

MAS | MUSEO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE SANTANDER Y CANTABRIA

C/Rubio 6 · 39001 SANTANDER
De martes a sábado: de 10:00 a 13:30 y de 17:30 a 21:00 / Domingos y festivos: de 11:00 a 13:30
Teléfono: +34 942 203 120 / 942 203 121 Fax: +34 942 203 125

Jorge Oteiza. (1908-2003) **(Colección del MAS)**

Exposición temporal
(Planta 0)

Organización y producción: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria

Comisarios: Salvador Carretero e Isabel Portilla

Texto del catálogo: Gabriel Rodríguez

Lugar: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria.
Planta 0

Inauguración: Viernes, 13 de febrero a las 19:30h

El MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria inaugura el 13 de febrero la exposición temporal *Jorge Oteiza. Colección del MAS*. Una muestra que arranca el calendario expositivo del Museo en 2015 y que abarca de 1949 a 1969, veinte años en la obra Jorge Oteiza (Orio, Guipúzcoa, 1908-San Sebastián, 2003). Exposición que ofrece la posibilidad de ver todas las obras que posee el MAS del escultor vasco, más una de una colección particular. La extensa y excelente muestra que se va a poder contemplar en la planta 0 del MAS, hasta mediados del mes de abril, es posible gracias a la generosidad que con el Museo tuvo el coleccionista Pablo Schabelsky (San Petersburgo, Rusia, 1914) quien realizó dos generosas y ricas donaciones al Museo.

La primera, durante la primera mitad de 1989, a instancias de Carmen Carrión, estuvo compuesta por una obra de Raba, otra de Quintanilla, un óleo de Lagar, otra pintura de Alvear y 18 de Gran. En la segunda entrega, la más rica y numerosa, que tuvo lugar en 1997, además de por las once esculturas de Jorge Oteiza, estuvo integrada por tres esculturas de Cristino Mallo (Tuy, Pontevedra, 1905- Madrid, 1989), "*Mujer con paloma*", "*Pintor con escalera*" y "*Feriantes*"; otras dos de Manolo Hugué (Barcelona, 1872 – Caldas de Montbuy, 1945), dos de Blanco, una de Ibarrola hasta un total de 101 esculturas, 73 pinturas y más de 25.000 volúmenes de arte, filosofía, literatura,... de su amplísima biblioteca.

Esta segunda donación fue posible tras un diligente trabajo del MAS, quien vino a recoger los deseos del propio Schablesky, quien dejó escrito: “Devuelvo lo que he recibido, lo hago pensando en mi padre adoptivo y tío, don Víctor Díez Ceballos”. Hay que recordar que Pablo Schablesky, quien residió establemente en Cantabria desde los 9 años, fue reclamado por sus tíos de Santander, tras fallecer su padre en plena Revolución Rusa.

El MAS aborda, de esta manera, una intensa exposición de uno de los mejores escultores del siglo XX y del mejor y más importante artista escultórico español de la segunda mitad de la misma centuria, referencia total e indiscutible, tanto intelectual como plásticamente, del territorio reflexivo y experimental artístico.

De la misma forma que Duchamp revolucionara de forma total y absoluta el arte desde sus cimientos, Oteiza irrumpe en el panorama artístico español como un auténtico tsunami, rompiendo moldes y conceptos, al margen de los márgenes. Quizá, su carácter y temperamento complicó el sitio de honor en el que todo el mundo considera hoy a semejante artista. Incluso este temperamento dificultó sobremanera una faceta que a él apenas interesaba, porque según él contaminaba, como es el aspecto mercantil y comercial del arte y que Oteiza tanto denostaba.

El MAS tiene la suerte de ser poseedor y propietario de un buen puñado de sus obras, de sus ‘oteizas’, que ahora se exponen de forma particular, cuidada y medida en su planta 0. Es y será una buena oportunidad de poder disfrutar con toda su intensidad sobre los conceptos paradigmáticos de Jorge Oteiza y su obra, conceptos de presencia-ausencia, de materialidad-desmaterialidad, de lleno-vacío, pluridimensionales, experimentales y científicos,... que revolucionaron el arte español tridimensional. La aportación de Oteiza en el contexto artístico español es, por todo, fundamental.

JORGE OTEIZA

En la primera escultura de la exposición, *Arrojasotzaille con la piedra cilíndrica* (1949), ya están presentes los temas en torno a los que va a girar gran parte de la obra de Jorge Oteiza. Lo que el arrojasotzaille levanta es el vacío, con el que lucha, al que se enfrenta. Un vacío desocupado, energético, elusivo, siempre presente. La figura crece desde la base con un movimiento helicoidal, gira y se eleva, hasta adquirir proporciones grandiosas, coronada por una cabeza pequeña que, recíprocamente, señala las dimensiones del gigante. El Greco es el autor que quiebra la realidad conocida, que violenta las proporciones para expresar vectores llenos de fuerza, para entrar en una nueva realidad revolucionaria, con una diferente energía contenida y espiritual, el creador que camina tras la búsqueda de la fusión de lo divino con lo humano. En Oteiza también está presente la necesidad de forzar el límite, de abrazar el disparate, de jugar con el no-sentido, como la vía más eficaz de afirmación estética, de transitar las veredas que nos acerquen a la ruptura de la división entre vacío y materia, entre espiritualidad y materialidad.

El vacío es tema central que se expresa en las concavidades, en las desocupaciones, en la forma de señalar el espacio, presente en sus figuras lo mismo que en sus cubos y sus cilindros desmaterializados. El cilindro desocupado, ese gran peso vacío que levanta el arrojasotzaille, es el mismo vacío en tensión que aparece entre los triedros de su *Caja vacía*, entre la madre vertical y el hijo horizontal, o entre las aristas que forma el espacio interior de los personajes que componen la obra *Mujeres murmurando*.

El levantador de piedras, que se enfrenta a la tensión entre masa y vacío, queda detenido en el momento de máxima expresividad, casi descoyuntado. El autor trabaja desde una relación global con el

espacio, modela mucho mejor de lo que dibuja. Los trabajos de Oteiza son una demostración de que la escultura no es el resultado de la suma de muchos perfiles, de numerosos dibujos, sino el producto de una relación global, háptica, con el espacio, una forma de conocimiento más primitivo, vaciado de códigos, anterior, holístico y, en cierto modo, inconsciente.

Como un personaje sacado del Guernica, la *Cabeza de apóstol para Aránzazu* aparece alzada, fuera de su gozne, con el volumen central de la nariz modelado como vacío, de modo que el movimiento del espectador se corresponde con el desplazamiento de la sombra interna. Lo mismo que ocurre en *Mujeres murmurando*, grupo en el que la intensidad expresiva, el momento de intimidad, queda subrayado por las cabezas dislocadas, el gesto extremado. Los personajes parecen sostenidos por un exoesqueleto que tensa las cavidades, unas aristas externas que generan bóvedas, de dimensiones ciclópeas. Como *Figuras*, es una obra de concepción arquitectónica, con contrafuertes, nervios y tránsitos, roca horadada, llena de vanos por todos lados, acabada como formación geológica de huella anónima. Todo ello supeditado a la expresividad, a la energía contenida en los espacios abiertos entre las figuras.

Muchas de las piezas de esta exposición están vinculadas a los trabajos preparatorios para las esculturas del Santuario de Aránzazu: son bocetos, pensamientos, investigaciones abiertas con las que el autor busca reflejar la intensidad de la espiritualidad popular enraizada en sentimientos tan originarios, tan fuertes como el lugar donde se ubica el santuario, rodeado de barrancos, peñas, oquedades, acantilados.

La *Asunción para Aránzazu*, compuesta por huellas fuertes, de presión de los dedos del escultor, flota, sale del muro desmaterializada, vuela ingrávida, hueca, semejante a una hélice. Es como una Victoria de Samotracia en la que los pliegues del ropaje sirven de contorno a unas formas incorpóreas. Una figura ondulante de planos cóncavos, elongación vertical de proporciones aéreas, llena de olas sinuosas, que evoca a los personajes del Greco en su búsqueda de una espiritualidad primitiva, elemental, profunda, radical. Oteiza nos decía, de uno de los artistas que más influyó en su obra, que *la locura plástica final del Greco es el principio de todas las nuevas verdades del arte*.

La escultura de *Adán y Eva* nos trae el recuerdo de Alberto Sánchez, de Ángel Ferrant y la Escuela de Vallecas, el movimiento vanguardista que en los años treinta aglutina las inquietudes creadoras en torno a la unión estética de rupturismo y regreso a los orígenes, a la inspiración telúrica, enraizada en la naturaleza del lugar e, incluso, en la prehistoria. Adán y Eva crecen, totémicos, liberados de toda servidumbre a las proporciones, como dos vectores verticales, como dos árboles o cactus, como dos columnas infinitas, formadas por hiperboloides, grabadas con decoraciones iniciáticas, siderales. El monje, el *Santo*, corre o vuela, como una figura alada, llevando en la mano la escultura de un niño sentado, entronizado, sobre su madre. El aire penetra en las formas y les confiere su dinamismo. Un movimiento helicoidal recorre los pliegues de las formas transmitiéndoles su energía. El boceto sobre los apóstoles está estructurado como un conjunto de arcos, como una arcada cuyas claves son las cabezas y cuya luz está ocupando el lugar de los cuerpos desmaterializados. En este *Friso con 4 apóstoles* vemos una composición central de modo que las figuras enlazadas forman un grupo encadenado, contenido, grandioso, arquitectónico.

Los dos periodos de esculturas recogidos en el legado Schabelsky se corresponden con los dos periodos de elaboración de bocetos para el Santuario de Aránzazu, entre los que media todo un trabajo de investigación hacia una abstracción desmaterializada, la fórmula perseguida del mínimo volumen interior para conseguir la máxima proyección externa. En la *Piedad para Aránzazu*, elaborada en un momento de regreso desde la abstracción, vemos a la mujer que alza la cabeza y clama por el hijo, depositado sobre sus rodillas, injustamente, incomprensiblemente muerto. Escultura de volúmenes aplastados, líquidos. Más que un gesto de diálogo entre los dos protagonistas, está reflejado un momento de oposición entre el vector ascendente, enervado, de la madre y la horizontalidad diluida del hijo. Los cuerpos, de volúmenes invertidos, aparecen aplastados por la presión que los vacía de su corporalidad, el pecho hueco, como ocurría en las figuras del olvidado escultor ruso Dimitri Tzapline. La tensión entre verticalidad y horizontalidad se extrema en la segunda *Piedad*, boceto que es la base de la

obra definitiva, en la que el hijo, recto, horizontal, contenido en un sudario, rígido, de volúmenes planos, grabados, deja caer la cabeza desencajada como una de las víctimas trágicas del Guernica. La madre se alza, vuela sobre el hijo protectora y amenazante, indignada. Las concavidades repetidas, rítmicas, estructuran el desarrollo de las dos figuras. La escultura definitiva de la madre, sobre la fachada, parece ser el resultado de una mezcla de este proyecto con el trabajo realizado anteriormente para la Asunción.

Además de los bocetos, pertenecientes a las dos etapas, preparatorios para la obra destinada al Santuario de Aránzazu, otro de los temas que da coherencia a la exposición es la preocupación de Jorge Oteiza por la función del vacío, que lanza mensajes, relaciones sorprendentes, entre obras aparentemente muy distintas, entre la *Caja vacía* de 1958 y las esculturas realizadas antes y después que ella: así ocurre con las aristas que, tanto en la escultura figurativa como en la abstracta, sirven para enmarcar vacíos íntimos; o el diálogo espacial de las figuras que componen los grupos escultóricos de la Piedad, semejante a la disposición de los triedros enfrentados, que remarca, en los dos casos, la importancia del espacio interior. Oteiza manifiesta una constante preocupación como escultor del vacío, que se inscribe en una heurística más general de oposición, de paradoja, de negación, que llega a ser negación de la posibilidad expresiva del arte, de la función del arte. Camina a través de una serie de eliminaciones en cascada: de negación de la estatuaria tradicional, de adelgazamiento del volumen, de supresión de la masa, de exclusión de la centralidad material, de desocupación de las formas geométricas. La escultura propone un vacío, crea una tensión, que es también una búsqueda espiritual, una flecha que genera una perturbación que señala hacia un nuevo sentido. Oteiza nos habla del vacío como núcleo de sentido, como ocurre en el círculo prehistórico de piedras, el crómlech, frecuente en el País Vasco. El hombre actúa como espejo, reflejo, molde, como hueco habitable por los incidentes del entorno, como vacío activo invadido, como vacío receptivo con capacidad constructiva. El mismo escultor es un crisol de influencias muy variadas; el cubismo, el constructivismo ruso, Gavo, Pevsner, Malevich, Henry Moore, Alberto, Ángel Ferrant, la Escuela de Vallecas, la Escuela de Altamira, la prehistoria en el País Vasco, El Greco o Picasso.

El vacío como lugar sagrado, protegido, lugar específico del arte, molde del cuerpo, espacio para la construcción de sentido, cáscara, armadura de un sentimiento frágil. El vacío como material escultórico preferente, protagonista señalado por su antagonista, la materia. El vacío como ámbito del pensamiento paradójico que permite el avance, la expresión de la energía contenida, la capacidad para desarrollar tramas de sentido.

Gabriel Rodríguez