción arquitectónica con un “plus” que corresponde al uso del espacio para la consecución de la función (*política*) del arte. Para Oteiza, toda obra de arte que ocupa el espacio público no hace sino colaborar en la ya agobiante manifestación estética de la Ciudad, cumpliendo una función “espectacular” cuyo único objetivo es la decoración de los espacios urbanos. Esta

sería la antítesis de la función política del arte, pues supone una experiencia estética que contribuye a la constitución de un sujeto domesticado por la cultura, encerrado en un rango de experiencia y conocimiento incapaz de superarla.

No obstante, en la España de finales de 1950 Oteiza advierte que para lograr un modelo de ciudad distinto ninguna aportación desde la creación a la Ciudad sería *políticamente* provechosa sin una “educación estética” del ciudadano. Al advertir ciertas carencias en la educación estética de la sociedad el escultor determinará principalmente la acción “revolucionaria” (es decir, desde los propios mecanismos de la Ciudad) en el ámbito de la pedagogía, fundamentada en una reconsideración del puesto del saber del arte en relación al resto de saberes y su carácter indispensable para una renovación cultural. Esta será la clave que explica sus continuos intentos por desarrollar, en cada uno de los proyectos arquitectónicos en los que participaba, el malogrado “*Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas*” (IIE), representando el CCAB la última oportunidad perdida; un lugar de experimentación e investigación en el arte encaminado a la educación estética del ciudadano, como única posibilidad de un modelo distinto de ciudad.

El Centro Cultural para la Alhóndiga de Bilbao (CCAB) (1988)

A finales de la década de 1980, sin embargo, la supuesta irresponsabilidad histórica de los artistas coetáneos, la irrupción del mercado capitalista del arte, la preferencia por los intereses particulares frente a los comunes, y la nefasta política cultural de los poderes oficiales en la recién instaurada España de las Autonomías, representan los argumentos esgrimidos por Oteiza en un texto titulado “*Utopía y fracaso político del arte contemporáneo*”⁴. Oteiza, sumido en este estado de “fracaso” definitivo, ya anunciado por el constructivismo ruso, asume casi de manera desesperada el encargo del entonces alcalde de Bilbao y miembro del PNV, José María Gorordo, que en un comienzo se debía a la instalación y puesta en marcha del IIE, si bien posteriormente Oteiza formará el equipo encargado de proyectar el edificio junto a los arquitectos Juan Daniel Fullaondo y Fco. Javier Sáenz de Oiza⁵.

En unas notas⁶ para este proyecto, Oteiza reactualiza su deseo de un “modelo experimental de ciudad”, aquel en el que la presencia del arte en el exterior de la ciudad resulta innecesaria, pues su verdadera función radica en un trabajo de investigación y experimentación relegado al interior de los espacios arquitectónicos y encaminado a la construcción libre de los sujetos que la componen y la transforman posteriormente. Respecto a la arquitectura del edificio, Oteiza advertía:

“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 nuevo, es éste el que conviene a nuestra ciudad.”

Jorge Oteiza (7)

La obra de Colin Rowe, firmada junto a Fred Koetter, *Ciudad Collage*⁸, 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. Sin embargo, 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. Si bien podemos percibir en Oteiza cierta tendencia hacia esta noción de “utopía total”, como artista tardomoderno ya no compartía el entusiasmo de los excesos de la Modernidad. Ya en la *Ciudad como obra de arte* Oteiza adopta la noción de “diseño” que Gropius aplicaba a cualquier cosa, desde un objeto hasta el trazado de una ciudad, adaptándola al “diseño estético” para recordar que en cualquier ámbito donde quede implicada la creación, por grande pero también por pequeño que sea, puede lograrse técnicamente un resultado con función *política*. Sin embargo –frente a utopías modernas e ilusiones posmodernas que habrán medido la eficiencia de la influencia social del arte únicamente desde la creencia de una práctica transformadora de la realidad exterior– el carácter, digamos, indeterminado o abstracto de la función política del arte complica el hecho mismo de que pueda asociarse a una ideología que no sea la propia del arte y una influencia sobre la cultura y la historia que no sea de orden estructural y dialéctico.

Unas notas sobre el (fracaso del) proyecto moderno

En cualquier caso, el proyecto fracasó tras dos años de idas y vueltas, cancelado por la Consejería de Cultura del Gobierno vasco, institución gobernada en aquel momento por el PNV y que formaba parte indispensable para su consecución. Además, la relación entre los distintos propósitos que albergan dentro de un mismo proyecto se complica enormemente si tenemos en cuenta a los agentes detentores de las condiciones materiales de producción que posibilitan los proyectos arquitectónicos y urbanísticos que construyen nuestras ciudades.

En el caso del CCAB (al igual que en otros), podría parecer incongruente concebir una confluencia de intereses entre las políticas públicas, como detentoras de la administración ideológica de las condiciones materiales en una cultura, y lo *político* del arte en los términos descritos a partir de Oteiza. Y es que aunque las políticas aboguen supuestamente por las mejores condiciones para la vida en comunidad, habrá que advertir que aquellas se mueven, a diferencia del arte, en el terreno de las ideologías determinadas. Pero incluso en un mismo proyecto pueden convivir distintas ideologías con propósitos distintos: aquella que servía a la construcción de un País a través del arte, cuestión que ideológicamente reconoceríamos tanto en Oteiza como en las instituciones públicas vascas que apoyaban el proyecto; y aquella otra, únicamente compartida por estas mismas instituciones públicas, que pretendían llevar adelante el proyecto del CCAB para lograr cierta transformación de la ciudad, integrándola así en el marco económico global donde la cultura supone como tal un nicho de mercado.

Conclusiones

Desde el punto de vista oteiciano, el fracaso del CCAB fue tanto “político” como “revolucionario”: “político”, dado que su irrealización impide conocer la efectividad *política* de su construcción; “revolucionario”, ya que su voluntad de transformación directa de la realidad por parte del artista (supuestamente emancipado por completo gracias al arte) no fue capaz de articularse con las condiciones de la Ciudad, imposibilitando así la construcción no sólo del CCAB, sino de ninguno de los proyectos en los que Oteiza participó. Sin embargo, no puede negarse que los dos años en los que el proyecto avanzaba hasta su cancelación iniciaron por sí mismos un proceso de transformación en la ciudad que ha derivado en el Bilbao que hoy conocemos donde, paradójicamente, la función otorgada al arte desde las instituciones y algunos artistas dista en gran medida de la que Oteiza propuso para aquel “modelo experimental de ciudad” que imaginó. Si bien, por el lado de lo “político”, resulta asimismo evidente que la transmisión de lo específico del arte que Oteiza realizó a lo largo de su vida, en sus textos, pero sobre todo y a la manera que le es propia, a través de sus esculturas, ha influido enormemente en futuras generaciones de artistas que reconocen dicha función artística, redefiniéndola necesariamente de acuerdo a su época.

Así, hoy en día hemos de recordar que el artista siempre ha debido desenvolverse en las condiciones ideológicas, culturales, que cada época le impone. Pero no debemos olvidar que la cultura-ideología y el arte, si bien mantienen una íntima relación, guardan distintos propósitos y modos de consecución: lo verdaderamente radical y *político* del arte se ha resuelto como una cuestión *técnica*, mediante un modo de creación capaz de ampliar nuestro conocimiento, si quiera por un instante, en ese topos sin lugar en la cultura que es el arte. Aunque al mismo tiempo es importante que el artista, el arquitecto, el creador, al fin y al cabo, asuma las luchas ideológicas (“revolucionarias”) necesarias que contribuyan a una mejor gestión de las condiciones materiales e ideales de cualquier proyecto, por grande o pequeño que sea, para la consecución de este objetivo artístico-*político*. Y, más allá, confiar en que la influencia del arte sobre la cultura, si bien no es directa, sea real, en tanto que los sujetos la sienten y valoran así. No obstante, si bien la consecución de lo *político* dependerá del saber del arte y las destrezas del artista para resolverlo según las condiciones dadas, lo “revolucionario” estriba en el poder que tiene el ciudadano para influir en dichas condiciones que transforman su Ciudad, cuestión esta que cada vez queda en mayor entredicho.

Notas

- ¹ **REMENTERIA, Iskandar (2012)**: La Tesis doctoral elaborada por el firmante de este artículo, de título “*Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*”, que se publicará próximamente, se fundamenta en algunas dificultades de los esquemas y nociones oteicianas como la conclusividad del arte para el paso a la vida o las “estéticas aplicadas”, mediante el caso concreto del proyecto de Centro Cultural para la Alhóndiga en el año 1988. A esta Tesis le acompaña un documental realizado sobre el mismo tema con entrevistas y material audiovisual de archivo.

- ² **REMENTERIA, Iskandar (2012):** Este texto aparece íntegramente en la Tesis Doctoral arriba indicada, suponiendo un elemento clave de análisis en la misma dada su importante significación en la trayectoria de Oteiza respecto a algunas de las cuestiones que se tratan en este artículo.
- ³ Sin embargo, esto no significa que el propio Oteiza no cayera en ciertos momentos en soluciones de tipo formalista para algunos de estos proyectos. Formalismos que asimismo podían observarse en proyectos ideados por “discípulos” o sencillamente admiradores del escultor, los cuales se fundamentan en la ampliación indiscriminada a tamaño arquitectónico de las cajas vacías o metafísicas oteicianas.
- ⁴ **BADIOLA, T., ROWELL, M. Oteiza (1988):** *Propósito Experimental*, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, p. 258. (catálogo exposición).
- ⁵ **REMENTERIA, Iskandar (2008):** Para más información sobre las vicisitudes históricas del proyecto asociadas a la política cultural puede consultarse en url: <http://www.euskomedia.org/PDFAnIt/arte/26/26201215.pdf>
- ⁶ **OTEIZA, Jorge (1988):** “*Unas observaciones para enfocar el problema Alhóndiga*”, periódico Bilbao 26 Nov 1988, en Revista Kain, nº7, 1989.
- ⁷ **OTEIZA, Jorge (1988):** “*Unas observaciones...*” Op. cit. p. 4.
- ⁸ **ROWE, Colin, KOETTER (1981):** Fred. *Ciudad-Collage*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

Referencias

- BADIOLA, T., ROWELL, M. (1988):** *Oteiza, Propósito Experimental* (catálogo exposición), Madrid: Fundación Caja de Pensiones.
- OTEIZA, Jorge (1958):** *La ciudad como obra de arte*, Centro de Documentación de la Fundación Museo Jorge Oteiza.
- OTEIZA, Jorge (1989):** “*Unas observaciones para enfocar el problema Alhóndiga*”, Periódico Bilbao 26 Nov 1988, en Revista Kain, nº7.
- REMENTERIA, Iskandar (2012):** “*Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*”, (Tesis doctoral). UPV/EHU.
- ROWE, Colin, KOETTER, Fred (1981):** *Ciudad-Collage*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

(Artículo recibido: 14-06-2013 ; aceptado: 11-07-2013)