

EXPOSICIÓN

OTEIZA

Y LA ESCULTURA VASCA

OBRAS DE LA ASOCIACIÓN COLECCIÓN ARTE
CONTEMPORÁNEO Y COLECCIÓN GAS NATURAL FENOSA

MUSEO PATIO HERRERIANO

Sala 8

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España
Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

Del 9 de noviembre al 10 de diciembre de 2017

La exposición *Oteiza y la escultura vasca*, tiene como punto de partida las cinco esculturas de Oteiza que forman parte de la Asociación Colección Arte Contemporáneo, cuatro de ellas realizadas en los años 50 y una más tardía de 1975, en ellas se muestra su interés por el Constructivismo, la abstracción y la experimentación con el volumen y el espacio.

Estas cinco esculturas entran en diálogo con las de un grupo de jóvenes escultores de origen vasco que revisan intensamente la obra de Jorge Oteiza en la década de los años 80 y que en su mayoría están vinculados con la Facultad de Bellas Artes del País Vasco.

Los artistas Txomin Badiola, Pello Irazu, Ángel Bados y Juan Luis Moraza, entre otros, componen lo que los especialistas denominaron como Nueva escultura vasca de los años 80. Aunque no forman un grupo organizado, ni tienen un estilo en común, reconocen una clara influencia de Oteiza, junto con un interés por el arte mínimo y conceptual.

Todos ellos mantuvieron una relación personal con Oteiza, aunque con diferentes intensidades, siendo la de Txomin Badiola la más cercana y que generó el estudio, catalogación y realización de una exposición antológica de Oteiza en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid en 1988 y más recientemente la publicación del Catálogo Razonado en 2016.

La exposición muestra obras de la segunda mitad del siglo XX y los inicios del XXI. Partiendo de las esculturas de Oteiza de los años 50 y 70, el grueso de los trabajos de Badiola, Irazu, Bados y Moraza muestran sus inicios de los 80. Pero concretamente en el caso de Badiola e Irazu, también se incorporan obras más recientes de los años 2.000 en los que podemos apreciar su diferente evolución artística, en el caso de Badiola abandonando completamente esa estela Oteiziana y en el caso de Irazu el estudio al máximo de las formas abstractas.

ARTISTAS:

Jorge Oteiza
Txomin Badiola
Ángel Bados
Pello Irazu
Juan Luis Moraza

BIOGRAFÍAS DE LOS ARTISTAS:

Jorge Oteiza

Orio, Guipúzcoa, 1908-San Sebastián, 2003

A pesar de su inclinación por la arquitectura, Oteiza estudia tres años de medicina en Madrid, hasta que decide dedicarse a la escultura y se matricula en la Escuela de Artes y Oficios. En 1926 realiza sus primeras esculturas. En 1935 viaja a Sudamérica con el pintor Balenciaga, exponiendo ambos en Buenos Aires. Al año siguiente, al comenzar la Guerra Civil, Oteiza, entonces en Chile, vuelve a Argentina e intenta regresar a su país. Ante la imposibilidad de embarcarse, en años sucesivos vive en Argentina, Colombia, Chile y Perú, ciudad donde creó el grupo Espacio. En este periodo latinoamericano que se extiende hasta 1948, Oteiza trabajó como escritor, profesor de la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires y sobre todo, como investigador en temas de antropología e historia. A su regreso a España en 1948, participa en el Salón de los Once, de Madrid, y de 1950 data su primer encargo monumental: el apostolado de la fachada de la Basílica de Aránzazu, suspendido cuatro años más tarde por orden de la jerarquía eclesiástica por su excesiva modernidad. Los años cincuenta suponen una época de intensa reflexión y creación. Si en Aránzazu es visible una influencia de Moore, más tarde sus referencias se hacen más abstractas y constructivistas. Entre 1956 y 1957 desarrolla su "Propósito experimental" en el que expone el principio de la "desocupación espacial", básico en su obra. Comienza a realizar sus Cajas metafísicas, en las que Oteiza conjuga la geometría analítica y racional de la forma cúbica con la idea de trascendencia y absoluto que el escultor recoge y desarrolla del suprematismo de Malevitch. Para él, la forma en el espacio es un proceso de indagación que requiere múltiples ensayos para lograr resultados. La exploración termina para Oteiza el año en que decide abandonar la escultura al terminar la década de los cincuenta. Se dedica entonces a la investigación y la escritura. Funda en San Sebastián el grupo Gaur en 1966, y en 1969 la Escuela de Deba. **En 1996 se constituye la Fundación que lleva su nombre, a partir de la cual se crea en el año 2003 un museo en su pueblo, Alzuza que alberga la obra que el escultor cedió a Navarra.**

<http://www.museooteiza.org/informacion-general/>

Txomin Badiola

Bilbao, 1957

Coincidiendo con su formación en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, a finales de la década de los setenta desarrolla una pintura de estética reduccionista, pronto sustituida por una escultura de filiación minimalista que, a partir de la seriación, le permite desplazarse desde la exploración estructural al análisis de la capacidad significativa de la forma, extremos de una investigación sobre la escultura contemporánea en la que coincide con otros integrantes de la llamada Nueva Escultura Vasca como Peio Irazu o Angel Bados. Esta línea de trabajo le lleva en la primera mitad de los años ochenta, en la que expone regularmente en su ciudad natal, a un descenso hasta sus fuentes plásticas, que sintetiza en el suprematismo - el Cuadrado negro sobre fondo blanco de Malevich y los Prouns de El Lissitzky fundamentalmente- y en Jorge Oteiza cuya influencia se extiende hacia otros ámbitos de lectura sociocultural y antropológica. Centrado en el hierro, busca la disolución del carácter objetivo de sus obras, sirviéndose tanto de un uso metafórico de estructuras funcionales como la mesa o la silla, como de una clave deconstructiva, que desplaza el objetivo último del proyecto creativo al proceso, en una postura que denota la influencia intelectual de Barthes, Foucault o Derrida. Este periodo ofrece un primer resumen en la serie Cabinet 0'10, base de su primera individual madrileña, en un año, 1987, clave en su trayectoria, al coincidir con su comisariado de la antológica que sobre Jorge Oteiza (Propósito Experimental) produce La Caixa y con la renuncia a su actividad docente, iniciada en 1982, antesala de su estancia en Delfina Studios de Londres, donde permanece a lo largo de 1988. Allí concibe una nueva serie de estructuras cúbicas desnudas y exentas, reducidas a estereotipos reproducibles en cadena, tratadas con una capa de pintura plana empleada conscientemente como un elemento para llamar la atención del espectador. Paralelamente, regresa al dibujo y la pintura, medios con los que comienza a introducir aspectos ligados con su experiencia diaria en su obra, y que tienen su continuación en la serie M.D., realizada ya en Nueva York, donde reside a partir de 1990, y donde inicia una revisión de su lenguaje. Interesado en los conceptos de repetición y multiplicidad, insiste en la transformación metafórica de los iconos suprematistas, a la vez que procede a una relectura de su propia obra, que cambia de escala o material -sustituye el hierro por la madera-, cuando no la emplea como base física de nuevas realizaciones, intensificando anteriores procesos de hibridación para los que sigue empleando sillas, tomadas de la historia del diseño, y mesas o pupitres, en disposiciones de difícil compatibilidad espacial y estructural, alegorías de lectura social en clave de presencias y ausencias de lo humano. A la par diversifica sus medios de expresión, introduciendo una dimensión arquitectónica a sus construcciones que, paradójicamente, niegan la expresión de un espacio explícito, e incrementando el uso

del dibujo y la fotografía. Estas tendencias pasan a ocupar el primer plano de su producción en los años centrales de la década, destacando la exposición que celebra en 1995 en Madrid (Cuatro historias de mentira y agitación), en la que presenta una serie de obras en las que interrelacionan dispositivos espaciales con sonidos y fotografías de gran formato, en un tratamiento escenográfico que no oculta una renovada voluntad de desarrollar la capacidad narrativa de sus obras, que cambian de contenidos, ahora teñidos de un denso tinte sociológico, a la par que biográfico. Aunque utilizado con anterioridad a su regreso a España en 1998, la introducción del vídeo en los últimos años intensifica su tendencia hacia la hibridación, ahora de planos que yuxtaponen la realidad, el sueño y el deseo, aspecto de progresiva importancia en sus construcciones, de desarrollo discontinuo y en cierto modo laberíntico, en una estrategia intencionada que persigue la integración del espectador, considerado como el último garante de la multiplicidad semántica de la obra.

Ángel Bados

Olazagutia, Navarra, 1945

Entre 1969 y 1973 cursa estudios en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, ciudad en la que comienza a exponer en colectivas en los primeros años 70, participando paralelamente en diversos certámenes de escultura (Premio Anue, Concurso Nacional de Escultura de Valladolid). Tras instalarse en 1975 en Pamplona, donde celebra su primera individual, a la que titula San Fermín como objeto kitsch, obtiene una beca de la Diputación Foral de Navarra que le permite ampliar estudios en Inglaterra e Italia, en un recorrido en el que se afianza su interés por las prácticas conceptuales, ya trazadas en su relación con los Encuentros de Pamplona. De esta forma, amplía los planteamientos de su obra, de fuerte índole social, a través de la cual cuestiona de manera crítica e irónica la cultura establecida, con la introducción de aspectos próximos a las obras de Beuys, Nauman o Serra. A su vuelta a Pamplona inicia su carrera docente, impartiendo clases en la Escuela de Artes Aplicadas de la capital navarra, a la par que realiza sus primeras instalaciones, soporte a través del cual explora sobre conceptos espaciales, mientras desarrolla a su vez una intensa actividad dibujística sobre papel de seda. En 1983 participa en la colectiva Fuera de formato, celebrada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, uno de los primeros intentos para analizar el fenómeno conceptual en España. Ese mismo año se traslada a Bilbao para dar clases en su Facultad de Bellas Artes, donde establece un grupo de debate y discusión con algunos de sus alumnos como Txomin Badiola, Peio Irazu o Moraza, a partir del cual su producción experimenta un giro sustancial. Incorpora el hierro, el acero y la madera a sus obras, evolucionando del dispositivo espacial de la instalación a una escultura de condición objetual, basada en la caja como principio formal, en la que se funden la herencia minimalista con el legado de Oteiza. En los años centrales de la década de los ochenta participa en las diversas colectivas que difunden la obra de la nueva generación de escultores vascos, como Mitos y delitos, celebrada en 1985 en la sala Metrònom de Barcelona, o Una obra para un espacio, expuesta en el Canal de Isabel II de Madrid en 1986. Un año más tarde presenta su primera individual en Madrid (Galería Fúcares). Su obra se distancia de lo subjetivo, en una progresiva tendencia hacia la simplificación, en la que priman los conceptos de proceso y conjunto total frente al fragmento en el orden formal, y la sugerencia frente a la evidencia en el plano significativo. A comienzos de los años noventa sustituye el hierro por materiales de naturaleza más frágil en los que subyace una estrecha vinculación con lo doméstico como la formica, la madera, el plomo y especialmente el vidrio, con los que inicia un nuevo terreno de investigación en el que, en un ámbito de confluencia entre lo formal y lo conceptual, da cabida al concepto de imagen, aunque sin abandonar en ningún momento cualidades como el acabado, concepto con el que mantiene su voluntad de proceso, la sensación o la experiencia plástica, recurrentes en toda su producción. Destaca su serie Vasos, iniciada en 1992, que resume el fondo irónico con que barniza su obra, a medio camino entre las tensiones formales patrimonio de la escultura monumental de los sesenta y la utilización de materiales que remiten a la cultura de lo desechable, un terreno en el que se desmarca del creciente interés de los otros escultores vascos de su generación por las videoinstalaciones y los soportes audiovisuales. Durante los últimos años ha desarrollado una interesante faceta en el terreno del montaje de exposiciones en paralelo a su actividad docente, impartiendo cursos en la Facultad de Bellas Artes de Valencia y en los Talleres de Escultura de Arteleku, en San Sebastián.

Pello Irazu

San Sebastián, 1963

En 1981 inicia sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, donde comienza su vinculación a la llamada Nueva Escultura Vasca, junto a Ángel Bados, Juan Luis Moraza o Txomin Badiola. Con varias individuales celebradas desde 1983, su obra se presenta en diversas colectivas en Madrid, Barcelona y Oviedo en 1986, a la par que

tiene lugar su primera muestra individual fuera del País Vasco (Fúcares, Almagro). Su escultura toma como lenguajes de referencia el constructivismo, el minimalismo y la obra de Oteiza, si bien desde el primer momento se hace patente un ánimo de subversión de los mismos. Aunque interesado por transmitir las pautas del proceso de construcción, a las que alude en las soldaduras o en planos de acabados diferenciados, sus soluciones formales –cajas y contenedores en acero- no remiten exclusivamente a una articulación estructural de orden interno, sino que le sirven para indagar en una especie de funcionamiento sistémico del objeto escultórico del que toman parte estructura, forma, espacio, entorno y espectador. Para ello introduce planos que analizan la manera en que el orden y la lógica geométricas responden y se ajustan a la injerencia de elementos arbitrarios, emplea el color –uno de sus rasgos más personales- como una fórmula plástica y emocional de cualificar la distribución funcional de los planos, y juega con las escalas, que emplea tanto para calibrar y dimensionar físicamente la idea mental de la que proceden sus obras, como para dialogar con suelo y paredes, que, en un plano sistémico, emplea como parte estructural de sus piezas. Todo ello redundando en la imposibilidad de una lectura mental, preconcebida, de la pieza por parte del espectador, que se ve invitado e impelido a recorrerla y rodearla en su totalidad para su aprehensión. Paralelamente, como continuación de sus inicios como pintor, cultiva el dibujo, que se convierte en un terreno de experimentación que conjuga y complementa el rigor racionalista –mallas y cuadrículas- con formas irregulares, de las que no excluye una cierta figuración, y en las que el color adquiere un significado protagonismo. En 1988, año en que celebra su primera individual madrileña, se traslada a Londres junto con Badiola, con quien comparte exposición al año siguiente en Riverside Studios. Seleccionado para participar en el Aperto de la Bienal de Venecia de 1990, ese mismo año recibe una beca del Comité Conjunto Hispano-Americano que le lleva a Nueva York, donde permanece hasta 1998. Sin dejar de investigar sobre una noción mental y conceptual del espacio, entendido como un sistema, a comienzos de la década de los noventa desplaza su repertorio temático hacia el terreno de lo cotidiano. Sustituyendo el hierro por otros materiales como el contrachapado, la formica o el aluminio, y ampliando su anterior universo cromático de colores primarios con otros más industriales, hace uso de una estrategia de deconstrucción que parte de iconos de lo doméstico –mesas, muros, chimeneas, sofás- para enfrentar al espectador a una incómoda visión de la habitabilidad, basada en juegos irreales y absurdos, en la constatación de la apariencia como clave visual y funcional de los objetos y el espacio cotidiano modernos. En este sentido, destaca Dreambox (La Casa), de 1994, una monumental estructura con forma de casa apoyada sobre el tejado. La introducción de elementos luminosos en la segunda mitad de la década enfatiza la sensación de tramo y decorado que acompaña a algunas de sus obras, de emergencia de un doble fondo que encierra el entorno más inmediato y que, pese a todo, despoja de sentido conceptos hoy ambiguos y polivalentes como la intimidad o la privacidad. Más leve en sus propuestas, de las que no desaparecen sus referencias al funcionamiento espacial, la estructura o la transparencia procesual, traslada en sus últimos trabajos el campo de experimentación a un terreno intermedio entre el dibujo y el relieve, en los que la deformación y la fragmentación del motivo deviene en abstracción, en una nueva paradoja de las apariencias.

Juan Luis Moraza

Vitoria, 1960

Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bilbao y pertenece a la nueva generación de escultores vascos, quienes revolucionaron la estética escultórica del País Vasco en los años 80.

Al finalizar sus estudios ganó tres Becas consecutivas, en 1983 la otorgada por el Gobierno Vasco, en 1990 la Beca Basesto y en 1991 la otorgada por el Ministerio de Asuntos Exteriores.

Como docente, ejerció la cátedra en la Universidad del País Vasco y hoy en día actúa como profesor invitado en las Universidades de Cuenca, de Tirana, en el Instituto de Estética y Teoría de las Artes de Madrid y en la École d'Art de Marseille.

A mediados de los 80 aborda obras más formales en las que se puede apreciar una similitud con las cajas de Oteiza pero será un periodo breve ya que posteriormente se centra en propuestas más conceptuales que mantiene hasta la actualidad. Moraza es miembro fundador del colectivo de vigilancia del arte CVA que se disuelve en 1986 tras la celebración de la exposición "Mitos y Delitos". Su trabajo se transforma dotándolo de una poesía oscurantista, enseñando un objeto determinado y su manipulación, pero enfocándolo desde el lado oculto del mismo. Entre sus exposiciones más importantes se encuentran la desarrollada en la Galería Berini de Barcelona en el año 1991, en 1993 en la Galería Elba Benítez de Madrid, y la expuesta en la Galería Windsor Kulturgintza de Bilbao en 1995 y recientemente en 2014 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

OBRAS EN LA EXPOSICIÓN

Jorge Oteiza

Orio, Guipúzcoa, 1908-San Sebastián, 2003

Par móvil,

1956 - 57

Hierro

Jorge Oteiza

Orio, Guipúzcoa, 1908-San Sebastián, 2003

Homenaje a Malevitch,

1957

Hierro

Jorge Oteiza

Orio, Guipúzcoa, 1908-San Sebastián, 2003

Caja metafísica por conjunción de dos triedros,

1958-59

Hierro

Jorge Oteiza

Orio, Guipúzcoa, 1908-San Sebastián, 2003

Oposición de dos diedros,

1959

Hierro

Jorge Oteiza

Orio, Guipúzcoa, 1908-San Sebastián, 2003

Retrato de un gudari armado llamado Odiseo,

1975

Hierro

Txomin Badiola

Bilbao, 1957

Uno y cuatro rusos,

1988

Acero

Txomin Badiola

Bilbao, 1957

Threesome,

2000

Fotografía a color. Edición de 3.

Txomin Badiola

Bilbao,

1957

When the Shit Hits the Fan,

2003

Construcción en madera y metal con imágenes impresas sobre lona plástica

Ángel Bados

Olazagutia, Navarra, 1945

Sin título,

1989

Hierro

Pello Irazu

San Sebastián, 1963

Good twins,

1989

Acero y óleo

Pello Irazu

San Sebastián, 1963

Power,

1998

Acero Inoxidable

Pello Irazu
San Sebastián, 1963
Sin título,
2002
Madera, pintura y cinta adhesiva

Pello Irazu
San Sebastián, 1963
Pliege 02,
2004
Hierro, madera hexacomb, cinta adhesiva y pintura

Juan Luis Moraza
Vitoria, 1960
LIM TI (YO-%),
1988
Acero

OTEIZA, 100 AÑOS
Por FÉLIX MARAÑA |
21.10.08 -

Si como informa el Diccionario con cierta lógica inútil, todo lo que está vigente tiene vigor, costaría poco afirmar que la obra de Jorge Oteiza goza de esa vigencia, pues resulta difícil negar vigor a una escultura atrapada por intuiciones poéticas y destellos, logros expresivos y formas ideales, como se da en uno de los más grandes escultores contemporáneos.

Es bien cierto que la obra de Oteiza trasciende a la escultura, y se disuelve, conforma y completa, en sus escritos, su poesía y su actitud civil. La vigencia o trascendencia en el tiempo tendrá mucho que ver con el imaginario que la sociedad vasca, principalmente, se ha forjado del personaje, bien porque celebraron en Oteiza su originalidad, su conducta irreverente y crítica, su decisión inquebrantable para hacerse escultor, incluso por encima de sí mismo, o sus enojos, invectivas o guiños con que verbalizó, con justicia o desacierto, la conducta de sus contemporáneos. Con el tiempo, si los estamentos universitarios están por la labor, cobrará más entidad la obra teórica y la poesía de Oteiza, situándose a la altura del reconocimiento que su escultura tiene hoy en el mundo entero. Por no hablar del resto de su escultura, las cajas metafísicas de Oteiza tendrán por los tiempos la vigencia que su originalidad imprime y certifica.

Dejar pasar a Oteiza

En 1991, el escritor Miguel Delibes, en una carta a un amigo donostiarra, hacía votos porque la obra del escultor vasco se situara en el tiempo: «Espero que el pueblo vasco no deje pasar al gran Jorge Oteiza». Los buenos deseos del novelista explicaban tanto un reconocimiento propio a la significación del artista, y tal vez del personaje de Oteiza, como al sentimiento de que no acababa de ponerse de acuerdo con el medio para situar de la mejor manera en el tiempo su propia obra. Es cierto que el medio era incómodo, y que un artista que se acomoda fácilmente no se compadece con la personalidad de Oteiza. Lo dice en un poema: Cansado, pero giratorio.

En aquellos momentos, el escultor vasco discutía con la autoridades navarras la forma en que todo su legado artístico iba a ser donado «al pueblo de Navarra». Aunque al final hubo un acuerdo, pasaron varios años, y el museo que lleva su nombre no se inauguró hasta pocos días después de la muerte de Oteiza, en 2003. De algún modo, se cerraba el primer ciclo de una trayectoria artística, envuelta en tensiones, las propias del creador agónico hasta la angustia, más las añadidas del medio social en que se desarrolló, y el escultor vasco entregaba sin remedio toda su obra al juicio de la historia, encerrada en un edificio, construido por su amigo y cómplice Francisco Javier Sáenz de Oiza. Para no faltar a su fama de interventor, Oteiza participó decisivamente en los tonos, colores, formas y disposición de algunas salas de su museo que, en buena medida, él concibió al lado de Oiza, como un panteón, un mausoleo, un espacio en donde estuviera lo mejor de su andadura. Oiza también dejó allí lo mejor de sí.

Conciencia vigilante

Como si quisiera vigilar el comportamiento de los demás, Oteiza decidió ser enterrado a unos metros del museo, junto a la tumba de su esposa, Itziar Carreño, una bilbaína a quien conoció en América, y de la que dependió su vida personal en todas esas cosas que hacen posible que un ser agónico, un artista que se desbarataba ante los inconvenientes cotidianos para el desarrollo de su creación pudiera ser lo que fue. De algún modo, y en buena medida, la vigencia de la obra artística de Oteiza, depende también de esas personas que le ayudaron a caminar. Oteiza fue muy consciente de ello, cuando afirmaba que un artista no nace de raíz, si no nace «en los demás, con los demás».

Pero Oteiza entregó al Museo Fundación que lleva su nombre en Altzuza de Navarra la potestad, y también el encargo de situar su obra y memoria en el tiempo. Como en todo artista, y más con el vector unamuniano de Oteiza, había en el de Orio un deseo, casi un fervor de trascendencia, que se revela en todo su comportamiento, tanto creador, muy personal, como público y social. En estos días, el Museo Oteiza ha convocado un congreso internacional para estudiar la obra de quien da nombre y significado al centro de arte. La vigencia de su obra, su significación y su asiento en el futuro dependerá en buena medida de este museo, aunque es evidente que hay otros espacios en donde la obra de Oteiza se valora, considera y, de alguna forma, debería tener proyección inmediata.

La tarea del Museo Oteiza es apreciable, no obstante. Con independencia de los criterios que puedan aplicarse a su expresión pública (sobre todo a la forma y fondo, el acierto o desacierto, de las ediciones críticas de la obra de Oteiza), bastaría decir que al día de hoy se han digitalizado y registrado 16.000 documentos (manuscritos, fotos, audiovisuales, cartas), que es la base en la que se habrá de sostener en el tiempo la memoria o vigencia del artista.

Toda esa parte del legado será incluso más relevante en el futuro que las propias esculturas de Oteiza para que la memoria perdure. Los historiadores saben que no es una tarea espectacular hacia el exterior, pero sí es una tarea ineludible y fundamental para la proyección a futuro de la obra de Oteiza. Él era consciente de esa trascendencia, y prueba de ello es la forma en que fue recogiendo a lo largo de su vida todos los documentos que hacían referencia de su obra, pero también otros muchos que nos dan cuenta del tiempo histórico, de la labor de los demás.

Entretanto, Oteiza, que estuvo siempre haciendo excursiones al Paleolítico – en la creencia de que «el futuro está en el origen»–, ha cumplido cien años. Oteiza era hijo de una familia de vigencias centenarias. Él mismo era consciente de que un mínimo cuidado de sus hábitos de vida le hubieran conducido al cumplimiento centenario. Pero también invocaba la muerte con harta redundancia: «Estoy en lo que ya no es esto», escribía al referirse al sinsentido de su vida, tras la muerte de su esposa. Jorge Oteiza Embil (1908-2003) nació en Orío, lugar en el que pasó temporadas de la verdadera infancia, la primera, y en cuyo tiempo y ambiente conformó y reforzó su personalidad al límite: la psicología de quien, sensible a todo cuanto recibe, siente y padece más que aquel a quien todo le resbala.

Pero, por encima de la idea que el propio personaje conformó, o que se conformó en los media, su obra estará en la historia por razones objetivas. En primer término, porque su historial es algo muy sólido. Cuando en 1957 gana el premio de Escultura de la Bienal Internacional de Sao Paulo, Oteiza no estaba solo. Tampoco fue allí por una operación de marketing, como se ha dicho, sino con el apoyo de su mejor mecenas, Javier Huarte, que se dio cuenta pronto del valor y significación del lenguaje de Oteiza, tanto como de su originalidad expresiva. En aquellos años cincuenta, en que Oteiza trabajaba en Madrid, con los auspicios de Huarte, los jóvenes artistas del grupo El Paso también se apercibieron de que el discurso, las ideas, el tono y la energía de Oteiza eran sin duda singulares. Antonio Saura, Manuel Millares, Manuel Rivera, Canogar, Luis Feito, Pablo Serrano, entre otros, supieron que en Oteiza había algo más que un temperamento personal decidido, y que su visión del arte era renovadora. Caballero Bonald, que fue testigo de aquellas conversaciones, charlas y debates con Oteiza y esos artistas, lo ha certificado en sus memorias.

Oteiza se presentó en Sao Paulo con un proyecto teórico cuya originalidad cantó de inmediato Marcel Breuer, quien le advirtió al vasco de algo de lo que no era aún consciente: del valor mismo del lenguaje: «Usted habla en el interior del idioma». Entonces y ahora se sabe que Breuer no era un cualquiera, que, junto a Gabo, Gropius, Mondrian, Moholy-Nagy, entre otros, eran parte decidida de una vanguardia artística excelente, cuya significación estaba tanto en las formas del arte, como en su actitud histórica. Por eso, la vigencia de Oteiza hay que verla en las razones objetivas. Es su obra la que certifica la vigencia.

Una excursión al origen

Quienes, al analizar a Oteiza, han puesto el acento en negarle precisamente originalidad, afirmando que Oteiza le debe mucho a artistas como Henri Moore o Ben Nicholson, o que la obra del vasco está inspirada porosamente en los constructivistas rusos, tendrán que convenir que, si la obra de aquéllos sigue vigente, del mismo modo estará la del alumno aventajado. Es bien cierto que, cuando Oteiza hace las primeras esculturas adánicas en la década de los treinta del siglo XX, no sabía quién era Moore –aunque sí Julio González, o Alberto Sánchez–, y conocía el constructivismo por la suerte de tener en San Sebastián a su amigo, el arquitecto José Manuel Aizpurua, que facilitaba a los jóvenes artistas y escritores donostiarros (Oteiza, Lekuona, Balenciaga, Celaya, Gurruchaga) revistas de arte y nuevas ideas, traídas de París y Berlín.

En 1957, y antes de que hubiera recibido el premio de Sao Paulo –que le proyectó sin duda en los ámbitos artísticos, y le certificó el camino que el artista se había marcado como exigencia–, el crítico Gaya Nuño celebraba la obra y la escultura dinámica de Oteiza, como lo hizo Luis Felipe Vivanco, uno de los más exquisitos críticos e historiadores del arte. Gaya Nuño considera a Oteiza «reordenador de la escultura y de sus leyes», afirmando que «tiene una constante y directa relación entre su corazón y sus manos, y entre cerebro y corazón». Este crítico advertía ya en hora temprana la conjunción del discurso con la ejecutoria de la escultura de Oteiza. Por eso, no se puede comprender su Quosque tandem...!, si no se advierte en el texto las claves de entendimiento del arte contemporáneo, tan necesitado de viajar al pasado, a pesar de su discurso futurista. Calvo Serraller señala a este propósito que «bajo esta paradoja aparente, la de relacionar el acelerado vértigo temporal de la vanguardia (...) con algo tan decididamente intemporal como es una identidad cultural arquetípica, Oteiza acertó a plantear la cuestión quizás más

acuciante y grave del artista contemporáneo: su razón de ser. Antes incluso de haberse elevado a un plano de la consciencia, encontramos este mismo anhelo de 'avanzar retrocediendo' en los principales maestros de la vanguardia histórica, cuya ruptura abismal con el pasado en pro de formas de expresión inéditas les lleva a identificarse con el hombre primitivo, a auscultar el eco interior no contaminado por siglos de civilización histórica»

Serraller ha situado el discurso teórico de este libro de Oteiza a la altura del gran libro de Giedion *El presente eterno: los comienzos del arte*. Para Serraller, Oteiza «se ha situado en el antes de la historia... en ese vasto territorio de lo Preindoeuropeo». «Para explorar en lo más profundo hay, no obstante, que elevarse, como para avanzar hay que dar muchos pasos atrás. Esta paradoja sitúa a Oteiza en la experimentación vanguardista, a la que accede, por sendas en algún momento coincidentes, fundamentalmente, con Mondrian y Malevitch, a la consciencia del vacío, una consciencia plástica o poética, mas, en todo caso, una consciencia reconstructiva, pues en ella el hombre ha de reconstruirse y hallar su lugar en el cosmos, lejos del centro, fuera del centro».

Un asunto de la memoria

En 1984, Julio Caro Baroja, que no era amigo de elogios fáciles, afirmaba que Oteiza no era sólo un artista, sino una memoria: «Memoria es todo aquello que, al advertirse, nos dice más de cuanto somos y nos identifica y ratifica en ello. En Oteiza, equivocado o no, que no es la cuestión, yo veo al tipo de hombre del País más auténtico, más entero, que se expresa sin remilgos ni falsías. En fin, que hombres como él nos acercan más a la humanidad de nuestros mayores. Este hombre tiene asimismo sentido histórico, que no todo el mundo tiene, y posee, por demás, esa fuerza envidiable de quien, pensando y sintiendo, actúa. Es el tipo de vasco que no está dispuesto a pararse quieto e interviene».

La obra de Oteiza es hoy un referente para algunos intelectuales vascos. Lo es sin duda para escritores como los poetas Patxi Ezkiaga –su libro *Oteiza*, profetaren 14 hitz verá la luz en días– o Alfonso Pascal Ros –su poemario *Cuaderno para Miguel [Oteizas]*, está en imprenta–, y para artistas como Emilio Varela, cuyo libro *Las fuentes de arena* se halla trasminado de Oteiza. Desde luego lo es también para escritores como Carlos Aurtenetxe, cuyo libro *Jorge Oteiza, la piedra acontecida* (1999) es un tratado de entendimiento poético del escultor. La obra de Oteiza fue a su vez un referente para algunos escultores vascos, que nacían al arte en la década de los ochenta, como Txomin Badiola, Moraza o Pello Irazu. Badiola tiene hoy el encargo más consistente para que Oteiza mantenga su vigencia: la realización del catálogo razonado del conjunto de su obra.

No se trata por demás de marcar ascendencias, sino resaltar valores. Posiblemente, en algunos de estos creadores se invirtió más el acento, los tonos, hasta el entusiasmo del propio Oteiza, que su obra artística. Y otros escultores de la generación anterior han dado testimonio verbal y formal de su inspiración en Oteiza. En algunos casos, la mimesis con la escultura oteiziana llega a extremos de copia sin rubor.

Desde luego, el temperamento de Oteiza trasciende el paisaje vasco. En 2007, el pintor Roberto Visca recordaba en Montevideo a Oteiza, como si todo cuanto el escultor vasco había dicho en unas conferencias en la capital uruguaya en los años sesenta del pasado siglo se hubiera impreso en su memoria. Sin su excursión americana, en la que se entretuvo más de lo esperado, afortunadamente, la visión antropológica, ni la artística, pero asociadas, de Oteiza serían la misma.

Ciudades como San Sebastián, Bilbao, Vitoria-Gasteiz o Pamplona cuentan en sus calles, espacios y plazas principales con obras de Oteiza. No sabemos si los actos del centenario, en los que se mezclan celebraciones e intervenciones de rigor con lanzamientos a la plaza de espontáneos llenos de titubeo, van a mejorar o desmejorar el ideario artístico, histórico o personal de Jorge Oteiza. Además del Museo de Alzuza, Oteiza tiene algunas obras indisolublemente unidas a la historia del País Vasco. Es el caso del santuario de Arantzazu. Está Oteiza junto a Eduardo Chillida, abrazados ahí en el pórtico: está con Oiza, con Álvarez de Eulate, con Basterretxea, y hubiera estado con Ibarrola, si no es porque también entonces había brutos que se oponían, incluso físicamente, a la expresión del arte. Arantzazu es un lugar que trasciende al espacio religioso, y es evidente que, al menos para el conocimiento popular, se asocia a Oteiza. Bittoriano Gandiaga, poeta y religioso franciscano, solía decir que de este santuario podría retirarse todo el imaginario religioso formal, pero no podría hacerse lo mismo con las esculturas de Oteiza sin que el lugar dejara de ser religioso.

Algún signo o virtud humana e intelectual tendría Oteiza cuando, siendo un veinteañero, fue admitido como parte de la más resuelta inteligencia de Chile. Aquel joven vasco entró a formar parte del círculo íntimo de los más grandes escritores del momento, como Vicente Huidobro o Pablo de Rokha, de quienes

aprendió, sobre todo de éste, su discurso directo, su propósito decidido de intervenir en la sociedad de su tiempo, más allá de su propia obra artística. Quien lea el libro de Rokha, comprenderá mucho mejor todo el discurso verbal de Oteiza en Quosque tandem...! (1963) y Ejercicios espirituales en un túnel (1984), pero también en toda su obra poética. Que el primero de los libros estuvo vigente en su tiempo en la sociedad vasca, es innegable. Tuvo más influencia auténtica de lo que se ha dicho, en lo artístico y cultural, y menos, mucho menos, de lo que se ha venido a decir, en lo político.

La cantante Lourdes Iriondo escribió en 1977 un artículo que certificaba su consideración por Oteiza. Hacía allí memoria y revisión de cuanto supuso el movimiento artístico del Ez dok amairu, que explica su esfuerzo por comprender con la actitud radicalmente poética de Oteiza, pero, sobre todo, su papel frente a los demás y con los demás. Para la cantante, Oteiza era algo más que el personaje que había bautizado a la agrupación musical. «Si dibujo el perfil de un monte –argumentaba Iriondo– y lo miro, yo veo el monte, pero Jorge ve el horizonte. Desgraciadamente nos hemos quedado con el monte. Y que me pase eso a mí, que soy un producto híbrido, se comprende, pero, y a todos los demás, eh, ¿qué les pasa?».

La presencia de Oteiza es manifiesta también en Gabriel Aresti. Aunque no se ha señalado con acierto, la obra de Aresti le debe mucho. Y si la poesía de Aresti, que ahora cumpliría 75 años, rige, con no menos argumento debería tenerse en cuenta la poesía de Oteiza. No obstante, hay como una resistencia cómoda en el ambiente a considerar la poesía de Oteiza. El Museo editó en 2006 el conjunto de su obra poética fundamental –traducida al euskera por Pello Zabaleta y José Luis Padrón–, sin embargo no se ha hecho un solo comentario crítico de entidad a lo que supone un volumen como el referido.

Mundo, ancho y ajeno

Sería un error de visión circunscribir el mundo de Oteiza a su condición de vasco, pero no se puede obviar la influencia que tal condición tiene en su obra. No obstante, era un asunto planetario, y le gustaba mucho recordar el mensaje del título de una novela de su amigo Ciro Alegría: El mundo, como territorio ancho y ajeno. En 1988, Calvo Serraller –en la actualidad, director de la Cátedra Oteiza de la Universidad Pública de Navarra– advertía: «El proyecto creador de Oteiza es más que un simple proyecto artístico: es un proyecto metafísico, una cosmovisión».

Oteiza, que tenía más conciencia universal de lo que se ha querido reconocer, no en vano su universo creativo es un intento de representación del mundo, tenía también una pasión razonada, e irracional, para otros, sobre el País Vasco: «Somos de un pueblo en la medida que sentimos la necesidad de servirle», decía. También afirmó, en este mismo periódico, en 1998, que «un país que da tipos como Unamuno y Baroja, ya es un país: sólo es preciso darse cuenta de ello, y reconocerlo». De ambos estuvo cerca, como lo certifica en sus libros. No sabemos cuál es el amor que el tiempo le reserva a Oteiza, pero sí debería estar en consecuencia con la conducta de un hombre que entregó todas sus energías a dar sentido al arte, sin disiparlo de la vida, y que, un día en que estaba lleno de todo lo mejor que tenía, que no era poco, advirtió: «Yo siento la tristeza de un paisaje».

UNA NUEVA ESCULTURA VASCA.

por GABRIEL INSAUSTI

November 2000 - Nueva Revista número 072

En enero de 1976, Jorge Oteiza escribía su *Carta al escultor navarro* como texto del catálogo para la primera exposición del joven Faustino G. Aizkorbe, con las siguientes palabras a modo de apertura: «con tu nueva generación estás obligado a un balance y revisión de lo hecho por tus generaciones anteriores y a un replanteamiento y puesta en hora de nuestros propósitos». Si se observa el año en que está fechado el escrito —y sí, además, se conoce el subtítulo de la Carta: «*Aizkorbe, nuevo escultor en escuela vasca*»— no resulta difícil precisar a qué generaciones y propósitos se estaba refiriendo el viejo maestro: el grupo de artistas aparecido durante los años cincuenta, que durante los sesenta había logrado suscitar un interés más allá del ámbito local y que había dado en llamarse —y no sin la controversia nominalista que suele acompañar a este tipo de etiquetas; sostiene en este ensayo **Gabriel Insausti**— la Escuela Vasca.

La Escuela Vasca de escultura fue algo más —en opinión de algunos, también algo menos— que un grupo de escultores. Supuso el desarrollo de una neovanguardia ya iniciada por el Grupo Espacio y por el Equipo 57 y la continuación de este espíritu por el grupo de pintores Estampa Popular Vizcaína (1962), cuya fuerte componente ideológica condujo a la práctica de una venta a precios muy inferiores a la cotización habitual de los artistas, como manifestación de su desagrado ante el mercantilismo creciente. Fue el ensayo de una nueva monumentalidad en la irrealizada Capilla para el Camino de Santiago —Premio Nacional de Arquitectura y fruto de la colaboración entre el arquitecto Sáenz de Oiza y Oteiza— y su presentación en público en la basílica de Aránzazu, proyecto del propio Sáenz de Oiza en el que participaron los escultores Lucio Muñoz, Oteiza y Chillida, además de los pintores Basterretxea, Ibarrola y Eulate, y que tras su aprobación tuvo que esperar dieciocho años, debido a las prohibiciones y censuras. Fue un esfuerzo de acción y experimentación colectivas, inspirado en la vertiente programática de las vanguardias históricas e iniciado ya en el conjunto escultórico de Aránzazu, que cuajó en la formación de los grupos Gaur (Guipúzcoa), Orain (Álava), Hemen (Vizcaya) y Danok (Navarra), cuyos miembros aspiraban a constituir un *frente cultural* de intensa renovación: una voluntad de ruptura con el academicismo más rancio y con las instituciones centralistas, cuyas barreras impedían el acceso de los artistas locales a una participación suficiente en la gestión de lo artístico. Fue la aventura cinematográfica de X Films, productora creada por el empresario Juan Huarte, de la que nacerían aportaciones como *La cazadora inconsciente* y ... *ere erera beleibu izik subua aruaren*, cine de animación en el que los pintores Rafael Ruiz Balerdi y José Antonio Sistiaga, respectivamente, experimentaban con el dibujo sobre celuloide, u *Operación H* y *Pelotari*, con colaboradores como Fernando Larruquert, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola o el propio Oteiza y bajo la dirección de Néstor Basterretxea, que a su vez recibiría el Premio Nacional de Cinematografía por *Ama Lur*, película sufragada por suscripción popular. Fue el espaldarazo internacional —Basterretxea y Mendiburu fueron seleccionados para Sao Paulo y Venecia, Oteiza recibió el Premio de Escultura de la Bienal de Sao Paulo en 1957 y Chillida el de la Bienal de Venecia en 1958— y al mismo tiempo la afirmación de lo autóctono. En suma, fue sobre todo una revitalización del panorama artístico del momento.

Pero esta revitalización desbordaba los cauces de lo puramente formal: desde la conocida militancia comunista de Ibarrola hasta el humanismo cristiano de Chillida, pasando por el nacionalismo de Basterretxea (hijo de uno de los cinco primeros diputados del PNV) y Oteiza (candidato al Senado por Euskadiko Ezkerra en las primeras elecciones de la vigente democracia), la Escuela Vasca había abundado en testimonios de naturaleza ética y política que, sin vertebrar un discurso unitario o coherente, manifestaban una voluntad de incidir en el contexto histórico del que nació: no deben olvidarse los exilios de Oteiza y Basterretxea ni las censuras de que fueron objeto el propio Basterretxea o Dionisio Blanco, así como los encarcelamientos de Vidal de Nicolás, Pericás y María Dapena, vinculados a Ibarrola, cuyo episodio carcelario es también conocido. Con este tipo de actitudes de afirmación política —sea en un sentido nacionalista o izquierdista o, simplemente, antifranquista— no debe extrañar que la figura del escultor quedase revestida en el País Vasco de una aureola heroica que costaría mucho desprender. Si a esto se suma la imposibilidad de expresarse políticamente en determinados sentidos, se obtiene que el discurso artístico era con frecuencia la pantalla sobre la que muchos proyectaban de modo más o menos explícito sus aspiraciones, ausentes por completo de reconocimiento institucional: el escultor quedaba

elevado —o reducido, según se quiera ver— a hierofante de una etnicidad de perfiles más o menos vagos y en cuya afirmación se fiaban las posibilidades de una resistencia cultural.

Que la escultura fuese de hecho vindicativa era tal vez lo de menos: el contexto crítico y social y el propio texto verbal con el que los artistas hacían acompañar su creación escultórica —particularmente en el caso de Oteiza— propiciaban una extrapolación de la carga simbólica que incluso llegaba a dificultar la aproximación puramente formal al objeto, con el consiguiente confusiónismo y, a veces, la trivialización de una realidad tanto más inasible cuanto más concreta. Así, el escultor Txomin Badiola —uno de los mayores exponentes de la siguiente generación— comentaba hace algunos años que, más que producir piezas tridimensionales de naturaleza estética, ser escultor vasco ha sido durante algún tiempo «profesar una religión, compartir una serie de sensaciones, presentimientos y conceptos, curiosamente ligados a los aspectos más tradicionales de la cultura vasca». Lo interesante del caso es que, junto con una indudable vinculación con la tradición artística o iconográfica vasca y un evidente interés por el universo ruralista del imaginario vasco, había en aquellos escultores una marcada herencia de las vanguardias históricas —sobre todo del constructivismo ruso— así como del arte concreto y del informalismo. Los escultores de la Escuela Vasca, sí, se habían formado entre la mitología de los Gaueko, Mari, etc., los deportes rurales y la cultura agraria vasca, pero conocían un mundo industrializado y urbano; habían recibido el legado de los Tellaetxe, Arteta, etc., pero se interesaban por Pevsner, Moholy-Nagy y Vantongerloo o por Max Bill, Calder y Vassarely; reconocían en los Zubiaurre o los Arrue la gestación de un «estilo vasco», pero acudían a las exposiciones de Picasso (1961), Anthony Caro (1962) o la Bauhaus (1969) en Bilbao. Vivían y trabajaban en un país de marcado carácter propio, pero compartían algunos intereses plásticos con los nombres más sobresalientes del arte universal.

Transcurridos veinticinco años —añádase el adjetivo «significativos» para los aficionados a las cifras redondas— y a las puertas de un nuevo siglo, tal vez sea éste el momento de retomar la cuestión que se planteaba en aquel texto para la exposición de Aizkorbe y observar cuál ha sido el desarrollo de aquellos planteamientos a cuyo *balance y puesta en hora* instaba Oteiza. Un balance, claro está, que por razones de espacio será inevitablemente reducido, arbitrario y quizá sesgado, pero que pretende llegar con la oportunidad que proporcionan por un lado la pujante presencia de algunos nombres, que gozan ya de una trayectoria reseñable y, por el otro, la reciente inauguración del Chillida Leku en Hernani (Guipúzcoa) y la próxima puesta en marcha de la Fundación Oteiza en Alzuza (Navarra), con lo que de consagración definitiva tienen ambos fenómenos. Así, estudiar qué ha sido de la escultura vasca será entre otras cosas establecer qué líneas de continuidad o de discontinuidad pueden advertirse entre los venerables —y venerados— Oteiza, Chillida, Mendiburu o Basterretxea y los últimos en hacer su presentación en sociedad.

PRIMEROS NOMBRES

De entre todos los escultores surgidos en el País Vasco y Navarra a finales de los sesenta y principios de los setenta, sobresalen dos nombres: Faustino G. Aizkorbe, a quien ya se ha mencionado, y Ricardo Ugarte. Aizkorbe (Ollolquí, Navarra, 1948), que se inició como pintor y que ha cultivado también el cartelismo, goza de gran proyección internacional. Además de Pamplona, Zamora, Málaga, Palma de Mallorca, o Zaragoza, ha expuesto en Stuttgart, Hong-Kong, Tokio, Seúl, Chicago, Nueva York, Caracas, Frankfurt, París, Miami, etc. En estos momentos se encuentra en Hispanoamérica y viaja frecuentemente —por ejemplo a Japón y Corea, donde goza de gran aceptación— por lo que no resulta fácil acercarse a su estudio para conocer su trabajo más reciente. Seleccionado para las bienales de Santander (1977) y Zamora (1986) y para ARCO (1986), ha realizado numerosas piezas a escala monumental, dada la aptitud de su obra para ocupar el espacio libre de los parques o plazas de las ciudades.

Apegado al tratamiento del acero corten, el bronce y, sobre todo, el hierro —también, ocasionalmente, el mármol, la madera o el hormigón— Aizkorbe es escultor de formas poderosas, cuyos brazos se extienden y repliegan, ganando para la escultura el espacio circundante en una rotundidad orgánica, casi *orográfica*, que evoca la erosión de las formaciones kársticas. Con frecuencia realiza *prismas*, *cabezas* o *torsos* de formas plenas y musculadas, de volúmenes centripetos en los que juega un papel importante la luz reflejada en las superficies o detenida en los pliegues, o la alternancia entre arista viva y roma de sus cuerpos. En gran formato, puede recordar las estructuras de la arquitectura ovoidal; en algunos momentos, también el *paisajismo* de Barbara Hepworth, despojado de su sentimentalismo y de toda alusión figurativa, o las

formas volcánicas; de hecho, una de sus piezas lleva por título *Magma*.

Pero junto a este Aizkorbe telúrico y expresivo, donde prima el volumen de modo manifiesto, tiene gran importancia otro de inspiración geométrica, con figuras de apariencia industrial que sugieren rodamientos, ensamblajes, etc.: un maquinismo formal que nada tiene que ver con la vertiente más cinética del futurismo y mucho, en cambio, con el productivismo ruso —aquella aspiración de Esenin, Rodchenko, etc., de convertir la tarea individual del artista en *trabajo de laboratorio* para el diseño industrial— libre aquí de toda aspiración utópica y tecnocrática y preocupado únicamente por una indagación espacial.

Si Chillida había recogido y homenajeado el trabajo artesanal de las tradicionales herrerías del País Vasco —adquiriendo literalmente el oficio de uno de los maestros de la zona, como cualquier aprendiz—, Aizkorbe retoma la cultura del hierro para orientarla hacia una geometría inorgánica que se aleja a ojos vista de la herramienta de mano y se aproxima, en cambio, a la pieza de producción en serie. Esta reedición del productivismo tiene su antecedente más inmediato en las fotografías que Alberto Schommer había realizado de las empresas de Juan Huarte, donde se acumulaban ruedas, láminas, etc. en hileras virtualmente infinitas; también en *Operación H*, la película documental de Basterretxea, que mostraba una insistente complacencia en las formas industriales y recogía algunos elementos del cine de Eisentein —primacía del montaje como sintaxis expresiva, *travelling* lateral— que hacen pensar en *Lo viejo y lo nuevo* o *El acorazado Potemkin*, que se encuentran, por cierto, entre las películas favoritas de Oteiza. Pero este productivismo tiene también, aunque anecdótica, su motivación biográfica: no en vano Aizkorbe solía fundir sus esculturas en los talleres de una empresa situada, si mal no recuerdo, en Lakunza (Navarra): allí, en medio de una nave de considerables dimensiones y bajo un techo alto de uralita a dos aguas, entre el humo de los hornos y esa luz tenue con la que contrastaba el rojo vivo del hierro candente, el escultor entregaba sus moldes y seguía el proceso de fundición rodeado de las piezas que la fábrica producía a diario. Y lo hacía con un entusiasmo —el de quien contempla algo vivo— que nos remite a la épica soviética del trabajo fabril, aunque fuese como mera transformación de la materia y no de las estructuras sociales.

Por fin, y como derivación de esta vertiente *industrial* y contrapunto a aquella escultura más expansiva y rotunda, el Aizkorbe de los últimos ochenta y primeros noventa conoce una etapa más barroca o expresiva, donde no es ya la escultura quien invade el espacio exterior sino éste quien interpenetra el armazón: una serie de desocupaciones que parten de formas simples —el cilindro, el cono, la esfera, retomando quizá aquella reducción cezanniana de la naturaleza a elementos geométricos— y ensayan distintas aperturas, líneas de fuerza en las que luchan lo horizontal y lo vertical, produciendo a veces una torsión de la que resulta cierto movimiento. Véase, a modo de ejemplo, *Columna en transformación*, donde la hoquedad interior del cilindro acoge la mirada del espectador, haciendo avanzar fuera de sí, a modo de invitación, un cuerpo de sugerencias totémico-monumentales que casi hace pensar por un momento en Jacques Lipchitz. Esta desocupación de volúmenes supone, en alguna medida, una deuda con el proceso experimental neconstructivista del Oteiza de los años cincuenta: un brillantísimo ejercicio, pleno de rigor, en el que el escultor estudiaba el comportamiento del espacio vaciado entre las formas cada vez más reducidas de la escultura; un ejercicio que a la postre y dentro de una lógica neovanguardista gemela de la de Mondrian, Gropius o Van Doesburg, llevaba a desembocar en la arquitectura como construcción de lugares, manifestación real y efectiva —y no meramente representativa— del necho espacial.

Pues bien, el segundo de los nombres de esta lista —Ricardo Ugarte (Pasajes de San Pedro, Guipúzcoa, 1942) — comparte este interés constructivo y esa mirada hacia la arquitectura, como lo sugiere el título de muchas de sus piezas más características: *Huecos habitables*. Relacionado estrechamente con los miembros de la generación de la Escuela Vasca, de la que constituye en alguna medida el peldaño inmediatamente siguiente (no en vano ha expuesto varias veces con Oteiza, Basterretxea o Mendiburu), Ugarte llegó a la escultura a través de la pintura, en los últimos sesenta. Un proceso plástico que comparte con Aizkorbe o Ibarrola y, sobre todo, con Basterretxea, y que en algunos momentos recuerda muy de cerca a las composiciones del suprematismo: esos paralelogramos oscilantes, esos trapecios con aristas en fuga, la introducción del letrismo como elemento plástico... De hecho, uno de sus carteles —un homenaje a Nicolás Lekuona, pintor amigo de Oteiza muerto durante la guerra civil— contiene una referencia a los montajes fotográficos de El Lissitzky. La tercera dimensión, por tanto, estaba ya incoada desde su etapa pictórica: «en realidad —me explicaba en una conversación reciente— yo trabajaba con formas rectangulares buscando efectos de transparencia y de espacialidad; al final había que sacar eso del plano y darle corporeidad, volumen».

En Ugarte desaparece por completo esa más o menos leve concesión a la expresividad que se atisbaba en algunos momentos en Aizkorbe. La suya es una escultura ceñida casi siempre a la pura estructura geométrica y regular, despojada de toda apariencia caprichosa o aleatoria y construida en torno a la dualidad muro-vano, evidenciando la inspiración tectónica de sus formas.

Los *Huecos habitables*, realizados habitualmente en hierro laminado, insisten además en un silenciamiento de las cualidades matéricas que serían más palpables, en una pura inexpressividad hierática en la que la escultura se atiene únicamente a su esencialidad espacial: un rasgo en el que Ugarte se aleja de Aizkorbe —que se situaba en una línea emparentada aquí con la de Chillida— y se aproxima en cambio a Oteiza. Eso sí, con algunas diferencias en la factura, ya que Oteiza procedía siempre por fusión de unidades livianas —esto es, por construcción o ensamblaje de láminas de chapa de hierro— mientras que Ugarte a veces moldea o pliega, provocando una leve incurvación en las aristas de sus estructuras cúbicas, que puede afirmarse son el estilema constante en su obra escultórica. Esta severidad alcanza su extremo en piezas como *Cuarto de corte lateral en cruz*, donde la escultura se reduce a un conjunto de planchas sobre el suelo, en un planismo horizontal cercano a los desarrollos del minimalista Cari André, pero sin su gusto por la fragmentación y recomposición de unidades.

Finalmente, Ugarte ha ensayado una pseudofiguración en series que llevan como título *Estelas*, *Anclas*, *Gaztelu* (Castillos) *Loreas* (Flores) o *Aleteos*, donde persiste, junto con alguna referencia levemente figural, que con frecuencia aparece como mero pretexto, un interés puramente formal en el objeto. Sus estelas son una recreación más —ensayada también por Oteiza y Basterretxea— de los monumentos discoidales que conforman la tradición iconográfica funeraria en el País Vasco. Constituidas por acumulación —a veces estratificada, a veces maclada— de cajas o cubos vacíos, provocan una circulación espacial de sentido ascendente. Los *Castillos*, en cambio, trabajan sobre el punto de partida de la forma de la doble T, la viga de construcción, en una verticalidad directa, explícita y monumental que contrasta con ese horizontalismo de otras piezas. Por fin, los *Aleteos* transforman la estaticidad perfectamente ortogonal de la forma cúbica abierta en una búsqueda de la ligereza o la ingravidez, mediante la introducción de diagonales que sugieren el vuelo del ave. Poeta de verso onírico y alucinado, en la tradición creacionista de Juan Larrea, y ensayista ocasional —ha sido Premio Ciudad de Irún y en la actualidad prepara un libro de poemas— Ugarte ha expuesto repetidamente en San Sebastián y en Bilbao; ha mostrado también su obra en Madrid, Granada, Gijón, Wiesbaden, París, Japón o Barcelona, recibiendo numerosos galardones: Medalla de Plata «Cuarto Centenario de Villafranca» (1968), Premio Autopistas del Mediterráneo (1974), Premio Gure Artea (1982) y Villa de Madrid (1986). Fue elegido escultor del año por la revista *Correo del Arte* en 1988.

ENTRE EL BOSQUE Y LA CASA

Cronológicamente, el siguiente escultor sobre el que conviene detenerse es José Ramón Anda (Bakaikua, Navarra, 1949). Estudiante en San Fernando y becado primero para estudiar en la Academia de España en Roma y después para la investigación en artes plásticas por el Ministerio de Cultura, Anda ha recibido el Premio Gure Artea (1984), el de las bienales de Vitoria (1978) y San Sebastián (1983), así como el Premio Nacional de Escultura Cajamadrid (1997). Ha expuesto en Bilbao, Barcelona, San Sebastián Madrid, París, etc. Mermado durante algunos años por un accidente de tráfico y molesto con algunos aspectos de la explotación comercial del mundo artístico, se prodiga muy poco en los últimos tiempos. La última y memorable exposición que conozco —en la sala Kribia de Pamplona, en 1996— tenía por título el muy significativo de *Ikutzeko* (para tocar) y su contenido no desdecía del rótulo: el visitante, insólita pero comprensiblemente, contaba con permiso para incorporar el tacto a su experiencia de las piezas expuestas. En fin, hombre afable y abierto, José Ramón está siempre dispuesto a ejercer de anfitrión en el estudio en que trabaja, en su Bakaikua natal: una hospitalidad de la que algunos tenemos el firme propósito de aprovecharnos con religiosa frecuencia.

La proximidad respecto de Ugarte o Aizkorbe no es sólo cronológica: como ellos, Anda afirma admirar a Chillida, Basterretxea y Mendiburu y, también como ellos, confiesa la enorme importancia que ha tenido en su faceta de escultor la personalidad de Oteiza. Esta historia personal y esta serie de filiaciones obligan a una breve explicación: como recordará el visitante de la aún reciente exposición de Cajamadrid sobre escultura contemporánea en madera, la participación vasca era notable —si no predominante— en este material. Dejando la serie de *Abesti gogorra* (Canto fuerte) y otras piezas de Chillida a un lado, puede decirse que la generación de los sesenta contaba con

tres nombres mayores en el trabajo de la madera: Jesús Echevarría, Remigio Mendiburu y Néstor Basterretxea.

Echevarría, afincado al otro lado de la frontera, en el País Vasco-Francés, e integrado en el grupo Orain de Vitoria en 1966, era conocido principalmente por series como *Le Sacre du Printemps* —en un homenaje a Stravinsky— que expuso en 1963 en la galería Gaveau de París, así como por algunas piezas —como su *Harpe du Vent*, una escultura *musical* que evocaba las arpas eólicas del siglo XVIII— que colocó en espacios públicos de algunas localidades vascofrancesas. Su tratamiento constructivo de la madera, visible en la disposición tectónica de regletas, y su expresionismo tienen cierta continuidad en la obra de Javier Santxotena (Arizkun, Navarra, 1946), que comparte con Anda el haber descubierto su faceta artística gracias a Oteiza y el proceder de una tradición artesanal familiar. Pero en su organicismo más o menos caótico y en la presencia de la naturaleza, Santxotena es también heredero del segundo nombre de la lista: Remigio Mendiburu (Fuenterrabía, Guipúzcoa, 1931-1991).

Auténtico especialista de la madera, la de Mendiburu es sin duda una de las aportaciones escultóricas más originales de aquella Escuela Vasca. Formado en las academias de San Fernando y de San Jorge y tras una estancia en París a finales de los cincuenta, Mendiburu empezó a exponer y a cosechar galardones —como el Primer Premio en el Certamen Nacional de Artes Plásticas de 1962— en los sesenta, pero quizá su momento más propio y de mayor relevancia sea su organicismo radical de los últimos setenta y los ochenta: junto con una línea que evoca las herramientas tradicionales del caserío vasco, cultivó lo que se ha llamado *abstracción fisiologista* en una serie de piezas de gran escala en las que los fragmentos de madera —boj y nogal, preferentemente— quedan unidos y sujetos por medio de tubillones, formando una suerte de plasma amorfo que recuerda las formas celulares en visión microscópica. Procedente del artesano y observador de lo popular y lo natural como susceptible de valoración artística, Mendiburu ha realizado un auténtico homenaje a la naturaleza en cuanto pura materialidad viva, cambiante, en un mundo genesiaco cuyo informalismo rehúye todo concepto. La intervención del artista, que respeta aquí las formas que le vienen dadas —las curvas de los troncos y ramas, sus nódulos, sus huecos— parece limitarse a un pulido de la superficie y a un acabado que pretende detener en alguna medida esa vida mudable y sujeta a las variaciones climáticas, el transcurso del tiempo, etc. De hecho, esta sujeción determinaba la obra ya desde su gestación. «Tú no puedes ir al monte cuando te da la gana —me decía Urko, uno de los hijos de Mendiburu, en una visita a su estudio el pasado agosto— ni puedes coger madera cuando te da la gana, ni puedes cortarla cuando te da la gana». La mirada de Mendiburu, así, nos devuelve a una respetuosa comunión con la naturaleza, a la que el artista declina doblegar a favor de cualquier gestualismo.

Por fin, Néstor Basterretxea (Bermeo, Vizcaya, 1924). Pintor en la línea de los muralistas mexicanos en un principio y cultivador de un racionalismo experimental a partir de los últimos cincuenta. Basterretxea llegó a la escultura por un proceso semejante al que Ugarte explicaba algunas páginas atrás, hasta desembocar durante los setenta en la Serie *cosmogónica vasca*: un conjunto de figuras abstractas, con cierto aire de «personaje» a veces, que recrean los elementos más recurrentes de la mitología vasca: *Gaueko*, el dios de la noche; *Mari*, una deidad femenina a quien se atribuyen las tormentas; los intxitxus o duendes maliciosos, etc. Una serie en la que la madera es omnipresente y en donde el racionalismo espacial de la década anterior cede su puesto a un expresionismo atávico y pseudonarrativo cuyo propósito me explicaba hace años, en una entrevista, el propio Néstor: «yo me preguntaba por la naturaleza de los mitos como algo que conforma la conciencia colectiva, que ha determinado una mentalidad popular, un poco en la línea de Jung, y de hecho consulté en algún momento con Barandiarán; no es que nosotros creamos hoy en esas cosas, pero sí es cierto que han gravitado sobre la percepción del mundo de nuestros antepasados, lo que los hace muy reales. Por otra parte, yo me rebelaba ante su invisibilidad: me parece admirable haber creado una lengua, pero ¿dónde estaban las imágenes?».

No es difícil contemplar una cierta *imago mundi* en estas propuestas plásticas: si Mendiburu estudiaba la naturaleza desde un punto de vista morfológico, Basterretxea la contempla poblada de deidades y de una irracionalidad mágica que tiene su fuente en el acervo popular. Este culturalismo tiene muy poco que ver con el trabajo de Anda, pero sí es cierto que el redescubrimiento de la madera en Echevarría, el perfecto acabado de Mendiburu y la labor de Basterretxea en el mundo del diseño industrial suponen un antecedente de algunos aspectos de la obra de Anda. Por un lado, como Mendiburu, Anda procede de una tradición familiar en la artesanía de la madera —su padre era un consumado ebanista— y se ha interesado por las

formas de los instrumentos cotidianos del mundo rural; por otro, ha realizado piezas para mobiliario y de hecho concibe algunos de sus trabajos como un estadio intermedio entre el diseño y la escultura. «A veces —explica— quiero que las piezas tengan una función. En la escultura me gusta que tenga terreno lo ambiguo. Es algo entre la escultura y el mueble». Elogio de la humildad del artesano y rechazo de la grandilocuencia que a veces acompaña al Arte con mayúsculas, la obra de Anda sobresale por un dominio de la materia que resulta sencillamente apabullante y por una exquisita atención a los acabados —realizados habitualmente con sosa cáustica y chorro de agua— que dan una tonalidad rojiza a la superficie y subrayan el carácter objetual de la pieza. Lo que de expresionista u organicista tenía Santxotena en la rugosidad con que se explicitaba el material, tiene Anda de *espiritualización* de la madera; lo que tenían Mendiburu y Basterretxea de rotundo lo tiene de deliciosamente lúdico o sutil, insinuando a veces un preciosismo que logra rehuir todo aparato o complacencia. Esa simplificación formal y ese pulido de las superficies hace pensar, cómo no, en Brancusi o en Hans Arp; pero el desarrollo de formas geométricas y su interrelación, su capacidad de crear mundos formalmente autárquicos, debe mucho al Max Bill de —por ejemplo— *Endless Ribbon*, a quien Anda confiesa admirar. Es decir, que la sujeción a las exigencias naturales de material, que quedaba manifiesta en Mendiburu, es aquí silenciada en aras de una máxima depuración: la ideación de la pieza demuestra su preponderancia y su ejecución se demora, como comenta el propio escultor, hasta que el material se encuentra en unas condiciones —maduración, humedad, etc. — en las que es más fácil el control del proceso. Así, cabe revisar la etiquetología y sugerir que en Anda hay un cierto organicismo, pero no en el sentido de Mendiburu o Santxotena —esto es, como manifestación desbordada y prerracional del instinto del artista y de la voluntad de la propia materia— sino en el que tiene la palabra en el ámbito anglosajón, desde finales del siglo XVIII: es *orgánico* lo que configura un sistema vivo y que se desarrolla a partir de una idea germinal, no por mera adición o yuxtaposición de fragmentos. Esto es, es orgánico lo opuesto a lo mecánico.

**EXPOSICIONES EN EL
MUSEO PATIO HERRERIANO**

Del 4 de septiembre al 5 de noviembre de 2017

ARTE POP

en la colección del IVAM

SALAS 3, 4 y 5

Los fondos de arte Pop en la colección del IVAM, de los que podría afirmarse que son uno de los más destacados de Europa, se centran en la contribución europea al Pop, complementándola con ejemplos de arte norteamericano e incluyendo tanto a algunos predecesores de este estilo como a creadores deudores de su legado. La colección abarca un buen número de las diferentes posiciones artísticas, agrupándolas de forma flexible bajo lo que sería una interpretación amplia del término Pop.

La colección del IVAM propone una mirada amplia y exhaustiva sobre el Arte Pop y la presencia de su legado en la creación contemporánea más reciente. Su enfoque se centra en aquellos artistas que influyeron en el desarrollo de la creación de vanguardia en España, incluyendo la importante contribución realizada por los propios artistas españoles a esa 'tendencia'. Y hablamos de tendencia por la existencia de diversas manifestaciones internacionales del Arte Pop que tuvieron lugar simultáneamente en países diferentes más que de algo irradiado desde un origen único.

El Pop Art no fue nunca un movimiento programático dirigido por un grupo coherente que expresara su posición en manifiestos, sino más bien un nexo entre grupos y posiciones críticas diferentes que recurrieron a la imagen de la producción masiva como punto de partida y que presentan variaciones significativas según cual fuera su contexto geográfico y cultural.

Aunque en muchos aspectos es heredero de las vanguardias históricas, el Pop brinda uno de los primeros ejemplos de práctica artística posmoderna gracias, precisamente, a la apropiación que realiza de imágenes ya existentes. El collage y el fotomontaje constituyen, junto con los *ready-mades* de Marcel Duchamp u obras similares o creaciones del Surrealismo, importantes antecedentes artísticos.

De hecho, una serie de artistas Pop fueron directamente vinculados a ese último movimiento (Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Hervé Télémaque). Pero, por encima de cualquier otra cosa, el Pop fue fruto del crecimiento de la sociedad de consumo registrado en las décadas de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo: la nueva realidad que centró la atención de la generación más joven.

Sin embargo, el pop norteamericano surge de un modo espontáneo, sin grupo ni manifiestos, sin programa, como un conjunto de individualidades que se conectan de manera casual a través de las primeras exposiciones que dan cuenta del fenómeno. En sus aproximaciones a la cultura popular del consumo, sus figuras, personajes y productos, hay una apropiación sistemática y una conversión en iconos a través de una operación visual que consiste en trasladarlos desde el contexto banal de la cotidianeidad al territorio del cuadro, la exposición, el museo, que en definitiva los conduce a la cultura.

Hasta el 7 de enero de 2018

DAVID AJA. Primera retrospectiva

SALAS 7 Y 8

David Aja es un dibujante de cómic español, nacido en Valladolid el 16 de abril de 1977 donde vive actualmente. Trabaja para el mercado norteamericano. David Aja siempre ha sido aficionado al cómic. Antes de saber leer, ya miraba los dibujos del «Don Miki» y «Copito». Más tarde, se aficionaría a «Mortadelo» y a los superhéroes,¹ incluyendo el Caballero Luna de Bill Sienkiewicz, que luego reconocería como una de sus grandes influencias, en las añejas ediciones de Surco y Vértice. Copiaba también muchísimo a otros autores como Enki Bilal, Brian Bolland, Alberto Breccia, Frank Miller, David Mazzucchelli, Mike Mignola o Mike Zeck.

Entre los años 1995 y 2000, estudió Bellas Artes en la Universidad de Salamanca. Tras terminar la carrera, marchó a Barcelona, donde empezó a trabajar como ilustrador, porque el cómic no le permitía pagar sus gastos.

En 2004 se estableció en Madrid y en el Salón del Cómic de Barcelona conoció al editor de Marvel Comics Mike Marts, con el que seguiría manteniendo contacto a través de e-mail.¹

En abril del año siguiente, aceptó la propuesta del editor Warren Simons y dibujó X-Men Unlimited, Giant-Size Wolverine nº 1, con David Lapham y un fill-in para Daredevil nº 18, con Ed Brubaker.

A finales de 2006, dio su salto definitivo a la popularidad al hacerse cargo de 16 números de *El Inmortal Puño de Hierro*, donde continuó plasmando los guiones de Ed Brubaker y también Matt Fraction.

Por estas obras, obtuvo en 2007 un **Premio Eagle** de la industria del cómic británica como Nuevo Artista Favorito, una nominación a los Premios Eisner de Estados Unidos y el premio Autor Revelación en el Salón del Tebeo Internacional de Madrid.

En 2008, y establecido de nuevo en su ciudad natal, tuvo su primer hijo. Participó, asimismo, en el XI Salón del Cómic de La Coruña y fue premiado otra vez en Expocómic con el galardón al Mejor Dibujante Nacional. En 2013 obtuvo dos premios Eisner en la Comic Con de San Diego en las categorías de Mejor portadista y Mejor dibujante o equipo de dibujante y entintador por su trabajo en Hawkeye (Ojo de Halcón), serie editada por Marvel. En 2014, se llevó de nuevo dos premios Eisner, al mejor número y otra vez el de mejor portadista. En 2016 volvió a llevarse un nuevo Eisner por sus portadas de las series de La Bruja Escarlata, Ojo de Halcón y Karnak.

David Aja posee cinco premios Eisner, el galardón norteamericano más importante del noveno arte. Me pregunto qué pensaría el viejo Will si aún estuviese entre nosotros del joven al que animó a dibujar; y también me pregunto por la huella que dejó en el autor que nos ocupa.

David Aja trabaja para el mercado norteamericano. Se trata de una industria muy popular y competitiva que posee un código propio respecto a lo que debe ser, y como debe ser, un buen cómic de superhéroes. Aja conoce esos códigos a la perfección y, salvo en algunos trabajos iniciales que quizá son más convencionales, ya que le sirvieron como tentativa para instalarse en el mercado norteamericano; el resto de su producción desmonta dichos códigos para reinterpretarlos y reinventarlos a su manera.

Es decir, que no nos encontramos ante un artesano de una industria, sino ante un auténtico artista. No es el dominio técnico de la disciplina que practica, sino el plus de originalidad que imprime a su trabajo un carácter único, lo que distingue a Aja de la producción standard del comic-book de superhéroes.

Del 6 de noviembre al 10 de diciembre de 2017

JAVIER BUSTELO

SALA 0

"Me ha interesado más hacer que enseñar.

No obstante, necesito enseñar, claro, aunque sólo sea a los que están cerca.

Gran parte de mi obra plástica se ha mostrado fundamentalmente en Valladolid. Pero también en otras ciudades de Castilla y León, de Andalucía, de Cantabria, de Castilla La Mancha. Se ha mostrado en Madrid, en Florencia (Italia), en Groton, Connecticut (USA), en diversos lugares de Portugal (Braga, Porto, Viana do Castelo, etc.).

He mostrado mi obra en algunos museos, algunas universidades y otras salas institucionales; en galerías privadas y otros lugares que podríamos llamar alternativos.

Las galerías privadas sirven para acercarte a esa situación deseable en que unos profesionales hacen por ti todo lo que no sea trabajar en tu taller.

Yo he tenido la suerte de trabajar en distintos momentos con las galerías: Grisalla, Castilla, Evelio Gayubo, Lorenzo Colomo, Ynguanzo, Teresa Cuadrado, La Maleta, Alexey von Schlippe, Ármaga, Ángel Cantero.

Las instituciones suelen tener salas en donde la obra luce muy bien y pasa muchísima gente.

Mi obra está en algunas colecciones de arte. Suelen llamar así a una acumulación de obras artísticas que excede el fin que suele darle la mayoría de las personas que adquieren arte: colocarlo en su casa para contemplarlo ellos y sus visitantes. Una colección a veces está almacenada y a veces está en un lugar adecuado y preparado para tal fin. La mayoría de los coleccionistas son grandes amantes del arte.

Hay obra mía en el Ayuntamiento de Valladolid, en la Diputación de Valladolid, en Caja España, en Redalsa SA, en Fols Fonds SL, en Marketing y Servicios de Castilla y León, en la Junta de Castilla y León, en la Fundación Joaquín Díaz Centro Etnográfico, en Santa Cruz de Ynguanzo, y en las colecciones privadas de Pilar Rodríguez-Porrero de Chávarri marquesa de Ynguanzo, de Folke Johanson, de Javier de la Calzada, y de Pilar Citoler. Esta última, una de las mayores coleccionistas de España, me comentó que lo pondría en su casa para verlo cada día. Todos ellos tienen una gran colección de arte.

Y luego, en mi dilatada vida como artista, mucha gente ha ido llevándose a su casa algunas de mis obras. Y esas adquisiciones tienen un gran valor porque siempre parten de un enamoramiento. Son adquisiciones que a mí me satisfacen plenamente."

Del 9 de noviembre de 2017 al 4 de febrero de 2018

DALÍ y la huella del surrealismo

Obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo y de la Colección Gas Natural Fenosa

SALA 9

La exposición *Dalí y la huella del surrealismo* pretende ahondar en la influencia que tuvo la obra de Salvador Dalí desde 1929 y hasta finales de la Guerra Civil, en los artistas de los años 20 y 30. El Surrealismo tiene como máximo representante a la figura de Dalí y además es uno de los movimientos vanguardistas junto con el cubismo que más interés suscita en los artistas del momento, es ese contexto el que queremos acercar con ésta muestra.

Como antecedente podemos recordar la muestra comisariada por Jaime Brihuega en el 2004 bajo el título *Huellas Dalinianas* y que nos ha servido de base para rastrear la estela daliniana presente en los fondos de la Asociación Colección Arte Contemporáneo

Del 9 de noviembre de 2017 al 10 de diciembre de 2018

OTEIZA y la escultura vasca

Obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo y de la Colección Gas Natural Fenosa

SALA 8

La exposición *Oteiza y la escultura vasca*, aborda la obra de Jorge Oteiza como punto de partida para las generaciones posteriores de escultores vascos que realizan sus obras a partir de los años 80. Concretamente se exponen cinco esculturas de Oteiza, cuatro de ellas realizadas en los años 50 y una más tardía de 1975, en ellas se muestra su interés por el Constructivismo, la abstracción y la experimentación con el volumen y el espacio.

La obra de Oteiza entra en diálogo con las esculturas de Badiola, Irazu, Bados y Moraza, todos ellos artistas de origen vasco y que reconocen una clara influencia de Oteiza en sus trabajos.

Del 10 de noviembre de 2017 a 4 de febrero de 2018

ELGER ESSER

SALA 1 y 2

Elger Esser nace en Stuttgart, Alemania, en 1967. Después de haber transcurrido su infancia y adolescencia en Roma, en 1986 regresa a Alemania para estudiar en la Academia de Arte de Düsseldorf. Alumno de Bernd y Hilla Becher de 1991 a 1997, Esser es el miembro más joven de la famosa escuela de fotografía alemana. De 2006 a 2009 trabaja como profesor en la Universidad de Arte y Diseño de Karlsruhe. En 2016 ganó el prestigioso premio Oskar-Schlemmer.

Entre sus exposiciones individuales más recientes podemos destacarlas de la Fondazione Stelline de Milán (2017), la Parasol Unit de Londres (2017) y el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Linz (2017). También expuso en el Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe (2016), el Museo de Artes Fotográficas de Florida, Tampa (2014), Instituto de Arte Moderno de Nuremberg (2013), Museo de Arte Moderno de Arnhem (2010), Photobiennale de Moscú (2010), Kunstmuseum Stuttgart, (2009), FO.KU.S, Foto Kunst Stadtforum, Innsbruck (2008), Museo de Arte Norton, West Palm Beach, (2007), Gana Art Center, Seúl (2006), Museo Haggerty, Milwaukee (2006), Fondation Herzog, Basilea (2004), Galería de Arte Moderno de Bolonia (2001), Kunstverein de Hagen (1997).

Elger Esser vive y trabaja en Düsseldorf. Sus obras se encuentran en colecciones privadas y públicas como el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York, el Rijksmuseum de Ámsterdam y el Centro Georges Pompidou en París.

Dirección

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España
Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295
www.museopatioherreriano.org
patioherreriano@museoph.org

Horario

Abierto de martes a viernes de 11:00 a 14:00 y de 17:00 a 20:00 horas. Sábados de 11:00 a 20:00 horas (ininterrumpido). Domingos de 11:00 a 15:00 horas. Cerrado los lunes (excepto festivos), domingos tarde, el día de Navidad y el primero de año.

Entrada gratuita**Facilidad de acceso**

Puede accederse a las salas e instalaciones del museo con sillas de ruedas y cochecitos para niños. En el guardarropa del museo se podrán solicitar sillas de ruedas sin cargo. El museo dispone de ascensores que facilitan el acceso a personas discapacitadas, así como rampa de entrada al museo.

Obras de arte

No está permitido tocar las obras de arte, ni entrar en las salas con objetos punzantes u otros similares.

Cámaras de fotos

Se permite tomar fotografías en las salas únicamente con cámaras de mano. No se permite el uso del flash ni de trípodes. Se podrán efectuar grabaciones de vídeo únicamente en la entrada y en los patios del museo. Queda prohibida la reproducción, distribución o venta de fotografías sin el permiso del museo.

Guardarropa

Para proteger las obras de arte de posibles accidentes, se deberán dejar en el guardarropa las mochilas (de todos los tamaños), paraguas, paquetes, bolsas y carteras de tamaño superiores a 28 x 36 cm, así como cualquier bulto grande.

Animales

No está permitida la entrada de animales, salvo perros-guía.

Otras normas de acceso

No está permitido fumar en el interior del museo, ni entrar con alimentos y bebidas.

Medios de transporte

Líneas de autobuses: Plaza Poniente, líneas 1, 3, 6, 8 (Ver página web de Autobuses Urbanos de Valladolid: www.auyasa.es)

Ferrocarril: RENFE: Estación de Valladolid Campo Grande (www.renfe.es)

Aeropuerto: Aeropuerto de Villanubla. A 15 km. del centro de la ciudad

Aparcamientos: Muy cerca del museo se encuentran tres aparcamientos privados: Plaza Mayor, Plaza del Poniente y Paseo de Isabel la Católica. (Ver mapa)

INFORMACIÓN

MUSEO PATIO HERRERIANO

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España
Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

www.museopatioherreriano.org
patioherreriano@museoph.org