

11 La obra.

“La obra de arte responde en su verdadero resultado a una voluntad superior del hombre. Es una comunicación superior. Solamente a veces el hombre, encerrado con su vida y su muerte en esta incesante actividad con su mundo, logra expulsar a la realidad exterior unos seres –producto artístico- que sobrenadan en el río de recuerdos y desaparecidos que es la historia y que permanecen, latiendo, resistiendo misteriosamente a la muerte, a la descomposición. Toda esta clase de objetos tiene un mínimo ser, el Ser Estético.”⁽¹⁾

La producción artística debe seguir unas pautas para incorporarse en el paisaje y servir al hombre. Estamos ante una nueva realidad, unos nuevos instrumentos son planteados con una finalidad muy determinada. Las preguntas iniciales que surgen alrededor de los mismos son directas y sencillas: ¿qué son?, ¿por qué se hacen? y ¿cómo se consiguen?. El conjunto de cuestiones es especialmente importante cuando el propio Oteiza incide de manera constante en la *funcionalidad salvadora* de estas herramientas. No podemos realizar una lectura estandarizada porque para él son **“(…) un nuevo ejercicio que implica una serie de condicionantes, derivados en última instancia, de su orientación o condición trascendente. No se trata de una obra en sí y con cartel**

⁽¹⁾ OTEIZA, Jorge.
“Interpretación estética de la
estatuaria megalítica
americana”. Op. Cit. Pág. 49.



Oteiza escribiendo en Alzuza.

de objeto artístico (...)⁽²⁾. El principal elemento característico de estas piezas será su destino. El artista es un trabajador que debe obrar de acuerdo con la necesidad del hombre de *transcender*. El hecho de la muerte está en el horizonte y el artista será el que cree los instrumentos que superen esta situación, es el personaje que garantice la comunicación con lo sagrado ⁽³⁾. Es el que debe entender las necesidades *espirituales* de su comunidad y desde su capacidad creadora resolverlas ⁽⁴⁾.

Se busca la articulación y el conocimiento global porque el objetivo es construir **“una verdadera solución existencial”**. Hasta alcanzar la misma es necesario definir un instrumento o una herramienta capaz de proporcionar una sistemática de estudio: la *estética*. Oteiza funda este conocimiento, desde sus propios presupuestos, sobre una base más amplia que la fijada desde la filosofía y con una autonomía mayor respecto de la misma. Se articulará buscando dos vías generales de conocimiento, la vertiente metafísica, que dará las razones de la finalidad y utilidad del objeto y la ontológica que investigará su origen y sus componentes ⁽⁵⁾.

Desarrolla un método lógico y objetivo dirigido a la creación de un *arte nuevo* y verdadero. Debe ser un instrumento autónomo respecto del *objeto*. El objeto nos proporcionará lo que debemos conocer, los datos que el hombre tendrá que estudiar y aprender ⁽⁶⁾. Fija la posición que ocupará la fuente del saber y los receptores del mismo. Lo que intuye es cómo el objeto en sí mismo, con el transcurrir del tiempo, ha sido *ocultado* bajo un manto de atributos que han desvirtuado el conocimiento real del mismo haciéndose necesaria la búsqueda de lo original. El recorrido de esa *estética* debe traspasar esa capa superficial hasta alcanzar el núcleo, lo verdadero. Esta búsqueda de lo *original* es insistente al entender que en ese punto es donde podemos encontrar los elementos fundacionales de un acontecimiento o de una sociedad.

(2) OTEIZA, Jorge. “Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana”. Op. Cit. Pág. 49.

(3) MUÑOZ, M. Teresa. Op. Cit. Pág. 61.

(4) OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!” Op. Cit. Pág. 118.

(5) MUÑOZ, M. Teresa. Op. Cit. Pág. 44.

(6) MUÑOZ, M. Teresa. Op. Cit. Págs. 23-24.

(7) MUÑOZ, M. Teresa. Op. Cit. Págs. 31-32.

(8) MUÑOZ, M. Teresa. Op. Cit. Pág. 34.

Sobre dicho hallazgo ya podríamos encontrar un orden primigenio, unas pautas que rigen desde el comienzo de la actividad del hombre en todos los campos, incluyendo en el mismo las relaciones con lo sagrado ⁽⁷⁾. **“(…) para Oteiza, la interpretación estética reconstruye la situación existencial del creador, que finalmente queda instalada en el objeto artístico. Opera sobre la estatua como realidad objetiva del arte. El interrogatorio del investigador en este sentido, desvelará al hombre espiritual que las fabricó, cultura y propósitos políticos del pueblo que la utilizó y sitio geográfico en el cual se hizo.”**⁽⁸⁾ La ambiciosa propuesta de Oteiza es clave para entender el porqué de sus producciones. No son soluciones gratuitas o meramente artísticas, la carga *funcional* que lleva cada objeto desarrollado es determinante sobre el mismo. La comprensión necesita asentarse sobre ese posicionamiento

integral. Estamos ante una actitud de superar las percepciones. Frente a lo palpable, lo físico, se establece el nivel de relaciones abstractas que, por ejemplo, determinan las matemáticas. No tienen una fisicidad alguna, son vínculos en estado puro. Es una secuencia que se aleja de lo natural, el objeto se libera de *accidentes* y se obtiene lo auténtico del mismo, al tiempo que se descubre la sociedad en la que se concibió.

Oteiza, utilizando su *estética*, plantea una articulación de lo existente y conocible con respecto a los *nuevos objetos* a crear. Los elementos primordiales de la naturaleza y el cosmos son el punto de partida donde la sociedad elaborará sus ideas ⁽⁹⁾. Abandona los valores adheridos a la obra de arte y plantea cuáles son los entes constitutivos de los productos, de los *seres estéticos*. Los factores integrantes que él fija son los siguientes:

- *Seres Reales (SR)*: son las formas sensibles de la realidad, caracterizados, físicamente por su espacialidad. Lo que se ve.
- *Seres Ideales (SI)*: seres inespaciales e intemporales, objetos matemáticos, elementos geométricos puros. El factor intelectual, lo que se piensa.
- *Seres Vitales*: la sentimientos, la vida. Lo que se siente.

Lo que se busca es el producto artístico, lo que se inmortaliza, el *ser estético*. Para alcanzarlo partimos de todo lo anterior. Es conocimiento de diferente índole y entidad, pero necesario para poder construir la nueva realidad. La anterior clasificación de debe completar con el siguiente apunte: sólo los Seres Ideales están fuera de la vida y la muerte. Su causalidad los libra de esos condicionantes, están en el plano de lo mental. Las otras dos entidades de seres están sometidas a esos dos acontecimientos tan determinantes como son el nacimiento y la desaparición. Es relevante esta situación porque no debemos olvidar que el objetivo último de la nueva producción es no estar limitada por la muerte. Son elementos de salvación ante la tragedia del fin ⁽¹⁰⁾. Con lo anterior se pueden dar diferentes combinaciones a modo de ecuación, de donde obtendremos el *ser estético*:

-(1)SERES REALES (SR); (2)SERES IDEALES (SI); (3)SERES VITALES (SV).

⁽⁹⁾ MUÑOZ, M. Teresa. Op. Cit. Págs. 33-34.

⁽¹⁰⁾ OTEIZA, Jorge. "Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana". Op. Cit. Págs. 54-55.

Así tenemos: (1) . (2) . (3)= (4) SER ESTÉTICO (SE) = x . y

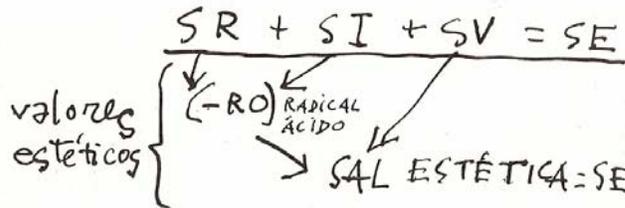
Desglosándose de la siguiente manera:

(1).(2) = X = valores plásticos (P)= arte abstracto



Kandinsky, Mondrian y Malevich.

$x \cdot (3) = y = \text{valores estéticos (SE)}$



Esquema original de la fórmula de Jorge Oteiza.

El planteamiento estético trabajará con las categorías de seres anteriormente señaladas. No se parte de la nada. El producto que se busca crear se verá caracterizado por dos aspectos, los *plásticos* y los *estéticos*. Será la conjunción de los mismos los que determinen la solución final, la verdadera obra de arte.

La plasticidad está condicionada por el enfrentamiento entre los *seres reales*, el medio físico, y los *seres ideales*, el ámbito mental. Esa confrontación entre la realidad y lo pensado supone la aparición de un *tiempo plástico* que quedará instalado en el interior del *ser estético*. En definitiva, una síntesis entre lo real y lo ideal. De acuerdo con la misma, la realidad de los objetos será transcendida por sus componentes. Se trata de un proceso de abstracción de lo real en función de sus factores geométricos estructurales ⁽¹¹⁾. Esta propuesta no es nueva como él mismo reconoce en su "Propósito experimental de 1957", Kandinsky, Mondrian y Malevich fueron algunos de sus referentes. De ellos, sólo a Malevich le considera como pieza clave en cuanto que realizador de *nuevas realidades espaciales* y donde él llega a reconocerse aunque parcialmente ⁽¹²⁾. La proposición de Oteiza desemboca en un "**arte simple, arte binario, arte abstracto**"⁽¹³⁾. Se pierden los rasgos inmediatos que encontramos en la naturaleza, los elementos sensibles para buscar lo que realmente articula a los cuerpos. Ese procedimiento nos conduce a una, aparente, mayor incomunicación de las piezas, se pierden signos aunque sean añadidos. Por el contrario, el de Orio entiende que se produce una mayor evocación de contenidos al ser presentada ante el espectador verdaderamente, sin ningún añadido ⁽¹⁴⁾. Se evita el naturalismo para abandonar cualquier nexo con lo mortal. Lo geométrico y abstracto, entendido como planteamiento, más allá de producir objetos concretos, es una herramienta básica para lograr esa transcendencia. A través de este *arte simple* se pueden desvelar esos componentes primitivos que están en la naturaleza y nos acercarán más al mundo de lo sagrado ⁽¹⁵⁾. Pero este elemento plástico, arrastrado de la realidad y definido por unas nuevas directrices fuera de la vida y de la muerte no está completo. En su creación faltan los valores estéticos que aportarán "**la estabilidad eterna**

⁽¹¹⁾ MUÑOZ, M. Teresa. Op. Cit. Pág. 44.

⁽¹²⁾ BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Págs. 224-225.

⁽¹³⁾ OTEIZA, Jorge. "Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana". Op. Cit. Pág. 55.

⁽¹⁴⁾ BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág. 61.

⁽¹⁵⁾ MUÑOZ, M. Teresa. Op. Cit. Pág. 46.

y absoluta: la vida, los contenidos vitales, es el tercer factor cuya colisión final con lo plástico decide la alteración o conformación última de la obra de arte.⁽¹⁶⁾ Se presenta el último elemento definitorio. La vida aporta y modifica ese elemento producido desde unos condicionantes de trabajo *estético*.

Oteiza detecta una realidad artística que, en cierto modo, no presenta una organización que recoja el conjunto de actitudes y elementos producidos. No encuentra un marco teórico que resuelva el conjunto de situaciones que él encuentra en el arte. El sistema propuesto por Wölfflin donde se enfrentaban los pares polares de clasicismos y barrocos donde el eje se establece sobre el estudio de la expresión, lo considera inadecuado o insuficiente. No encuentra acomodo dentro de ese sistema para sus obras. Entiende que ese esquema puede completarse con la variable de una fase de eliminación de la expresión: **“Porque una investigación abstracta comienza en abstracto por el vacío (...) No podemos renovar el espacio si no somos capaces de desnudarlo, como operación previa, estética de la inteligencia. Diseño, pero del espacio”**⁽¹⁷⁾. De esta manera se rompería la alternancia entre un tipo de expresión u otra que fijaba el sistema polar. Aparece como variable fundamental el apagamiento de la formalización. En 1958 plantea su *Ley de los Cambios* con el propósito de entender a la obra dentro de un contexto histórico y cuándo se aproxima más o menos al hombre en función de la eliminación de la expresión. Se abre la posibilidad de comprender, de manera más amplia, el proceso del arte y de sus situaciones límite. La superación del entendimiento tradicional del mismo está planteada en base a esa *progresiva ausencia* de lo objetual⁽¹⁸⁾ El elemento físico desaparece secuencialmente y conforme se produce este hecho, el hombre, como *agente activo*, adquiere mayor protagonismo⁽¹⁹⁾.

(16) OTEIZA, Jorge. “Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana”. Op. Cit. Pág. 57.

(17) BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Págs. 227.

(18) BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Págs. 57.

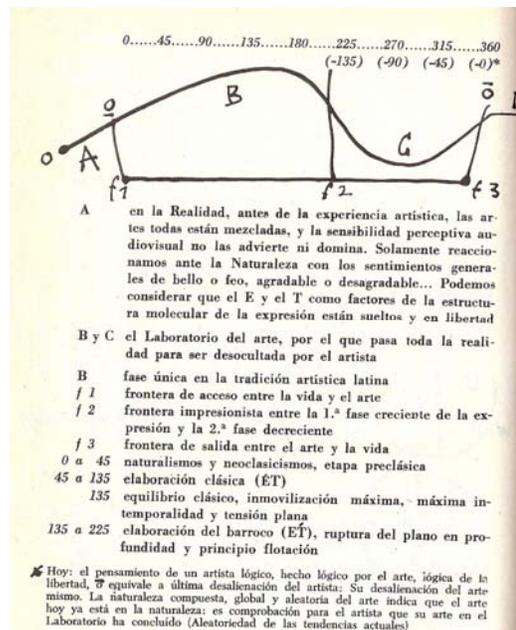
(19) OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!” Op. Cit. Pág. 85.

(20) BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Págs. 61-63.

La construcción realizada tiene una edad determinada, no es ajena al tiempo. Éste es de carácter evolutivo y al integrarse en él, lo hará en un determinado momento, en una determinada posición dentro del mismo. La expresión artística ha variado, no ha sido homogénea. Partiendo del origen de la actividad del hombre en el campo del arte aprecia un crecimiento en la expresividad formal de lo creado, apareciendo momentos de estabilización y también de decaimiento de la misma. El problema que detecta él, que es partidario del apagado de la expresión, es que en dichos momentos de reducción formal, los propios artistas relanzan ese sistema de actuación. Entiende que esa necesidad de autogeneración es dada por un fracaso político y ético del conjunto de las vanguardias y más concretamente, las próximas a él mismo con lo que supone de crisis real en los planteamientos⁽²⁰⁾. Aparece la problemática de no saber operar con esos elementos que tienden a no expresarse. Si esto es así, en el horizonte aparece un fin determinado donde el trabajo

del artista *tradicional* no tendría sentido porque se extinguiría ⁽²⁰⁾. Pero la frontera puede cruzarse y la expresión puede ser decreciente. Se puede establecer un gráfico representativo del ciclo comentado, siendo la espiral, geometría de crecimiento ilimitado, la figura elegida para señalar ese proceso en un primer acercamiento al tema ⁽²¹⁾.

El sistema clasificatorio, centrándose en Europa, muestra cómo los tiempos de desarrollo de los periodos artísticos se acortan conforme se aproximan al tiempo actual, un rápido recorrido nos lleva a considerar a la Prehistoria con una duración de miles de años, a Grecia con cientos de años y una reducción paulatina a través del Arte Cristiano, el Renacimiento, el Neoclasicismo, el Romanticismo y el Impresionismo. Se alcanza el Arte Contemporáneo y el oriotarra detecta que en tan solo sesenta años muestra dificultades en su supuesta evolución, apreciando que lo coherente es la disolución del mismo. Oteiza, en un espacio de dos años, 1958-1959, a pesar del éxito internacional alcanzado en 1957 con el Gran Premio Internacional de Escultura de la IV Bienal de Sao Paulo, abandona automáticamente el arte. Es consecuente con su teoría ⁽²²⁾. Vemos cómo el paso del tiempo nos lleva a diferentes producciones de arte. Cada hombre se enfrenta a ese conocimiento de maneras diferentes al ir transformándose los entornos donde desarrolla esa actividad. Los tiempos se acortan y puede aparecer la pregunta de si esto es debido al alcance de los objetivos finales para cada estilo y se busca desarrollar lo nuevo o por otro lado obedece a diferentes razones. Con estos planteamientos se puede profundizar y redefinir el sistema de estudio de lo artístico, planteando Jorge Oteiza el siguiente gráfico:



(21) OTEIZA, Jorge. "Quousque tandem...!" Op. Cit. Pág. 98.

(22) OTEIZA, Jorge. "Ejercicios espirituales en un túnel". Op. Cit. Pág. 72.

(23) BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág. 59.

Gráfico evolutivo artístico.

Dos curvas continuas y una escala de grados en su parte superior que nos sirve de instrumento de referencia para posicionarnos en esa curva resultado de desdoblar la posible circunferencia evolutiva:

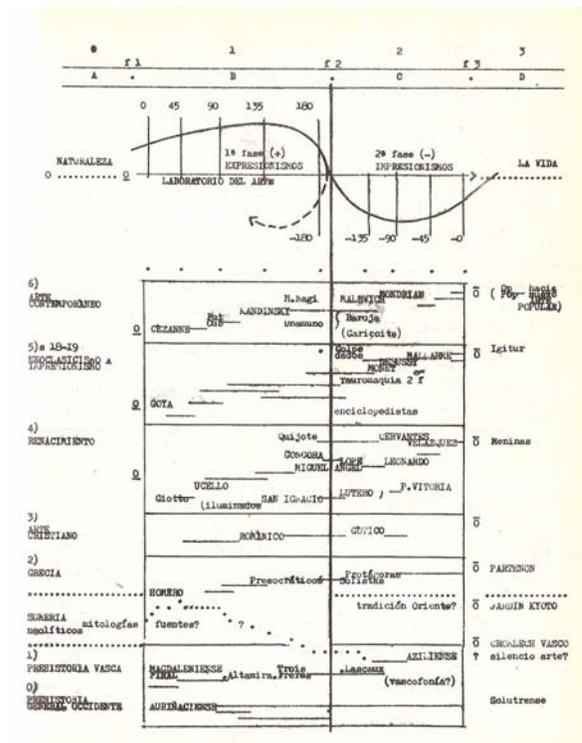
- A: Punto de partida donde todas las artes están mezcladas y donde nos posicionamos ante la naturaleza con apreciaciones básicas como lo bello o lo feo, lo agradable o desagradable...
- B y C: Laboratorio del Arte donde la realidad pasa a ser desocultada por el artista. "B" como zona de mayor expresividad y "C" donde se apaga la expresión.
- D: Vuelta a la vida pero después de la experiencia y el estudio artístico.
- Tres fronteras se establecen sobre la secuencia temporal: "f1" donde se encuentran la vida y el arte, el inicio. "f2" la frontera que se establece en las inmediaciones del impresionismo coincidente con el punto de intersección entre la fase creciente de la expresión y la fase decreciente de la misma. "f3" la frontera de salida entre el arte y la vida, el punto de salida para empezar a trabajar en el campo de la vida desde lo desarrollado en el arte.

Ha sistematizado el conjunto del arte europeo para poder estudiarlo desde su visión estética. Con ello delante cobran más fuerza sus palabras: **"En 1958-59, a los treinta años de entrega total al arte, me encuentro con una escultura espacialmente igual a cero, con un vacío, nada. No sin nada: concretamente con Nada."**⁽²⁴⁾ Él es partícipe de la curva evolutiva, de los cambios encontrados en el devenir del arte y para él sí existe un final, y un final sin expresión. No es un artista que busque regenerar la expresión, apuesta por ser consecuente con ese apagado de la formalización. Existe un trabajo *negativo*. El creador va eliminando todo lo adherido al verdadero objeto. Se depuran todos los posibles añadidos para aislar la fuente original de conocimiento libre de formalismos. Ese procedimiento llega a alcanzar una posición casi mística al descubrir una *nada final*, se alcanza la comunicación con lo *absoluto* ⁽²⁵⁾.

La organización de los cambios la desarrollará de manera más exhaustiva, combinando la curva evolutiva con un cuadrante de acontecimientos artísticos a lo largo de los diferentes periodos de la historia. La frontera del Impresionismo actúa de divisoria y la ordenación de las obras es de manera ascendente en función de su proximidad a la etapa de vacío y de silenciamiento, que es donde Oteiza consideraba que se encontraba en aquel momento.

⁽²⁴⁾ OTEIZA, Jorge. "Ejercicios espirituales en un túnel". Op. Cit. Pág. 76.

⁽²⁵⁾ OTEIZA, Jorge. "Quousque tandem...!" Op. Cit. Pág. 63.



Evolución del silenciamiento en el arte.



Jardín de Kyoto.



"Las Meninas" de Velázquez.

(26) OTEIZA, Jorge. "Ejercicios espirituales en un túnel". Op. Cit. Pág. 82.

(27) OTEIZA, Jorge. "Quousque tandem...!" Op. Cit. Pág. 77.

Teniendo en cuenta lo anterior sintetizaríamos lo atribuido a la 1ª fase o Expresionista como la caracterizada por la obra llena, su estructura colmatada en sí misma, cerrada y que obliga al sujeto a ser espectador de la misma, a ser pasivo ante el mismo. Por el contrario en la 2ª fase o Impresionista, los atributos son distintos: obras en apertura, sus estructuras aligerándose, vaciándose y generando un ámbito abierto para el acceso del espectador que es sujeto activo. La importancia que le da a esta secuencia es evidente porque para él: **"El cero final corresponde simbólicamente a la creación del concepto de persona, de hombre con conciencia de su libertad y de su dominio espiritual para la vida."**(26) Pero también indica que si bien estamos ante el final de la secuencia general de los cambios se pueden encontrar, en el conjunto de la función evolutiva, puntos de inflexión relativos o ceros parciales. Evidentemente cuando se opta por una curva en ella se dan cambios de curvatura en todos sus puntos y sobre los mismos, a lo largo de la secuencia artística en el tiempo aparecen manifestaciones muy próximas, según la ley oteiziana, al punto final de la expresión. Revisemos el último cuadrante donde él señala al Jardín de Kyoto o al Partenón de Atenas como dos de esos *silencios intermedios* que jalonan la evolución. Especial vehemencia fija al considerar que todo el Renacimiento finaliza en la *pintura vacía* de Velázquez. Estos hitos previos son señales temporales para indicar hacia dónde debe caminar el arte contemporáneo (27).

El conjunto de la Ley terminaba en un punto cero y en un paso a la *vida*: **“(...) se transmite a la tradición el símbolo sagrado del vacío como conciencia estética final y con el que se interrumpe la actividad experimental del artista, dando paso al artista popular.”**⁽²⁸⁾. Se tiene que romper la extensión ilimitada del proceso artístico que tiene un final determinado. Este hecho también lo vincula con una situación cultural, la continuidad de la expresión, la recuperación constante de la misma, según Oteiza, es propio del ámbito latino, mientras que la determinación de la conclusión, de la finalización es propia de lo vasco donde se retorna a la *naturaleza* abandonando la artificialidad ⁽²⁹⁾.

Él considera que el arte contemporáneo de aquel momento se vinculaba con el arte neolítico vasco, porque es ahí donde consideraba que se forjaron las obras matrices con la creación del *crómlech* como puente entre dos momentos distintos: el primitivo y el de vanguardia. El ejemplo más importante para desde su *sencillez* alcanzar lo más elevado ⁽³⁰⁾. El Padre Donosti afirmaba: **“El alma vasca respira distinto”** ⁽³¹⁾. Más allá de cualquier consideración sociológica, la propuesta plantea el cómo se dan producciones artísticas en continuidad permanente y otras capaces de finalizarse. Cómo desde su perspectiva personal y su labor entiende que lo vasco apuesta por los espacios libres, por el silencio, por lo metafísico como rasgos destacados de su actividad creadora ⁽³²⁾. El cero absoluto ya surgió en su prehistoria, la reedición del mismo se da con su obra, la del oriotarra: **“Ahora, desde lo abstracto, en este crómlech neolítico, inventa el artista, en el mismo espacio exterior de la realidad, la habitación para su raíz metafísica.”** ⁽³³⁾

⁽²⁸⁾ OTEIZA, Jorge. “Ejercicios espirituales en un túnel”. Op. Cit. Pág. 85.

⁽²⁹⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!” Op. Cit. Pág. 129.

⁽³⁰⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!” Op. Cit. Pág. 141.

⁽³¹⁾ OTEIZA, Jorge. “Ejercicios espirituales en un túnel”. Op. Cit. Pág. 87.

⁽³²⁾ OTEIZA, Jorge. “Ejercicios espirituales en un túnel”. Op. Cit. Pág. 124.

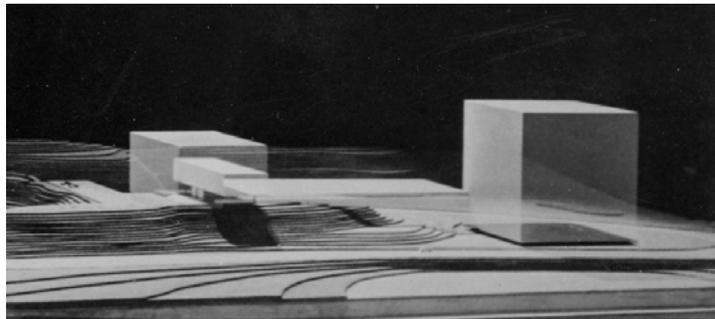
⁽³³⁾ OTEIZA, Jorge. “Ejercicios espirituales en un túnel”. Op. Cit. Pág. 94.



Oteiza junto a un cromlech.

El sistema propuesto de estudio nos debe llevar a profundizar en esa Estética general de conocimiento que afecta al presente. Este paso es totalmente necesario y determinante para hacer frente al futuro y poder avanzar sobre el mismo. La vía lógica y efectiva para construir una

estética nueva y de progresión debe ser aquella que se fundamente sobre una estructura de “Ley de Cambios”, de igual trazado que la propuesta. La amplitud de la misma en el tiempo y en lo estudiado ha mostrado cómo se puede investigar a la vez que se articulan los hechos determinantes, siempre desde el plano de la proximidad o no al hecho del apagado de la expresión ⁽³⁴⁾. Oteiza es consecuente con su nueva herramienta y profundizará en el desprendimiento de cualquier signo llamativo en su producción hasta *acabar* con la misma ⁽³⁵⁾. Él mismo la califica como *espacios vacíos* que aislen de toda la estridencia real ⁽³⁶⁾.



Espacio activo de Montevideo.

Lo anterior determina la estructuración que él propone para la comprensión del hecho artístico. El trabajo partiendo de una realidad sensible pero pasando con ella al plano de lo ideal y abstracto como herramienta desvinculada del fin mortal. El elemento vitalista como parte esencial y constitutiva, no se entiende sin el mismo porque de no ser así la resultante sería incompleta, simplemente un producto sin alcanzar el escalón de lo estético. Tras haber definido esta sistemática la pregunta que se plantea es reiterativa: ¿por qué todo este procedimiento, estas bases?. ¿Qué es lo que lograremos con esta sistemática?. Oteiza nos responde de manera contundente: **“La estética, es como ciencia del arte, una teoría de la inmortalidad.”**⁽³⁷⁾ Estamos ante un sistema de trabajo que supera la producción por la producción. Es un posicionamiento de compromiso con la investigación y el hombre. El estudio encauzado dentro de estas leyes busca la creación de elementos donde el hombre pueda librarse de su fin como tal. La *estética* se convierte en el rector del arte y de todo aquello destinado al hombre. Con este planteamiento adquiere la máxima consideración por encima de cualquier otra, por un razón obvia, nada es más importante que lograr la *inmortalidad*.

⁽³⁴⁾ OTEIZA, Jorge. “Ejercicios espirituales en un túnel”. Op. Cit. Pág. 83.

⁽³⁵⁾ BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág. 59.

⁽³⁶⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!” Op. Cit. Pág. 82.

⁽³⁷⁾ OTEIZA, Jorge. “Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana”. Op. Cit. Pág. 59.

⁽³⁸⁾ BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág. 61.

“La estética concluye como normativa ética de la conducta, como sensibilidad religiosa para los comportamientos (...) porque lo que el hombre busca y trata de renovar no es religión, sino sensibilidad religiosa, que es de raíz estética y se fabrica y repara desde el arte. La religión no construye, no tiene sensibilidad religiosa.” ⁽³⁸⁾ De lo anterior deducimos que existe una voluntad de influencia determinante en



Oteiza debatiendo en Montevideo.

la sociedad. Las obras no son sucesos contemplativos o meramente perceptivos. La producción estética está dirigida al público, al servicio de la sociedad. Modificar progresivamente al hombre es factible si se crea desde estos nuevos planteamientos. Su *espiritualidad* se potenciaría y esto es clave dentro de la estructura social ⁽³⁹⁾. Se debe considerar que la *función* asignada es prioritaria a la *formalización* y esto nos indica la importancia del proceso de análisis previo a la construcción de cualquier elemento. La solución de cualquier elemento está fuera de él ⁽⁴⁰⁾. El artista crea para desarrollar una actividad pública, las piezas deben ubicarse al alcance de los usuarios. Podemos leer una intencionalidad de corte productivo, se produce un artículo de consumo, pero espiritual. De esta manera se comprende en su totalidad el verdadero arte: **“Si en los actuales momentos no encaramos, los plásticos, con igual fe y paralela ambición, la doble empresa de asumir un nuevo sentimiento trágico individual y de abordar la correspondiente y original reinención estética y pública de nuestro arte, la responsabilidad del fracaso de otros hombres será también nuestra”**. La carga que Oteiza se auto-impone es especialmente intensa. Encontramos una vocación de trabajo y transformación social. Sus obras deben transformar a esos hombres que van a morir. **“Lo que en estatuaria se nos asegura en primer término es su propia naturaleza: que el arte es el dominio sobre la muerte concedido por Dios al hombre. El arte es este producto sobrenatural que está sobre la naturaleza normal de todo lo que la integra.”**⁽⁴¹⁾

⁽³⁹⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!” Op. Cit. Pág. 96.

⁽⁴⁰⁾ BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág. 225.

⁽⁴¹⁾ OTEIZA, Jorge. “Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana”. Op. Cit. Págs. 116-118.

⁽⁴²⁾ BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág. 59.

⁽⁴³⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!” Op. Cit. Pág. 119.

⁽⁴⁴⁾ OTEIZA, Jorge. “Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana”. Op. Cit. Pág. 125.

Oteiza, a pesar de apostar por intervenciones unitarias y geométricas, crea elementos integrados por diferentes partes a modo de organismo ⁽⁴²⁾. Una nueva derivación podemos inferir, las obras pueden estar aisladas o formar conjuntos, pero de una u otra forma supondrán una transformación en el medio donde aparezcan. Las intervenciones se proyectan directamente sobre la *vida*. Irrumpen en ella y pueden transformarla ⁽⁴³⁾. No hablamos de escala, aunque podría aventurarse la necesidad de adecuarse a la humana, que es a quien servirá.

Esas piezas invitan a la participación, no a la contemplación. Desde el momento que el hombre debe buscarlas, con el fin de alcanzar esa transcendencia, queda superado el término del espectador. Son elementos de acción, no de contemplación. Su funcionalismo está destinado a resolver una problemática determinada. Surge como una respuesta ante los acontecimientos y las realidades externas al *ser estético* desarrollado. Si se llega a afirmar que **“una estatua es una solución política”**⁽⁴⁴⁾ entendemos aún más la voluntad de intervención social. La posición del artista trasciende el objeto y busca un destino como renovador dentro de las instituciones del hombre. Podemos entender aquí cómo la intención que se busca está en una línea de

practicidad. El trabajo desarrollado debe serlo en cuanto útil. Se acentúa más esa intencionalidad de creación de espacios de servicio y de utilización por parte de todos. El arte por el arte no se plantea desde estas obras. Son construcciones que cumplen una labor de corte espiritual que, desde el planteamiento de Oteiza, es capital para dar sentido a la trayectoria vital de las personas. Provocan el encuentro de cada uno con su *conciencia* ⁽⁴⁵⁾. Podemos reconocer una base sacra pero desde una articulación estética. Si el creador debe estudiar y desarrollar desde esa herramienta de estudio el hecho final está marcado por ella. No se señalan hechos sobrenaturales o de dogma se recoge un compendio de conocimiento que arma unas piezas con una intencionalidad clara. En cualquier caso es importante resaltar cómo desde un prisma *estético*, con una realización eminentemente pragmática se establece una teoría de la salvación humana. No se señalan destinos o migraciones del alma, se define la superación del hecho de la muerte sin más.

Recorriendo estos postulados el hecho que suponen estas obras nos conduce a preguntarnos si estamos ante templos o ante edificaciones religiosas: **“Esta salvación se consigue por la fabricación estética de lo perdurable. De esta manera el espacio se sacraliza”** ⁽⁴⁶⁾. Es el *espacio* el aspecto determinante del objeto, de sus creaciones. Es más todas las artes son *espacio* pudiendo realizar una ocupación del mismo o una *desocupación* que es lo que lleva a *receptividad* del mismo. La reducción hasta este punto a un *silencio espacial* es el trabajo a realizar ⁽⁴⁷⁾: **“El primer factor o grupo de elementos que intervienen en la operación creadora, es el espacio.”**⁽⁴⁸⁾

Cabe pensar que el postulado del de Orio es el de la ruptura de la codificación *hombre – mediador - transcendencia* que históricamente ha sido una encriptación de normas, leyes y reglas determinadas. Si apreciamos que lo más importante en esa óptica es definir el camino, en cuanto a elemento regulado, podemos contemplar cómo la nueva realidad propuesta es realmente transformadora. La construcción de *soluciones espirituales* que superen la inseguridad vital es una apuesta de cambio social real ⁽⁴⁹⁾. Obras que se diseñan con una función asignada directamente para el hombre sin entrar en una normativa o en un manual de actos. Se trasciende directamente. El hombre con su conciencia desde esas llamadas de atención, desde esos productos estéticos, podrá alcanzar la superación. Es una realidad ajena a cualquier organización institucionalizada que los regule. Sólo hay que crearlos, sólo hay que definirlos. Las herramientas no están cerradas ni son únicas: **“Que el sentimiento de justicia en la totalidad, el gran sentimiento funcional iniciado tímidamente en arquitectura, inédito en la política internacional, y en la plástica, en particular, casi perdido ya, después de sus primeros y escolares tanteos: la cosa fuera de sí misma, la**

⁽⁴⁵⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!” Op. Cit. Pág. 151.

⁽⁴⁶⁾ MUÑOZ, M. Teresa. Op. Cit. Pág. 37.

⁽⁴⁷⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!” Op. Cit. Págs. 94-96.

⁽⁴⁸⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!” Op. Cit. Pág. 150.

⁽⁴⁹⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque tandem...!” Op. Cit. Pág. 150.

idea de grupo, de totalidad, rigiendo el comportamiento de las partes, de la estructura: La conciencia de las partes fuera de sí misma: el sentimiento total de la estructura.⁽⁵⁰⁾. La posición de trabajo está fijada por esa vía de extensión de la *función* asignada. La arquitectura aparece como avanzada frente al resto de las disciplinas señaladas.

⁽⁵⁰⁾ OTEIZA, Jorge. "Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana". Op. Cit. Pág. 151.

⁽⁵¹⁾ BADIOLA, Txomin. Op. Cit. Pág. 61.

Volvemos a encontrar esa voluntad de implicar al hecho político, reformador real de la sociedad, en esa línea. Casi podríamos considerar como la obra propuesta, o la intervención definida va más allá de unos cuerpos creados. Es un proyecto de globalidad, de transformación genérica buscando la superación del hecho de la *muerte*. Esa actividad se da en el espacio real que es el de la *vida* ⁽⁵¹⁾.