

# Escultura y monumento (Oteiza y el «racionalismo» de 1957)

## 1

Cuenta Agustín Ibarrola la influencia que tuvo Oteiza en la aparición del *Equipo 57* y en la orientación de algunos de sus proyectos. Fue el escultor vasco quien presentó a Ibarrola a dos de los componentes del *Equipo* —José Duarte y Juan Serrano— y es en diálogo con él como contribuye a perfilarse la trayectoria inicial: «Recuerdo que Oteiza no se cansaba de repetir que siguiéramos de cerca toda la línea constructivista de un Vasarely. Nos hacía apreciaciones con las que después nosotros hemos estado plenamente identificados en la medida que hemos ido conociendo a los personajes, y conociendo a fondo lo que estaban haciendo estéticamente.

»Yo recuerdo que en una exposición, me parece que era la Exposición Bienal de París, y estábamos situados ante aquel panorama, de obras de Vasarely y de Mortensen. Jorge decía: “Todo Cristo va a tirar por Vasarely porque es más espectacular, más brillante y por otra parte, es la relación más visible con la línea seria, articulada, analítica del cubismo, del constructivismo, de Malevich, y hasta del propio Mondrian; pero aquí, quien realmente está metiendo elementos de profundidad en la investigación espacial es Mortensen”.

»Nosotros lo apreciamos y nos identificamos con esa visión de Oteiza de ver el camino dentro del mundo de lo racional a la hora de articular los lenguajes estéticos y el examen estructuralista de los diversos autores y corrientes artísticas. Creo que al propio Oteiza la obra de Mortensen le estaba dando pistas para avanzar más rápidamente en la construcción de sus cajas metafísicas, en la complejidad y en la riqueza espacial, o por lo menos de tratamiento espacial y en esa estructura que además se diferenciaba bastante de todas las comunicaciones del hueco que había tratado.»<sup>1</sup>

Además de este diálogo explícito que Ibarrola narra con cierto detenimiento, quisiera mencionar ahora otro tipo de diálogo —y, si se quiere, disputa—, aquel que se produce entre dos obras, a pesar de todo bien diferentes, la del *Equipo* y la de Oteiza, parte de una polémica más amplia que mantienen, explícita o implícitamente, las obras de los diferentes artistas «racionalistas» del momento. Pues, frente al tópico que reduce los avatares artísticos de estos años a la oposición racionalismo-realismo-informalismo, creo que es preciso volver a las obras mismas, más allá de las declaraciones polémicas,

<sup>1</sup> Javier Angulo Barturen, Ibarrola. ¿Un pintor maldito?, *San Sebastián, L. Haranburu ed.*, 1978, pp. 78 y 79.

y analizar la configuración concreta, y compleja, que se daba en el seno de tales orientaciones o corrientes.

## 2

En 1957 Jorge de Oteiza obtuvo el Gran Premio Internacional de Escultura en la IV Bienal de Sao Paulo. La Bienal de Sao Paulo no era la de Venecia, pero el premio a Oteiza tuvo una considerable repercusión. El artista vasco era en aquel momento una de las figuras más interesantes y polémicas de la escultura contemporánea, no sólo de la española.<sup>2</sup> En 1953 ya había sido seleccionado para el concurso del *Monumento al prisionero político desconocido*, que reunió a los más importantes escultores occidentales. Antes, en 1950, obtuvo el encargo de la estatuaria de la Basílica de Aránzazu, que sólo habría de realizarse muy tardíamente, en 1969, tras grandes polémicas y dificultades. Aránzazu, como algunas otras construcciones religiosas, fue un paso importante en el desarrollo del arte contemporáneo peninsular, aspecto que no ha sido todavía estudiado con la atención que quizá merece.

También es preciso señalar la importancia que en estos momentos tuvieron algunas de las intervenciones teóricas de Oteiza, su *Informe sobre la escultura contemporánea* (1951) en Santander, su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Madrid, Cultura Hispánica, 1952), o su conferencia sobre «Escultura dinámica», también en Santander (1952). De 1957 es su *Propósito experimental* —presentado en la Bienal de Sao Paulo—, en el que resume los planteamientos que, críticamente, le han conducido a sus posiciones teóricas y experimentales. En todos estos textos, Oteiza enlaza directamente con una tradición escultórica de vanguardia casi completamente desconocida en nuestro país en aquellas fechas. Mas, por encima de la relevancia informativa, didáctica y polémica que todos ellos pudieran tener —y creo que fue mucha y que sólo teniéndola en cuenta será posible comprender la complejidad del panorama de nuestro arte en torno a 1957—, hay un aspecto central que los marca definitivamente: la reflexión del artista conduce directamente a las fuentes mismas de la escultura, a la consideración del espacio como protagonista significativo de la escultura, como vehículo de significación y no mero soporte narrativo.

Los años anteriores a 1957 son época de gran tensión y actividad creadora del artista. Como él mismo ha señalado, dispone de unas condiciones que le permiten un trabajo intenso. Se desarrollan entonces los aspectos fundamentales de la reflexión oteiziana sobre el espacio y lo que en términos generales podemos denominar «unidades dinámicas». No era la primera vez que el escultor se interesaba por tales cuestiones, pero ahora la perspectiva con que las abordaba era diferente.

Un análisis de los proyectos para Aránzazu, por ejemplo de las figuras de los apóstoles, revela que Oteiza se mueve todavía —y así lo ha señalado en sus apuntes biográficos— en la órbita de Moore y Alberto: el hueco se obtiene en la erosión misma de la masa, que se abre para dejar un vacío, adquiriendo así una poderosa fuerza expresiva

<sup>2</sup> Puede encontrarse una amplia referencia biográfica y bibliográfica en Miguel Pelay Orozco, Oteiza, Bilbao, *La Gran Enciclopedia Vasca*, 1978.

y monumental, alentando la transformación orgánica de la estatua, de la masa misma, que crece y se deforma sin perder definitivamente el esquema figurativo que está en la base de su representación.

La cabeza destinada para el primer apóstol del friso, por ejemplo, que funcionaba, al decir del escultor, como retrato de Iñasio Sarasúa, patrón de la trainera de Orio, pierde los rasgos propios del retrato: la singularidad de los detalles, de los motivos que describen y personalizan la fisonomía. Ahora nos encontramos con una búsqueda de los que pueden ser rasgos esenciales, estructurales, de la cabeza y el rostro. La cabeza se concibe como un volumen y se acentúan, por encima de cualesquiera otros, los valores volumétricos, la masa y la rotundidad de la masa, a la que la piedra proporciona mayor énfasis.

En ella destacan los elementos fundamentales del rostro, obtenidos a partir del juego que volumen y hueco permiten: las cuencas de los ojos crecen hasta convertirse en factores centrales que, sin dejar de ser figurativamente cuencas de los ojos (pues mantienen siempre el rastro de su origen), construyen los pómulos y perfilan la protuberancia nasal, pero también el mentón y, con él, el gesto de la boca. El escultor parece responder a un principio de concavidad/convexidad que estará también en buena medida en la clave de las investigaciones posteriores del *Equipo 57* y, en general, del arte llamado racionalista.

La distancia a que la estatua tenía que verse y su relación con las restantes piezas del friso, la pretensión de obtener una imagen colectiva de los apóstoles, un friso, por encima de cualquier individualidad, hacía un tanto inútiles hipotéticos rasgos anecdóticos y de reconocimiento figurativo que fijasen una fisonomía personal. Oteiza parece llegar así, por razones distintas y caminos diferentes, a horizontes de abstracción que recuerdan a los tallistas románicos, a los anónimos autores de los tímpanos que abren las iglesias medievales. Lo personal, lo individual es subsumido en un sentido más amplio y, también, más abstracto que recurre, en aquéllos, al símbolo, aquí, con el escultor vasco, a las posibilidades que la misma escultura ofrece.

No se trata sólo de una cuestión representativa y descriptiva. No es abstracto porque haya prescindido de los rasgos anecdóticos sino porque ha eliminado aquella concepción que hace del volumen un soporte de anécdotas y de la escultura una pintura en tres dimensiones. El juego del volumen y el hueco orienta la dirección de la cabeza del apóstol y marca la expresividad del gesto, que se abre y, a la vez, afirma de manera terminante. La búsqueda transcendencia del apóstol es más aguda y patética precisamente por su impersonalidad, porque el movimiento y la abstracción le han reducido a transcendencia pura y simple, sin dejarnos ningún asidero anecdótico en el que descansar, al que aferrarnos. Nada literario se sugiere aquí, nada relativo a la vida o hazañas del personaje, sólo el gesto y la presencia que proporciona el volumen.

Quizá no sea injusto decir a su propósito que el espacio, el volumen escultórico está aquí vivo, dinámico, pues gracias a él se crea dirección y movimiento, expresividad y presencia —esa presencia que es consustancial al monumento, sin la cual el monumento no es—, en el hundirse de su concavidad, en la afirmación que como negativo insinúa —y construye—, pómulos y mentón, como resistiéndose a esa desaparición de la