

# Anacronismos. 1958, el proyecto de Jorge Oteiza para el monumento a José Batlle en Montevideo

Anachronisms. 1958, Jorge Oteiza's project for the Monument to Jose Batlle in Montevideo

ANTONIO MARÍN

## Resumen

El proyecto que Jorge Oteiza presentó en 1958 al concurso para el Monumento a José Batlle en Montevideo suponía, según sus propias palabras, su trabajo final dentro de la investigación experimental sobre la naturaleza espacial de la escultura. Justo antes de empezar a trabajar en el proyecto, había realizado sus primeras conclusiones experimentales, había llevado a cabo el razonamiento estético sobre el crómlech-estatua y había elaborado el concepto teórico con el que plantear la integración de arte y arquitectura a escala urbana, la nueva monumentalidad. Si a alguna de sus esculturas conclusivas la había titulado *mueble metafísico*, al modelo de integración, *arquitectura+(arte=0)*, a escala urbana lo denominó *aislador metafísico*. Basado en la desocupación espacial, proponía la delimitación de grandes vacíos activos en el interior del complejo urbano, aisladores metafísicos de la circunstancia vital, para que el habitante de la ciudad pudiera relajar el estado de alerta permanente de sus capacidades perceptivas, para la toma de conciencia estética del espacio como acto de libertad individual. Si bien su proyecto respondía al desarrollo lógico de su propósito experimental personal, apareció en el momento histórico equivocado. Ni las circunstancias acompañaron, ni estaba preparada la sensibilidad general para una propuesta que se adelantaba, formal y teóricamente, a algunas de las ideas que pocos años después dirigirían los comportamientos en el arte. Era, pues, un anacronismo.

## Palabras clave

Oteiza, arquitectura, monumento, vacío activo, desocupación espacial, arte receptivo.

## Abstract

The project Jorge Oteiza presented in 1958 to the competition for the Monument to Jose Batlle in Montevideo supposed, in his own words, his final work in the experimental research on the spatial nature of sculpture. Just before starting to work on the project, he had made his first experimental conclusions, had carried out his aesthetic reasoning about the cromlech-statue and had developed the theoretical concept with which to set the integration of art and architecture on an urban scale, the new monumentality. If he had entitled any of his concluding sculptures as *Metaphysical Box*, the integration model he proposed, *architecture + (Art=0)*, on an urban scale was named the *Metaphysical Insulator*. Based on his concept of the *spatial disoccupation*, it proposed the demarcation of large charged voids within the urban complex, metaphysical insulators for the vital circumstance where the city dweller could relax the state of permanent alert of his perceptual capacities, for the aesthetic awareness-raising of space as an act of individual freedom. While his project reflected the logical development of his personal experimental purposes, it appeared in the wrong historical time. Nor the circumstances accompanied nor the overall sensitivity was prepared to a proposal that anticipated, both formally and theoretically, some of the ideas that a few years later would lead the behavior in art. It was, therefore, an anachronism.

## Keywords

Oteiza, architecture, monument, charged void, spatial disoccupation, receptive art.

**Antonio Marín Oñate** (Jaén, 1969) es doctor arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (2016). Ha desarrollado su tesis doctoral "Pulsiones del espacio. Oteiza y la aproximación a la arquitectura como vacío activo" en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Obtuvo la Suficiencia Investigadora (D.E.A.) en la misma universidad en 2005 y el título de arquitecto en 1994. Después de cuatro años de formación en Londres (RMJM Architects, David Chipperfield Architects) ha desarrollado su actividad profesional independiente y en colaboración con otros estudios en Madrid y en Lisboa, desarrollando proyectos tanto para clientes privados como para la administración. Ha publicado artículos en revistas especializadas y varios de los proyectos en los que ha colaborado han sido publicados en medios nacionales e internacionales.

Figura 1: Oteiza delante de los paneles de su propuesta para la segunda fase del concurso. Montevideo, 1960.

Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 6431.



- 1 Desde la apertura del Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, tras la muerte del escultor, se ha producido un mayor interés por el estudio de la propuesta de Oteiza y Puig para Montevideo. Se han escrito artículos de investigación, se han leído varias tesis doctorales que analizaban el proyecto y se han publicado libros monográficos sobre el mismo. Se han documentado exhaustivamente los hechos relacionados con él (fechas, nombres, lugares,...) y se han aventurado interpretaciones más o menos acertadas. A pesar de haber sido estudiado en profundidad (sobre todo los datos, las circunstancias), la gran cantidad de factores que Oteiza ponía en juego a la hora de desarrollar sus obras permite el acceso a su propuesta desde nuevas angulaciones.
- 2 Kazkazuri, "Montevideo Gran Premio Internacional de España (con Oteiza y Roberto Puig), clasificada para la final", *El Bidasoa*, 11 de abril de 1959. [Kazkazuri era el seudónimo con el que el arquitecto Luis Vallet firmaba sus artículos para *El Bidasoa*].
- 3 Sáenz de Oiza, desde una posición similar ante la necesidad de la ejecución material de según qué proyectos, comentaba acerca de su propuesta para la Capilla del Camino de Santiago (otro de los proyectos no construidos en los que Oteiza participó junto al propio Oiza y Romani -Premio Nacional de Arquitectura 1954-) que cuando años más tarde se les planteó la posibilidad de construirla, tras consultar a los otros dos autores "si estarían dispuestos a realizarla, realmente siempre ha habido una especie de resistencia a su realización. Yo creo que la imaginamos como una obra tan abierta que no necesita ser explicada en su materialidad." Alberto Rosales, "Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza", en *Jorge Oteiza, creador integral*, Alberto Rosales, ed. (Alzuza -Navarra-: Universidad Pública de Navarra-Fundación Museo Oteiza, 1999), 183.

El 21 de diciembre de 1958 el escultor Jorge Oteiza (1908-2003) y el arquitecto Roberto Puig (1930-1988) envían a Montevideo por correo aéreo su propuesta para participar en el Concurso Internacional de anteproyectos para el Monumento a José Batlle y Ordóñez<sup>1</sup> [figura 1]. En el envío: su idea del *arte receptivo* basado en la desocupación espacial, acompañada de un proyecto que la ilustraba como posibilidad concreta de intervención urbana; materialmente: un rollo entelado de 4,40 x 1,46 m con las reproducciones fotográficas de los planos, memoria, etc. y una caja con la maqueta de madera de la estructura de su propuesta. El concurso suponía para Oteiza la oportunidad de llevar a la práctica las teorías que sobre la integración del arte y la arquitectura había estado desarrollando intensamente ese mismo año; al mismo tiempo, era también el escaparate perfecto para exponer y contrastar (en un contexto internacional, y fuera de España) las conclusiones de su experimentación artística que por aquellas fechas estaba dando por finalizada. El propio Oteiza consideraba este proyecto como su trabajo final dentro de la investigación experimental sobre la naturaleza espacial de la escultura. Cuando unos meses más tarde era entrevistado tras conseguir su pase a la siguiente fase del concurso, valoraba así su premio: "El que haya sido advertida esta aportación teórica y tomada en consideración, como solución experimental y práctica es ya para nosotros una extraordinaria satisfacción."<sup>2</sup>

Oteiza, que decía satisfecho haberse quedado sin estatua en las manos al final de su proceso como artista y que ya no necesitaba esculturas, no precisaba (en el fondo) de la ejecución material, concreta, de la propuesta. Le importaba sobre todo comprobar la validez de su concepto teórico definitivo, la discusión, el conocimiento.<sup>3</sup> Estaba proponiendo, más que (además de) una solución particular, un método de operación en la ciudad y un modelo de conducta para el artista contemporáneo. Como decía de él Juan Daniel Fullaondo:

"El estatuto de Oteiza, el estatuto del más centrado racionalismo de vanguardia, correspondería, con el de 'intelectual' para quien el lenguaje es un medio, cuyos fines se hallan lógicamente fuera de él, hom-

**ANTONIO MARÍN**

Anacronismos. 1958, el proyecto de Jorge Oteiza para el monumento a José Batlle en Montevideo

bres transitivos, que desean salir del 'arte', que realizan una 'actividad' (...) dentro de una embarazada posición social, desde el momento que ofrecen a esta sociedad, algo que no es inmediatamente reclamado por ella, algo difícil de ser consumido sin ser previamente degradado."<sup>4</sup>

Al concurso de Montevideo Oteiza presentó una memoria que desbordaba los contenidos habituales de una memoria de concurso de arquitectura, y un proyecto para el que la sensibilidad estética del jurado (de las instituciones y del público en general) no estaba aún preparada. Varios autores han señalado la condición anticipatoria de la propuesta de movimientos artísticos como el minimalismo o el land art, pero esas sensibilidades, aunque estaban a la vuelta de la esquina, aún no se habían desarrollado. En un artículo aparecido en un diario uruguayo de la época, Nikolaus Pevsner, después de criticar la falta de criterio de los organizadores a la hora de establecer las bases del concurso (que deducía por la heterogeneidad programática y formal de los proyectos que habían resultado finalistas), destacaba así el proyecto de Oteiza-Puig, señalando precisamente la dificultad que planteaba el simbolismo que se proponía:

"El proyecto español, se integra bien con la colina y sus alrededores. Respetando en su implantación un lugar naturalmente hermoso. Si bien su viga en el espacio y su losa negra, que definen la desocupación espacial, son símbolos no alcanzables a un público en general, la posición opuesta no es válida. Lo dicho no implica la presencia física de un símbolo escultórico figurativo, como elemento conmemorativo."<sup>5</sup>

Oteiza era consciente de la dificultad de comprensión de la nueva realidad simbólica que estaba planteando (como lo manifestaba expresamente en la memoria del concurso), pero era precisamente eso, el esfuerzo de participación activa del espectador en la comprensión espacial de la obra, uno de los elementos fundamentales de su propuesta: "Podemos afirmar que hoy el hombre frente a la estatua, la comunidad frente al nuevo concepto de lo monumental, ha de recuperar esta participación de su intimidad religiosa en la conciencia estética del espacio."<sup>6</sup>

### Orígenes de un concurso predestinado a no ser construido

Considerándolo ahora en retrospectiva, toda una serie de circunstancias hicieron que el concurso, y por tanto el proyecto de Oteiza, estuviera destinado a no materializarse.

En mayo de 1956, coincidiendo con la celebración del centenario del nacimiento del expresidente uruguayo José Batlle y Ordóñez, el gobierno (en manos del Partido Colorado desde más de nueve décadas y al que perteneció Batlle) aprobó la ley que disponía la erección de un monumento en su honor. A este efecto se creó una comisión encargada de gestionar el buen desarrollo del proyecto. El destino haría que en noviembre de 1958 el partido opositor se hiciera con el gobierno en las elecciones, lo que suponía que, a pesar de ser un proyecto que iba a ser sufragado por contribuciones voluntarias de los ciudadanos y por lo tanto sin la necesidad de asumir coste ninguno por parte del estado, la idea de ensalzar al líder carismático de la oposición no agradase al nuevo gobierno. Esto sin duda condicionó el problemático desenlace del concurso cuyo primer premio quedó declarado desierto, justificación suficiente para no tener que llevarlo a cabo.

Pero al margen de los cambios políticos que posteriormente acaecerían, el concurso ya había arrancado con mal pie. Desde un primer momento se decidió que el monumento había de estar compuesto por un elemento arquitectónico y uno escultórico y que su adjudicación se resolvería por concurso. La heterogénea composición de la comisión gestora (y de los intereses particulares de sus miembros) hizo que las bases y el carácter del mismo sufrieran numerosos cambios hasta que se llegó a su configuración definitiva como concurso internacional en dos fases. Las bases fueron remitidas a las distintas embajadas diplomáticas para que, a

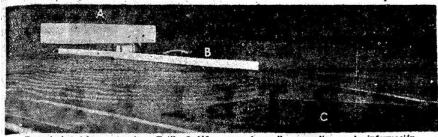
4 Juan Daniel Fullaondo, *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte* (Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976), 73.

5 Gómez Sicre y Nikolaus Pevsner, "Sobre el Monumento a José Batlle y Ordóñez", *La Idea* (Montevideo), 18 de agosto de 1960.

6 Jorge Oteiza y Roberto Puig, "Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo", *Arquitectura* 6 (junio 1959): 21.

# EL ARTE ESPAÑOL, DE NUEVO A ORILLAS DEL MAR AMERICANO

## LA OBRA DE OTEIZA Y ROBERTO PUIG, EN EL CONCURSO INTERNACIONAL DE MONTEVIDEO

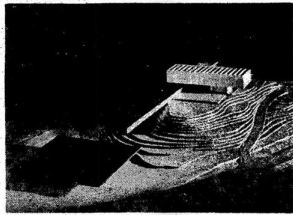


Panorámica del monumento a Batle Oteiza, cuyo desarrollo se explica en la información sobre el Atlántico marchan ya camino de América española los planes y maquetas del monumento a Batle Oteiza, el vicerrector del Uruguay, Héctor Batle, arquitecto, y el arquitecto Roberto Puig, han exhibido a mi curiosidad estas maquetas y esos planos con que ambos, en colaboración fraternal, concursaron al concurso internacional de Montevideo para erigir en la frontera marítima de la República oriental, al lado del Océano, un monumento al famoso político uruguayo.

Los planos que me exhibieron, serían los proyectos que acompañan a esta información los que explican en su importancia la obra, de estas dos artísticas españolas, veterana el uno —Oteiza— en las ideas más atrevidas y modernas de un nuevo estilo —Puig— en este castizo de las maneras arquitectónicas de su tiempo. El edificio, que hace de la arquitectura una de sus dificultades extremas, declara su altísimo interés que la obra de estas dos artísticas mujeres en esta invención la de Puig y Oteiza que dará que hablar, aunque no pronto y realización vayan a parar a manos más afortunadas.

### LA OBRA

Las bases del concurso son exigentes con la significación de la obra política de Batle y su permanencia en la vida política del país. La idealización de estos principios se hayan expresados en la forma, flexibilidad y grado en el monumento erigido por Oteiza y Roberto Puig, concebido como una obra de arte, en la que se incluya un elemento de Frank Lloyd Wright y de Le Corbusier, en el racionalismo de Mies van der Rohe. El desarrollo de las ideas que explican esta concepción está aquí, pero a su gran interés, por fuerza de lugar. Como en los planos se ve, la obra monumental más importante (A), situada sobre la parte superior de la colina, está constituida por un prisma rectangular de 52 metros de longitud, ocho de altura y 28 de ancho, sostenido por seis pilotes —superiores— de acero, dejando la estructura vista al exterior. En la parte superior de la colina se comunica con el interior del prisma: estructuralmente una viga semisustentable, en el exterior se proyecta un salón de actos y una biblioteca, con sus centralizaciones su exterior completamente cerrado.



Vista aérea del monumento

### DESOCUPACION DEL ESPACIO

La preocupación esencial de Oteiza y Roberto Puig al concebir este monumento fue la de integrar de modo su perfección el hacer de la arquitectura y la pintura. Un hecho de extrema importancia que registra esta obra administrativa.

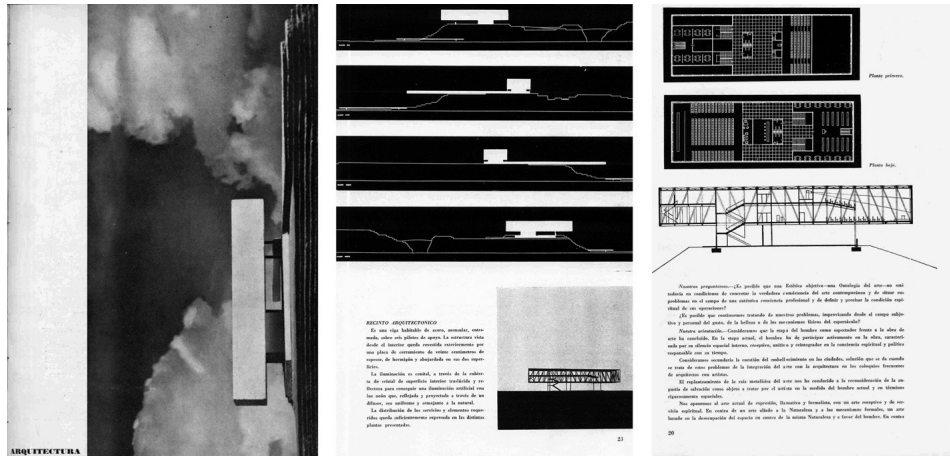
público contra los peligros del gran desnivel de la colina sobre el acantilado. A la vez, esta viga colaba de forma: idéntica al prisma rectangular (A) con una gran losa cuadrada (C), de piedra negra, de carácter interior; basada en la parte inferior de la colina, con la cual el monumento queda integrado. Esta losa tiene 56 metros de superficie.

El nombre de España retiene un vez más, con el saber de Oteiza y Roberto Puig, a ganar un puesto de primera magnitud en la vida espiritual de la América hispana.

José de CASTRO ARINES

Figura 2: Artículo aparecido en el diario *Informaciones* (17 de febrero de 1959) donde se publicaba la propuesta de Oteiza y Puig antes de ser fallada la primera fase del concurso. Fuente: Diario *Informaciones* (17 de febrero 1959).

Figura 3: Portada y páginas interiores del número 6 de la revista *Arquitectura* (junio 1959) en la que se explicaba el proyecto exhaustivamente. Fuente: Revista *Arquitectura* 6 (junio): 20, 23.



través de los órganos competentes, les dieran la mayor difusión posible. Cuando la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) las recibió no les dio su aprobación por no ajustarse a la reglamentación internacional vigente para este tipo de concursos, instando a sus delegaciones nacionales a que desaconsejaran la participación en el mismo. Las anomalías que la UIA denunciaba eran de toda índole: plazos de ejecución inapropiados, falta de traducción a otros idiomas, falta de garantías de la propiedad intelectual de los trabajos, inadecuada composición del jurado, etc. Finalmente, después de subsanar todas estas deficiencias, las bases obtuvieron el visto bueno de la UIA a mediados de mayo de 1958.

Posteriormente, durante el desarrollo del concurso, siguieron las irregularidades por parte de los distintos protagonistas (el jurado, los participantes -incluidos Oteiza y Puig-, la prensa, etc.) que auguraban el polémico final. Sin necesidad de hacer un repaso exhaustivo de los mismos, baste señalar que el jurado admitió fuera de plazo uno de los tres proyectos presentados a la segunda fase y que en esta tardó más de lo indicado en las bases para reunirse y dictar el fallo, que declaró desierto el primer premio sin que se reuniese para ello el número necesario de votos, que también hubo demoras en los plazos establecidos para hacer oficial el fallo y para la exposición de los trabajos presentados, etc.; por su parte, en algunos diarios uruguayos se publicaron, antes de la comunicación oficial del fallo del jurado, imágenes y datos de los equipos participantes, dando por vencedor al equipo que precisamente había enviado su propuesta fuera de plazo, oficializando así un fallo que todavía no lo era. En cuanto a la actuación de Oteiza y Puig, infringieron sistemáticamente la condición de anonimato exigida en las bases hasta la resolución final, al publicar en reiteradas ocasiones planos, imágenes y textos de la memoria de su propuesta. Ya en febrero de 1959, semanas antes del fallo de la primera fase del concurso, apareció un artículo<sup>7</sup> en el diario *Informaciones* [figura 2] donde el autor parafraseaba partes de la memoria de la propuesta de Oteiza-Puig y lo ilustraba con dos imágenes de la maqueta del concurso con las que se explicaba el proyecto de una manera explícita. Más adelante, después de haber sido seleccionados para la segunda fase (marzo de 1959), su propuesta fue publicada de nuevo en varios medios: *ABC*, *Informaciones*, *El Bidasoa*, *Gaceta de la construcción* o la *Revista Goya* (donde en una breve reseña, se les daba erróneamente como ganadores absolutos del concurso); hasta que en junio de 1959, una fotografía de la maqueta del proyecto ilustraba a toda página la portada del número de ese mes de la revista *Arquitectura*<sup>8</sup> y en su interior se reproducían planos a diversas escalas, la memoria íntegra y numerosas imágenes de las maquetas de la propuesta. [figura 3]

En rigor, todas las polémicas de Oteiza tras el fallo final del jurado (con la comisión organizadora, con la prensa, con la UIA, incluso con el Consejo Superior de

7 José de Castro Arines, "El arte español, de nuevo a orillas del Mar Americano", *Informaciones*, 17 de febrero de 1959.

8 Oteiza y Puig, "Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo", *Arquitectura* 6 (junio 1959): 17-23.

**ANTONIO MARÍN**

Anacronismos. 1958, el proyecto de Jorge Oteiza para el monumento a José Batlle en Montevideo

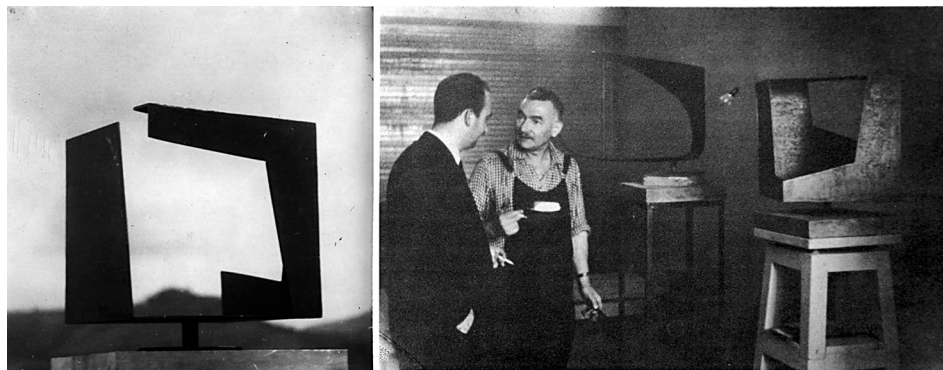


Figura 4: Primeras imágenes que aparecieron publicadas de las *cajas vacías* de Oteiza. *El Bidasoa*, 28 de junio de 1959.

Fuente: *El Bidasoa* (28 de junio de 1959)  
Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 20995 y R-38.

Arquitectos de España) podrían haber sido impugnadas por estas acciones descalificantes. Si las cometieron por desconocimiento del reglamento internacional vigente (ambos eran novatos en estas lides), por descuido o intencionadamente, movido Oteiza por la necesidad urgente de dar a conocer sus últimas teorías (y el ejemplo de aplicación práctica, urbana, que era la propuesta en sí), es una cuestión que queda, de momento, en el aire.

### Oteiza 1958. Fin del propósito experimental

Si el propio Oteiza consideraba su propuesta para Montevideo como su último trabajo de experimentación acerca de la naturaleza espacial de la escultura, conviene establecer en qué punto se encontraba este proceso experimental para una correcta interpretación del proyecto. De hecho, pese a lo singular de la propuesta dentro de su producción artística, esta respondía a toda una serie de premisas, de conceptos, que el escultor había ido estableciendo a lo largo de los últimos años.

Aunque Puig y Oteiza conocieran la existencia del concurso desde finales de 1957 e incluso hubieran hecho entonces alguna gestión para aclarar alguna duda sobre algunos aspectos del mismo<sup>9</sup>, no fue hasta el verano del 58 cuando empezaron a desarrollar el proyecto. La primera referencia a este trabajo que se conserva es un texto<sup>10</sup> de Oteiza (escrito a raíz de un viaje que realizó a finales de junio para visitar la Exposición Universal de Bruselas) en el que el escultor anota unas reflexiones acerca de lo que podía ser su propuesta para comentárselas a Puig y dibuja unos bocetos esquemáticos muy aproximados a lo que acabaría siendo su proyecto.

En la primavera-verano de ese año Oteiza ya había realizado sus primeras *Cajas vacías*, alguna de las cuales también denominó como *conclusión experimental* y en otras ocasiones como *mueble metafísico*. En junio aparecían publicadas en el semanario *El Bidasoa* de Irún (ciudad en la que había establecido su casa-taller a principios de año), por primera vez, dos fotografías de sus obras conclusivas ilustrando sendos artículos<sup>11</sup> de los que Oteiza era protagonista [figura 4]. Por esas fechas describía así estas obras:

“En mis últimos ensayos por realizar esta estatua, el complejo espacio-tiempo resulta comprimido, asumiendo la función de una corteza formal, envolvente, de estética consistencia, en cuyo interior queda aislado un espacio puro, que en mi uso personal experimento, por vez primera, como receptividad trascendente. Su receptividad espacial se halla en razón inversa de la actividad formal. En esta serie de pruebas, designo la estatua final como ‘Mueble metafísico’, por su humildad en definirse desde el espacio espiritual de la arquitectura y por el servicio espiritual que se concreta en su destino.”<sup>12</sup>

Poco después había establecido la relación estética entre el silencio espacial receptivo de sus últimas esculturas y el vacío interior de los pequeños crómlechs presentes en el alto de Aguiña (Navarra), donde estaba acabando, junto al arquitecto Luis Vallet, las obras del memorial al P. Donosti. Más tarde explicaría el efecto de este descubrimiento del crómlech-estatua como un cambio en su manera de ver:

9 Está documentada una carta del asesor técnico de la comisión organizadora del concurso a Puig y Oteiza (dirigida al domicilio de Puig) en respuesta a otra de ambos fechada el 26 de noviembre de 1957, donde solicitaban documentación gráfica sobre el teatro de verano existente en el solar del concurso y una relación de precios oficiales de la construcción para poder realizar el presupuesto que se pedía en las bases. Ana Arnaiz y otros, *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2008), 309-310.

10 Jorge Oteiza, [Sobre mi escultura y proyecto de estela funeraria] (Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 8163). Reproducido parcialmente en Emma López Bahut, *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958- 60*. Cuadernos del Museo Oteiza 4 (Alzuza -Navarra-: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007), 21.

11 Javier Aramburu, “Jorge de Oteiza cincela el espacio” y Kazkazuri, “Aldabe 58”, *El Bidasoa* (Irún), 28 de junio de 1958.

12 Jorge Oteiza, “Hacia un arte receptivo” (Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 8060, 1958), 2.

"El lugar está lleno de pequeños crómlechs, yo no los sabía ver y dudo que alguien sepa qué es un crómlech. Un pequeño círculo de piedras vacío. (...) 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 crómlech-estatua prodigiosa para ser habitada espiritualmente. Una defensa espiritual para la amenaza exterior, un aislador metafísico, solución estética del sentimiento religioso, que no es mero propósito vital sino existencial y trágico. Y que la estatua trata."<sup>13</sup>

Fue con esta nueva mirada, transfigurada por la experiencia de sus últimas esculturas y ratificada por el pequeño crómlech, con la que hizo el viaje a la Exposición Universal. A partir del razonamiento del crómlech-estatua había establecido (siguiendo lo aprendido de Wölfflin) el par polar expresión-receptividad (cuyo ejemplo más alejado en el tiempo reconocía en el binomio trilito-crómlech) como modelo de tratamiento del espacio. Si en el caso del trilito el espacio era solamente el sitio natural para la colocación de las tres piedras, en el pequeño crómlech-estatua, la línea secundaria de piedras definía un vacío dentro del propio espacio natural, aislándolo de esta manera del resto, revelándolo.

Por otro lado, en abril de ese año había recibido la invitación del Ateneo Mercantil de Valencia para dar la conferencia "La ciudad como obra de arte" (que finalmente tuvo lugar en noviembre). La interpretación que hizo, para preparar su conferencia, de la situación del hombre en la ciudad y del papel del arte como servicio espiritual para la comunidad, le llevó a sus conceptos de *zona gris* y de *aislador metafísico*. Oteiza interpretaba la ciudad como agresión constante para la sensibilidad y la intimidad del hombre, de ahí deducía que la función del arte debía ser contrarrestar esta presión visual y espiritual. Contra la movilidad perturbadora de la ciudad, un arte que no tiranizara la atención del hombre, un arte que asumiera un comportamiento receptivo y calmante, que fuera espiritualmente habitable. Igual que en las ciudades existían las zonas verdes para compensar la falta de contacto del hombre con la naturaleza, proponía la creación de lo que denominaba como *zonas grises* (en referencia al color gris que él le atribuía al espacio), desocupaciones espaciales, vacíos activos para que el habitante de la ciudad pudiera relajar el estado de alerta permanente de sus capacidades perceptivas.<sup>14</sup>

Así pues, antes de comenzar su trabajo en el proyecto de Montevideo, Oteiza ya había realizado sus primeras conclusiones experimentales, había hecho la interpretación estética del crómlech-estatua y de su función, como arte, para la comunidad y había definido teóricamente el modelo de aplicación a escala urbana para el arte receptivo que estaba proponiendo, a través de los conceptos de *zona gris* y *aislador metafísico*.

13 Jorge Oteiza, [Estética arquitectónica en Oteiza] (Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 8053), 13.

14 "Distinguiéndose como zona verde en las ciudades las zonas de espacio natural para el suministro de salud desde la naturaleza, designamos como zonas gris (*sic*), las zonas de espacio estético para la salud espiritual, zonas de aparcamiento de la sensibilidad visual, aisladores metafísicos de la circunstancia como aparatos de estímulo de la intimidad, restauración del espacio interior individual". Jorge Oteiza, "Zona verde y zona gris" (Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 10079).

15 Las relaciones del proyecto de Oteiza y Puig con esta referencia es estudiada en Lopez Bahut, *De la escultura a la ciudad...* y más recientemente, por la misma autora en "El viaje de Jorge Oteiza a la Exposición Universal de Bruselas de 1958: de la crítica al proyecto arquitectónico", *Rita*\_3 (abril 2015): 126-133.

## El punto de partida: la interpretación de las bases y del lugar

En las bases se establecía que el monumento debería estar compuesto por un elemento arquitectónico (dedicado a albergar el pensamiento vivo de Batlle como centro de estudios de carácter social y político) y otro escultórico (dando libertad para que se utilizaran elementos representativos o simbólicos que reflejaran la figura del estadista, su obra o su pensamiento) que debían estar integrados en una unidad plástica. A continuación se detallaba el programa para el elemento arquitectónico, un programa tan sencillo que podría resumirse en un auditorio para 500 personas y una pequeña biblioteca, siendo las demás dependencias de servicio de estas dos funciones principales.

En el documento relacionado con el viaje a Bruselas anteriormente citado Oteiza hace unas reflexiones sobre el Osario de Verdún.<sup>15</sup> La necrópolis de Douaumont (situada a las afueras de Verdún) está formada por dos elementos: el Osario (un edificio con planta en forma de T que contiene los restos de 130.000 soldados sin identificar que murieron en la Batalla de Verdún -1916-) y por el Cementerio Na-

**ANTONIO MARÍN**

Anacronismos. 1958, el proyecto de Jorge Oteiza para el monumento a José Batlle en Montevideo

Figura 5: Conjunto funerario de Verdún. El edificio del Osario al fondo y en primer plano la disposición geométrica de las tumbas del Cementerio Nacional. Postal de la época (1959).

Fuente: Postal de la época. Sin autor.

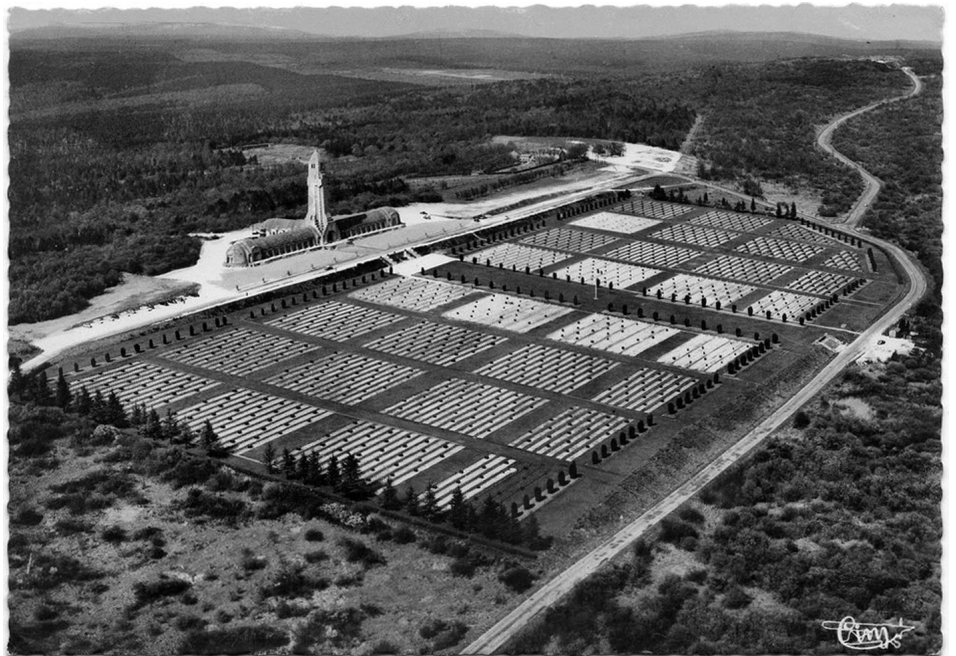


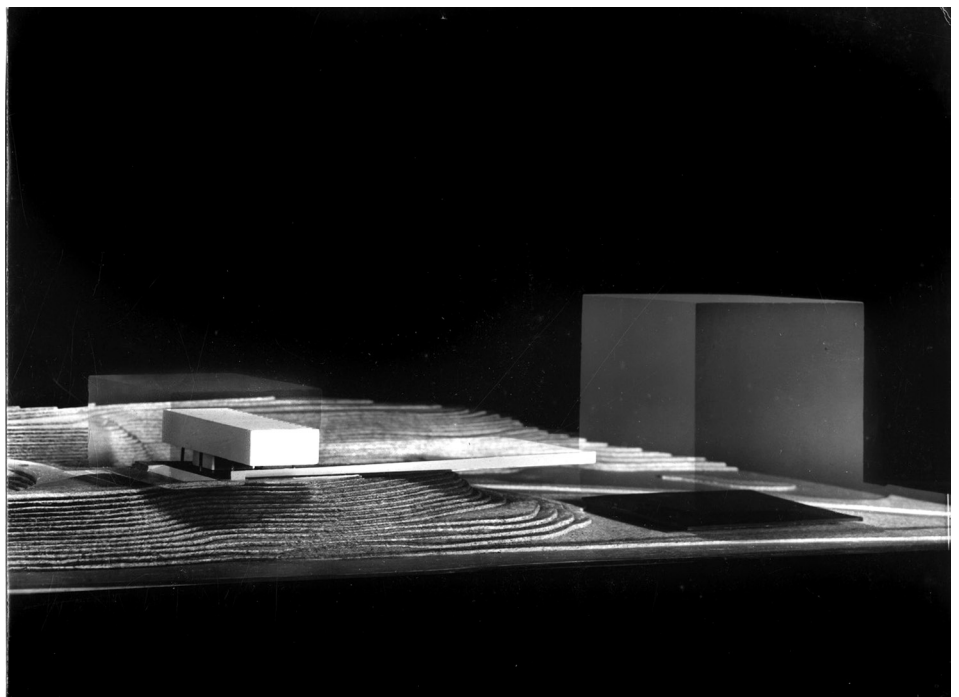
Figura 6: Bocetos de Oteiza que analizaban la composición geométrica y espacial de la necrópolis de Verdún.

Fuente: Sin fecha. [Sobre mi escultura y proyecto de estela funeraria] [escrito y dibujos, 1 página] Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 8163.



Figura 7: Imagen con la que se materializaba sobre la losa el prisma vertical vacío que había intuido, desde el crómlech, en la lectura de los datos geométricos de Verdún.

Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 19235.



cional que se extiende delante de él, donde en una extensión de 14 hectáreas se hallan más de 15.000 tumbas de soldados franceses identificadas por otras tantas cruces, todas iguales. Las cruces se disponen en líneas paralelas al brazo principal del osario (que ejerce así como fondo del cementerio) y se encuentran agrupadas en dos formas rectangulares (casi cuadradas) delimitadas perimetralmente por una fila de árboles espaciados.<sup>16</sup>

16 Fuentes consultadas (abril 2015): <http://www.tourisme-verdun.fr/necropole-nationale-de-douaumont.php>; <http://www.tourisme-verdun.fr/ossuaire-de-douaumont.php>; <http://www.verdun-douaumont.com/ossuaire-de-douaumont/>.

Contemplando alguna fotografía a vista de pájaro del conjunto funerario de Verdún (bien estando de visita en el propio lugar, bien en alguna postal de la época como

Figura 8: Fotografía aérea de Montevideo. Se indica la situación del solar del concurso. Fuente: Ana Arnaiz y otros, La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964 (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2008), 44.



la que se reproduce), interpretó el silencio de la agrupación geométrica de las tumbas en el mismo sentido que el crómlech-estatua y extrajo los principales elementos compositivos de la propuesta. La secuencia de los tres pequeños bocetos que realizó corresponden a esta lectura de la fotografía aérea: un apunte de la realidad construida, su interpretación espacial del conjunto y un boceto muy aproximado de lo que luego sería la solución final. En el texto que antecedía a estos bocetos escribía:

“cien o 200 mil cruces / (...) / que todos los signos desaparecen y queda solamente el sitio / y que el templo que lo domina se reduce a un muro simple / es suficiente?”<sup>17</sup>

Borrando todos los signos expresivos de las cruces quedaba solo la línea secundaria de los árboles perimetrales que delimitaban el vacío interior cuadrado. La estructura de Verdún: el Osario y el Cementerio Nacional, la arquitectura y el espacio sagrado, traducidos en sus valores geométricos, un prisma horizontal para las funciones de la arquitectura y un bloque espacial vacío y vertical delimitado por la geometría de su base cuadrada para indicar el lugar de la ausencia, la estela funeraria. [figuras 5, 6 y 7]

Junto a las bases del concurso se proporcionó a los concursantes documentación gráfica que incluía un plano topográfico del solar y algunas fotografías del entorno del mismo. El solar, conocido hoy en día como Las Canteras, se encuentra en el extremo sur de la ciudad, en la Punta Carretas, separado de la trama urbana de la ciudad por el Parque Rodó y el Club de Golf Uruguay, y al borde del Río de la Plata. Situado al sur de la Bahía Ramírez, tiene una forma alargada orientada norte-sur [figura 8]. En el interior de la parcela se levanta con fuertes pendientes un promontorio de unos quince metros de altura respecto al nivel de las vías que circundan el solar. En la parte norte de este promontorio, aprovechando como anfiteatro el tallado en el terreno resultado de antiguas excavaciones, se encuentra un pequeño teatro de verano. Las bases y la escueta documentación gráfica era toda la información de que disponían para desarrollar el anteproyecto. En una de las fotografías que recibieron, tomada a pie de calle, se podía ver el perfil desnudo del promontorio de la parcela y en lo alto un cartel que decía: “AQUÍ el pueblo construirá EL MONUMENTO A JOSÉ BATLLE Y ORDOÑEZ” [figura 9]. Situado en el lugar de mayor impacto visual del solar, sujetado al suelo por unos soportes metálicos casi imperceptibles en la distancia, parecía flotar, conteniendo las claves del emplazamiento del monumento, la solución ya estaba allí. Ahora era cuestión

17 Jorge Oteiza, [Sobre mi escultura y proyecto de estela funeraria] (Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 8163).



**ANTONIO MARÍN**

Anacronismos. 1958, el proyecto de Jorge Oteiza para el monumento a José Batlle en Montevideo

Figura 9: Una de las fotografías proporcionadas junto con las bases del concurso. En ella estaba contenida la clave del emplazamiento de la pieza arquitectónica. Otra vez, la imaginación práctica.

Fuente: Material del autor.



de borrarle la expresión al cartel, y aprovechar su posición de privilegio coronando la colina para colocar en ella el prisma de la pieza arquitectónica.

Años antes, había dejado escrito en su libro sobre la estatuaria megalítica americana: “La sensibilidad plástica no es otra cosa que una vigilancia apasionada y continua, por apropiarse el artista de las relaciones espirituales más ocultas de las cosas”<sup>18</sup> Y al final del mismo se podía leer: “me he afirmado en el concepto de que la imaginación práctica es la más auténtica y fantástica de las formas de la imaginación”.<sup>19</sup> Era esta imaginación práctica, la nueva mirada constructiva tras su razonamiento del arte receptivo y la interpretación estética del crómlech, la que empleó para la lectura de los datos espaciales y formales tanto en la imagen aérea del cementerio de Verdún como en la fotografía del solar de Montevideo.

### El proyecto: primer monumento vacío<sup>20</sup>

La propuesta de Oteiza y Puig estaba formada por tres elementos principales: el elemento arquitectónico y el escultórico que les pedían en las bases y un tercer elemento que hacía de integrador de los dos anteriores. Un prisma de 54x18x8m de altura que se apoyaba en ménsula sobre seis pilotes a una altura de 4m del suelo, situado en la parte superior de la pequeña colina en el centro del solar; una losa cuadrada de 54m<sup>21</sup> de lado separada 1,5m del suelo situada al sur en la cota más baja del solar; y una viga de 99m de longitud, con una sección de 0,3x1,5m que, arrancando debajo del prisma empotrada 33m en la parte superior de la colina, volaba otros 66m hasta el límite de la losa [figura 10]. Geométricamente: un volumen, una superficie y una línea (con canto) que se orientaban cartesianamente según los tres ejes del espacio sin tocarse. El volumen con su eje principal este-oeste, la línea que se desarrollaba de norte a sur y la superficie que orientaba su desarrollo espacial según el eje vertical.

La parte de la memoria en la que describían los tres elementos de la propuesta comenzaba así: “Arquitecto y escultor, identificados, ordenamos el complejo espacial. Un espacio múltiple: tres, cuatro..., N dimensiones”<sup>22</sup>. Para Oteiza este término de dimensión no era un concepto neutro, tenía una intención. Desde sus primeros escritos había indicado que cualquier forma plástica era un fragmento de un orden dimensional superior. Para él los conceptos de tiempo y dimensión tenían un significado distinto en la obra de arte y en el mundo real. Reflexionando sobre las teorías del tiempo como cuarta dimensión que se proponían desde la física y que tantas veces se había tratado de traducir al arte, aclaraba: “Porque una cosa es un espacio a 4 dimensiones o la cuarta dimensión de un cuerpo, y otra muy distinta la

18 Jorge Oteiza, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952), 66.

19 *Ibid.*, 130.

20 La denominación es del propio Oteiza, que en un documento fechado en septiembre de 1958 hacía balance del último año de trabajo y anotaba los proyectos que tenía en marcha, entre ellos apuntaba: “Concurso internacional Montevideo (primer monumento vacío)”. Jorge Oteiza, “Balance 1957-58 Segunda Operación H” (Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 3174, Irún, septiembre 1958).

21 Curiosamente, 54m es la longitud oficial del frontón para el juego de pelota, uno de los ejemplos de arquitectura popular que Oteiza utilizaba en sus escritos para ilustrar su concepto de *aislador metafísico*.

22 Oteiza y Puig, “Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo”, 21.

Figura 10: Vista aérea del conjunto. El fotomontaje, que corresponde a la segunda fase del concurso, es quizá la imagen más reproducida del proyecto. Se aprecia la disposición espacial de los tres elementos: línea, plano y volumen.

Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 19229.



cuarta dimensión de una forma artística y hasta un número mayor de dimensiones en los problemas funcionales de la composición.” Para él, en aquellas fechas, las dimensiones representaban para el artista el número de planteos a que había de someter la solución de una composición. Ahora, desde la óptica de la desocupación espacial, retomaba el tema de la progresión dimensional y escribía en otro lugar:

“Contra la concepción todavía euclidiana de que un punto engendra una línea, etc. afirmo que la primera realidad dada es el Espacio, que contiene planos, el plano líneas y la línea puntos. Un punto es un centro polidimensional (*sic*), un vértice interno del espacio. El plano, la línea, el punto -por este orden- son propiedades internas del espacio. Lo más importante de una forma es lo que es ella como parte del espacio (...) Pero lo decisivo es la misma forma puesto que sin ella, el espacio ni como receptividad ni como expresión pueden ser revelados plásticamente y espiritualmente.”<sup>23</sup>

Buscando revelar el espacio que activaban por desocupación cada uno de los tres elementos de la composición (el prisma, la superficie y la línea) y mostrar el carácter pluridimensional del complejo espacial del que hablaban en la memoria, se presentaba una secuencia de tres fotografías que mostraba como cada uno de los elementos del proyecto revelaba un espacio del orden dimensional superior: la línea activaba un plano, la superficie un volumen y el prisma una suerte de *hiperprisma* de cuatro dimensiones. [figura 11]

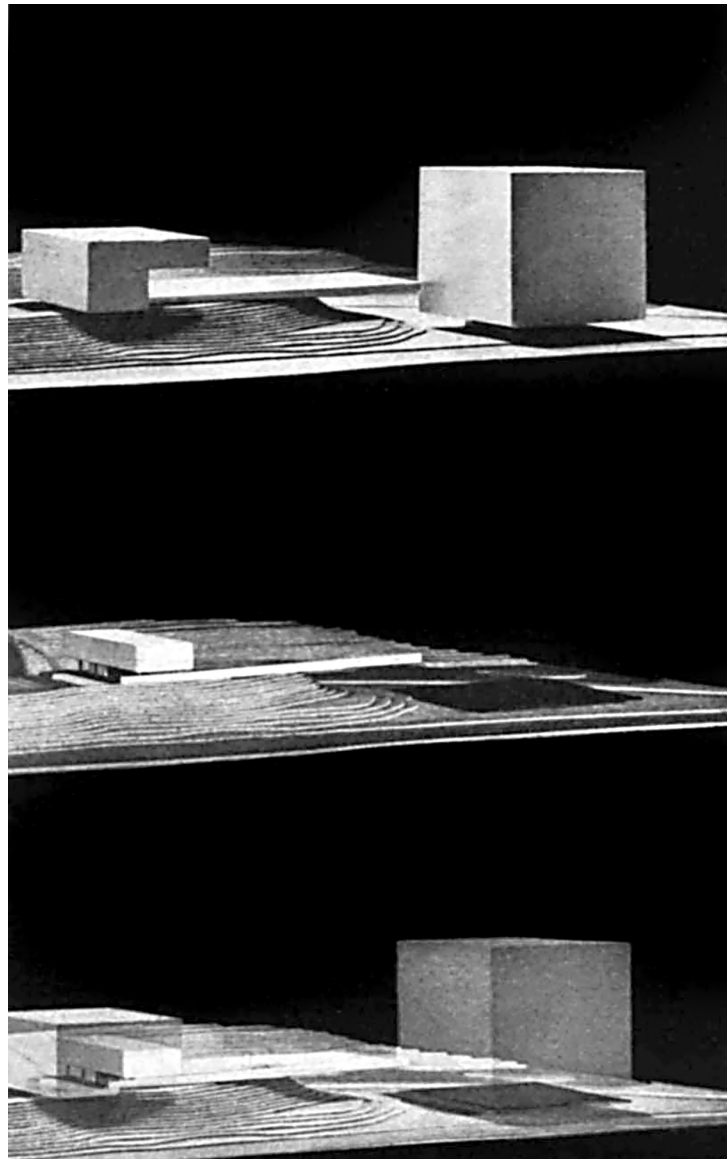
Frente a esta elaborada solución para resolver el “complejo espacial” a nivel urbano, el espacio interior del prisma arquitectónico parecía resuelto por compromiso. El sencillo programa se resolvía en dos alturas, colocando los dos elementos principales (auditorio y biblioteca) en cada uno de los extremos del bloque y disponiendo simétricamente el resto de las dependencias. Sólo la decisión de cerrar el perímetro del edificio e iluminarlo cenitalmente aportaba cierta riqueza espacial al interior, pero al mismo tiempo, esta decisión condicionaba la adecuada iluminación en el nivel inferior y forzaba la incorrecta proporción de algunas piezas.

Oteiza trabajó el proyecto como modelo experimental, a nivel de maqueta. Acostumbrado a trabajar con pequeñas maquetas para sus propias obras, el cambio de escala que suponía llevarlas a su tamaño definitivo no era del orden del que ahora se manejaba. La puesta en escala de alguno de los elementos de la pro-

23 Jorge Oteiza, [La forma es una propiedad exterior del espacio] (Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 10106).

**ANTONIO MARÍN**

Anacronismos. 1958, el proyecto de Jorge Oteiza para el monumento a José Batlle en Montevideo



**MAQUETA DEL ESPACIO ACTIVO PLANTEADO.**

**MAQUETA DE LA REALIDAD FISICA.**

**SUPERPOSICION ESPIRITUAL.**

Figura 11: Representación de los vacíos activados cada uno de los elementos de la propuesta.

Fuente: Revista *Arquitectura* 6 (junio): 18.

puesta hubiera resultado problemática. La viga de casi 100m y 1,5m de canto fue redimensionada para la segunda fase doblando su canto y aun así resultaba poco verosímil el vuelo de más de 60m que proponían (y más con la tecnología disponible). La losa de hormigón que pensaban chapar en piedra negra tenía unas dimensiones en la maqueta muy próximas a las de las cajas vacías que por aquel entonces realizaba [figura 12], era una dimensión que le era muy afín, pero llevada a su tamaño real hubiera resultado una solución realmente radical. Para hacerse una idea de la escala, utilizando una comparación coloquial, su superficie equivalía a la de medio campo de fútbol, chapado en piedra negra... abría toda una serie de interrogantes sobre su materialidad. [figura 13]

### Más que una memoria de concurso

Aparte de la descripción justificativa y material de la propuesta, la memoria tenía un contenido teórico y un tono que sobrepasaban a los habituales de los textos de un concurso de arquitectura. Sin otras fuentes<sup>24</sup> que referenciaran su origen o el contexto en el que se redactó, la memoria tenía cierto aire de manifiesto por su carácter breve, denunciatorio y programático.

Como explicaban al principio de la misma, esta estaba dividida en tres puntos: “1. Concepto trascendente de monumento en la actualidad”, “2. Determinación de arquitectura y estatua” y “3. Indivisible solución estética y espiritual del monumento”. Más un apartado final, “Aclaraciones técnicas”, en la que se daban detalles de los distintos elementos que configuraban el proyecto. Los puntos 2 y 3, junto con

<sup>24</sup> Hasta hace unos pocos años, el texto de la memoria que presentaron a la primera fase del concurso ha permanecido como única referencia a la aproximación teórica de Oteiza al problema de la integración entre arte y arquitectura y a su concepto sobre la nueva monumentalidad que se planteaba en el proyecto de Montevideo.

Figura 12: Jorge Oteiza, *Caja vacía. Conclusión experimental nº 1* (1958) y vista desde el sur de la maqueta del conjunto, puestas en relación aproximada de escala.

Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 20984 y 19245.

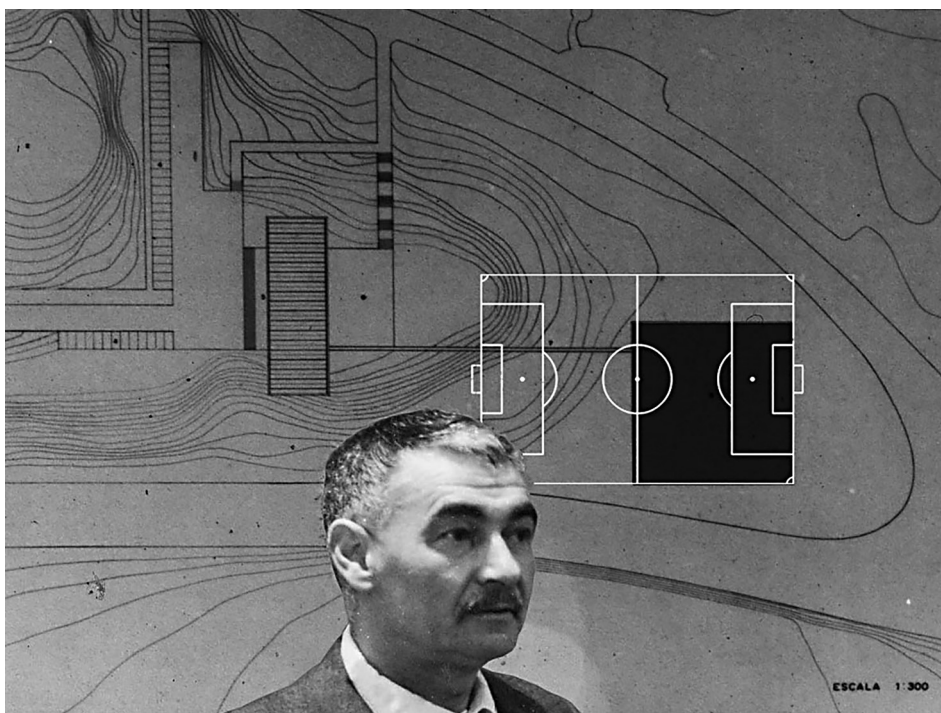
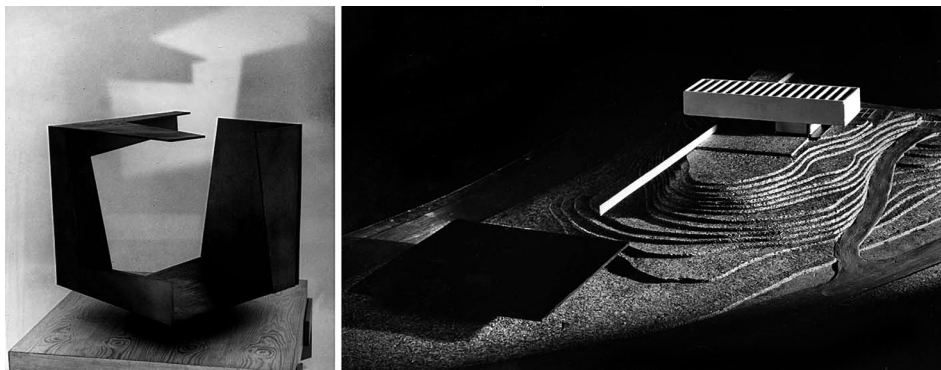


Figura 13: Comparativa escalar de la dimensión de la losa que proponían.

Fuente: Montaje del autor a partir de la imagen de la figura 1. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 6431.

las aclaraciones técnicas, bastarían para describir la propuesta de Puig y Oteiza. Era el punto 1, que ocupaba la mitad de la extensión de la memoria, el que le daba el carácter anómalo, como de manifiesto. A raíz de los últimos estudios realizados sobre el proyecto, se sabe que muchos de los temas que se trataban en la memoria se encuentran desarrollados más ampliamente en los documentos de preparación de la conferencia de Valencia "La ciudad como obra de arte". Pero el origen de este apartado anómalo de la memoria es otro: salvo tres o cuatro párrafos, y alguna ligera alteración en el orden de exposición de las ideas, el resto es la reproducción literal de gran parte del contenido de la carta abierta, "La escultura contemporánea se ha detenido"<sup>25</sup>, que Oteiza le había dirigido en septiembre de ese año al director de la revista *Aujourd'hui: art et architecture*, André Bloc.

25 El subtítulo de la carta original: "El artista ha olvidado las necesidades espirituales que el arte, históricamente trata de servir", dejaba clara la intención del escultor. En Jorge Oteiza, "La escultura contemporánea se ha detenido" (Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 3182 y 18806). Publicada en Jorge Oteiza, *Oteiza: Espacialato* [catálogo de la exposición] (Zaragoza: Ibercaja, 2001), 151-154.

26 La carta no fue publicada en la revista y hasta hace poco tiempo no había sido reproducida en ningún libro sobre la obra de Oteiza. Sin embargo, tenía que haber quedado contento con el texto ya que en varios borradores del índice de un libro que por aquellas fechas pensaba publicar (*Hacia un arte receptivo* -circa 1959, 1960-) aparecía la carta a André Bloc como un capítulo del mismo.

Como protesta tras haber leído el número de la revista de ese mes, Oteiza había escrito la carta con la esperanza de que fuera publicada<sup>26</sup>. La temática principal de ese número era la escultura contemporánea, y a través de una serie de artículos se mostraba un repertorio de lo más variopinto representando las distintas tendencias escultóricas, con obras de más de 60 artistas, como símbolo del vigor que esta práctica artística manifestaba. Entre todos estos escultores, por supuesto, no figuraba Oteiza. También se publicaba un artículo sobre la Bienal de Venecia, donde se mencionaba la revelación que había supuesto el talento de los artistas españoles, y en la sección "Integración de las artes" se trataba la decoración del edificio de Marcel Breuer para la Unesco en París (1953-1958). Ilustrado con las obras de Miró, Picasso, Calder, Noguchi, etc. representaba el embellecimiento superficial de la arquitectura que Oteiza estaba denunciando en sus escritos preparatorios para la conferencia de Valencia.

## ANTONIO MARÍN

Anacronismos. 1958, el proyecto de Jorge Oteiza para el monumento a José Batlle en Montevideo

27 "Precisamente, yo he sido uno de los que ha permanecido fiel a esta exploración y que ahora ha concluido, sorprendiéndome yo mismo de ello, puesto que, en una línea experimental honradamente llevada, existe un final, pero no se puede prever para cuándo ni cómo. (...) Puedo decir que he concluido una larga trayectoria experimental de más de 25 años de escultor. Muy rara vez se da esto en un artista. Le ha sucedido a Mondrian y ahora a mí. Para Mondrian, la integración del arte con la arquitectura suponía una colaboración orientada a la construcción exclusiva del espacio arquitectónico como creación espiritual, sin obra de arte. En mis conclusiones, en una etapa complementaria y final, se recupera la obra de arte desde ese mismo espacio espiritual de la arquitectura -desde el espacio interior, como Mueble espiritual e integración del arte con el hombre- o desde el espacio urbanístico, como aislador metafísico y servicio privado para la sociedad, pero con un arte igual a cero (cero, como expresión formal)." Oteiza, *Oteiza: Espacialato*, 151, 153.

28 «El arte contemporáneo ha terminado. Como todo lo que comienza verdaderamente tiene verdaderamente un fin. Me refiero estéticamente. Como teoría y experimentación». Jorge Oteiza, «El final del arte contemporáneo» (Lima, abril 1960), en *Jorge Oteiza Néstor Basterrechea: Esculturas Relieves* [folleto de la exposición]. (Madrid: Sala Nebli, abril-mayo 1960) s/p. Reproducido posteriormente en *Forma Nueva. El inmueble* 17 (junio 1967): 38.

29 "Con la nueva amenaza desde el espacio exterior para el hombre -el tumulto expresionista de la ciudad y la angustia espiritual desde la vida-, se renueva la condición existencial del hombre prehistórico, y el crómlech reaparece en todo su significado humano y espiritual de servicio para la comunidad." Oteiza y Puig, "Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo", 21.

30 *Ibid.*, 20.

Oteiza comenzaba criticando la descripción optimista que en la revista se hacía de la escultura contemporánea y consideraba los razonamientos que se aportaban muy incompletos, improvisados y sujetos a intereses particulares (especialmente al interés de los galeristas y de la crítica de arte y revistas de París). Se quejaba del absoluto olvido que en ese número se había tenido de la Bienal de São Paulo del año anterior, que era donde él defendía que se había revelado el arte español por primera vez; y por tanto, denunciaba que el panorama que se daba del arte era incompleto y tendencioso. Asimismo criticaba el planteamiento secundario del embellecimiento de la arquitectura que se trataba en el artículo sobre el edificio de la Unesco. Después pasaba a describir su propósito experimental y los resultados de sus últimas conclusiones (de donde estaban entresacados los párrafos que luego copiaría en la memoria del proyecto de Montevideo); anunciándole, hasta en dos ocasiones, el final de su proceso experimental.<sup>27</sup>

Volviendo al punto 1º de la memoria del concurso, que fue la parte de la carta que sí fue publicada en su momento, en él, además de reincidir sobre algunas de las constantes conceptuales que aparecen en sus textos, algunas ideas allí expresadas luego iban a dirigir (o estaban empezando a dirigir ya) el comportamiento del arte contemporáneo (cuyo final el propio Oteiza dictaminaría un par de años después<sup>28</sup>).

Entre los temas recurrentes: La relación problemática del hombre con su entorno (la ciudad como agresión a la sensibilidad e intimidad del hombre), el sentimiento trágico (que en el texto de la memoria es traducido por angustia de salvación y que considera el desencadenante de la actividad artística), la función trascendental del arte (como servicio espiritual y metafísico para el hombre, que en todos los periodos históricos<sup>29</sup> cumple la misma misión: proporcionarle aquello que espiritualmente le falta) y de ahí sus críticas a un arte-espectáculo, a la falta de responsabilidad del artista de su época y a la superficialidad del arte como embellecimiento de la ciudad; o la idea del espacio como conciencia metafísica. Para Oteiza todas las artes eran espaciales, y con las mismas materias que el arte resuelve sus específicas intenciones, decía, se fabrica el espectáculo diario de nuestra visión. Trataba el arte, entonces, de organizar una forma nueva de pensar y sentir el espacio en función de las necesidades espirituales del hombre. En la condición amenazada del hombre moderno frente a la ciudad, el espacio, como conciencia metafísica, tenía que ofrecerse como protección, como tratamiento espiritual. La obra de arte tenía que ofrecer la posibilidad de la toma de conciencia estética del espacio como ejercicio individual de la libertad del hombre. Y esto llevaba a una de las propuestas más interesantes del texto, el fin del rol pasivo del espectador, la necesidad de su participación activa en la obra:

"Consideramos que la etapa del hombre como espectador frente a la obra de arte ha concluido. En la etapa actual, el hombre ha de participar activamente en la obra, caracterizada por su silencio espacial interno, receptivo, unitivo y reintegrador en la conciencia espiritual y política responsable con su tiempo".<sup>30</sup>

Oteiza, habiendo partido de los presupuestos revisados de las vanguardias (sus referencias eran Malevitch, Mondrian, la Bauhaus,...) y en un proceso desarrollado en total aislamiento (al margen de los grandes focos del arte del momento: Nueva York o, en menor escala, París), se ponía en hora (incluso se adelantaba) con el arte de su tiempo. Con su idea del *arte receptivo* estaba planteando, entre otros temas, una cuestión que luego sería central (con muchas variantes, pero de una manera generalizada) en el desarrollo internacional del arte: la crisis del objeto artístico (como expresión) y el cambio de papel del espectador en su relación con la obra de arte.

## Bibliografía

ARNAIZ, Ana y otros. 2008. *La colina vacía. Jorge Oteiza-Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez 1956-1964*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

ARAMBURU, Javier. 1958. Jorge de Oteiza cincela el espacio. *El Bidasoa* (Irún), 28 de junio.

CASTRO ARINES, José de. 1959. El arte español, de nuevo a orillas del Mar Americano. *Informaciones*, 17 de febrero.

FULLAONDO, Juan Daniel. 1976. *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.

GÓMEZ SICRE Y PEVSNER, Nikolaus. 1960. Sobre el Monumento a José Batlle y Ordóñez. *La Idea* (Montevideo), 18 de agosto.

KAZKAZURI [Luis Vallet]. 1958. Aldabe 58. *El Bidasoa* (Irún), 28 de junio.

KAZKAZURI [Luis Vallet]. 1959. Montevideo Gran Premio Internacional de España (con Oteiza y Roberto Puig), clasificada para la final. *El Bidasoa*, 11 de abril.

LÓPEZ BAHUT, Emma. 2007. *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958- 60*. Cuadernos del Museo Oteiza 4. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza.

LÓPEZ BAHUT, Emma. 2015. El viaje de Jorge Oteiza a la Exposición Universal de Bruselas de 1958: de la crítica al proyecto arquitectónico. *Rita\_3* (abril): 126-133.

OTEIZA, Jorge. 1952. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

OTEIZA, Jorge. 1958. Balance 1957-58 Segunda Operación H [escrito, 2 páginas] Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 3174, septiembre.

OTEIZA, Jorge. 1958. Hacia un arte receptivo [escrito, 2 páginas] Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 8060.

OTEIZA, Jorge. 1960. El final del arte contemporáneo. En *Jorge Oteiza Néstor Basterrechea: Esculturas Relieves* [folleto de la exposición] Madrid: Sala Nebli.

OTEIZA, Jorge. 1967. El final del arte contemporáneo. *Forma Nueva. El inmueble* 17 (junio): 38.

OTEIZA, Jorge. 2001. La escultura contemporánea se ha detenido. En *Oteiza: Espacialato* [catálogo de la exposición], 151-154. Zaragoza: Ibercaja, 2001.

OTEIZA, Jorge. Sin fecha. [Estética arquitectónica en Oteiza] [escrito, 36 páginas] Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 8053.

OTEIZA, Jorge. Sin fecha. [La forma es una propiedad exterior del espacio] [escrito, 1 página] Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 10106.

OTEIZA, Jorge. Sin fecha. [Sobre mi escultura y proyecto de estela funeraria] [escrito y dibujos, 1 página] Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 8163.

OTEIZA, Jorge. Sin fecha. Zona verde y zona gris [escrito, 1 página] Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 10079.

OTEIZA, Jorge y PUIG, Roberto. 1959. Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo. *Arquitectura* 6 (junio): 17-23.

ROSALES, Alberto. 1999. Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza. En *Jorge Oteiza, creador integral*, ed. Alberto Rosales, 183. Alzuza (Navarra): Universidad Pública de Navarra-Fundación Museo Oteiza.