

Respetarnos, conocernos, querernos. Fuerzas de agregación y disolución en el arte vasco de los años setenta



Francisco Javier San Martín

110
URTE AÑOS

BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018

Créditos fotográficos

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: p. 17.

© Fundación Caja Navarra: p. 68.

Cortesía Fundación Museo Jorge Oteiza: p. 7 (arriba).

Cortesía Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: pp. 13, 14.

© Tere Ormazabal: p. 7 (abajo).

Texto original publicado en:

Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País vasco 1968-2018, 2018, pp. 29.-47.

Con el patrocinio de:



La marcha sobre Pamplona

En su intervención durante la inauguración de Gaur en la galería Barandiarán de San Sebastián, Jorge Oteiza traza un cuidadoso programa de intervención de los Grupos de la Escuela Vasca (GEV). Después de explicitar el protagonismo de la galería en la formación de un *arte compuesto* y de valorar la implicación de un industrial como Dionisio Barandiarán en un «negocio que es material y espiritual» a un tiempo, prosigue con cuestiones organizativas: «*La segunda cuestión* es sobre las formas de unión de todos los artistas. Y *la tercera cuestión* sobre la finalidad de nuestros grupos provinciales dentro de la Escuela Vasca en la que regionalmente renacemos. Esto que iniciamos ahora es una marcha sobre Pamplona de todos los artistas vascos. Es fácil percibir cómo en cada capital de nuestras 4 provincias se está definiendo una vocación regional de capitalidad. Así en San Sebastián vemos ya la capital turística de nuestra región. En Bilbao, la capital social, industrial, quizás política. En Vitoria no tan claramente por ahora con sus ensoñaciones un tanto heráldicas y silenciosas. Pero es Pamplona la capital que se está definiendo más claramente como la gran ciudad regional de Universidades y humanismos».¹

En la ya amplia historiografía sobre la ideación, organización, desarrollo y conflictos de los GEV, se suele hacer énfasis en su admirable diseño *in progress*: los grupos no se unen o se presentan simultáneamente, sino que generan una poderosa ola que crece a medida que recorre el País Vasco en sentido contrario a las agujas del reloj: el conocido «plan de acción» Gaur (Gipuzkoa), Emen (Bizkaia), Orain (Álava), Danok (Navarra). A la fuerza de arrastre de esa ola, deberían unirse las fuerzas más conscientes y dinámicas de cada una de las provincias. *Hoy Aquí Ahora Todos* es una formulación extremadamente sintética del programa de colaboración entre (Todos) los artistas, marcado por un tiempo urgente (Hoy, Ahora) y una vocación nacional (Aquí). Gaur, que fue el primero en constituirse y, con diferencia, el más estructurado, se presentaría públicamente en San Sebastián con una exposición y un manifiesto.² Luego Emen haría lo propio en Bilbao, pero

1 Jorge Oteiza. *Presentación del grupo Gaur*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Archivo, n.os reg. 8728a y 8728b.

2 Para los manifiestos de los grupos Gaur, Emen y Orain, así como para la documentación sobre el movimiento de la Escuela Vasca, véase Francisco Javier San Martín (coord.). *Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan = Arte y artistas vascos en los años 60*. [Cat. exp.]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakustaretoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, julio-septiembre de 1995, pp. 335-559, especialmente la cronología y los apéndices documentales.

uniendo además la obra de Gaur. Gaur y Emen acudirían juntos a Vitoria para unirse a Orain y, finalmente, confluían todos en Pamplona con Danok. La acumulación se basaba en el principio de acogida, y esta acogida aumentaría exponencialmente el capital colectivo que los artistas eran capaces de acumular. Pero, como es sabido, en Vitoria esta hospitalidad se convirtió en hostilidad: se cerraron las puertas y los artistas vascos no fueron capaces de cobijar a otros en su casa.

Se trataba de un planteamiento estratégico brillante y coherente, pero que no consiguió adaptarse a las condiciones específicas en las que estaba produciéndose el arte en el País Vasco. La estrategia ideada era como una ola imparable, alimentada por los elementos más conscientes de la necesidad de un nuevo ciclo de asociación entre los artistas que fuera capaz de plantearse los retos del presente. Pero lo cierto es que estos elementos, tanto en el interior de los grupos como en su conjunto, eran muy diversos, en muchos casos divergentes y hasta contrapuestos. Y los enfrentamientos se produjeron desde el momento inicial de la creación de los grupos, se acentuaron a medida que la ola llegaba a otras capitales –Bilbao y Vitoria– hasta que fracasaron como empresa colectiva, dejando en evidencia que los fenómenos naturales tienen una dinámica diferente que las empresas humanas.

El sistema de creación de los grupos, ideado en Irún por Oteiza e Ibarrola, en presencia de Basterretxea, y especialmente su confluencia en Navarra, fue un magnífico experimento de ingeniería estética. Desde la época de las vanguardias históricas, las agrupaciones de artistas se habían asentado en una ciudad, desde la que lanzaban su manifiesto y su exposición; los GEV, por el contrario, fueron un experimento *regional*, que implicaba un territorio y la idea de una experiencia compartida desde la distancia. Fue un novedoso proyecto de región.³ Sus diseñadores posiblemente previeron que cualquier deficiencia en el proyecto original acabaría saliendo a la luz y obligaría a dar pasos adicionales para modificar el diseño sobre la marcha, pero ocurrieron dos cosas: las distancias de partida eran más amplias de lo que los diseñadores habían logrado admitir y, en segundo lugar, los acontecimientos a lo largo de 1966-1967 se produjeron tan rápidamente que esa posible operación de rediseño acabó resultando imposible y la unidad se rompió. Danok perdió su derecho a existir.

De cualquier forma, lo que interesa resaltar de la larga cita inicial de Oteiza en la presentación de Gaur es el protagonismo final de Pamplona, no solo como confluencia con los otros tres grupos, como cierre del círculo asociativo, sino como germen de una Universidad Vasca en Pamplona. Revisando cuidadosamente los documentos que elaboró Oteiza, entre comienzos de 1966 y abril de 1967, la exposición conjunta de los cuatro grupos adquiere mucho menos protagonismo que la consolidación de Pamplona como capital para centralizar un «proyecto educativo». O dicho de otra forma, los artistas vascos, confluyendo en Pamplona, sancionarían su importancia como centro para analizar y difundir la creatividad vasca, como «laboratorio para nuestra formación». Pamplona era para Oteiza el propósito y el principio fundacional de su anhelada Universidad Vasca para el renacimiento cultural.⁴ Con la complicidad de Miguel Urmeneta, director de la Caja de Ahorros Municipal, concejal y diputado foral, y de otros agentes locales y del resto del país, fue urdiendo una serie de proyectos educativos: la nueva Escuela de Artes y Oficios, una Casa de la Cultura y el Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas, que eran su máxima prioridad como «escuela política de toma de conciencia». Por los documentos conservados, sabemos que para Oteiza era este el fin último, más allá de la problemática constitución de Danok y su confluencia con el resto de grupos. Al final, ni el objetivo mínimo, la exposición conjunta de los grupos, ni el máximo, la creación de un núcleo de enseñanza, llegaron a buen término. En una reunión

3 En muchos documentos de la época (de Amable, Oteiza, Sistiaga...), aparece la idea de que, finalizada la reunión, la discusión continuó «en el coche», un espacio que prolonga el debate a la vez que marca la distancia geográfica de los participantes, alejándose unos de otros en diferentes vehículos, cada uno hacia su ciudad. Buena parte de las discusiones y los acuerdos se realizaron en movimiento, por las carreteras de todo el país, cada cual con sus cómplices provinciales, e inevitablemente la mesa de negociación se rompió en pequeñas partículas centrípetas.

4 La marcha sobre Pamplona ha sido analizada minuciosamente en Javier Balda. «Una modernidad incompleta: el proyecto frustrado de Danok. 1966-1967» en *Danok taldea, 1966-1967 : modernitate osatugabea = Grupo Danok, 1966-1967 : una modernidad incompleta*. [Cat. exp.]. Pamplona : Museo de Navarra, 2018, pp. 19-48.

de Gaur en Barandiarán, Oteiza muestra las prioridades, pero también señala, con total naturalidad, su experiencia en fracasos: «El primer objetivo, pues, nuestro, no es la Galería productora de arte. Soy un experto —escuchadme—, soy un experto en fracasos ascendentes. Nuestro objetivo es Pamplona, la universidad nuestra; la única provincia en disposición de atendernos; el laboratorio para nuestra formación».

No deja de ser paradójico que una agrupación de artistas que realmente no se constituyó, como Danok de Pamplona, siga tan presente en el imaginario colectivo. Recientemente se le ha dedicado una exposición en el Museo de Pamplona, que ya es mucho para algo que no llegó a nacer.⁵ «Cualquier cosa que no existe y tiene un nombre, termina por existir», escribe Silvina Ocampo en *Ejércitos de la oscuridad*.⁶ Danok no llegó a ver la luz, por diferentes motivos, pero al ser *nombrado* ha acabado adquiriendo entidad: un bautizado es siempre algo que *existe*. Pero no hay contradicción: el propio Oteiza parecía haber contestado a Silvina Ocampo con anterioridad: en *Quousque tandem...!* escribió que «nuestros historiadores suelen tratar de cosas que nos han acontecido, olvidando la parte de la cosa no acontecida, que es la más viviente y, por tanto, historia más verdadera de la cosa: un estilo vasco que es el secreto de nuestra vida interior».⁷ Una historia de fantasmas, de entidades en el limbo, de proyectos no materializados es, para Oteiza, también historia. Era consciente de que ese impulso colectivo no debía analizarse exclusivamente por las metas alcanzadas, sino por las posibilidades que abría, se cumplieran o no. Así que esa comunidad de artistas vascos no llegó a materializarse, pero aquí estamos, cincuenta años después, intentando escribir su historia no acontecida.

Analizando retrospectivamente el incansable trabajo de Oteiza por los GEV, cuando él ya no era artista en activo, entendemos con más claridad cómo él quiso ligar estrechamente la auto-organización de los artistas con la creación de focos de pensamiento, pedagogía y experimentación, en los que él mismo pudiera ser un agente, más allá de las simples exposiciones, a las que casi siempre, como escultor ya sin escultura, encontraba poderosos motivos para no participar. En México en 1970, en la Pamplona del 72, en Venecia en 1976, no quiere acudir como escultor, pero tensa la situación, exigiendo un proyecto que trascienda la mera exposición y pueda concretarse en una empresa cultural más ambiciosa. Por encima de la figura del artista, colocó la del estudiante y la del centro de enseñanza, en la que niños y jóvenes pudieran recuperar la tradición rota y falseada del «alma vasca». Esta opción no fue en absoluto coyuntural, sino más bien todo lo contrario. Mucho antes de su proyecto conclusivo, en realidad, desde su vuelta a España, Oteiza había venido alimentando, tanto desde el aspecto teórico y programático como organizativo, toda una serie de iniciativas de educación estética que consideraba bases necesarias para un renacimiento cultural vasco. El proyecto de Universidad Vasca en Pamplona fue solo la formulación puntual en 1966-1967 de su idea del Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas, un proyecto que, bajo diferentes formulaciones y localizaciones, le tendría ocupado prácticamente toda su vida.⁸

La iniciativa de los GEV, como es bien sabido, fracasó. No se consiguió una unidad estable de artistas vascos en los diferentes territorios, ni siquiera iniciativas puntuales de unidad de acción; de manera que en 1968 los diferentes sectores del arte vasco, tanto en el plano político como en el personal, se encontraban más distantes que un par de años antes. Pero, como cualquier proyecto colectivo fallido, sirvió indudablemente para clarificar las posiciones; los actores no estaban más unidos, pero en esa interacción conflictiva, al menos se conocían mejor.

5 Ibid.

6 Silvina Ocampo. *Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 2008.

7 Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! : ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Amador Vega (ed.). Alzuza, Navarra : Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, p. 101.

8 Véase Miren Vadillo ; Leire Makazaga. *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza : el Instituto de Investigaciones Estéticas*. Pamplona : Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza = Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Jorge Oteiza Katedra, 2007.

1968

Los acontecimientos del mayo francés tuvieron escasa incidencia directa en el País Vasco. La larga lucha contra la dictadura mantenía dinámicas, tanto en el plano laboral como en el estudiantil, relativamente específicas del contexto vasco, centradas en la lucha por las libertades democráticas y la construcción nacional. Pero fue en ese año cuando ETA, una organización surgida una década antes y que en aquellos años estaba próxima al *frentismo tercermundista*, cometió sus primeros asesinatos y sufrió sus primeras bajas. ETA V, en su organigrama de lucha a finales de los sesenta, contaba con un activo frente cultural que potenciaba el renacimiento de la cultura vasca como base de su singularidad política nacional.

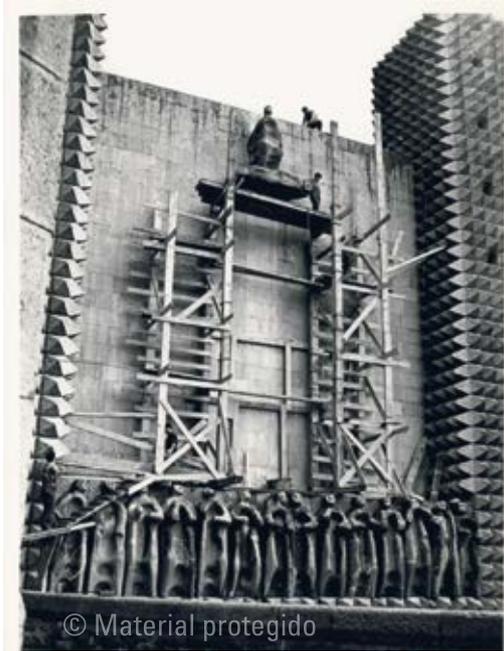
Los artistas vascos, con alguna excepción irrelevante, mantenían diferentes niveles de compromiso con el antifranquismo. Oteiza e Ibarrola, en 1968, pueden funcionar como paradigma de dos posiciones que, extrapoladas a la lucha política, tienen semejanzas con las que se daban en el interior de ETA en aquellos momentos: la llamada vía *esencialista*, que hacía énfasis en la lucha cultural y lingüística, de matriz predominantemente nacionalista, y otra denominada *obrerista* que abogaba, en términos generales, por la alianza con la clase obrera como sujeto revolucionario prioritario en el contexto vasco. Jorge Oteiza nunca militó en partido alguno, aunque se encontraba próximo en torno a 1968 a las ideas del frente *cultural* de ETA, mientras que Agustín Ibarrola y su círculo más próximo –María Dapena o Dionisio Blanco– eran militantes del Partido Comunista de España, que no pasaría a denominarse Partido Comunista de Euskadi hasta 1977. Cuando Oteiza, después de más de una década, consigue reanudar las obras de Arantzazu, en noviembre de 1968, aún está impresionado por la muerte de Txabi Etxebarrieta y decide situar en lo alto del muro, coronando el friso de los apóstoles, la figura de la *Pietà*, con el hijo muerto a sus pies.⁹ Tiempos crueles: en aquel momento Ibarrola estaba en la cárcel de Basauri a consecuencia de su participación en las movilizaciones relacionadas con la histórica huelga de Bandas de Basauri, que durante seis meses puso en jaque a la dictadura y que terminó con el decreto de estado de excepción y la detención y destierro de buena parte de los obreros de la plantilla.¹⁰

1968: una fecha que, si bien parece nítidamente grabada en el imaginario político occidental, no adquiere una definición precisa en el contexto del arte en el País Vasco. Los debates eran otros, pero Pedro Osés estuvo en París en mayo y a su vuelta a Pamplona pintó una serie de cuadros, junto a su amigo Aquerreta, como gesto de protesta contra la vieja ciudad que les anulaba. En todo caso, 1968 sería un momento intermedio –un compás de espera y de maduración– entre 1966 y 1972, es decir, entre el fallido proyecto de los GEV y Encuentros 72, que, como veremos, fue otro violento revulsivo en las tentativas unitarias de los artistas vascos.

En Pamplona, antes del vendaval que supusieron los Encuentros, Pedro Osés y Juan José Aquerreta, dos jóvenes artistas salidos de la Escuela de Artes y Oficios, pintaron a cuatro manos su serie de cuadros sobre la revuelta parisina. Las obras, de un realismo fotoperiodístico sin complejos, fueron presentadas en 1970

9 Al parecer, Txabi Etxebarrieta preparaba poco antes de su muerte un manifiesto para artistas e intelectuales vascos y deseaba consultar con Oteiza algunos aspectos del mismo. Véase Francisco Javier San Martín (coord.). *Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan = Arte y artistas vascos en los años 60*. [Cat. exp.]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakustaretoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 1995, p. 467. Sobre los cambios en el diseño escultórico de Arantzazu, véase Javier González de Durana. *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu : anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-55 : los cambios = Arkitektura eta eskultura Arantzazuko Basilikan : aurreproiektua, proiektua eta eraikuntza, 1950-55: aldaketak*. Vitoria-Gasteiz: Artium, Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa = Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2006.

10 Véase Pedro Ibarra Güell. *El movimiento obrero en Vizcaya, 1967-1977 : ideología, organización y conflictividad*. Bilbao : Euskal Herriko Unibertsitatea = Universidad del País Vasco, 1987, p. 67.



Colocación de la escultura *Andra Mari*, de Jorge Oteiza, en la basílica de Arantzazu, 21 de octubre de 1969. Fundación Museo Jorge Oteiza, Archivo



Agustín Ibarrola
Magistratura de trabajo contra los obreros de Bandas, 1966.
Colección particular



© Material protegido

Pedro Osés y Juan José Aquerreta
Serie Mayo del 68
Óleo y ceras sobre aglomerado
Fundación Bancaria Caja Navarra

en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra. El título de la muestra fue calculadamente neutro: *Pinturas de Pedro Osés & Aquerreta*, pero según testimonios de la época, todo el mundo se refería a ella como «París mayo del 68». La sala de la Caja de Ahorros, inaugurada unos meses antes, y que tendría una influencia determinante en el contexto pamplonés de los próximos años, fue gestionada por Xabier Morrás entre 1971 y 1986. El propio Morrás en 1968 también pintaba escenas urbanas en un estilo calculadamente equidistante entre pop y crónica de la realidad.

Osés y Aquerreta colaboraron puntualmente para aquel proyecto urgente de documentación de unos acontecimientos que se habían producido a muchos kilómetros de distancia pero que eran fácilmente extrapolables a la situación del interior del país. Pero había otro aspecto en su gesto: pintar colectivamente era tan decisivo en aquel proyecto como el propio tema de los cuadros: se hacían eco de la colaboración de Aillaud, Arroyo y Recalcati, o la Coopérative Les Malassis, radicados en París, o los equipos Crónica o Realidad, en el propio Estado español. Trabajar en grupo era una forma directa de contestar a la figura romántica del creador solitario; sin embargo, Osés y Aquerreta, después de aquella experiencia juvenil, ya no lo volvieron a hacer. Pero quizás este gesto de trabajo conjunto, consciente o inconscientemente, era su respuesta particular al fracaso de Danok y la estrategia de los GEV: reuniones, declaraciones, manifiestos, posicionamientos..., pero no colaboración real entre artistas. Gaur, Emen y Orain se habían asociado para dinamizar el arte vasco y visualizar la figura del artista como agente cultural, pero no habían sido capaces de limar sus diferencias, los enfrentamientos y malentendidos que ellos mismos alimentaban. Así que quizás valía la pena cambiar el modelo y ponerse a trabajar juntos.

Hay que tener en cuenta, además, que desde el fallido proyecto Danok, los artistas navarros estarían ausentes o poco representados en otros proyectos colectivos. En la muestra *Pintura y escultura vasca contemporáneas*, comisariada por José Luis Merino y realizada por mediación del Centro Vasco de México, que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes de la capital mexicana entre octubre y noviembre de 1970, una exposición muy restrictiva que pretendía mostrar lo más avanzado de la vanguardia vasca en el exterior, no participaron artistas navarros. Tampoco hubo aportación navarra en la *Muestra de artes plásticas* de Barakaldo, celebrada en julio de 1971.¹¹ Pero su ausencia es más llamativa en la *Exposición de arte vasco*, celebrada en Barakaldo entre diciembre de 1971 y febrero de 1972, en la que por fin se llevó a cabo la estrategia de «indiscriminación» de matriz sindical propugnada anteriormente por Emen, en la que participaron todo tipo de artistas, desde consagrados internacionalmente como Oteiza, hasta pintores costumbristas, artesanos o simples aficionados. Una vez más los artistas navarros no estuvieron presentes.¹² E incluso en los Encuentros de Pamplona, en los que su intervención era, por así decirlo, obligada por la propia localización y el patrocinio navarro, la presencia en la muestra *Arte Vasco Actual*, comisariada por Santiago Amón, era tan escasa que la propia mañana de la inauguración hubo de añadirse más artistas navarros.¹³

Pero, además, volviendo a 1970, la dialéctica entre lo propio y lo foráneo que había alimentado parte de los debates anteriores comenzó a plantearse en otros terrenos. Lo foráneo, «vanguardista» y «cosmopolita»,

11 Participó Rafael Bartolozzi, nacido en Pamplona, pero su inclusión se debió indudablemente a su presencia en el contexto catalán.

12 La situación reversionó dos años después en la *II Muestra de Artes Plásticas* de Barakaldo, celebrada entre mayo y junio de 1973, en la que, después de un proceso asambleario, se constituyó un comité seleccionador de la presencia vasca en el que intervino Xabier Morrás. (El comité, que reprodujo la estructura de los GEV, estuvo compuesto por Basterretxea, Ibarrola, Ortiz de Elgea y Morrás). También formaron parte Osés y Aquerreta, junto a Joaquín Resano. Sin embargo, Isabel Baquedano, que había sido convocada, no participó. Véase *II Muestra de Artes Plásticas*. [Cat. exp.] Barakaldo : Sala Municipal de Exposiciones de la Casa Consistorial, 1973.

13 Véase Francisco Javier San Martín. «Pamplona 72, fase final de un desencuentro» en *Encuentros de Pamplona 1972 : fin de fiesta del arte experimental*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, pp. 130-139.

había sido mayoritariamente el informalismo y sus variantes de abstracción gestual, mientras que ahora los vientos venidos de fuera, al calor de la situación política internacional y de las dinámicas del arte, lo hacían en forma de una crónica de la realidad, pintura figurativa, por otra parte, alejada de los planteamientos de la vieja Estampa Popular que habían constituido uno de los ejes de Emen en Bizkaia. Así pues, el anterior enfrentamiento entre partidarios de la expresión individual y el testimonio de la realidad se resolvió por una tercera vía que nadie había podido prever unos años antes.

La visibilidad de esta nueva orientación en el arte navarro es lo que impulsó a José María Moreno Galván a lanzar el *label* Escuela de Pamplona. En conversaciones con los jóvenes pintores navarros, el crítico madrileño testimonia que estos artistas rechazan la «pintura académica», pero no la del viejo academicismo rancio, sino la de la «vanguardia institucionalizada» en el contexto vasco, a la que oponían, siempre según sus palabras, «un cierto realismo en la expresión y la permanente actitud crítica».¹⁴ Hablar de «vanguardia institucionalizada» no puede referirse sino al eje Gaur-Orain. El promotor cita a Xabier Morrás, «que parece ser su ideólogo más visible», junto a Pedro Osés, Juan José Aquerreta y Pedro Salaberri, y señala, como activo de futuro, sus edades: entre 24 y 27 años. Pero no cita a Isabel Baquedano, que había sido profesora de algunos en la Escuela de Artes y Oficios y principal inspiradora en la vía de legitimar una forma de pintura actual y figurativa.

Es sabido que la iniciativa de la Escuela de Pamplona no llegó a cuajar y los propios artistas incluidos no se sintieron especialmente involucrados, pero es interesante señalar esta ofensiva centralista por dos aspectos. En primer lugar, por el propio apelativo de Escuela, ya obsoleto en el contexto de los años setenta, pero que Moreno Galván retoma equiparándolo quizás a la fallida operación de la Escuela Vasca. Parece que no hay duda de que intenta rellenar tardíamente, pero con una idea contrapuesta, el hueco navarro en la estrategia de los GEV: lo que la iniciativa de los artistas vascos no pudo completar, con su «marcha sobre Pamplona», se puede materializar «desde Madrid», como se decía en la época.¹⁵ Pero, además, por una diferencia sustancial que demuestra la inconsistencia de esta operación de suplantación: Moreno Galván recolecta sus artistas –liderados por Isabel Baquedano y Xabier Morrás– desde un parámetro estilístico, entre el pop y una figuración crítica o, al menos, de sensibilidad urbana, mientras que el concepto de Escuela propuesto por Oteiza e Ibarrola nada tenía que ver con ello. Al contrario, se había recuperado el viejo concepto de Escuela como agrupamiento de conciencias y reivindicaciones, independientemente de cualquier afinidad estilística, como estrategia de colectividad, no como elección de una u otra opción concreta. Como escribió Ana Olaizola: «Por encima de la inercia en el uso del término, está la voluntad explícita en su elección en el caso de la Escuela Vasca para designar, no un grupo cerrado ni un lenguaje artístico definido, sino una actividad que se propone crear un ambiente nuevo y un nuevo estado de espíritu».¹⁶

En cualquier caso, los artistas implicados en esa Escuela de Pamplona que no existió como tal sí tenían puntos en común, más allá de la edad, el origen y las ambiciones, y una cierta orientación estética, así como la idea clara de luchar por su arte en un contexto especialmente hostil. Y también una posición en el contexto internacional. Si a mediados de la década pasada los defensores de la abstracción podían aún alegar cierta

14 Véase José María Moreno Galván. «La Escuela de Pamplona» en *Triunfo*, Madrid, n.º 409, 4 de abril de 1970, pp. 45-46. La propuesta fue lanzada por el crítico madrileño desde las páginas de la influyente revista madrileña. Moreno Galván había viajado a Pamplona el mes anterior, visitado varios estudios de artistas y mantenido conversaciones con algunos de ellos.

15 Véase Ignacio Aranaz. «Pamplona 1970» en *Escuela de Pamplona*. [Cat. exp., Planetario de Pamplona]. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1995.

16 Ana Olaizola. «Arte y artistas vascos en los años 60: el proyecto de la Escuela Vasca» en *Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan = Arte y artistas vascos en los años 60*. [Cat. exp.]. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneke Erakustaretoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 1995, p. 125.

pureza de sangre vanguardista, a comienzos de los setenta quedaba plenamente patente que nuevas formas de figuración —ya fuera crítica, pop o de talante expresionista o surrealista— se habían ganado el derecho a figurar como opciones plenamente actuales. Ese nuevo contexto, al que estaban respondiendo ya artistas de Madrid, Barcelona o Valencia, seguramente ayudó a afianzarse a estos artistas navarros y a otros que comenzaron a aparecer en otros territorios. Cuando un emergente Santos Iñurrieta, crecido en la estela de los artistas de Orain, expuso en la galería Mikeldi de Bilbao en 1972, el propio Javier Serrano saludó su entrada en el panorama como cambio de paradigma: «Creo que debemos salir del hondón metafísico, y buscar indicios a flor de piel, a ras de tierra».¹⁷

Gipuzkoa, después

En Gipuzkoa se sucedían dinámicas semejantes, aunque con una variedad más acusada que en Pamplona: artistas como Carlos Sanz, Vicente Ameztoy, José Llanos, Rosa Valverde o Ramón Zuriarrain, entre otros, que por diferentes razones no habían participado en Gaur, entraron en una dinámica de agrupación generacional y vital. No hicieron declaraciones programáticas, pero sus obras tenían en general muchos más puntos de contacto que las de los miembros de la generación anterior. En lugar de asambleas formales con orden del día y turnos de palabra, se reunían cotidianamente en bares y estudios para hablar de todo lo que tenían entre manos. La interacción entre los artistas —cotidiana, intelectual, emocional— fue más intensa y real que entre los artistas de la generación anterior. Podríamos decir que la iniciativa grupal de los GEV —de índole didáctica, político-cultural, jerarquizada, en la tradición del colectivismo vanguardista—¹⁸ dio paso a otra forma de agrupamiento marcada por la amistad, las afinidades electivas y, sobre todo, desprovista de cualquier connotación activista más allá de la defensa de sus propios presupuestos artísticos. Dicho de otra forma: aunque no se constituyeron como grupo o, incluso, en Navarra rechazaron esa definición por parte de un agente externo, estos artistas constituyeron en la práctica agrupaciones de complicidad, diálogo y colaboración. Algo así como una unión *débil*, por emplear terminología química que tanto gustaba a Oteiza, frente a la unión fuerte a la que habían aspirado los GEV.

Sin una dirección programática concreta o, más exactamente, voluntariamente desprovistos de ella, estos artistas comenzaron a proponer un paseo por los dominios de la subjetividad, de la vivencia, del instante, en la misma medida en que se alejaban del proyecto de construcción de un arte de identidad nacional. A lo largo de la década de los setenta, muchos artistas guipuzcoanos fueron abandonando la ciudad de San Sebastián y reinstalándose en caseríos de las cercanías, entre Hernani, Oiartzun, Goiatz o Altzuza, no tanto con el espíritu «regeneracionista» de Oteiza, que buscaba la salvación cultural en la investigación de las raíces, sino sencillamente para alejarse de un ambiente que les abrumaba. Y para resguardarse tras la distancia de una subjetividad vivida como descubrimiento de lo personal. Aquí sí, aunque tardíamente, el 68 francés tuvo su influencia. Todo esto daría lugar a nuevos temas, nuevos planteamientos y formas diferentes de expresarlos. El Estatuto de Gernika, firmado en 1977, quizás constituya el fondo sociopolítico adecuado a este

17 Santos Iñurrieta. [Folleto exp.]. Bilbao : Galería Mikeldi, 1973.

18 René Passeron (dir.). *La Création collective*. Paris : Clancier-Guénaud, 1981.

cambio en la visión de los artistas.¹⁹ Terminados la dictadura y los episodios más duros de represión, algunos artistas se atreven a ironizar respecto a ciertos tópicos de lo vernáculo. La «reacción narrativa» frente a la abstracción y las «interpretaciones privadas» del contexto definen estas poéticas atomizadas, según Daniel Castillejo.²⁰ Los espacios irrespirables de Carlos Sanz, la intimidación más doméstica de Marta Cárdenas, la ingenuidad perversa de Rosa Valverde, la vivencia alucinada del paisaje y sus gentes, irónica, cuando no sarcástica, de Vicente Ameztoy, la poética lúdica y surrealista de Ramón Zuriarrain o el humor negro de Andrés Nagel. Si valiente fue la apuesta de los pintores por abrirse un camino independiente, doblemente lo fue la de Nagel, que se atrevió con la escultura, donde el peso de la generación anterior y de los lugares comunes sobre un lenguaje específicamente vasco era más acuciante. Se fue destilando un espacio de subjetividad o introspección: Juan Luis Goenaga, aislado en Alkiza, practica una pintura telúrica basada en una actitud radical en la naturaleza. Estos artistas marcaron un momento de *inestabilidad* en la creatividad guipuzcoana, en el marco de la propia inestabilidad de la situación política del momento. Conviene no olvidar, por otra parte, que pintores abstractos ya asentados, como Amable o Zumeta, hacia mediados y finales de los setenta, realizaron sendos giros hacia una figuración crítica, humorística o grotesca.

Quizás sea Vicente Ameztoy el artista que mejor ejemplifique este cambio de paradigma de lo colectivo a lo individual, de lo más ampliamente político y público a lo más restringido de la actividad artística y las derivas personales. En 1967, solo un año más tarde de la presentación del grupo Gaur, había realizado ya su primera exposición individual en la donostiarra galería Barandiarán, que era precisamente el centro estratégico de difusión de las ideas de Oteiza sobre arte compuesto. A pesar de esta identificación entre Barandiarán y el círculo de los artistas de Gaur, Vicente Ameztoy se aleja de la línea general y deja de lado esa abstracción esencialista propugnada por sus miembros para adentrarse en una recuperación figurativa capaz de dar aliento a nuevas narraciones. En los años setenta sería capaz de liderar –por edad, experiencia y por su elevado compromiso– esa reacción figurativa en contra o, al menos, al margen de los mayores.

Encuentros 72

Mientras se incubaban estos sutiles cambios generacionales, que respondían a diferentes orientaciones estéticas, pero también al fracaso del impulso colectivo de los GEV, surgió como de la nada un fenómeno inesperado: los Encuentros de Pamplona. Algo que se había gestado fuera y a través de la iniciativa privada, pero que fue capaz de convulsionar hasta el extremo la frágil convivencia de los artistas vascos. Confrontado a un contexto internacional, la oportunidad para la visibilidad del arte vasco era única. Sin embargo, fue quizás esa confrontación con la vanguardia internacional uno de los elementos que radicalizaron las posiciones respectivas. En lugar de convertirse en ocasión para mostrar un frente unido en base a mínimos compartidos, la convocatoria de Pamplona exacerbó los ánimos: los partidarios de un arte implicado políticamente y de una organización asambleísta acusaron a los Encuentros de «directriz elitista y vanguardista» y de operación para lavar la cara represiva del franquismo; Oteiza, que aglutinaba una opción más experimental y centrada

19 En el catálogo de la muestra *Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982*, comisariada por Maya Aguiriano y presentada en el Museo Municipal de Madrid en 1982, el alcalde Enrique Tierno Galván saluda la exposición en su texto de presentación como manifestación de la diversidad cultural del Estado de las Autonomías y el impulso que, más allá de «lo costumbrista y anecdótico», había conducido al arte vasco a una vocación de equilibrio entre lo local y lo global. Para un análisis más pormenorizado de esta importante muestra, véase Francisco Javier San Martín. «Diez años de exposiciones. 1980-1990» en *Euskal margolariak Aurrezki Kutxen bildumetan = Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros: últimas tendencias*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa; Donostia-San Sebastián: Gipuzkoa Donostia Kutxa; Vitoria-Gasteiz: Vital Kutxa, 1996, pp. 11-48.

20 Véase Daniel Castillejo. «De los espacios intermedios (Entre la vanguardia y la crisis)» en *En los setenta*. Donostia-San Sebastián: Okendo Kultur Etxea, 1995.



Friso de Agustín Ibarrola cubierto con mantas como protesta por la censura preventiva de un cuadro de Dionisio Blanco en los Encuentros de Pamplona, 1972

en la propia expresión del país, condicionó su participación a una serie de exigencias difícilmente asumibles por la organización. Realmente, para Oteiza, la ocasión de los Encuentros, más allá de la intervención, se planteó como posibilidad para reactivar la dinámica colectiva de la Escuela Vasca.

Patrocinados por la familia Huarte, tuvieron lugar entre el 26 de junio y el 3 de julio en Pamplona, coordinados por el grupo Alea, que consiguió reunir un variado aspecto de la vanguardia internacional y española en campos como la música, el cine, las artes plásticas, el accionismo, la poesía, la danza... En atención al contexto de la ciudad, se proyectó una muestra de *Arte Vasco Actual*, muy alejada estéticamente, e incluso físicamente, de las corrientes experimentales que formaron el grueso de los Encuentros. Fue comisariada por Santiago Amón, con la presencia de veinte artistas de los cuatro territorios y la previsible y significativa ausencia de Oteiza.

Los Encuentros, y particularmente la muestra organizada por Amón, hubieron de afrontar el rechazo de la Asamblea de Artistas Vascos reunida en Bilbao, que, en un comunicado del 17 de abril, denunciaba, entre otros aspectos, su carácter elitista, su aspecto de fachada liberal y avanzada de cara al exterior, que escondía la auténtica realidad del país, así como la necesidad de que los participantes en la muestra fuesen elegidos democráticamente en asambleas territoriales de artistas.²¹ Por su parte, la Escuela de Arte de Deba, impulsada en aquel momento por Oteiza, condicionaba su participación en los Encuentros a toda una serie de garantías y exigencias, y los planteaba como plataforma para relanzar la unión de los artistas, el «control de nuestros actos» y el resurgir de la Escuela Vasca. Asumida la experiencia de los GEV, Oteiza se orientó hacia una estrategia de desbordamiento, exigiendo mucho más de lo que se ofrecía y rompiendo los eventuales acuerdos de forma unilateral, tensando las exigencias hasta un extremo intolerable para la otra parte, arrastrado, quizás inconscientemente, por su instinto de fracaso. Desde su plataforma en la Escuela

21 «Resolución adoptada en la Asamblea de Artistas Vascos (el 17 de abril de 1972)» en M.^a José Arribas. *40 años de arte vasco, 1937-1977: historia y documentos*. San Sebastián : Erein, 1979, pp. 187-192.



Peana vacía en la que se iba a instalar una pieza de Eduardo Chillida en la muestra *Arte Vasco Actual* de los Encuentros de Pamplona, 1972

de Deba, exigió como «condiciones mínimas» para la participación en los Encuentros la apertura de un local en Pamplona para los artistas navarros, la cesión de copias de todo el material producido en los Encuentros, subvenciones para la oficina de artistas navarros y para la propia Escuela de Deba, así como la garantía de participación en futuras ediciones.²² Sin duda, se trataba de peticiones legítimas e incluso realistas, pero también es cierto que, planteadas como mínimos para abrir una negociación, resultaban difícilmente asumibles para los organizadores. Ante la negativa o, más exactamente, el silencio administrativo, cargó con toda la artillería, calificándolos de «sanfermines artísticos» y de «folklore estancado de arte contemporáneo», para terminar con su voluntad de abandonar la lucha: «ahora solamente necesito quedarme solo. He fracasado con los demás siempre y seguiría fracasando».²³ Aun así, el proceso asambleario y los debates que se produjeron los meses anteriores a la celebración de los Encuentros produjeron un considerable volumen de documentos y declaraciones que todavía están sin estudiar detalladamente.

El resultado de los Encuentros fue todo lo contrario de la solicitada transparencia. Los cambios en la programación y la suspensión de actos fueron continuos. La prensa nacional y local, que los siguió con enorme interés, relata las censuras, cancelaciones, incidentes, ausencias, etcétera, que se fueron produciendo a lo largo de su turbulento desarrollo. La organización que tomaba las decisiones era ubicua y prácticamente clandestina, y, en general, podemos decir que basculó entre su propósito de mostrar las tendencias del arte experimental y su terror al desbordamiento del marco definido. A pesar de su anunciado carácter

22 Como anexo número 2 a la «Resolución adoptada en la Asamblea de Artistas Vascos (el 17 de abril de 1972)», Oteiza exigía: «1. Apertura de un local para información y gestiones culturales de los Artistas Navarros en Pamplona, centro que será organizado y dirigido por los Artistas Navarros en colaboración con los artistas vascos de otras provincias. 2. Cesión por duplicado, uno para este centro y otro para la Escuela de Arte de Deba, del material audiovisual utilizado en estos encuentros de Pamplona. 3. Subvenciones a los dos centros. 4. Garantía de participación activa en la organización de todos los futuros encuentros de Pamplona». Véase M.^º José Arribas. *40 años de arte vasco, 1937-1977: historia y documentos*. San Sebastián: Erein, 1979, p. 194.

23 Texto mecanografiado de Jorge Oteiza sobre Santiago Amón y los Encuentros de Pamplona, 18 de mayo de 1972, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, facsímil reproducido en *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. [Cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, p. 118.

bienal, nunca se volvieron a convocar.²⁴ En los momentos previos a la inauguración, Eduardo Chillida retiró su obra antes de descargarla del camión, aduciendo que se presentaba junto a la de otro artista que le plagiaba y que ello podía provocar confusión entre el público. Al día siguiente de la inauguración, un cuadro de Dionisio Blanco sobre el consejo de guerra de Burgos fue censurado de forma preventiva por la organización, en previsión de que lo hiciera la autoridad gubernativa. En una asamblea improvisada, Ibarrola y Blanco pidieron al resto de artistas vascos que retiraran su obra como muestra de solidaridad, pero la mayoría no se sumaron a la iniciativa o adoptaron una actitud vacilante, provocando un aumento inusitado de la tensión. Al final, solo Agustín Ibarrola, Arri, Fernando Mirantes y el propio Blanco taparon su trabajo con mantas o lo descolgaron mostrándolo en el suelo de cara a la pared. El balance de la exposición de arte vasco en los Encuentros queda marcado por el alejamiento entre los artistas. Las fuerzas disgregadoras fueron las estrategias partidistas y las inclinaciones individuales, situadas por encima de un sentimiento colectivo que, al parecer, no era demasiado fuerte. Mientras tanto, con la policía en las calles de Pamplona —de uniforme y de paisano, doblemente presentes por los *ninots* de Equipo Crónica—, alguna obra estaba cubierta con mantas, mientras otra se hacía perceptible solo por una gran peana vacía. Cuando se clausuraron, la sensación no fue solo la de una ocasión perdida para la difusión y el contacto con el público, o para sentar nuevas bases con las que relanzar un proyecto de colaboración entre artistas vascos, sino una sensación de derrota y de profunda desmoralización. Durante el resto de la década que acababa de comenzar, ya no se planteó seriamente otro proyecto colectivo. Oteiza, que durante este periodo fue el principal agente aglutinador, pero también en parte fuerza de dispersión, abandonó definitivamente su labor de mediación entre los artistas: «decido no volver a tratar a ningún artista vasco [...] los artistas vascos (y no se salva ninguno) constituyen un auténtico y lamentable rebaño de inconscientes e irresponsables tanto para sus compañeros como para su país y para con el arte».²⁵

Pabellón Vasco

Muerto el dictador, la represión se acentuó aún más, pero la pujanza arrolladora del movimiento democrático resultaba imparable y fue cambiando paulatinamente la correlación de fuerzas. La Bienal de Venecia, que estaba llevando a cabo una renovación de sus estructuras para adaptarse al nuevo clima cultural post-68, organizó en mayo de 1975 un *Convegno Internazionale Progettuale* para definir las líneas maestras de su actuación en los próximos cuatro años. Allí se aprobó una propuesta española, presentada por el historiador Tomàs Llorens y los artistas Rafael Solbes, Manuel Valdés y Alberto Corazón, que acabaría materializándose el verano siguiente en la gran exposición, presentada en el Padiglione Italia, *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*.²⁶ La Bienal nombró una comisión para organizar el evento de la que formaron parte Antoni Tàpies, Agustín Ibarrola, Antonio Saura y el historiador Valeriano Bozal, que se orientó, entre otros aspectos, a evaluar la pervivencia del vanguardismo durante la dictadura, un «proyecto inclusivo en

24 Después de los Encuentros, se barajó la posibilidad de convertirlos en bienal. Alexanco y Luis de Pablo, cabezas visibles de Alea, iniciaron contactos para una segunda edición. Alexanco habló incluso de acercamientos con Robert Rauschenberg para una *performance* en Pamplona, pero en enero de 1973, ETA secuestró a Felipe Huarte, hijo de Félix Huarte, y todo el proyecto se desmoronó.

25 «Resolución que Oteiza pone en conocimiento de los artistas vascos», Deba, 12 de mayo de 1972, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, facsímil reproducido en *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. [Cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, p. 117.

26 La muestra de Venecia, con ciertas variantes, se presentó entre diciembre de 1976 y febrero de 1977 en la Fundación Joan Miró. El catálogo, en un primer momento, fue retenido por la censura, por delito de «propaganda ilegal». Véanse Valeriano Bozal... [et al.]. *España: vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976; Francisco Calvo Serraller. *España: medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. Madrid: Fundación Santillana: Ministerio de Cultura, 1985, vol. II, pp. 885-891.

el que tuvieran cabida las diversas culturas nacionales del Estado Español».²⁷ La muestra repasaba la vanguardia española desde el Pabellón de la República en la Exposición Internacional de París de 1937 hasta la actualidad. Pero había dos ausencias significativas: Chillida y Oteiza, que, por supuesto, habían sido invitados. La delegación vasca las explicó por la imposibilidad de entender la obra de estos dos grandes creadores fuera del contexto del pueblo vasco y, en consecuencia, exigía la creación de un Pabellón Vasco, cuyos participantes serían designados de forma democrática. Pero la posibilidad de representación de las nacionalidades históricas —especialmente Catalunya y Euskadi— había sido vetada expresamente por el Ente Biennale, así que las posibles negociaciones se rompieron. También desde la parte española, pues la delegación vasca argumentó que estaban presentes en la convocatoria la «izquierda española» (Coordinadora democrática) y la «derecha nacionalista» (Gobierno Vasco en el exilio), pero no la opción «abertzale socialista» (KAS). Aun así, al final de la Bienal, en octubre, se mostraron en diversas localizaciones de Venecia, bajo el lema «Euskadi en la Bienal 76», diversos aspectos de cine y música contemporáneos.

En definitiva, en el contexto internacional los artistas vascos estuvieron ausentes:²⁸ habían sido invitados para representar a España y no a Euskadi, y por lo tanto sus obras no podrían ser adecuadamente percibidas en un ambiguo Pabellón vasco español. Una solitaria ikurriña sustituyó a las obras de los artistas y «recordaría con su presencia al pueblo que quizá más duramente había sufrido la dictadura franquista, y que sin embargo, por una serie de circunstancias, quedaba al margen de este gran festival antifascista».²⁹ Justo diez años después de la iniciativa de los GEV, esa solitaria ikurriña en el espacio dedicado a los artistas vascos aparece como un último fracaso: compareció el símbolo político del país, pero no la obra de sus artistas. Según Morquillas, aquella fallida exposición fue «el certificado de defunción, oficioso y definitivo, de los grupos de escuela vasca»,³⁰ pero en realidad quedaba aún un último capítulo, algo así como un epílogo, protagonizado en este caso por una corporación industrial.

Fundación Orbegozo

La Fundación Orbegozo irrumpió en el panorama del arte vasco a finales de los años setenta con una fuerza y una determinación inusitadas. Seleccionó a un grupo de artistas que se comprometieron a ceder obra y participar en exposiciones programadas a cambio de una asignación mensual, algo inédito en el panorama vasco. Los artistas escogidos fueron los alaveses Carmelo Ortiz de Elgea, Juan Mieg, Santos Iñurrieta y Alberto González, los vizcaínos José Barceló y Jesús María Gallo Bidegain, y el guipuzcoano Zumeta. El responsable de la selección y presidente del Instituto de Arte y Humanidades de la fundación es un viejo conocido de polémicas, Santiago Amón, quien por fin, más allá del asambleísmo, pudo decidir desde una posición de autoridad lo que consideraba las líneas verdaderamente avanzadas de la creación vasca. Además de las

27 Carta de la comisión, 20 de enero de 1976, citada en Simón Marchán. «La Escuela Vasca en el escenario del arte español de los setenta» en *Laboratorios 70 : poéticas, políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta = 70eko hamarkadako laborategiak : poetikak, politikak eta modernitatearen krisia hirurogeita hamarreko hamarkadako Euskal Herrian*. [Cat. exp.]. Bilbao : Sala Rekalde Erakustaretoa, 2009, pp. 81-90.

28 Con la excepción de Agustín Ibarrola, presente en la sala dedicada al arte normativo, como fundador de Equipo 57, y también en la de Estampa Popular.

29 Rosalía Torrent Esclapés. «Máscara y realidad : el arte español en la Bienal de Venecia» en *Un siglo de arte español en el exterior : España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*. Madrid : Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas : Turner, 2003, p. 246.

30 José Ramón Sainz Morquillas. «Los 70 : una infancia triste, pero voluptuosa» en *Disidentziak oro : poetikak eta arte ekinbideak euskal trantsizio politikoan = Disidencias otras : poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca : 1972-1982*. [Cat. exp., Koldo Mitxelena Kuturunea, Ganbara Aretoa]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura Zuzendaritza Nagusia = Diputación Foral de Gipuzkoa, Dirección General de Cultura, 2004, p. 65.



Cartel de actividades *Euskadi en la Bienal 76*, Museo de Bellas Artes de Bilbao (el puño cerrado es el mismo que empleó Jorge Oteiza al año siguiente como logotipo de EIA)

incorporaciones de los jóvenes y de José Barceló, que no participó activamente en los debates de Emen, la selección incluía la parte más polémica del *eje* guipuzcoano-alavés de la década pasada. *Erakusketa*, el título elegido para las exposiciones en las que mostró su patrimonio, dejaba en segundo término *arte vasco*, pero incluía el euskera en su enunciado, una idea válida, pues pretendía llevar las exposiciones al resto de España y al extranjero.

La primera se inauguró en Bilbao en diciembre de 1978 y a los nombres de los becados se añadieron otros nueve con el fin de ofrecer una muestra representativa del arte vasco.³¹ Con las nuevas incorporaciones recorrió las otras tres capitales vascas y numerosos pueblos antes de recalar en Madrid entre diciembre de 1979 y enero de 1980, en el Palacio de Velázquez, y, por fin, entre febrero y marzo en la Fundación Miró de Barcelona. Eran nuevos tiempos, pero nunca el arte vasco había tenido oportunidad de mostrarse en sedes tan prestigiosas. El núcleo de las muestras eran siempre los becados, a los que se añadían o suprimían según las sedes —siempre con un «estricto criterio cualitativo», en palabras de Amón—³² otros nombres, con la pretensión de reforzar o legitimar a estos. Retrospectivamente, la selección llevada a cabo por Amón, además de las inevitables tensiones entre los artistas, muestra la incapacidad del crítico para interpretar correctamente el contexto vasco, su ceguera para apreciar nada renovador o vanguardista fuera de la abstracción, una suerte de puritanismo iconoclasta, como si la ausencia de figuras se empleara como método

31 Los artistas añadidos fueron los escultores Chillida, Mendiburu, Larrea y Nagel, y los pintores Ruiz Balerdi, Díez Alaba, Salaberri, Ramos Uranga y Pello Azketa. Véanse *Erakusketa 78: euskal artea = arte vasco*. [Cat. exp.]. Bilbao: Fundación Faustino Orbegozo Eizaguirre, 1978; Miren Vadillo. «La Fundación Faustino Orbegozo, un centro de promoción cultural a finales de los años setenta = The Faustino Orbegozo Foundation, a cultural promotion center in the last seventies», en *Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales: revisión del arte vasco entre 1975-2005*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2008, n.º 26, p. 240.

32 Santiago Amón. «Erakusketa» en *Erakusketa 1979*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura, 1979. También reproducido en Francisco Calvo Serraller. *España: medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. Madrid: Fundación Santillana: Ministerio de Cultura, 1985, vol. II, pp. 1012-1014.

profiláctico contra los tópicos del etnicismo que había dominado parte del arte vasco muchas décadas antes. Pues las propuestas más narrativas en pintura, ya fueran en Gipuzkoa o Navarra o incluso en la escultura de Andrés Nagel, nada tenían que ver con ese mundo pastoril idealizado. Pero, además, primaba la idea de que era la abstracción, gestual o geométrica, la única depositaria del ímpetu vanguardista. A finales de los setenta, cuando ya se gestaban los planteamientos posmodernos, Santiago Amón seguía aferrado a una trasnochada dialéctica figuración/abstracción.

La repercusión en prensa de estas muestras fue enorme.³³ En Bilbao, sin duda, con el altavoz de la propia fundación y de la Caja Laboral Popular, que colaboró en la muestra y cedió su nuevo local en El Arenal; así como en Madrid y Barcelona, con sesgos bien diferentes, por la novedad de evaluar el arte vasco desde la perspectiva del naciente sistema autonómico. Entre los artículos publicados, la mayoría simplemente informativos o superficialmente elogiosos, destacó el que Ángel González García publicó escasamente una semana más tarde de la inauguración en Madrid.³⁴ En el breve y certero texto, desmonta las líneas ocultas de la exposición. Se pregunta si el «criterio cualitativo» aducido por el comisario no será más bien un «criterio administrativo» de la propia corporación. Cuestiona que esta operación empresarial venga avalada por el Ministerio de Cultura y se lleve a cabo en un espacio tan prestigioso como el Palacio de Velázquez, «allí precisamente donde hubiéramos querido ver una gran exposición de arte vasco, concebida y realizada con otros criterios que no sean los específicos intereses de una fundación». Pone en cuestión que la muestra sea representativa del arte vasco actual y aporta el dato de que ha sido «contestada» en el propio País Vasco. Echa en falta a pintores como Amezttoy o Goenaga, y por supuesto escultores como Chillida y Oteiza. Califica de «delirantes» algunos de los textos del catálogo. Para concluir: «Alguien, pues, debería ir pensando en la exposición que el arte vasco se merece».

También Jorge Oteiza, ofendido por el sectarismo de una selección que nuevamente dinamitaba cualquier impulso colectivo de los artistas, arremetió violentamente contra este «Instituto de Amonidades» y criticó una «selección de artistas de ética centralista y pobre pero obedientes, contentos y orbegozosos».³⁵ Cuando *Erakusketa '78* se presentó en Vitoria, en enero del año siguiente, Javier Serrano, ligado también a Orbegozo,³⁶ que había sido en 1966 un actor de primera línea en defensa de la discriminación, no pudo sustraerse en sus comentarios a los viejos fantasmas del pasado, no tanto por sus alusiones a Orain como por la satisfactoria constatación de que se trataba de una muestra «rigurosamente seleccionada».³⁷ Un rigor quirúrgico que, a esas alturas de la década, aprobada ya la Constitución española y constituido el Consejo General Vasco, no correspondía a la represión franquista, sino a una empresa que estaba comenzando a reunir una colección de arte vasco contemporáneo. En este caso, Oteiza contrapone emotivamente la labor disgregadora del crítico frente a la complicidad de los artistas: «El crítico no sabe enseñar y todas las diferencias, envidias y

33 Véase Miren Vadillo. «La Fundación Faustino Orbegozo, un centro de promoción cultural a finales de los años setenta = The Faustino Orbegozo Foundation, a cultural promotion center in the last seventies», en *Ondare : Cuadernos de artes plásticas y monumentales : revisión del arte vasco entre 1975-2005*. Donostia : Eusko Ikaskuntza, 2008, n.º 26, pp. 245-249.

34 Ángel González García. «Orbegozo-79» en *El País/Artes*, Madrid, 1 de diciembre de 1979.

35 Miguel Pelay Orozco. *Oteiza : su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao : La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 357.

36 La fundación había proyectado toda una serie de monografías de los artistas que patrocinaba, pero al final solo la de Carmelo Ortiz de Elgea, escrita por Javier Serrano, saldría a la luz. Véase Javier Serrano. *Ortiz de Elgea*. Bilbao : Fundación Faustino Orbegozo Eizaguirre, 1979.

37 «Desde octubre de 1966, es decir, desde hace más de doce años, no habíamos tenido en nuestra ciudad una muestra de arte vasco tan rigurosamente seleccionada», Javier Serrano. «Erakusketa 78-79 : arte vasco contemporáneo en el Museo Provincial» en *El Correo Español-El Pueblo Vasco* (ed. Álava), 14 de enero de 1979, p. 23, citado en Miren Vadillo. «La Fundación Faustino Orbegozo, un centro de promoción cultural a finales de los años setenta = The Faustino Orbegozo Foundation, a cultural promotion center in the last seventies», en *Ondare : Cuadernos de artes plásticas y monumentales : revisión del arte vasco entre 1975-2005*, Donostia : Eusko Ikaskuntza, 2008, n.º 26, p. 242.

recelos entre artistas, es culpa de la crítica que no sabe explicarnos a nosotros, no enseña a relacionarnos, a respetarnos, a conocernos, a querernos».³⁸

En marzo de 1966, un mes antes de la presentación de Gaur en la galería Barandiarán, un jovencísimo Ortiz de Elgea expuso en la Sala Municipal de Arte de San Sebastián. En la portada del catálogo, un aviso significativo: «El grupo GAUR ruega su asistencia a los artistas guipuzcoanos», y en el interior, la célebre carta de Oteiza, «Del escultor Oteiza al pintor Elguea», una especie de pre-manifiesto de los GEV en el que detalla la operación de confluencia de todos los grupos en Pamplona. Terminaba la emotiva carta: «agur, joven y poderoso Elguea, personalmente quiero felicitarte y saludarte con un fuerte abrazo». Muchos años después, cuando se concreta la maniobra Orbegozo, cuando una operación de coleccionismo corporativo ha venido a sustituir al impulso colectivo original, Oteiza retoma de su biblioteca ese viejo catálogo de cuatro páginas para escribir a mano su violenta desilusión, concluyendo amargamente que también hay una Escuela Vasca en negativo, formada por «interesados, suspicaces, egoístas, faltos de generosidad».³⁹ Aquí sí se cerró abruptamente —perdió la ilusión de un porvenir— ese proyecto de identidad colectiva surgido más de una década antes.

Por fin, en octubre de 1978 se inaugura, por iniciativa de Leopoldo Zugaza y con programación de José Ramón Morquillas, el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao en la calle Elcano, un espacio determinante en los desarrollos de la siguiente década. Se abre la programación con una ambiciosa exposición: *Euskal Artea/Arte Vasco 78*, siguiendo, en la estela vizcaína, un espíritu inclusivo y aglutinador, con una representación equilibrada de generaciones, tendencias y de los diferentes territorios. Pero los becarios de Orbegozo retiran sus obras en protesta por la no inclusión de Gallo Bidegain y Barceló. De esta forma, una muestra de espíritu plural se vio cercenada por intereses concretos, marcando un último momento de desencuentro entre los artistas y mostrando cruelmente cómo estos constituyen el eslabón más débil de la cadena.

Todos los intentos de crear una estructura colaborativa entre artistas vascos, desde 1966 hasta la fallida representación vasca en la Bienal de Venecia del 76, se saldaron con fracasos. Serían precisos casi diez años más para que otro intento colectivista surgiese entre una nueva generación de artistas. En 1983, aunque ni los vientos del arte globalizado ni las poéticas ultraindividualistas del expresionismo fueran proclives a la acción colectiva, surgió otro intento —EAE, que retomaba la denominación histórica de los años veinte— liderado esta vez desde Bilbao, pero de existencia también efímera, sacudido una vez más, entre otros aspectos, por tensiones regionales. Años después, cuando al fin el mito se encadenó al delito, Juan Luis Moraza proponía a los artistas vascos una «tarea lenta y cautelosa» alimentada desde «la cordura y la cordialidad del humor».⁴⁰

38 Miguel Pelay Orozco. *Oteiza : su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao : La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 357.

39 Nota manuscrita de Jorge Oteiza, Biblioteca de la Fundación Museo Jorge Oteiza, reg. 10023. El texto completo dice así: «pero este joven que resultó majadero se hizo amónida orbegozoso y a chupar de la fundación hasta agotarla, de modo que este grupo de artistas vascos vienen a confirmar que hay Esc. Vasca por las buenas y por las negativas y malas que son estas: interesados, suspicaces, egoístas, faltos de generosidad».

40 Juan Luis Moraza. «Ornamento y ley» en *Juan Luis Moraza. Ornamento y ley*. [Cat. exp.]. Vitoria-Gasteiz : Sala América, Diputación Foral de Álava = Amárica Aretoa, Arabako Foru Aldundia, 1994, pp. 12-38 (texto de la conferencia pronunciada en el seminario *Esculpir en el tiempo*, Universidad del País Vasco, 1993).