



Un instante cultural [paisaje] con dos escultores: Oteiza y Bados

Cultural instant [landscape] with two sculptors: Oteiza y Bados

ANA ARNAIZ

Departamento Escultura.

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea/UPV-EHU (España)

ana.arnaiz@ehu.eus

ISKANDAR REMENTERIA

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea/UPV-EHU (España)

iskandar.rementeria@gmail.com

Recibido: 10 de mayo de 2020

Aceptado: 11 de julio de 2020

Resumen:

El paisaje (su complejidad) condensa como resto perceptible estratos de distintos discursos culturales y su constante latencia en el tiempo. Como depósito, llega hasta nosotros recargado de imagen antropizada (ya naturalizada) orientada al consumo subjetivo por las industrias (y políticas) de la experiencia. Dado este contexto, se propone una reflexión en la que el Paisaje ocupe aquel lugar de extrañamiento desde el cual poder reedificar la distancia crítica (estructural) en la que el Arte quizá pueda suponer una discontinuidad [con la Cultura] que devuelva a la Naturaleza su estatuto de desconocimiento, de indeterminación, de alteridad. Así, nos acompañamos de Jorge Oteiza (1908/2003) y Ángel Bados (1945) con su trazarse en escultura, pensamiento y escritura, significantes para la transmisión del saber específico del Arte, a modo de herramienta crítica en el intento de dar cuerpo al instante cultural propio [Paisaje] en esta época compleja en las relaciones entre Arte y Cultura.

Palabras clave: Arte, Cultura, Paisaje, Jorge Oteiza, Ángel Bados.

Abstract:

The landscape (its complexity) condenses as a perceptible trace, stratum of different cultural discourses and its constant latency in time. As a deposit, it comes to us as an

anthropized image (already naturalized) aimed at the subjective consumption by the industries (and policies) of experience. Given this context, a reflection is proposed in which the Landscape occupies that place of distancing from which to reconstruct the critical (structural) distance in which Art can suppose a discontinuity [with Culture] that returns to Nature its status of unknowledge, of indeterminacy, of otherness. Jorge Oteiza (1908/2003) and Ángel Bados (1945) they accompany us with their sculpture, from their thinking and writing, signifiers for the transmission of specific knowledge of art, as a critical tool in the attempt to give content to the cultural moment [Landscape] in this complex period of the relationship between Art and Culture.

Keywords: Art, Culture, Landscape, Jorge Oteiza, Ángel Bados.



1. Arte/cultura/paisaje

El paisaje (su complejidad) condensa como resto perceptible (sensible) sedimentos y estratos de los distintos discursos culturales y su constante latencia en el tiempo. En tanto que depósito generado por la Cultura de cualquier época, el paisaje actual llega hasta nosotros recargado de imagen antropizada calificada erróneamente como natural y orientada debidamente al consumo subjetivo por las industrias (y políticas) de la experiencia que resultan, así, inhibitorias de aquel estatuto de alteridad otorgado a la Naturaleza, sin el cual se dificultaría el encuentro con lo propio del sujeto (y su Cultura). Así, se propone una reflexión en la que el *Paisaje* pueda ocupar técnicamente aquel lugar de extrañamiento desde el cual poder reedificar la distancia crítica en la que el Arte suponga una discontinuidad [con la Cultura] que devuelva a la Naturaleza su estatuto de desconocimiento, de indeterminación, de alteridad. Tratar, por tanto, la cuestión del paisaje desde los afectos/efectos inesperados de la operación estéticoplástica, más allá de la cuestión ideológica y sus relatos tecnócratas tramados por intereses que atraviesan tanto la reorganización del territorio como los bienes patrimoniales. Y, específicamente, con Jorge Oteiza (1908/2003) y Ángel Bados (1945) con su trazarse en escultura, pensamiento y escritura (indiscernibles) imprescindibles, significantes en la transmisión del saber específico del Arte, a modo de herramienta crítica en el intento de dar cuerpo al *instante cultural* propio [Paisaje] en esta época de complejidad en las relaciones Arte/Cultura.

2. Instante cultural [paisaje] desde Bilbao

Este breve texto parte de la contingencia actual en la que la noción de arte se ve afectada por la instrumentalización que la industria de la cultura establece sobre sus producciones materiales e inmateriales. Se escribe desde Bilbao, ciudad estratégica que comenzó el desarrollo de este pensamiento (estratégico) para su área metropolitana desde el año 1992 con el primer *PLAN ESTRATÉGICO PARA LA REVITALIZACIÓN DEL BILBAO METROPOLITANO*. Los siguientes fueron *BILBAO 2010*:

REFLEXIÓN ESTRATÉGICA (Noviembre 1999), *BILBAO 2010: LA ESTRATEGIA* (Abril 2001), *AHORA LAS PERSONAS* (Enero 2005), *BILBAO METROPOLITANO 2030: ES TIEMPO DE PROFESIONALES* (Mayo 2011). En ese último plan se recogen las posibles líneas de actuación para el periodo 2015/35. Desde Bilbao Metrópoli 30, Asociación para la Revitalización del Bilbao Metropolitano, al igual que



Figura 1. Jorge Oteiza y Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo 1957-1964.
Fotografía/fotomontaje: Juan Pando



Figura 2. Ángel Bados “No es necesario tomar el punto situado sobre la ladera” 1979 Pamplona

Fotografía: autor desconocido.

40 paquetes-equipajes, 5 cajones-recintos con 5 espejos planos y cuadrados, elementos de medición.

en las establecidas en años previos, esta llamada “reflexión estratégica” se planifica para “enfrentarse a los retos del crítico contexto actual que estamos viviendo, con el objetivo temporal de las dos próximas décadas. Partimos de que las infraestructuras y los valores marcaron los hitos en los que se ha basado el desarrollo del Bilbao Metropolitano en los últimos veinte años”¹. Esta sucesión de estrategias habilitadas para la redefinición y resituación de la ciudad de Bilbao tras la desindustrialización de los años ochenta, orientó su actividad económica hacia el sector servicios pilotada por el llamado “efecto Guggenheim” (Zulaika, 1997)², calculado para favorecer el desarrollo de la actividad artística, e insertado en el preexistente tejido artístico del País Vasco y el sistema de ayudas públicas dirigidas a la creación.

Un sistema reconocido externamente, que venía favoreciendo el desarrollo de una gran actividad y producción artística y funcionaba ya como tractor de personas. Aún así, es oportuno hacer notar antes de continuar, que la existencia de este tejido artístico no implica necesariamente que exista una participación democrática de la cultura (si la entendemos como conjunto patrimonial) mucho menos en una participación democrática *en el arte* (en el sentido que implicaría la realización de aquella idea de Beuys según la cual todo ciudadano podría llegar a ser un creador) o, menos aún, que

¹ Véase: *Bilbao Metropolitano 2035. Una mirada al futuro*. (mayo 2016). BM30 [fecha consulta 25-05-2020] Recuperado de: <http://www.bm30.eus/fines-y-objetivos/planificacion-estrategica/>

El último Plan estratégico es: BILBAO METROPOLITANO 2035. UNA MIRADA AL FUTURO y es de Mayo 2016.

² Esta noción de “efecto Guggenheim” puede seguirse en la publicación que, tomando los datos de una entrevista realizada a Thomas Krens, da cuenta de las negociaciones habidas entre diferentes instituciones y agentes para la instalación en Bilbao de la primera franquicia del Museo Guggenheim (Zulaika, J., 1997)

pueda resultar influyente en la sociedad e incluso menos en su transformación. No obstante, todavía es recurrente exhibir a modo de proclamas acerca del arte como un elemento que transforma las sociedades y sus ciudadanos. Por ejemplo, en relación al llamado “Efecto Guggenheim” que proyecta al imaginario urbano proclamas estratégicas que remedan propagandísticamente el ideario ilustrado acerca del arte como elemento transformador de la sociedad y sus ciudadanos, siendo ejemplo el slogan del XX aniversario del Museo Guggenheim Bilbao 1997/2017: “el arte lo cambia todo”.

Sin embargo, la Cultura puede ser concebida más allá de esta causa económica que subyace en su posmodernista deriva industrial. Entendida en un sentido amplio como conjunto de normas, valores y creencias que van tramándose con las dimensiones cohesionadoras de la vida en común, esta profunda interconexión sugiere adoptar posiciones comunicativas entre los distintos saberes implícitos en este conjunto patrimonial, dado que implicaría aquellas producciones artísticas agenciadoras de producción de subjetividad (y comunidad). Aún sabiendo de aquella posibilidad abierta a consideración por Adorno en la mitad del siglo XX, quién, a pesar de creer que el arte podía generar espacios de autonomía, previó el desarrollo y consecuente mercantilización de la cultura como industria que nos ha convertido hoy en consumidores de productos de las corporaciones mediáticas. Escribimos también orientándonos desde una concepción de la praxis artística [y su transmisión] como mediación para la construcción simbólica de la Ciudad y su Paisaje, tarea en la que venimos estableciendo como eje de reflexión la tensión entre la *urgencia estética* y la *alarma ecológica*³, Y lo hacemos desde una posición comprometida con el arte (la creación) fraguada en la docencia, investigación, gestión y práctica artística⁴, entendiendo la investigación en arte desde una noción estructural que vincula Arte-Ciudad-Esfera pública con su devenir en Paisaje-Identidad-Cultura, y orientada hacia una aplicación del saber específico del arte como mediación para la construcción de aquella noción de Paisaje que corresponde a cada *instante cultural* en el que la comunidad ensayaría reencontrar identificaciones que la sensibilidad y experiencia estética procuraban mediante el arte como patrimonio común (Dewey, 1934).

³ Organizados por nuestro grupo consolidado GV-IT1096-16 en *III Seminario Arte y Ecología: la práctica artística entre la urgencia estética y la alarma ecológica* (Bilbao, 2014). Proyecto de Investigación I+D HAR 2011-23678 “Arte y ecología: estrategias de protección medioambiental y recuperación de territorios degradados”, del Ministerio de Ciencia e Innovación. (ver Arnaiz, Elorriaga y Rementeria, 2015)

⁴ Arnaiz (responsable) y Rementeria integran con otros investigadores, docentes y artistas el Grupo de Investigación Consolidado del Sistema Universitario Vasco GIC-16/21-IT1096 “CREACIÓN EN ARTE Y ESTÉTICAS APLICADAS PARA LA CIUDAD, EL PAISAJE Y LA COMUNIDAD. Jorge Oteiza y la Síntesis de las Artes como Metodología para el reconocimiento de la función y uso de la producción del Arte en el fin de la (Post)Modernidad”. Desempeñan su tarea docente en la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

3. Oteiza y el Proyecto político del Arte Contemporáneo

“Instantes culturales” enunciará Jorge Oteiza (1952) para dar cuenta de los resultados artísticos “perdurables” obtenidos por acción humana en el paisaje en diferentes épocas. Discontinuidades que detienen en la sucesión temporal aquel instante que condensa la experiencia (extrañada) por la que percibimos simultáneamente lo contingente entre el comenzar del presente y lo que, al mismo tiempo, escapa. Así el arte. Y su producción, sujeta a la constante redefinición de su dinámico articularse con el paisaje y el efecto en la cultura de cada época o generación: “A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje. Nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación” dirá Oteiza (1952, p. 25) tras regresar a Bilbao del periplo americano motivado por su interés en investigar las civilizaciones precolombinas. El escultor narra una experiencia de identificación con la estatutaria “original” –dirá-, inseparable del paisaje generado por ella en los yacimientos arqueológicos de San Agustín y San Andrés del Alto Magdalena de los Andes colombianos.

Resulta indiscutible que el encuentro con esta “estatuaria original” funcionará para Oteiza a modo de herramienta (técnicamente) posibilitando la construcción de su pensamiento con las bases rectoras de aquello que establecerá como “Estética objetiva”, cuestión ésta con la que concluye su periodo experimental en el Laboratorio. Será enunciándola como *ciencia independiente del arte*⁵ en su paradigmático e inaugural *Interpretación estética de la estatutaria megalítica americana* publicado en 1952, aunque ya desde sus primeros textos en 1935, la escritura representará para el escultor un modo de organizar y pasar a la palabra aquel saber adquirido durante su hacer experimental. Es decir que este periplo americano de Oteiza realizado entre 1935 y 1948 por Argentina, Chile, Perú, Ecuador Bolivia y Colombia interesado en el estudio de las civilizaciones precolombinas y los renacimientos artístico, durante el cual fue consolidando su trabajo en escultura, cerámica y diseño, impartiendo al tiempo clases y conferencias⁶ supuso para el escultor la condensación de su pensamiento y obra en la “Ecuación estética molecular” en su tránsito hacia la Estatua, hacia la obtención del “Ser Estético”, creación distinta de la realidad⁷, pero distinguible por su “unidad” y

⁵ Oteiza, J. (1952). *Interpretación estética de la estatutaria megalítica americana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, p. 49

Existe facsímil con edición crítica a cargo de Muñoz, M. T. (2007) *La estatutaria megalítica americana y Carta a los artistas de América*. Azuza: Fundación Museo Jorge Oteiza

⁶ Sobre este periplo americano es notable el Trabajo Fin de Máster/TFM inédito realizado por Martínez Suárez, David (2012) en el Departamento de Escultura de la UPV/EHU.

⁷ En la ecuación, Oteiza opera con cuatro tipos de seres: los “seres reales”, el “factor sensible”/”aquello que se ve” como las formas naturales de la naturaleza; los “seres ideales”, el “actor intelectual”/”aquello que se piensa” son las formas geométricas puras y las relaciones matemáticas; los “seres vitales” corresponden al “factor vital”/”aquello que se siente” y remiten a la vida psíquica, la convivencia y la relación con la muerte, de la que emana el “sentimiento trágico” en alusión directa a Unamuno. Finalmente, distingue un cuarto tipo de ser, los “Valores” (Aloys Müller) considerando que la tarea del artista no es representar los valores, sino su producción. Así, Oteiza sitúa en el primer término de la ecuación estética los tres seres que componen la realidad percibida (aislando los valores) representando el

“consistencia”, como cualidad universal de unos objetos (las obras de arte) que trascienden el “instante cultural” que las originaron.

Con los significantes Paisaje y Hombre indica la confianza depositada en la relación estructurante de estas nociones y su indisolubilidad, haciendo del Paisaje “el testigo y factor de la creación estética” de quienes lo habitan y construyen. Cierra el sentido de esta relación la Estatua, la “solución existencial” cuya producción “denunciará” la espiritualidad de sus fabricantes Y sus “propósitos” políticos, es decir la cultura impresa en “la anatomía permanente del paisaje” (Oteiza, 1952, p. 21).

“Afirmamos, pues, que no se renuevan las culturas, que no se inauguran los nuevos ciclos artísticos sino a través de una etapa previa de formas deshumanizadas correspondientes a una contemplación personal del paisaje, a una etapa creadora a base de una vigilancia religiosa de la naturaleza exterior.” (Oteiza, 1952, p. 37)

Desde su saber de escultor, colaboró incansablemente en proyectos con arquitectos estando siempre presente la relación con el paisaje, siendo uno el malogrado Centro Cultural para la Alhóndiga de Bilbao (Rementeria, 2012 y 2017), en el que Oteiza volvía a darse contra las instituciones públicas que proponían este proyecto para una ciudad que debía cambiar su modelo productivo industrial hacia otro orientado al sector servicios. El paisaje, como articulación Cultura/Arte, se había transformado ya. El advenimiento de la posmodernidad suponía un cambio de paradigma que afectaría a todos los órdenes de una cultura en proceso de globalización (Jameson, 1991) en la cual resultaría difícil encontrar agentes de poder que influyeran en la constitución del sujeto y de lo social. La caída de las grandes narrativas y los cambios en los modos de entender al sujeto, al arte y lo ideológico, se manifestaban de forma particular en el País Vasco. Lo cierto es que en esta década Bilbao contaba con una gran actividad artística que en 1981 incluyó el paso de la Escuela de Bellas Artes a la actual Facultad de Bellas Artes en la Universidad del País Vasco UPV/EHU. El contexto político, social y cultural incidía igualmente en la reformulación de las posiciones ideológicas de los artistas, tanto en lo que algunos consideraban su compromiso hacia el arte como con la posición hacia la geopolítica del País Vasco. Oteiza era entonces más conocido por su posición ideológica orientada hacia una remitificación de la cultura vasca y el euskera (castigados por la dictadura franquista) que por su trabajo propiamente artístico⁸.

segundo término el Ser estético, como incógnita: $SR \cdot SI \cdot SV \cdot [V?] = X = SE$. La ecuación es una estructura dinámica cuya primera operación binaria es la síntesis de los seres reales y los seres ideales, dando lugar a “lo abstracto” (Oteiza dirá arte “relativo”, incompleto); la segunda operación dialéctica se produce entre “lo abstracto” y los seres vitales, dando lugar al Ser estético. Para el escultor, “lo abstracto” implicará una responsabilidad hacia el comportamiento interno del arte además de una responsabilidad con lo social.

⁸ Oteiza ganador de la Bienal de Sao Paulo 1957 siguió trabajando produciendo escultura en su taller. Sin embargo, decidiría no exponer hasta las retrospectivas de 1988 comisariadas por Txomin Badiola.

4. Reconsideración del lugar para del saber del arte

En este contexto, Ángel Bados (Premio Nacional de Artes Plásticas 2018) era profesor en Departamento de Escultura de la UPV/EHU compartiendo con los también escultores Txomin Badiola y Juan Luís Moraza tareas docentes y la responsabilidad de redefinir la especificidad de su enseñanza (redefinición que aún perdura) en este momento crítico del mencionado paso de Escuela a Facultad. Junto a María Luisa Fernández y Pello Irazu fueron etiquetados por la crítica del recién instaurado Estado Español de las Autonomías como “Nueva escultura vasca”⁹. Etiqueta quizá debida a que estos artistas compartieron taller en el muelle de Uribitarte, en Bilbao, durante varios años de esta década de los años ochenta del siglo XX, donde no sólo establecieron relaciones de amistad, sino que produjeron entre ellos y con otros colegas una profunda inmersión en debates sobre arte y su transmisión. Durante los noventa, Bados y Badiola impartieron los paradigmáticos “Talleres de Arteleku” en San Sebastián¹⁰, donde formaron artistas de la siguiente generación como Ana Laura Alaez, Ibon Aramberri, Jon Mikel Euba, Asier Mendizabal, Itziar Okariz, o Sergio Prego (estos dos últimos representantes en el Pabellón español de la 58 Bienal de Venecia 2019 con el comisariado de Peio Agirre) quienes en 2015 impartieron a su vez cursos equivalentes en el proyecto “Kalostra” llevado a cabo también en San Sebastián e igualmente auspiciado desde la Diputación de Gipuzkoa¹¹.

Para Bados, Badiola, Fernández, Irazu, Moraza, y otros colegas generacionales el encuentro con Oteiza supuso, ya desde los años 70, una identificación con su ideario, obra y escritos (Bados, 2010). Sin embargo, como para otros artistas, el paisaje cultural

⁹Estos artistas son muy significativos y es singular que algunos de estas generaciones produzcan además de obra sus propios textos y publicaciones. También va apareciendo sobre ellos cierto aparato crítico desde diferentes disciplinas y entidades. Dentro del ámbito académico, en nuestro Grupo de Investigación GIC IT 1096, ya citado, personas en investigación vienen realizando tesis doctorales que recogen aspectos relativos a estas generaciones de artistas y específicamente, el firmante Iskandar Rementeria (a quien dirigió su Tesis doctoral Ángel Bados) ha realizado entre otros proyectos de investigación el documental *CUESTIONAMIENTOS Y REDEFINICIONES PARA UNA NOCIÓN CONTEMPORÁNEA DE PROYECTO: NUEVA ESCULTURA VASCA* (73 minutos) estrenado en *BIDEOTIK/Programa de Creación Audiovisual* en el AZKUNA ZENTROA/Alhóndiga de Bilbao el 21 de diciembre de 2016. Fue financiado por el PROGRAMA EREMUAK del Gobierno vasco/Departamento Educación, Política Lingüística y Cultura. 2012/2013. [14/06/2020] Recuperado de:

<https://www.eremuak.net/es/cuestionamientos-y-redefiniciones-para-una-nocion-contemporanea-de-proyecto-nueva-escultura-vasca>.

¹⁰ Arteleku fue un centro de arte creado por la Diputación Foral de Gipuzkoa que tuvo actividad entre 1987 y 2014: “Arteleku ha sido un lugar para que los y las artistas trabajaran, se conocieran y aprendieran entre ellos, colectivamente (cuestión de género unos de otros), pero también fue el lugar para profundizar en temas y debates de actualidad sobre diferentes campos del saber en talleres, seminarios, conferencias. Además, existió la voluntad de que todo ese conocimiento fuera socializado y editado y así se hizo a través de las publicaciones y de la revista Zehar.”. Ver Archivo Digital de Arteleku [fecha de consulta 14/06/2020] Recuperado de: <http://artxibo.arteleku.net/>

¹¹ Existen numerosas notas de prensa sobre este taller, ya que se generó cierto debate y controversia en ámbitos culturales e institucionales no sólo locales. Como muestra se enlaza este artículo “Kalostra sustituirá a Arteleku con un nuevo modelo de formación de artistas”, publicado el 9/01/2015 en *EL PAÍS* (fecha consulta 14/06/2020) Recuperado de: https://elpais.com/ccaa/2015/01/09/paisvasco/1420826443_421480.html

posmoderno generó diferencias con la “conclusión experimental” propugnada por Oteiza y sus “Estéticas aplicadas”. Noción operativa (acuñada por el escultor) de naturaleza estética generada a modo de común denominador, o zona de prueba, con capacidad para “la conjugación posible del pensamiento físico con el estético”, en cuyo trasfondo se proyecta la posibilidad de replantear los modos de investigar y hacer universidad. Enunciada en el informe-conferencia “El arte como escuela política de tomas de conciencia” impartida el 2 de mayo de 1965 en Barcelona a estudiantes vasco (Oteiza, 1965/1984) ¹². Esta noción-herramienta se proponían para configurar la cultura como una práctica de transformación (escuela de desalienaciones -dirá) que implicaría el cuestionamiento profundo del sistema cultural, infiriéndose que existe un saber propio del arte (específico) que lo diferencia de la Cultura.

Contribución importante a este contexto fue que los artistas jóvenes del entorno vizcaíno formaron en 1983 el colectivo EAE/Euskal Artisten Elkarte (Asociación de Artistas Vascos) que actuaba a modo de “comando artístico” o *grupo de presión en el ámbito del arte y la cultura*. En su corta trayectoria editaron una revista sobre artistas de su generación y la situación del arte en Euskal Herria y en 1983 realizaron en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la acción *El Museo* que consistía en “el secuestro” de la escultura de Oteiza *Homenaje a Malevich*, para después de cruzar Bilbao en coche, entregarla inmediatamente al Ayuntamiento como gesto simbólico de devolución a su verdadero dueño, que no era otro que el pueblo de Bilbao. La acción fue filmada y se muestra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/MNCARS de Madrid (donada por Txomin Badiola) fruto del interés de la crítica contemporánea por re-visitar los procesos artísticos de los años 80 en el Estado español.

Con estas, entre otras, situaciones, en la década de los años noventa y el fin del siglo XX, arte y cultura se consolidarán como significantes centrales en los procesos económicos de la cultura global, infiltrándose en los planes estratégicos de nuestras ciudades posmodernas como tractores de la mercadotecnia de la industria del ocio y la cultura. Así, los significantes arte/cultura aportarían no sólo tracción a la imagen creada hacia el exterior, sino también hacia el imaginario que los propios ciudadanos comparten sobre la realidad que viven. En este complejo paisaje la siguiente generación de artistas formada en los mencionados cursos de Arteleku, trabajarán con la ideología como material, ampliando el alcance hasta paisajes tramados por distintos intereses que atraviesan lo privado, lo público, lo patrimonial o la reorganización del territorio. En el País Vasco -dirá el artista Ibon Aramberri (2009)- la cultura emancipadora debía pasar por la identificación identitaria, mientras que Europa lo hacía sobre la contracultura.

“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

¹² Oteiza, J. (1965/1984). “El arte como escuela política de tomas de conciencia” En: *Ejercicios espirituales en un túnel*. Zarautz: Hórdago. Publicado posteriormente de manera parcial en: Oteiza, J. (1990). *Ley de los cambios*: Zarauz, Tristán-Deche

seleccionar y esto es imposible cuando el espectáculo ofrecido tiende a ocupar, a invadir el espacio y el tiempo, evitando el distanciamiento transformador.” (Bados, 1988, p.24).

4. Capitalismo paisajístico vs función instituyente del Arte

Disciplinas como la geología o ecología muestran cómo el paisaje es resultado de acciones humanas ejercidas directamente sobre el mismo, emplazándonos ante la asunción de un cambio denominado Antropoceno definido por la huella que el ser humano imprime en los procesos geológicos del planeta. Cuestión esta que evidencia los efectos indirectos de nuestra cultura productiva y que deriva en estrategias de capitalización del mismo paisaje (paisajismo). Antropizado bajo razón instrumental, este paisaje resulta imagen generada por la Cultura en tanto que depósito, sedimentos y estratos de los distintos discursos culturales. Llegados a este punto, habríamos de reconsiderar (una vez más) la posible posición del arte para reconocer estas estrategias institucionales de construcción de identidad paisajística basada en lo que podríamos llegar a denominar un *capitalismo paisajístico*. Desde cierta analogía con la experiencia abrumada de Oteiza (1958) por la imposición de significados que la ciudad ejerce, se distinguiría aquella otra experiencia con el Paisaje producida desde el Arte, el cual habría de constituirse en tanto que discontinuidad de la Cultura: un desmontaje estético del Paisaje cuya restitución muestre el misterio, algo que como Bados indica sobre Oteiza, resultaría propio de la herencia del formalismo moderno. Resulta capital aquí la noción de misterio, pues sabemos por el Arte que éste acontece en los límites de la representación y el sentido de las cosas dadas. Finalmente, y con Bados,

“el comportamiento de Oteiza (...) asignaba al arte la misión de desmontar la realidad y volverla a construir para, mediante su extrañamiento, desvelar la cualidad fenoménica del mundo, donde, a veces, se escondía el misterio.” (2008).

Agradecimientos

Este trabajo se ha realizado bajo el auspicio del Proyecto I+D+i HAR2016-78241-P 16/19 del MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD *EL ARTE Y LAS TRANSFORMACIONES DEL ESPACIO COMUN DEL TERRITORIO [Sostenibilidad estética en canteras de corte y bordes de agua]* y del Grupo de Investigación Consolidado del Sistema Universitario Vasco del Gobierno Vasco IT1096-16/21 “*CREACIÓN EN ARTE Y ESTÉTICAS APLICADAS PARA LA CIUDAD, EL PAISAJE Y LA COMUNIDAD. Jorge Oteiza y la Síntesis de las Artes como Metodología para el reconocimiento de la función y uso de la producción del Arte en el fin de la (Post)Modernidad*”.

Bibliografía y referencias

- AAVV (1987-2014). Archivo Digital de Arteleku. San Sebastián Recuperado de <http://artxibo.arteleku.net/> [fecha de consulta 14/06/2020]
- Aramberri, I. (2009). *Conversación Ibon Aramberri y Nuria Enguita: Desplazamientos en el paisaje. Monumento versus información*. [1h:18':36'']. UNIA Arte y Pensamiento. <https://vimeo.com/114248048> [recuperado 20-03-2020]
- Arnaiz, A., Elorriaga, J., Rementeria, I. (2015). “Formas de ideología en la escala (del paisaje) de la cultura. La memoria (resiliente) de lo político en arte”. En: Raquejo, T. y Parreño, J. (eds.). *Arte y Ecología*. Madrid: UNED
- Bados, Á. (2010) “El laboratorio experimental (o el trazo del escultor)”. En AA VV, *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1º congreso internacional Jorge Oteiza*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra y Cátedra Oteiza
- (2008). *Oteiza. Laboratorio experimental*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza
- (1988). Entrevista en Queralt, R. Texto para el catálogo de la exposición *Ángel Bados. Esculturas 1987*. Madrid: Galería Fúcares
- Dewey, J. (2008 -orig 1934). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós
- Martínez-Suárez, D. (2012), *Proceso escultórico de Jorge Oteiza en su etapa americana (1935-1948). Paso de la estatuaria basada en la masa a la estatua-energía*. [Trabajo Fin de Máster/TFG inédito]. Universidad del País Vasco UPV/EHU: Bilbao
- Oteiza, J. (1952). *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica. Existe facsímil con edición crítica a cargo de Muñoz, María Teresa. 2007. *La estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América*. Azuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- (1957 orig, 2007 edit.). “Propósito Experimental”. Facsímil en AAVV. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, Sao Paulo, Brasil*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza
- (1958). “La ciudad como obra de arte”. Archivo documental Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO. Inédito. Consulta digital en: Rementeria, I. (2012). *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*. Leioa: Servicio de Publicaciones Universidad del País Vasco UPV/EHU <https://addi.ehu.es/handle/10810/15427>
- (1965 orig, 1984 edit.) “El arte como escuela política de tomas de conciencia”. En: *Ejercicios espirituales en un túnel*. Zarautz: Hórdago. Publicado posteriormente de manera parcial en: Oteiza, Jorge (1990). *Ley de los cambios*: Zarauz, Tristán-Deche
- Rementeria, I. (2017). *Oteiza y el centro cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza y Gobierno de Navarra
- (2016). *Cuestionamientos y redefiniciones para una noción contemporánea de Proyecto: NUEVA ESCULTURA VASCA (73 minutos)*. (2012/2013) Proyecto de Programa EREMUA: Gobierno Vasco/Departamento Educación, Política Lingüística y Cultura

- (2012). *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*. Leioa: Servicio de Publicaciones Universidad del País Vasco UPV/EHU <https://addi.ehu.es/handle/10810/15427> [recuperado 10-05-20]
- Zulaika, J. (1997). *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim Bilbao*. Madrid: Nerea