

Un magma de rupturas, continuidades y variaciones. Acerca del arte vasco de los setenta y ochenta



Fernando Golvano

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 internacional. 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

- © Archivo Eduardo Chillida: p. 8.
- © ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz. Gert Voor in't Holt: p. 28.
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao. Biblioteca. Fotografía: Juanxto Egaña: pp. 11 (izda.), 23.
- © Colección Maru Rizo: p. 15.
- Cortesía Esther Ferrer: p. 20.
- Cortesía Fernando Golvano: pp. 5, 11 (dcha.), 13 (izda.).
- Cortesía Fundación ICO, Madrid. © Fotografía: David Serrano Pascual: p. 31.
- Cortesía Txomin Badiola. © Foto: Juan Uslé: p. 27.
- © Fundación Museo Jorge Oteiza, Archivo: p. 25.
- © Fundación Sancho El Sabio Fundazioa: p. 13 (dcha.).

Texto original publicado en:

Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País vasco 1968-2018, 2018, pp. 49-83.

Con el patrocinio de:



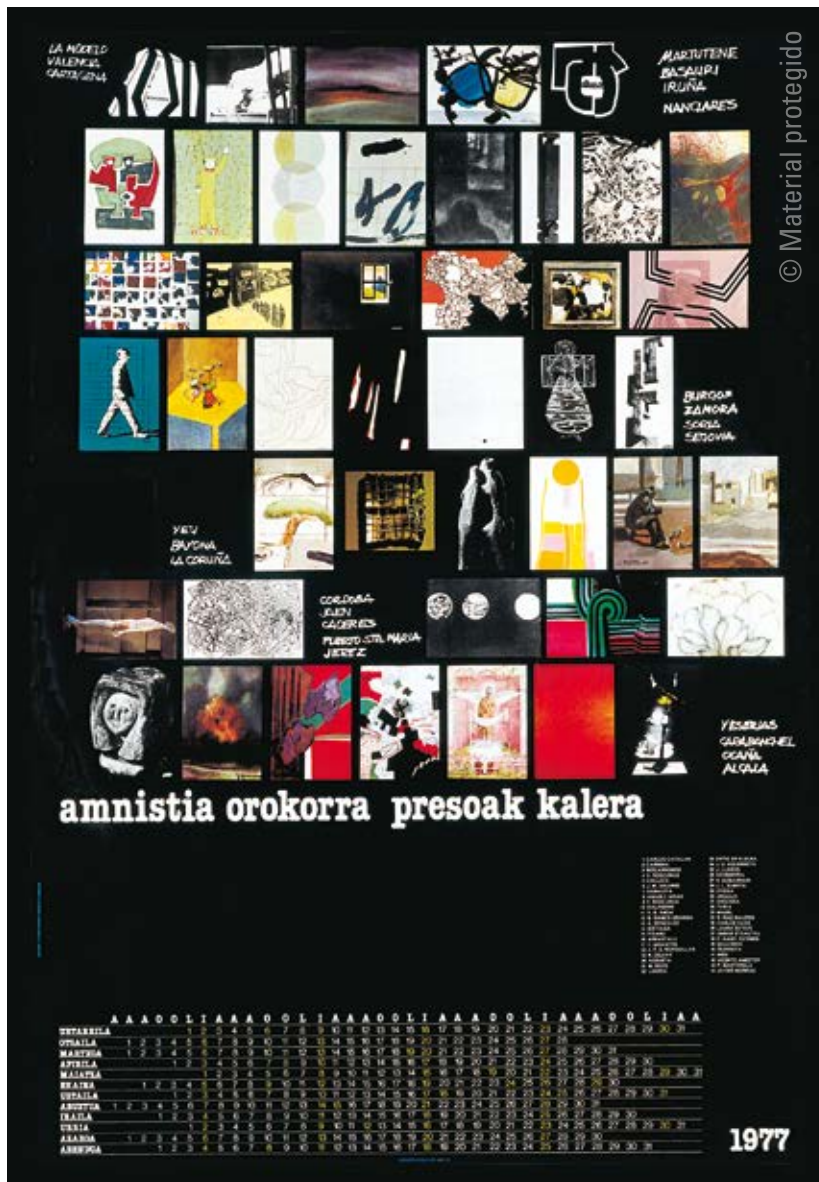
Revisar medio siglo de arte en el contexto vasco permite confrontar las emergencias modernas y las transiciones, recurrencias y rupturas de una temporalidad tramada de fenómenos y tiempos dispares. Dado que los acontecimientos históricos tienen una condición magmática y no son interpretables de modo unívoco, así también cabría tener en cuenta esa condición a la hora de «historizar» una segmentada historia de artistas y obras de un periodo genuinamente convulso como es el que se reconoce, por ejemplo, entre 1966 y 1985: desde el manifiesto del grupo Gaur hasta la presentación de la muestra *Mitos y delitos* que daba visibilidad a otras modulaciones críticas de la práctica y teoría del arte. Un haz simultáneo y tumultuoso de transiciones aparecerá en ese periodo definido por una modernidad que, tras la experiencia truncada de la emergencia vanguardista en el arte y la cultura de las primeras décadas del siglo XX, llega de nuevo con retraso, pero que pronto muestra sus crisis, anacronismos y paradojas de diversa índole. Sabido es que las fronteras entre temporalidades históricas son difusas y a la vez porosas, y que en ocasiones, como en el periodo 1975-1985, fronterizo entre dos décadas, en la realidad de Euskadi y España, adquieren una imbricación singular, una complejidad específica. En ese genuino *kairós* de emergencias múltiples, la condición moderna y el germen de la deriva posmoderna coexistirán entre tránsitos y retornos jubilosos o problemáticos que conciernen a la cultura y a las artes: en un breve intervalo histórico, lo moderno y lo contemporáneo convivirán de un modo inédito y polémico. Por ejemplo, los Encuentros de Pamplona (1972) expresarían bien esa encrucijada y su amalgama de situaciones. Oteiza, Chillida e Ibarrola, que desde los años cincuenta habían contribuido de modo sustantivo a la actualización del arte moderno y a su conexión con la escena internacional, serán los principales inductores de la nueva trama de artistas, sin que los diversos agrupamientos efímeros condicionaran sus formidables trayectorias creativas. Desde la distancia temporal, el arte en los años setenta y ochenta podría percibirse como un paisaje, que no cesa de transformarse en función del punto de vista elegido, y que fue conformándose mediante tránsitos entre generaciones, prácticas, poéticas, apropiaciones, rupturas y continuidades y zonas sombrías.

Antes de adentrarme en una aproximación al arte vasco de ese periodo, conviene hacer una advertencia preliminar: esta publicación compila cuatro miradas críticas sobre los últimos cincuenta años del arte vasco. Para evitar excesivos solapamientos, estamos invitados a centrarnos en periodos diferentes; pero dado que los lindes entre los periodos (así sean referidos a los asociados de modo genérico a décadas u otras secuencias temporales, o a determinadas corrientes y prácticas artísticas) y su interpretación no dejan de ser controvertidos, resultarán inevitables algunas reiteraciones o yuxtaposiciones en aspectos que bien hayan tratado Francisco Javier San Martín o Peio Aguirre. Las artes de esos años no se pueden abordar sin una cierta genealogía en el periodo anterior o sin sus derivaciones posteriores. Por otro lado, ¿cómo establecer una limitación de artistas a una secuencia temporal concreta cuando sus poéticas y prácticas cambian o trascienden ese límite temporal? Sabido es que las trayectorias artísticas desbordan periodos concretos, como el referido a décadas. Así, por ejemplo, Amable Arias participó activamente entre 1965 y 1967 en la génesis y desarrollo del grupo Gaur. Sin embargo, su obra más relevante y experimental se desplegaría desde mediados de los setenta hasta su fallecimiento en 1984. Algo similar podría decirse de Esther Ferrer, que participaría en las acciones del grupo ZAJ desde 1967 (la obra que se presenta en esta muestra es de 1968); sin embargo, su trayectoria individual adquiere una notable relevancia propia desde mediados de los setenta con su *performance Íntimo y personal* (1977) o en la siguiente década cuando inicia su serie *Auto-retratos en el tiempo* (1981-1999).

1. Los setenta: un paisaje convulso

La segunda mitad de la década de los sesenta fue prolija en rupturas y acontecimientos en el contexto internacional, entre los que destacan los sucedidos en 1968. Toda una mitología rebelde, principalmente para la cultura y la política europeas, queda asociada a ese año. El Mayo del 68, que convulsionó París y otras ciudades francesas, sería el emblema principal de un conjunto heteróclito de acontecimientos de aquel año entre los que cabría subrayar: la revolución democrática en Praga, la revuelta estudiantil en México que concluyó con la matanza en la plaza de las Tres Culturas, la disidencia cultural y estudiantil en Berkeley o en Berlín, y la contestación extendida por varios países a la guerra de Vietnam. A pesar de la controversia que aún perdura sobre la significación de la revuelta, resulta un lugar común aceptado que fue una colosal toma de palabra colectiva (presidida por el lema «La imaginación al poder»). En palabras de Michael Löwy, el espíritu del 68 fue un cóctel explosivo compuesto de ingredientes diversos en el que destacaría un imaginario que define como «romanticismo revolucionario», dado que asociaba subjetividad, deseo y utopía en su protesta contra los fundamentos de la civilización industrial/capitalista moderna.¹ La promesa inscrita en el célebre lema «Seamos realistas, pidamos lo imposible» se manifestaba como deseo de un entusiasmo colectivo, como potencia performativa y transformadora. Pero, salvo una memoria polémica en la cultura política y en algunas prácticas artísticas, queda poco de aquel convulso acontecimiento: tal vez el deseo de «ser-juntos» como postulara Blanchot, para inventar otras formas de emancipación y de comunidad. En los sesenta, los artistas europeos con las rupturas formales incorporan inéditas tomas de posición, otras consignas y poéticas críticas como la que revelaría, por ejemplo, Mario Merz en la pieza *Che fare?* (1968). Una interrogación artística y política será compartida en contextos diferentes y en las décadas siguientes, inventando nuevos nexos para actualizar el anhelo de «ser-juntos» y el propósito del ¿qué hacer? Ciertamente, ese deseo de producir comunidad desde el encuentro de singularidades también se manifestará mediante

1 Michael Löwy. «El romanticismo revolucionario de Mayo del 68», en *RUTH*, 2008.



Portada del calendario de gestoras pro-amnistía, 1977

otras formas en nuestro contexto cultural, social y político, que, tan cerca y tan lejos de aquella revuelta, estaba condicionado por la vigencia de la dictadura franquista. No obstante, emergían de modo magmático y lacunar (combinando formas legales y clandestinas) nuevas prácticas de contestación y disidencia política y cultural. Arte y cultura se implicaban con la acción política para la exigencia de libertades. Con luces y con ominosas sombras (1968 es también la fecha del primer atentado mortal de ETA), nuestra historia está tramada de acontecimientos que, siquiera en el ámbito específico de las artes, pueden enjuiciarse de modos diversos y cuya significación conlleva un hacer también creativo. En 1970, en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra (Pamplona), Pedro Osés y Juan José Aquerreta presentaron una serie de obras, *Mayo del 68* (1968-1969), donde recrearían una forma visual como memoria y empatía con la revuelta francesa.

Los agitados años setenta produjeron un magma de disidencias plurales al régimen franquista y a favor de una democracia por venir; no obstante, a mediados de esa década, se intensificarían las diferencias entre alternativas reformistas y rupturistas. La singular peculiaridad de ese periodo tumultuoso se reconoce en dos aspectos principales: uno se refiere al pasaje de la dictadura a una democracia parlamentaria,

lo cual constituye un acontecimiento histórico denso y complejo; y el otro, al despliegue acelerado de un entusiasmo colectivo —una forma del porvenir de una ilusión— que movilizaría predicados políticos, culturales, afectivos y estéticos tramados en un anhelo por la libertad, que vendría sublimada por significaciones diversas y contradictorias. He definido como una singular «acción heteróclita» aquel magma de prácticas y acciones artísticas que integraban lo contemporáneo y vanguardista con la cultura popular.² En aquellos años convulsos, la acción creativa y disidente parecía capaz de suspender mágicamente lo real. La potencia de lo imaginario para hacer mundos se percibía con una fuerza inédita. La experiencia de aquella década la ha rememorado melancólicamente Bernardo Atxaga: «Podría ver todos esos días irrecuperables / posándose como una bandada de pájaros imaginarios».³ En la Transición, iniciada en 1976 tras la muerte de Franco, la acción artística y cultural tendría un creciente protagonismo en la producción de formas simbólicas y del *agitprop* para causas diversas que proyectaban significaciones colectivas, identitarias y emancipatorias; pero asimismo surgieron imaginarios que, tras una retórica utópica y redentora, mistificarían proyectos excluyentes o totalitarios. Hubo un exceso de voluntarismo político y de ideología sectaria junto a múltiples aspiraciones justas que participaban en la atmósfera político-cultural de aquellos años. Los apremios políticos de la situación favorecieron una fluctuación de implicaciones entre las artes, la cultura vasquista —heredada y por hacer— y democrática en un conglomerado de urgencias y disidencias. Un momento álgido de esa colaboración en el formato del *agitprop* de ese tiempo fue la edición de un calendario en 1977 que reclamaba la amnistía general, y en el que se reproducían obras de los artistas más sobresalientes. Oteiza, Chillida, Ibarrola, Basterretxea, Amable Arias, Balerdi y Zumeta, entre otros, implicarían de modo diverso su práctica artística y sus compromisos políticos. Por un lado, en el ámbito autónomo de la creación y experimentación de cada artista se manifestaría un interés mayor por tomar posición ante la realidad del momento, haciendo explícito su *telos* político. Por otro lado, colaborarían en la creación y difusión de un imaginario social para diferentes movilizaciones.

Oteiza permanecería como el referente más destacado en los años setenta; y, a pesar de haber justificado el abandono de la escultura en 1959, proseguirá centrado en la investigación de su laboratorio de tizas y en el desarrollo de intervenciones en el urbanismo y la arquitectura, así como en acontecimientos y debates sobre política cultural. También estará volcado en la escritura de ensayos y de poesía. Con todo realizará de modo esporádico nuevas esculturas como *Navarra como laberinto* (1972) y *Estela funeraria señalando la proximidad de la central nuclear de Lemóniz* (1973).⁴ Seleccionó varias piezas de su laboratorio de tizas para tallarlas en un formato mayor. El título no admite dudas sobre su propósito político. Al mismo tiempo desplegaría una proteica dedicación a la elaboración de ensayos sobre cuestiones estéticas, lingüísticas y antropológicas, y a la escritura poética. Pero a cada iniciativa y proyecto le acompañará casi siempre la

2 Véase Fernando Golvano. «La acción heteróclita : notas sobre el irrepentible calidoscopio creativo y disidente de los setenta en Euskadi», en *Disidenciak oro : poetikak eta arte ekinbideak euskal trantsizio politikoan = Disidencias otras : poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca*. [Cat. exp., Koldo Mitxelena Kulturunea, Ganbara Aretoa]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura Zuzendaritza Nagusia = Diputación Foral de Gipuzkoa, Dirección General de Cultura, 2004, pp. 11-45. Y también, en un mayor desarrollo, la publicación de la muestra que comisarié *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.

3 Bernardo Atxaga. «Un explorador cansado», en *Nueva Etiopía : conversaciones, poemas y canciones*. Madrid : Galería Detursa, 1996, p. 54. Se publicó primero en euskera: «Esploradore nekatu batek zer ikus lezake», en *Etiopía*. Bilbao : Pott, 1978.

4 Oteiza, en el catálogo de su muestra en la galería Txantxangorri (Hondarribia, 1974), manifiesta su compromiso: «Nos queda un único objetivo de interés para todos y de urgente preocupación, creo que es el de nuestra defensa física (centrales nucleares cuyo emplazamiento y cuyo futuro es el mismo, el desierto), la defensa territorial, ecológica, de nuestro país».

sombra de un fracaso. En un contexto tan agónico como el de esos años, Oteiza postulará un «Proyecto de escuela militar de artistas vascos» (1975) cuyos objetivos eran de «orden cultural, pero como operaciones de urgencia».⁵ No sorprenderá entonces que, en ese contexto antagonista con la dictadura, Oteiza creara su *Retrato de un gudari armado llamado Odiseo* (1975) a partir de una de sus cajas metafísicas, la variante del *Homenaje a Mallarmé* (1958). Diríase que su *Odiseo* se trata de un autorretrato como artista heroico de la vanguardia vasca. Esa escultura es valorada en 1990 por Oteiza como «la más importante escultura de nuestra vanguardia final del Arte contemporáneo» en el arte español. Consideraba que debía estar en la colección permanente del Reina Sofía y expuesta cerca del *Guernica*, pues «sin duda es la que con más sentido histórico y dignidad merece situarse cercana al *Guernica* con la que se relaciona por el tema mismo de su planteamiento evidente en su título».⁶

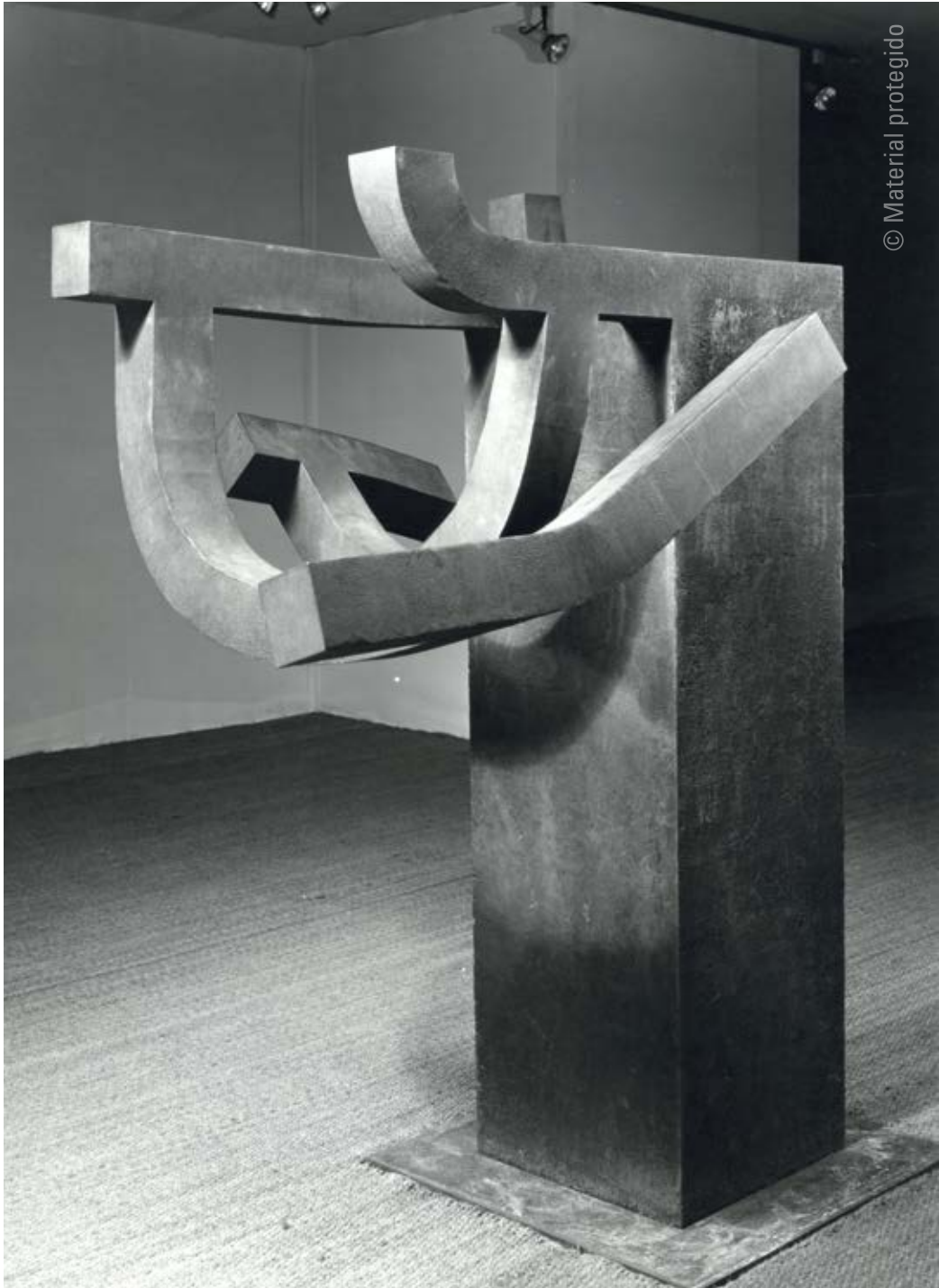
Eduardo Chillida, por su parte, también realizó una pieza que tituló *Gudari* (1974) con voluntad conmemorativa relativa a la figura resistente del soldado vasco en la Guerra Civil; pero sin connotaciones al tiempo presente y sin la pretensión oteiziana de autorrepresentación vanguardista. Acompasando la cultura política de esos años, se implicará con obras que serán cajas de resonancia de significaciones imaginarias sociales que estaban en boga. Por ello diseñó varios de los logos más destacados en la cultura disidente, como el del movimiento antinuclear (1974) o el de las gestoras pro-amnistía (1975). Asimismo, en la acción restringida a su investigación formal, sus series gráficas *Euskadi I-IV* (1975-1976) o *Enda I-VII* (1979) recrean un imaginario visual e identitario de una Euskal Herria en construcción. Entre los carteles serigráficos destacará *Para el hombre, por los derechos humanos* (1980). Al mismo tiempo, Chillida siguió indagando en un hacer escultórico que integraba tensiones formales que remiten al informalismo, a la abstracción geométrica y a la caligrafía oriental. También se valdrá de nuevos materiales como el acero corten o el hormigón. En 1977 se inauguró en San Sebastián el *Peine del viento*, un verdadero lugar de encuentro público entre arte y naturaleza, entre una intervención artística y otra arquitectónica (a cargo de Luis Peña Ganchegui), entre obra y público.

Agustín Ibarrola configuró un imaginario disidente destinado a la reivindicación obrera y cultural. Son muy reconocibles sus puños, figuras obreras entrelazadas y sublimadas en un cuerpo común para la movilización, o sus series gráficas de los años setenta denominadas *Paisajes de Euskadi* e iniciadas en la década anterior, algunas de las cuales incorporan citas del *Guernica* de Picasso. La serie *Ceras* y las xilografías realizadas en los setenta sintetizan, mediante una economía formal, una depurada síntesis de una figuración expresionista y de una abstracción crítica, y constituyen un atlas de manifiestos visuales a favor de la clase obrera y del mitificado mundo rural.

Dionisio Blanco, tan cercano al modo de implicación entre arte y sociedad de Ibarrola, con quien participaría en Estampa Popular y que fue censurado en los Encuentros de Pamplona (1972), desarrollará en los setenta una figuración mestiza de herencias realistas diferentes. Alegoriza una solidaridad con las figuras anónimas, que padecen privación de derechos o represión, mediante trazos elementales en el dibujo y con un lirismo contenido en el uso del color. Su obra *Represión* (1975), incluida en esta muestra, resulta ejemplar de sus elecciones formales y éticas.

5 Oteiza, documento Fundación Museo Jorge Oteiza, Archivo, n.º registro 9447.

6 Oteiza, documento Fundación Museo Jorge Oteiza, Archivo, n.º registro 15088.



Eduardo Chillida
Gudari, 1974
Acero corten. 185 x 146 x 107 cm
National Gallery, Berlín

Néstor Basterretxea tuvo una implicación muy activa en la creación del universo identitario nacionalista, bien desde su propia práctica artística —el documental *Ama Lur* (1966-1970), realizado con Fernando Larruquert; o su escultórica *Serie cosmogónica vasca* (1972–1977), tallada en roble con el propósito de dotar un imaginario mítico y ancestral, y surgida de la lectura del ensayo *Mitología vasca*, del etnógrafo José Miguel de Barandiarán, que actualizará una identidad colectiva en construcción,⁷ o los monumentos dedicados a la memoria histórica—, bien desde el diseño de carteles para el *Aberri Eguna* (1976), el *Bai Euskarari* (1978) u otras iniciativas culturales y políticas. La escultura *Izaro* (1983), que preside el Parlamento Vasco, será el corolario de ese anhelo de creación de emblemas para una identidad colectiva de signo nacionalista. Otros escultores más jóvenes, como José de Ramón Carrera y José Ramón Anda, también se interesaron por la representación de símbolos nacionalistas, como la idea del *Zazpiak bat*: con ese título, el primero realizó una pieza abstracta en aluminio (1962-1970), y el segundo, un conjunto de prismas en madera (1978). Remigio Mendiburu estuvo muy comprometido con la exaltación de la cultura popular —*Txalaparta* (1961) fue su escultura más representativa en los sesenta— y el universo simbólico asociado a lo mítico-telúrico. Suyo fue el diseño del testigo utilizado en la Korrika a favor del euskera. Rafael Ruiz Balerdi, en el periodo 1973-1978, desplegará un compromiso pedagógico renovador en escuelas públicas de Andoain y Lasarte, y colaborará con el movimiento «Euskalzale». Asimismo, cooperó de modo esporádico con el *agitprop* de la corriente pro-amnistía y realizó murales para el movimiento comunista. Fue también uno de los más implicados en la promoción de las semanas culturales que, en la primera mitad de los setenta, favorecieron un encuentro entre artistas y otros colectivos culturales en numerosas localidades de Euskadi. José Luis Zumeta será otro de los artistas integrantes en Gaur que más ha prolongado su colaboración con la cultura *abertzale* emergente: diseñaría carteles para la movilización a favor del euskera o para los montajes y festivales del grupo Ez dok amairu (así, por ejemplo, el de *Ikimilikiliklik* en 1976); también las portadas de los discos de Mikel Laboa, desde el célebre *Bat-Hiru* (1974).

Otras instituciones se incorporan al paisaje del arte en el ámbito de la formación de nuevas generaciones: la apertura en 1970 de los cursos reglados de la Escuela Superior de Bellas Artes en Bilbao será el embrión de la futura y demandada Facultad (UPV/EHU), cuya inauguración llegará en 1978.⁸ Sin embargo, ese proyecto tampoco pudo soslayar la aparición de controversias, que estuvieron animadas casi siempre por Oteiza: contrario a las convenciones académicas y disciplinares, vendría a postular —como había avanzado en el *Quousque tandem...!* (1963)— la creación de un Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas donde la formación, la investigación y la práctica pudieran trascender las disciplinas convencionales para generar encuentros entre las artes.

En los años setenta, principalmente en Bizkaia, una secuencia de acontecimientos y agrupamientos efímeros catalizaron los deseos y propósitos de la heterogénea escena artística vasca. Una generación más joven que la que se había integrado en los grupos de la Escuela Vasca toma el relevo en su tentativa de delimitar tomas de posición artística y política, para lo cual el manifiesto era una acción necesaria que les vinculaba a una memoria de las vanguardias tanto en el ámbito internacional como en el nacional. Javier Urquijo sería el mentor del grupo Nueva Abstracción⁹ (Bilbao, 1969-1974), defensor del espacialismo abstracto. Simultánea-

7 El proyecto de Basterretxea encontraba, por medios diferentes, una afinidad con el de Oteiza o el de Mendiburu en ese identitario que cohabita paradójicamente con una praxis vanguardista y moderna que indaga sobre las formas y misiones del arte. La memoria más antigua deviene memoria del futuro, los imaginarios míticos se traducen a estatuaria moderna, lo fantasmagórico adviene corpóreo.

8 Para una aproximación a los avatares de la génesis de la Facultad de Bellas Artes, las polémicas en torno al modelo de educación artística y a su modelo de gestión, véase Javier Viar. *Historia del arte vasco : de la Guerra Civil a nuestros días, 1936-2016*, t. II. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017, pp. 587-594.

9 No mantuvo una composición estable de artistas y la mayoría declinaría su dedicación profesional a la práctica artística.

mente, surgirá SUE por la iniciativa de Morquillas, Mirantes y López, y en compañía de Brancas, Dol, Uriarte y Urrutikoetxea. El manifiesto redactado por Morquillas postulaba la abstracción geométrica como referente del grupo. El *humus* que propició esa iniciativa se generó en los encuentros informales suscitados en la galería Grises y en las conferencias que José Luis Merino organizaba en el Ateneo de Bilbao. De una escisión de SUE surgirá ZUE, ya sin la participación de Morquillas y con artistas vinculados al Partido Comunista de Euskadi. Desde ZUE, Mirantes organizará dos exposiciones como *ZUE 2* y *ZUE 3*, con la incorporación de artistas diferentes. En esa efervescencia efímera, otros grupos como Indar entran en escena en 1970, con algunos supervivientes de los grupos anteriores.

La *I Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo* (1971), comisariada por José María Moreno Galván, Santiago Amón y Enmanuel Borja, que pretendía mostrar el arte español y vasco contemporáneo, contó con la participación de Oteiza. El enfoque comisarial fue cuestionado por varias asambleas de artistas vascos.¹⁰ Para la segunda edición de esa muestra (1973), el Ayuntamiento optó por un comisariado colegiado integrado por Basterretxea, Morrás, Ibarrola y Ortiz del Elgea para la selección de artistas vascos; pero viejas y nuevas desavenencias entre artistas y a la vez con las instituciones malograrían la continuidad de ese evento. Entre esas dos ediciones se celebraron los Encuentros de Pamplona (1972), cuya significación e importancia no fue debidamente percibida en ese momento. Concebidos y dirigidos por dos creadores – Luis de Pablo, responsable del laboratorio de música experimental Alea, y José Luis Alexanco, vinculado al Centro de Cálculo de la Universidad Complutense–, los encuentros primaron las artes de acción o el arte intermedia sin limitarse a la tradición artística occidental. Bajo el patrocinio de la familia Huarte y con la colaboración del Ayuntamiento de Pamplona y en menor medida de la Diputación Foral, se reivindicaba la participación del público «en el hecho artístico», y a las obras, la exigencia ambigua de «ser espejo real del momento que le tocó vivir».¹¹ El mecenazgo de esa familia y, de modo sobresaliente, el de Juan Huarte fue decisivo para la producción de obras de Oteiza, Chillida, Sistiaga y Balerdi, y su difusión. X Films o la revista *Nueva forma* fueron plataformas para la experimentación e investigación del arte en los setenta que también surgieron del mecenazgo de Huarte. La música contemporánea, el arte de acción, los *happenings*, la poesía visual y otras nuevas prácticas artísticas de las neovanguardias europeas de los sesenta se encontrarían con el incipiente arte español y con una presencia de la escena propia a través de la muestra *Arte Vasco Actual*, comisariada por Santiago Amón y en la que destacaban Oteiza y Chillida. Los celos y desconfianzas de índole diversa entre los promotores de los Encuentros y la heterogénea escena de artistas vascos,¹² por un lado, y las desavenencias entre estos terminaron provocando un nuevo fracaso: Chillida, alegando que fue plagiado por otros artistas, retiró sus obras antes de que fuera inaugurada la muestra; Ibarrola y Arri hicieron lo propio en solidaridad con Dionisio Blanco, cuya obra *El proceso de Burgos* había sido censurada; y fue marginada la presencia de artistas navarros. Aquel ensayo de una muestra vasca colisionaba, salvo algunas excepciones, con el tono experimental y novedoso que recorría aquel singular acontecimiento artístico y que, en palabras de Pedro Manterola, «era del todo incongruente en el plan de

10 Asambleas de artistas vascos y de alumnos de la Escuela de Bellas Artes redactaron un manifiesto en el que se postulaba la creación de instituciones propias, un nuevo estatuto social para el artista y una reforma de las enseñanzas artísticas. Ese documento y otros de la época se encuentran en María José Arribas. *40 años de arte vasco, 1937-1977: historia y documento*. San Sebastián: Erein, 1979.

11 Luis de Pablo; José Luis Alexanco. *Encuentros = Rencontres = Meetings = Treffen = Incontri: Pamplona, 26.VI - 3.VII, 1972*. [Cat. exp.]. Madrid: Alea, 1972.

12 Un conjunto de artistas reunidos en la Escuela de Deba, y que contó con el apoyo de Oteiza, expusieron unas exigencias mínimas para su participación en los encuentros: «1. La apertura de un local para la 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. 2. Cesión por duplicado, uno para este centro y otro para la Escuela de Arte de Deba, del material utilizado en estos encuentros. 3. Subvenciones a los dos centros. 4. Garantía de participación activa en la organización de todos los futuros encuentros en Pamplona» (María José Arribas, *op. cit.*, 1979, p. 194).



Cartel de la exposición *Arte Vasco Actual*, organizada con motivo de los Encuentros de Pamplona, 1972



Cartel de la exposición *John Cage / David Tudor*, organizada con motivo de los Encuentros de Pamplona, 1972

los Encuentros». ¹³ Demasiados conflictos anudados a un evento que padeció la incompreensión cuando no el boicot activo de ETA y de la disidencia clandestina de signo antifranquista que menospreciaba –como también lo hacía una corriente de artistas vascos– los nuevos comportamientos artísticos como elitistas y vanguardistas. Lejos de percibirlos como una oportunidad de apertura al contexto internacional y de diálogo polémico con las nuevas prácticas, el sectarismo ideológico y la mistificación de la cultura popular favorecieron un lamentable desencuentro. Como observara Marchán Fiz, «si desde un punto de vista político los *Encuentros de Pamplona* quedaron atrapados en la coyuntura interna española, desde la vertiente artística casi estaban condenados de antemano al fracaso. ¿Cómo conciliar, en efecto, los realismos sociales ambientales, por muy épicos que fueran, o las obras que se inscribían en la tradición de los géneros artísticos, aunque fuesen modernos, con unas propuestas que los superaban?». ¹⁴ La sublimada Escuela Vasca no aprovechó aquella oportunidad para su reafirmación, sino que antes bien mostraría los límites y paradojas de su autodenominación.

Otros episodios de agrupamiento artístico y con una acendrada dimensión política serían: el grupo Ikutze (Bilbao, 1973-1974) lo formaron José Ibarrola, Montxo Maoño, Elena Badía, Aurelio Garrote, Iñaki de la

¹³ Pedro Manterola. «Encuentros y desencuentros», en *Los Encuentros de Pamplona : 25 años después*. Pamplona : Caja de Ahorros de Navarra; Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 43.

¹⁴ Simón Marchán Fiz. «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 hamarrekoko hamarkadako Euskal Herrian*. [Cat. exp.]. Bilbao : Sala Rekalde Erakustaretoa, 2009, p. 86.

Fuente, Jesús Pastor, José Bayo y Raúl Ortega. El manifiesto exponía su filiación vanguardista, pero sin afa- nes muy normativos –sus afinidades se inscribían en la herencia del realismo social de Estampa Popular–, y se mostraron críticos con la industria cultural y el sistema del arte convencional. El Taller de Aya (1975-1986), impulsado por el escultor Reinaldo fue un proyecto social, comunitario y pedagógico que sintonizaba con postulados oteicianos. Hacia el año 1977, con la incorporación de Xavier Laka y de otros artistas, se abre la experiencia a toda persona interesada en integrar práctica artística y vital en un proyecto abierto y comunitario.

La participación vasca en la Bienal de Venecia (1976) también fue objeto de numerosas querellas inter- nas relacionadas con la muestra *Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, comisariada por Tomàs Llorens, Alberto Corazón, Manuel Valdés y Rafael Solbes. La Transición política apenas había dado sus primeros pasos y la participación en la Bienal representaba una alternativa a la política cultural que había desarrollado la dictadura. Las diferentes plataformas de la oposición antifranquista pugnaban entre sí para hegemonizar las nuevas propuestas artísticas y culturales. La presencia de artistas vascos quedaba limitada en la propuesta inicial a Oteiza, Chillida e Ibarrola. Los dos primeros y una asamblea de artistas vascos re- chazarían esa propuesta y demandarán, con el apoyo de plataformas políticas antifranquistas y por el provi- sional Consejo General Vasco, un pabellón propio. La dirección de la Bienal no lo consideró y se organizó un evento alternativo desde un comité Euskadi-Italia.¹⁵ Morquillas rememoraría aquella tentativa frustrada con ácida melancolía: «Las asambleas de las tabernas de Gros para decidir los modelos de participación en la Bienal de Venecia, fueron el canto del cisne y el canto del cuervo. El martillazo de salida huyendo de la hoz. El certificado de defunción, oficioso y definitivo, de los grupos de Escuela Vasca. Todo fue ya epigonal».¹⁶ Las querellas en torno a los encuentros del 72 volvían a manifestarse con nuevos aspectos en juego. Marchán Fiz ha valorado que el conflicto en torno a la Bienal es un hito más en una secuencia de desconexiones del arte vasco respecto al arte español «con el que evidentemente se relacionaba si nos atenemos a la inserción de sus artistas en su escena desde la Guerra Civil».¹⁷ Enumera otros eventos en los que el arte vasco también quedaría al margen: la exposición *Antes del arte* (1968) y el ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* en los Institutos Alemanes de Madrid y Barcelona (1974).

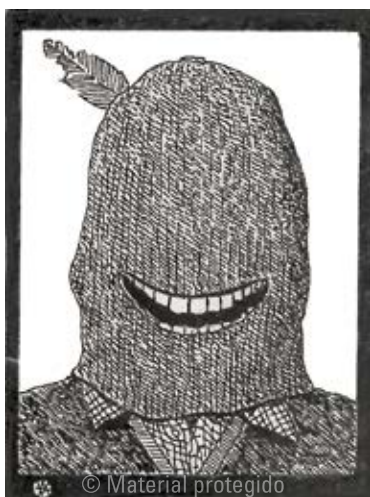
La Facultad de Bellas Artes inicia su andadura en 1978 y no quedará al margen del ambiente tan politizado que primaba en aquellos años de la Transición. Estudiantes de la primera promoción (Txupi Sanz, Xabi Idoate y Toño González) fundan el colectivo Peatonos (1978-1980) animados por sus ideas trotskistas y situacionis- tas, y cuya acción crítica se dirigía a la institución del arte, a la mistificación de la autoría y del mercado. Ese mismo año, en San Sebastián, un grupo de jóvenes poetas y escritores con vocación artística de linaje dadaísta montan el grupo Cloc de arte y desarte (1978)¹⁸. Fernando Aramburu y Álvaro Bermejo fueron los impulsores más destacados de ese excéntrico colectivo que editó una revista y protagonizó acciones sor- prendentes como la acción grafitera en el *Peine del viento*, de Chillida. Aquella efervescencia entusiasta de arte y cultura en los setenta y en los primeros años ochenta se manifestaría también en la eclosión de un

15 María José Arribas da cuenta de esos eventos y de las controversias asociadas en *op. cit.*, 1979, pp. 217-234.

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

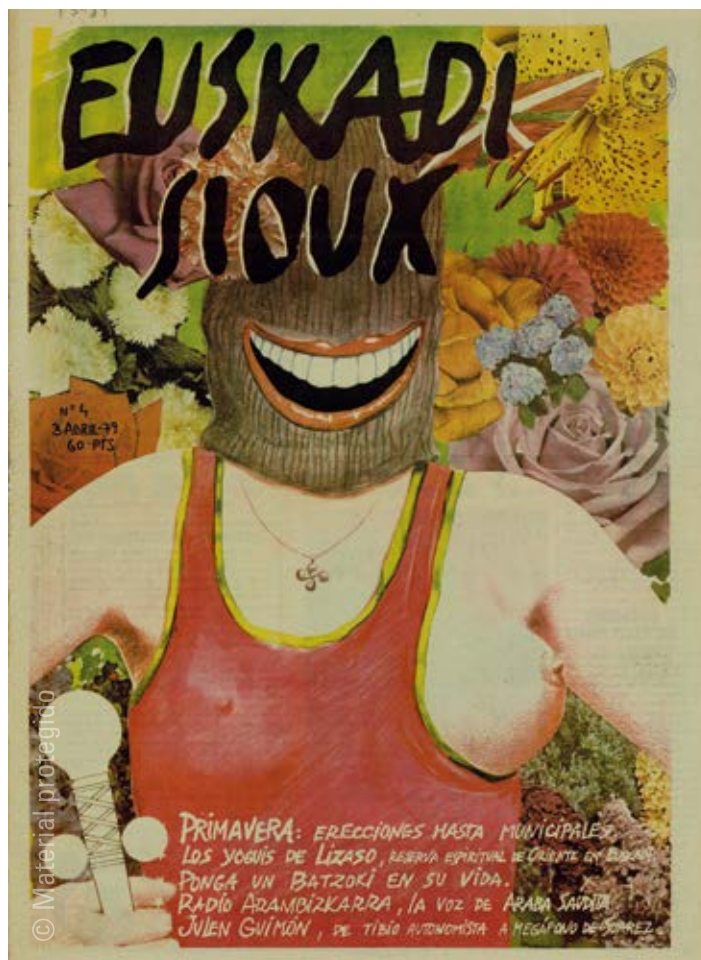
17 Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, 2009, pp. 81-90.

18 Un análisis en profundidad de la génesis y desarrollo de ese grupo se encuentra en Juan Manuel Díaz de Guereñu. *Cloc. Historias de arte y desarte*. Madrid : Hyperión, 1999, que se editó con motivo de la muestra que presentó la Ganbara del Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián.



△ Vicente Ameztoy
Dibujo para *Euskadi Sioux*
1979
Tinta sobre papel. 8 x 6 cm
Colección particular

▷ Vicente Ameztoy
Portada de la revista *Euskadi Sioux*, n.º 4,
3 de abril de 1979
Fundación Sancho el Sabio Fundazioa



fenómeno *underground* y popular como será la edición de revistas y fanzines autogestionados por los propios escritores, poetas y artistas. Un breve muestrario llevaría los nombres siguientes: *Kurpil* (1973-1977), *Panpina ustela* (1975), *Zorion ustela* (1976), *Mermelada ustela* (1976), *Kantil* (1977-1981), *Pott* (1978-1980), *Oh! Euskadi* (1979-1983), *Euskadi Sioux* (1979), *Caballo canalla a la calle* (1979), *Xaguxarra* (1980-1981), *Susa* (1980-1994), *Idatz & Mintz* (1981-...), *Hegalez hegal* (1981) *Maiatz* (1982) o *Stultifera Navis* (1982-1983); o fanzines como *Sanfermines 78*, *Araba Saudita* (1979), *Muskaria* (1980-...), *Destruye* (1981-1986) o *eta kitto* (1981-1985). Destacaremos, a pesar de su efímera duración –editaron siete números a lo largo de 1979–, la aventura de *Euskadi Sioux*. Vicente Ameztoy fue el encargado de la imagen gráfica donde la ominosa figura del encapuchado de ETA queda transfigurada irónicamente en un alegre encapuchado desarmado. El escritor Rafael Castellano, que participó en esa tentativa cáustica, escribió: «*Euskadi Sioux* peleó por su idiosincrasia heteróclita y porque Euskal Herria se volviese a sonreír de su sombra».¹⁹ Otros escritores, artistas y agitadores «sioux» fueron: Maya Aguiriano, José María Aguirre, Josu Bilbao, Juan Carlos Eguillor,

19 Rafael Castellano. «La movida vasca (1970-1980). Política versus culturas», en *Disidentziak oro : poetikak eta arte ekinbideak euskal trantsizio politikoa = Disidencias otras : poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca : 1972-1982*. [Cat. exp., Koldo Mitxelena Kulturunea, Ganbara Aretoa]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura Zuzendaritza Nagusia = Diputación Foral de Gipuzkoa, Dirección General de Cultura, 2004, p. 123.

Laura Esteve, Juan Ignacio Echart, Mentzu Iglesias, Fernando Illana, Juan Mendizabal, Ernesto Murillo, Antton Olariaga, Teo Uriarte, Rosa Valverde, Jon Zabaleta, Paloma Zuloaga e Iván Zulueta.²⁰

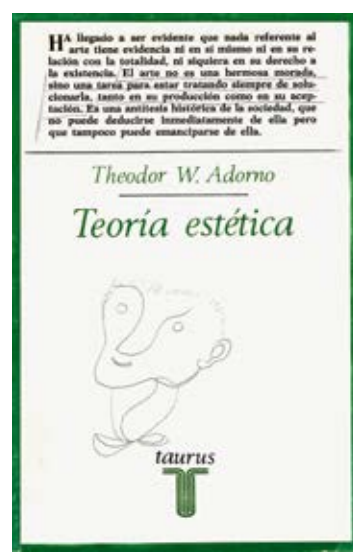
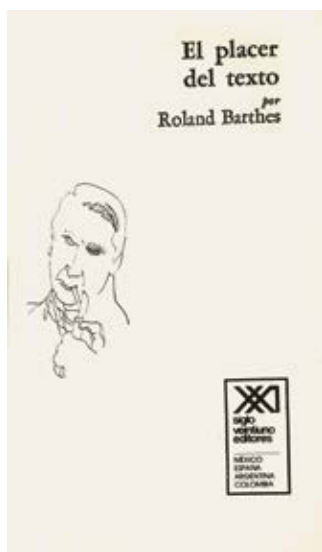
2. Otras rupturas, ironías y líneas de fuga y retorno

En los años setenta, frente a la primacía de la pintura de signo abstracto o de la informalista en cualquiera de sus corrientes, aparecieron en el contexto internacional renovadas poéticas que actualizaban un interés por el realismo y la figuración que favorecían nuevas posibilidades narrativas, otros despliegues imaginarios. La búsqueda de un grado cero para la pintura, la idea del repliegue a su propia literalidad pictórica, que había postulado de modo sobresaliente Ad Reinhard, contrastaba con los nuevos modos de puesta en forma de un ámbito figurativo o realista en grados diversos que litigaban con la historia del arte, con la experiencia del mundo y con lo imaginado. Otras figuras de lo pensable eran abordadas con recursos pictóricos sin que quedaran limitadas a recrear una herencia humanista ni a celebrar el enigma de lo visible. Todas las posibilidades se abrían en el territorio de la pintura y a veces en el espacio mestizo con otras técnicas y soportes. El vitalismo asociado a la pintura gestual en cualquiera de sus tendencias tendrá un cauce diverso para su manifestación en una nueva figuración que aparece de modo incipiente en el arte vasco de los setenta. Frente a la figuración y los realismos heredados, que no cuestionaban las convenciones pictóricas y que de modo ilusorio representaban una cierta identidad con la imagen del mundo y de las cosas, la nueva figuración ponía el acento en la libertad formal, en el hacer *poiético* que da forma a lo experimentable y a lo imaginable. Algunos artistas de la vanguardia de los sesenta, entre los que cabría destacar a Amable Arias, Bonifacio, Zumeta, Carmelo Ortiz de Elgea o Isabel Baquedano, iniciarán en la siguiente década una deriva figurativa que cohabitará con preceptivas abstractizantes.

En los párrafos siguientes me detendré en algunos comentarios sobre esos artistas que recuperan una nueva figuración que tendrá un desarrollo diversificado en la siguiente generación. La trayectoria de Amable Arias se bifurca de modo muy libre por múltiples senderos creativos²¹ y por diversas tentativas colectivas y disidentes. A inicios de los setenta transitará hacia una obra de poética mestiza: sobre una superficie con evocaciones de una abstracción lírica gravitan pequeñas figuras informes o surrealistas. Obras como *De lo Invisible I y II* (1972) dan cuenta de ese juego libre y antinormativo. Apoyándose en su acendrada pulsión por dibujar sus obras, acogerán un universo imaginario habitado por seres raros y diminutos, personajes extraídos de la realidad, figuras zoomorfas, híbridas, espectrales o fantásticas, bestiarios amables o temibles. *Diapositivas en negro* (1977) es la obra seleccionada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao para esta muestra. Esa pintura se relaciona con otras dos: *Piratas* (1974) y *Uno caído* (1977), que abordan de modo irónico el juego de la representación pictórica que tantas controversias acumula en la historia del arte. Oculta la mayor parte de la superficie del lienzo con una nueva capa de pintura, que produce un efecto monocromo. Deja a salvo dos fragmentos rectangulares que proyectan figuras diminutas. Esta suerte de palimpsesto o de rescritura visual manifiesta una ironía sobre el acontecimiento de la desaparición y el enigma de lo visible. Enmascara la puesta en forma inicial, fragmentando así la posible narración visual, y nos hace más conscientes de la convencionalidad de la imagen pictórica. Mediante ese gesto disruptivo, se distancia críticamente de la querella reduccionista entre abstractos y figurativos, como lo hace también en otra obra

20 En 2001 realicé una retrospectiva de la revista en Bidebarrieta Kulturgunea de Bilbao. Koldo Mitxelena se encargó de la digitalización y puesta en red de los siete números editados. Pueden verse en www.euskadisioux.org

21 El análisis más exhaustivo y completo sobre este artista se encuentra en la publicación de María del Carmen Alonso-Pimentel. *Amable Arias*. Donostia-San Sebastián : Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.



Biblioteca de Amable Arias. *Tupamaros*, intervenciones realizadas por el artista en libros y revistas, 1966-1983
 Colección Maru Rizo

realizada igualmente en 1977, *Rectángulos con moro*. Ese gesto se emparenta con el de Jasper Johns, que en 1959 ya ocultó una parte de sus pinturas-*collage* con nuevas capas de pintura que dejaba entrever fragmentos. O también cabría asociarlo a la acción de Robert Rauschenberg en 1953 cuando se apropió de un dibujo de Willem de Kooning para borrarlo y dejar las marcas como trazos de su acción en la nueva obra: *Erased De Kooning Drawing*. En ambos casos emerge una tensión entre lo visible y lo tapado que impide aprehender la composición primera y vuelve ilegible la plena representación. Estos gestos conceptuales expanden la pintura a nuevas prácticas y poéticas en juego. Hasta su prematuro fallecimiento en 1984, Amable no dejará de experimentar con recursos mínimos en la exploración de una plural obra plástica y poética a través de *collages*, cuadernos, dibujos, intervenciones en cientos de libros y revistas, *performances* sonoras y utilizando soportes diversos.²² Además de la escritura poética, Amable perseveraría en breves ensayos y textos sobre arte, estética y política. Todo ello motivado por un *telos* crítico: «Desconstrucción. Si el arte es, y lo es para mí, aquello que Adorno sintetiza en 'la misión del arte actual es la caotización del orden'».²³

Bonifacio fue un dibujante prolífico, un pintor obstinado y un excelente grabador e ilustrador. Merino, desde la galería Grises, sería a finales de los sesenta uno de los primeros valedores de su pintura, que irá metamorfoseando entre afinidades formales con el informalismo, la abstracción expresionista y la figuración de índole dispar en la que sobresalen ciertas reminiscencias surrealistas. Saura, Gorky, Alechinsky, Johns y, finalmente, desde mediados de los años ochenta, Matta serán las principales influencias que conformarán su imaginario visual. Como ha observado Javier Viar, «quizá su obra más original fuese la que presentaba personajes más característicos, más amorfos y ambiguos, que resultaban menos deudores de reconocibles diseños ajenos».²⁴ Las pinturas y grabados dan cuenta de seres informes, larvarios, insectos, bestiaros

22 Una revisión de ese universo creativo experimental y de su biblioteca intervenida a lo largo de los setenta y ochenta se dio en la muestra *Amable Arias. Dar forma al caos y al azar*, que comisarié en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián en 2013.

23 Entrevista en *La Voz de España*, 21 de octubre de 1972.

24 Javier Viar. *Historia del arte vasco: de la Guerra Civil a nuestros días, 1936-2016*, t. I. Bilbao: Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017, p. 202.

insólitos y monstruos tan lúdicos como inquietantes surgidos del extravío de su imaginación y que celebran el placer de lo inesperado. En *Juguetes* (1975), como en otras obras como *Triángulo azul* (1977-1978), juega con manchas de color sobre las que lo figural aparece como enigmas de lo visible. El recuerdo de la pintura expresionista de Willem de Kooning es muy notable en ese periodo, como ha observado Viar.²⁵ Su poética se resume en esta declaración: «Todos mis cuadros son investigaciones, problemas, dudas, inseguridades, y en esta búsqueda hay un desarrollo lógico y una incertidumbre».²⁶ Zumeta a finales de los sesenta produce unas esculturas móviles colgadas y con planos de aluminio recortados y pintados con colores planos; y unos valiosos relieves de madera pintada que enuncian una tensión entre pintura y escultura. Sin embargo, esa elección no encontrará continuidad en su trayectoria posterior. Será hacia 1975 cuando inicie una figuración expresionista y abigarrada de colores y narraciones visuales múltiples, siendo *Hombres-espacios-cosas*, una pintura de gran formato realizada en ese año, un compendio notable de ese modo constructivo. Un caos se despliega en su vis pictórica mediante un énfasis gestual y cromático muy deudor de los neoexpresionismos alemanes. Si la permanencia de lo pictórico es dar a ver un posible, un mundo en trance de hacerse, como recordaba Lyotard en su ensayo *Discurso, figura* (1978), Zumeta lo aplica con pasión. Esa incipiente figuración, que en los *Papiroak* de los años ochenta encontrará quizá su expresión más lograda, la simultaneará con otras series de composiciones abstractas con fondos grises y menos abigarrados de gestos, manchas y trazos como la que se presenta en esta muestra: *Pintura* (1977).

Darío Villalba es uno de los artistas más experimentales, creando una importante y prolongada serie de imágenes híbridas de fotografía y pintura que a veces encapsula como en *La espera blanca* (1974). En estas obras, como en los grandes formatos, la reducción cromática agudiza el énfasis dramático de sus imágenes. Su figuración establece una síntesis de representación, afecto y deseo en una deriva ascética y mística. Carmelo Ortiz de Elgea, en su prolongada trayectoria pictórica, modula de modo muy libre una permanente afección por los paisajes, que transmuta en imágenes abstractas o figurativas. Tras un primer periodo en el que prima un informalismo matérico tan en boga en los años sesenta, irá virando hacia una figuración que parece camuflarse en los paisajes, como en la obra *Figuras con paisaje* (1970). El paisaje, concebido como *topos* enigmático y de «abigarrada morfología», será habitado por nuevas figuras, a veces entreveradas con el mismo. En los ochenta, los acentos formales y expresivos señalados se han sucedido en obras más abiertas que condensan elementos abstractos y figurativos,²⁷ a veces reunidos en una atmósfera gravitante o en un juego imposible de perspectivas enmarañadas. En la mayor parte de sus pinturas, el espacio se disloca y diversifica, sin un centro que organice su recorrido semiótico: como en una encrucijada de caminos, varias posibilidades de elección significativa se ofrecen a nuestra competencia interpretativa.

En el espectro de la nueva figuración están también artistas como Isabel Baquedano, que participó en la tentativa frustrada del grupo Danok y años después será reconocida como una de las catalizadoras de la denominada Escuela de Pamplona. Receptiva a herencias simbolistas, surrealistas y, en ocasiones, pop, su figuración se inscribe en los nuevos realismos con énfasis alegóricos. De algún modo, el resto enigmático que dispone en su imagen –*Estación de autobuses* (1978) sería ejemplar en ese sentido– vendría a mitigar

25 Javier Viar, *op. cit.*, 2017, p. 198.

26 Ángel S. Hardinguey. «La pintura también deja cicatrices : entrevista con Bonifacio», en *Bonifacio*. [Cat. exp.]. Madrid : Galería Antonio Machón, 1998, p. 11.

27 Una cabal aproximación a las etapas y giros que jalonan la trayectoria pictórica de Ortiz de Elgea se encuentra en el texto de Javier Viar «El paisaje del origen», en *Carmelo Ortiz de Elgea : 1980-2003*. [Cat. exp., Madrid, Centro Cultural de la Villa]. Madrid : Ayuntamiento, Concejalía de las Artes, 2003.

la representación mimética para activar una experiencia estética más compleja. Tal dimensión simbólica se hará más densa en obras futuras.

Vicente Amezttoy fue un artista precoz: su primera exposición individual fue en 1967, en la galería Barandiarán, asociada al grupo Gaur. El universo imaginario que recrea es todo un manifiesto visual donde celebra la metamorfosis de lo humano y de lo real, y despliega un afecto representativo sobre el juego de dualidades y paradojas que atraviesan la existencia humana. Son muy recurrentes en sus obras los juegos de la identidad: camuflajes, máscaras, transparencias. En los setenta define su genuina *poiesis* pictórica, que celebra una voluntad narrativa donde el mundo rural, lo urbano y el paisaje industrial se pueblan de júbilos o de amenazas. Un simbolismo raro, inclasificable, lo extrae de fuentes heteróclitas que van de Richard Daad a Magritte, pasando por Antonio López, Joseph Cornell, H. J. Syberberg y Warhol. *Sin título [Poxpoliñak (Arias Navarro)]* (c. 1978) es la pintura incluida en la muestra y resume su técnica y su enfoque de una figuración irónico-crítica. El humor transgresor y liberador está también presente en su excéntrica figuración y en los diseños de *Euskadi Sioux* (1979) o en las portadas de *Zeruko Argia* (1978). Tiene una valiosa producción de cajas y ha diseñado carteles para iniciativas culturales, políticas o sociales.²⁸

Andrés Nagel será otra de las figuras más renovadoras en el ámbito de la pintura, la gráfica o el diseño en el arte vasco de los setenta. Nunca le han interesado las especulaciones teóricas, sino que, antes bien, sostiene que su obra surge de una intuición obsesiva y visceral. Cuando está concentrado en su acción, «las tendencias no le importan en absoluto».²⁹ Arquitecto de formación, Nagel ha desplegado una atención nueva a los desplazamientos e hibridaciones entre convenciones escultóricas y pictóricas, o entre lo cómico y lo trágico, lo reconocible o lo insólito surreal. Las figuras de desplazamiento, repetición y dislocación emergen con una libertad creativa que, en la mayoría de las ocasiones, cifran una ironía inclasificable. El resultado interpela siempre a nuestra mirada y a las convenciones heredadas del receptor. *La combinación ganadora* (1975) vendría a ser un síntoma de cómo el arte nos hace perder las certezas de nuestra interpretación. Esta pieza construida con fibra de vidrio y poliéster, como muchas otras obras de este artista visual, enuncian todo un dispositivo irónico que está muy presente en su práctica artística. En este caso, entre el título y la representación escultórica, diríase que parecen activarse dos campos de sentido diferentes. La victoria del perro ganador es inseparable de la derrota de la quinta figura; o, dicho de otro modo, la primera figura se repite y disloca progresivamente hasta terminar abatida en el curso de una secuencia trágica. Así, la victoria deviene precaria y cabría afirmar cierta analogía con el curso de la existencia humana, amenazada por el caos, la catástrofe o la desaparición. El incesante conflicto entre eros y tánatos, el impulso nietzscheano que cifra la condición humana, la *vis formandi* y la *libido formandi* como atributos de nuestra potencia creadora; todo ello puede estimular una exploración artística que alienta formas inéditas, juegos críticos lúdicos o insignificantes. Y ahí reside la potencia múltiple y semántica de las artes para dar forma a situaciones cotidianas, banales o trascendentes, que portan una sombra trágica. Nagel ha creado otras piezas similares en las que la representación del movimiento en las artes visuales se asume como problema formal.

Juan José Aquerreta, formado en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en su trayectoria artística ha conformado una figuración con una expresión de gesto leve y sobriamente atemperado. Sus composiciones cromáticas ordenan campos sutilmente diferenciados, evocando a veces resonancias metafísicas e intempestivas. Cierta efecto de ausencia de profundidad formal en

28 Las dos exposiciones celebradas en vida y que sintetizan su trabajo fueron *Karne & Klorofila* (San Sebastián, Arteleku, 1990) y *Sagrado-Profano* (San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2000).

29 Conversación de Andrés Nagel y Alberto Rementería en *Lápiz*, n.º 99-101, enero-febrero-marzo de 1994, p. 228.

sus pinturas enfatiza una determinada atmósfera de quietud y reposo. Pero otro tipo de profundidad diríase que se cifra en la atmósfera misteriosa que sugieren tanto sus figuras, autorretratos o naturalezas muertas de ecos morandianos.

Juan Luis Goenaga recrea los paisajes de su habitat rural y el de su vivencia urbana. Con la serie *Belarrak*, pintada en los primeros años setenta, celebra con ritmos, ondulaciones barrocas y tramas enmarañadas una experiencia del paisaje. Amplía esta con otra serie, *Sustraiak-Raíces* (1973-1977), donde prolonga esa atención estética, antropológica y arqueológica a la naturaleza y a lo telúrico. Un denso informalismo matérico, con apuntes naturalistas en ocasiones, define esas obras. Asimismo, en su deriva figurativa —más conectada a contextos urbanos—, no disminuye la tensión expresionista aunque se acerca más a una memoria *fauve* en el uso del color y del gesto.

Otras aperturas vendrían a cargo de la figuración crítica de reminiscencia pop que Xabier Morrás despliega con sus fotomontajes, las series de imágenes intervenidas o sus pinturas en relieve; o de la figuración de Pedro Osés, que muestra afinidad con el cómic norteamericano y el pop. Mari Puri Herrero, Mikel Díez Alaba, Daniel Tamayo, Alberto Rementería, Alfonso Gortázar, Pedro Salaberri, Joaquín Resano, Pello Azketa o Ramón Zuriarrain son otros artistas que participan en ese espectro renovador de la figuración y el nuevo realismo. Jesus Mari Lazkano es desde 1982 docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, donde estudió, y en su trayectoria ha mostrado una singular atención empática por la memoria del arte —recrea fondos paisajísticos de Mantegna, Leonardo o Brueghel—, un interés de largo aliento por las ruinas y por los vestigios clásicos o modernos, y un naturalismo enigmático de cierta resonancia romántica. Lazkano, con un dominio excepcional de la técnica pictórica, va completando un inventario de paisajes urbanos, industriales o jardines de Nueva York, Viena, Bilbao o Roma. Entrevistos o imaginados. A mediados de los setenta presentó sus primeras exposiciones. Distanciado del realismo convencional mediante una apertura alegórica y melancólica, a mediados de los años ochenta una memoria arqueológica sobre entornos y arquitecturas industriales quedó grafiada en obras como *La irresistible ascensión de lo fragmentario* (1986). Otro artista que sintoniza con ese realismo atento a los paisajes urbanos industriales es Raúl Urrutikoetxea.

La abstracción informalista con diversas declinaciones expresionistas y gestuales tendrá desarrollos nuevos en los setenta. Algunos artistas ya habían iniciado esa elección en la década anterior. Rafael Ruiz Balerdi residió en Madrid entre 1963 y 1972, lo cual no le impide colaborar en el surgimiento del grupo Gaur en 1966. En los setenta promoverá la difusión y creación de música vanguardista. Dominador del dibujo como pocos, fue conformando un cosmos visual abstracto con destellos veladamente figurativos y realistas. Fue, sin duda, uno de los más representativos artistas de la pintura de acción, en la que pintar moviliza una entrega sensible con el cuerpo y la pulsión imaginaria. Su genuina pintura es de matriz gestual y posee un prodigioso haz cromático. La repetición de su acción, entre compulsiva y melancólica, pareciera desear la potencia fáctica de lo nuevo recreado y sin cesar diferido. Como fulgores rojos, verdes, ocreos o azules, su fascinante obra procura una recepción enigmática, una semiosis placentera de la acción pictórica como consigna y letanía laica. Escribió: «hay que aprender a vivir la repetición».³⁰ Así, su pintura informaba de una «experiencia personal de perderse en un laberinto en el que solo la acción da sentido». Oscilando entre una caligrafía minuciosa y concentrada y otra de trazo más abierto, y plena de celebración cromática, actualizaba, como ha observado Viar, «una memoria pictórica —con Velázquez y Monet a la cabeza de una serie de influencias

30 Balerdi : *la experiencia infinita = azkengabeko esperientzia*. [Cat. exp.]. Bilbao : Rekalde Erakusketa Aretoa = Sala de Exposiciones Rekalde; Donostia-San Sebastián : Koldo Mitxelena Erakusketaretoa = Sala de Exposiciones Koldo Mitxelena, 1993, p. 47.

sabiamente asimiladas—, libre como nunca, tomando como punto de partida procedimientos informalistas, pero con resultados muy lejanos a los de cualquier pintura de acción conocida».³¹ *Gran jardín* (1966-1974), *Los gigantes* (1972) y *Venecia* (1964-1972) serán las obras que marcarán el sentido y las apuestas formales de su obra futura, donde el juego de líneas, manchas y el despliegue formidable del color enuncian una travesía poética y cognitiva abierta a enigmas sin fin.

José Antonio Sistiaga, en su estancia parisina entre 1955 y 1961, se interesó por una pintura afirmada en el gesto y en la abstracción lírica que se asociaba a una herencia zen que vindicaba una voluntaria serenidad. Por otro lado, siempre mantuvo una implicación pionera por la educación plástica en la infancia y los progresos pedagógicos. Innovaría asimismo, desde finales de los sesenta, en la expansión de la pintura al soporte fílmico. *...ere erera baleibu icik subua aruaren...* (1968-1970) será un filme ejemplar de esa hibridación entre pintura y cine. *Acción vital. Homenaje a nuestros antepasados* (1970) es una obra que forma parte de un conjunto de pinturas donde un caos gestual provoca un haz de tensiones y un dinamismo cromático fascinante. Una serie de obras pintadas con tinta sobre cartón y realizadas en una travesía marítima por el Pacífico, como las tituladas *Maelström* o *Expansión* (1973), procuran también una agitación encantadora.

Gabriel Ramos Uranga, con un gesto repetido de diminutos trazos, como si de una caligrafía propia se tratara, va tramando unas composiciones dinámicas y de reminiscencia oriental o también de Tobey. Se expresa así en *Composición-pintura* (1979). En Juan Mieg, la voluntad compositiva primará sobre la pulsión gestual. En sus pinturas se reconocerá una suerte de efecto caleidoscópico mediante campos de color más o menos definidos. *Sin título* (1974) responde a este modo de hacer. Años después iniciará una atención nueva a la diagonal en su poética constructiva. Ese elemento será recurrente y operará como germen de caos y orden. Posteriormente ha derivado hacia composiciones más entreveradas de líneas, formas y gamas cromáticas. Hay un intervalo, en la primera mitad de la década de los ochenta, donde practicó una pintura más rápida, cuyo propósito fue liberar el inconsciente por medio de una acción más espontánea. Dice Mieg: «Parto de lo abstracto y entiendo por abstracto lo desconocido, el vacío donde se produce la manifestación. Después de ese proceso, las formas y colores quedan como testigos de lo que, en realidad, es intemporal».³²

Entre los setenta y los ochenta algunos artistas jugaron un papel transgresor en varias direcciones. Esther Ferrer, Morquillas y los hermanos Roscubas están en ese cauce liminar. Ferrer es una de las artistas pioneras del arte de acción, desde su participación en el grupo Zaj, formado en 1966, con Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Pocos años después, y ya por libre, presentó su *performance ESPECTÁCULO/OLUCATCEPSE* (1971), un poema sonoro a dos voces. Como explica Ferrer, una voz pronuncia los caracteres en minúscula y la otra los que están escritos en mayúsculas, bien simultáneamente, bien alternando. Los pueden leer de izquierda a derecha o bien de derecha a izquierda, en cuyo caso la palabra «espectáculo», por ejemplo, se convertirá en «OLUCatcepse», etcétera. Se pueden hacer tantas variaciones como se desee, comprendida la de la lectura a una sola voz. La *performance* siempre ha estado presente en su trayectoria con un propósito innovador y transgresor. Le interesa crear situaciones inéditas, reflexivas y perturbadoras en los públicos que asisten/participan en sus acciones. Además, no ha dejado de realizar una serie de obras conceptuales a lo largo del tiempo: los rayogramas *Las manos de la artista* (1970), la serie de dibujos *PI* que inicia en 1987 o las diferentes series y variaciones en torno a los números primos a partir de 1988, donde indaga en las relaciones matemáticas y enigmáticas para crear obras visuales, son otros registros de su búsqueda poéti-

31 Javier Viar. «Balerdi : el camino final de la libertad», en *Balerdi*. [Cat. exp.]. Bilbao : Arte Galería La Brocha, 2000, p. 12.

32 Recogido por Santiago Arcediano en *Juan Mieg*. [Cat. exp.]. Vitoria-Gasteiz : Centro Cultural Montehermoso Kulturunea : Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2004, p. 12.



© Material protegido

Esther Ferrer
Íntimo y personal
1977

Fotografías realizadas en el Atelier Lerin, París

ca-conceptual. La acción *Íntimo y personal* (1977) se ha metamorfoseado en múltiples variantes de situaciones y contextos a lo largo del tiempo.

José Ramón Morquillas, pintor, escultor, *performer* y agitador melancólico en la escena artística y en la institucional,³³ se inició a mediados de los sesenta elaborando, como él mismo ha manifestado, «una plástica abstracto-expresionista que pronto fue adoptando elementos de un lenguaje geométrico racionalista que ya no abandonaría en mi trayectoria posterior. En el camino recogí información en Oteiza, Mondrian, Van Doesburg y los constructivistas rusos».³⁴ A medio camino entre la pintura y el relieve –y con cierta reminiscencia del *minimal*– realiza unas piezas pintadas sobre tela pegada a madera con un esquematismo geométrico en negro o en rojo sobre un denso fondo blanco (1973-1974). Seguirá la serie de estelas verticales con trizaduras geométricas en su base (1975) y cerrará su ciclo de rayados sobre tablones en blanco hacia 1976. A partir de ese momento inicia su *Proyecto de sistematización del monte Argalar* (1976-1981), mediante el que se aproximaba a enfoques del *land art* y del conceptual. Ese proyecto tuvo una primera presentación en el año 1978 en el Centro Cultural Castel Ruiz. Todo un dispositivo de fotografías, mapas, objetos, procesos, planos, dibujos, libros y esculturas que inauguraban un proceso arqueológico y de investigación artística. Hastiado de la competitividad creciente en la trama artística y su politización, funda con ánimo provocador y dadaísta en compañía de Benito Guerra el efímero Partido Surrealista de Euskadi. En algunas acciones participaron los hermanos Roscubas. En otro registro pragmático, aunque no exento de cierto apropiacionismo institucional, dirigió entre 1978 y 1988 el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, que tuvo un papel relevante en la promoción de la escena artística contemporánea. Una de sus acciones con mayor perspicacia irónica fue *Todas las palabras del silencio de Duchamp al rumor de Beuys a través del chillido de Oteiza* (Vitoria, 1982), donde incorporó citas de Duchamp, Beuys y Oteiza. Inicialmente pensaba limitarse a leer un fragmento del *Quousque tandem...!* No obstante, esta breve lectura derivaría en el curso de la acción en una tentativa de lectura completa del libro.³⁵ Otra acción-instalación de ese periodo y que prolonga el juego de apropiaciones intertextuales fue *El almuerzo sobre la hierba*, presentado en la galería Windsor. Otro ciclo se abrirá con la serie de esculturas orgánicas que integra en instalaciones como, por ejemplo, *Delirium tremens* (1982) y en una práctica artística que, como avanzara en el proyecto *Argalar*, adopta un giro antropológico y arqueológico. Pocos años después participa en la muestra *Mitos y delitos* (1985) con Badiola, Bados, CVA (Moraza y Fernández) e Irazu. Esta exposición, que se presentó primero en la galería Metrònom de Barcelona y en el Aula de Cultura de la CAM de Bilbao, visibilizaría un cambio de marcha en la escultura contemporánea del contexto vasco. La pieza *Contenedor* (1985-1986), con la que está presente en esta muestra, afirma un principio objetual y una alegoría de vasijas o útiles funcionales de épocas primitivas. Las piezas livianas construidas en madera y papel, como *Baracaldo* (1987), o las que integran sus instalaciones sobre Lope de Aguirre, o las que presentó en *Mitos y delitos* inauguran nuevas configuraciones materiales y constructivas en la escultura vasca de esos años.

Los hermanos Fernando y Vicente Roscubas han transitado de una forma poco convencional entre prácticas artísticas diversas. De modo muy libre e irreverente, diríase que ninguna de las tendencias que han recorrido la pintura, la escultura o la instalación les fue ajeno. En palabras de Xabier Sáenz de Gorbea, «las exposiciones

33 Para una revisión de la trayectoria de este artista, véase Iñigo Sarriugarte. «Rebelde con causa : la obra artística de José Ramón Sainz Morquillas en los años 80 y 90», en *Bidebarrieta : Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, n.º 19, 2008, pp. 409-432.

34 José Ramón Sainz Morquillas. «Crónica de una Vanguardia. Morquillas, una plástica racionalista», entrevista con Anna María Guasch en *Egin*, 17 de diciembre de 1977, p. 16.

35 Dice Morquillas : «esta acción ha generado una leyenda, ya que lo que ocurrió no fue para tanto, simplemente el portero me avisó para ir acabando, más tarde cuando no acababa apagaba la luz y paraba de leer, después al encenderla seguía leyendo por donde había acabado, al final avisaron a la policía, pero esta no encontró que el tema fuera de su competencia. Finalmente, la gente se fue marchando hasta que se quedó solo una persona y ahí se acabó el tema» (Sarriugarte, *op. cit.*, p. 416).

de los hermanos Roscubas asumen la diversidad, son abundantes en propuestas, materiales, procedimientos y preocupaciones. Realizan un auténtico *collage* de intenciones y resultados». ³⁶ Una suerte de eclecticismo formal, sea en su hacer individualizado o en su práctica conjunta, es asumido sin pudor y con aplomo irónico. Con *Serie plegable n.º 1* (1980), Vicente Roscubas inicia un proceso constructivo que en el futuro ampliará, ahora ya con su hermano Fernando, para producir una imagen puzzle que se compone del plegado de numerosos papeles ploteados. Juegan con lo múltiple y lo singular para producir imágenes abstractas o figurativas relacionadas en ocasiones con la historia del diseño o del arte. En su políptico *Memorias pintadas* (1980-1981), vendrían a condensar una historia de las formas visuales, codificadas como estilemas. Con motivo de la exposición en 1981 en la galería Windsor Kulturgintza de Bilbao, editaron un catálogo donde incluían un texto, «¿Arte postconceptual?», en el que decían: «pretendemos extraer una dualidad de la praxis, restituir el valor de uso estético y social del objeto, y tomar como fuente de conocimiento, para comprobaciones intelectivas, el proceso artístico». ³⁷ Entrados ya en los ochenta, ese interrogante será recurrente en la nueva trama emergente de artistas que, en torno a la Facultad de Bellas Artes, signarán nuevas travesías contemporáneas para el arte vasco.

3. Fin de partida moderna: posmodernismo y deconstrucción

Sabido es cómo en la década de los setenta se fue expandiendo la noción de arte mediante paradigmas nuevos, que ya venían anunciándose en las rupturas artísticas de los sesenta, hasta volver porosas las fronteras entre lo reconocido como arte y el no-arte. Esa crisis se incrementa en la incipiente condición posmoderna, entendida esta como un estrato tardío más de la modernidad y no tanto como su alternativa. El presente fragmentado, en su condición moderna/posmoderna, expone una imagen de la situación que podríamos sintetizar, tomando como referencia el análisis de Castoriadis, desde un triple cuestionamiento: 1) a la visión global de la historia como progreso o liberación; 2) a la idea de una razón uniforme e universal; y 3) a la diferenciación estricta entre las esferas culturales (por ejemplo, arte y filosofía), que se fundamentaría en un único principio subyacente de racionalidad o funcionalidad. ³⁸ Tanto la concepción teleológica de la historia como la del arte forman parte de los grandes relatos (culto a la razón y al progreso) cuestionados por la crisis de la modernidad, y en su lugar han emergido una multiplicidad de interpretaciones sobre la realidad y el estatuto del arte como han subrayado Lyotard, Vattimo, Huyssen y otros pensadores. La dicotomía o antagonismo entre lo estético y lo político no ha sido resuelta, ni lo será. Y en este campo, como afirma Huyssen, la cuestión «no es eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y la misión del arte. La cuestión es incrementar esa tensión, aunque sea para redescubrirla y replantearla dentro de las artes y la crítica». ³⁹ Vattimo ha postulado que «la experiencia de la ambigüedad es, como oscilación y desarraigo, constitutiva para el arte; son estas las únicas vías a través de las cuales, en el mundo de la comunicación generalizada el arte puede configurarse (no aún, pero sí quizá finalmente) como creatividad y libertad». ⁴⁰ En este horizonte de crisis diversas anudadas es cuando la

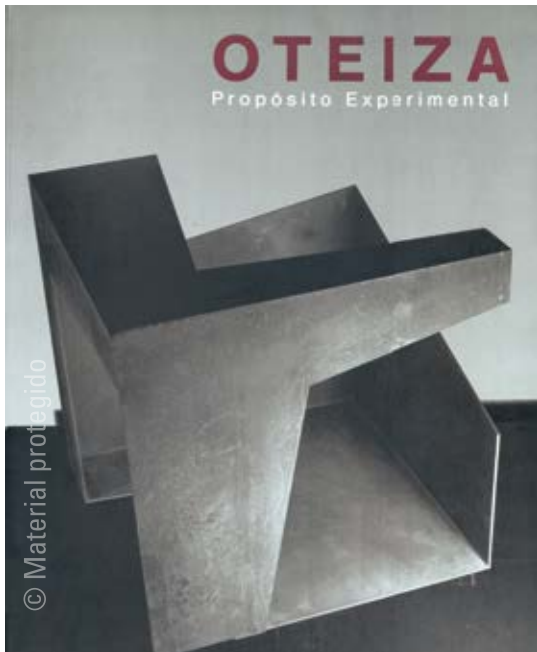
36 Xabier Sáenz de Gorbea. *Arte y artistas del País Vasco*. Bilbao : [s.n.], 2002, p. 121.

37 Citado en Javier Viar. *Historia del arte vasco : de la Guerra Civil a nuestros días, 1936-2016*, t. II. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017, p. 708.

38 Cornelius Castoriadis. «La época del conformismo generalizado», en *El mundo fragmentado*. Buenos Aires : Altamira, 1993, p. 20. 39 Andreas Huyssen. «Cartografía del postmodernismo», en *Modernidad y postmodernidad*. Madrid : Alianza, 1988, pp. 189-248.

39 Andreas Huyssen. «Cartografía del postmodernismo», en *Modernidad y postmodernidad*. Madrid : Alianza, 1988, pp. 189-248.

40 Gianni Vattimo. *La sociedad transparente*. Barcelona : Paidós, 1990, p. 154.



Catálogo de la exposición antológica *Oteiza. Propósito experimental*, comisariada por Txomin Badiola, 1988

condición del arte contemporáneo no puede soslayar su contextualización en una escena *glocal* (al mismo tiempo global y local-nacional).

Los años ochenta se inician con una dislocación del paisaje cultural y filosófico moderno, donde nuevas cosmovisiones y crisis van a favorecer otras temporalidades histórico-sociales que cohabitarán en el escenario moderno/posmoderno. En el cauce específico de las artes, la nueva situación cabría resumirse así: se acelera y amplía una dinámica implosiva sobre la propia noción de arte, las modalidades y sus respectivas fronteras disciplinares se fragmentan y a la vez se hibridan impugnando así cualquier tentación normativa. Las fronteras lábiles entre diferentes poéticas y prácticas –el manifiesto moderno como acción delimitadora de una determinada identidad estética y política ha perdido su vigencia– han posibilitado la configuración de inéditas *terrains vagues* en el paisaje contemporáneo que acoge un arte de todos los posibles. César Aira postula de modo acertado que, en el contexto internacional a partir de 1970, los diversos movimientos artísticos modernos y sus derivas –incluida la que se denominaría posmoderno– quedarían englobados en la denominación «arte contemporáneo», que «podría ser la realización de la teleología del modernismo. Ya no se asume como heraldo del futuro, del devenir futuro del tiempo, sino como realización lisa y llana del presente».⁴¹ Lo que denomina la «operación» del arte contemporáneo consistiría en que «todo debe estar permitido para que lo que surja tenga el valor liberador que deberíamos reclamar al arte».⁴² Desde esa premisa, Aira se emparenta con Adorno –en su ensayo *Teoría estética*, publicado en 1970, sostuvo que en el arte todo se ha hecho posible– al afirmar que la nueva condición del arte sería «ese magma de cualquier cosa».⁴³

El cambio de marcha hacia paradigmas nuevos en el arte, que afirma una específica contemporaneidad, se reconoce con una intensidad crítica en el tránsito de los setenta a los ochenta. Muchos factores entran en juego: el contexto histórico-social muestra sus limitaciones e incipientes desencantos; mientras que el específico contexto del arte se irá tramando con herencias modernas, o con el fulgor mítico y conservador

41 César Aira. *Sobre el arte contemporáneo*. Barcelona : Random House, 2016, p. 34.

42 *Ibid.*, p. 43.

43 *Ibid.*, p. 44.

de la transvanguardia italiana. Otras corrientes «neos» —abstracción geométrica, conceptual, figuración—⁴⁴ y «post» entran en la escena junto a crisis y paradojas sobre la propia existencia del arte contemporáneo —esa misma noción sería para Marc Jimenez una «expresión incendiaria»—⁴⁵, transgresiones innúmeras sobre sus propios límites y apuestas; y también todo un universo de especulaciones y teorías que acompañan o intervienen en las prácticas artísticas así como en sus derivas y teorizaciones. Lo anterior en el contexto específico de la escena vasca del arte se anudará a la emergencia de otras sensibilidades generacionales, a otras experiencias y viajes, a un mejor conocimiento de la escena internacional —del *povera* al *minimal* pasando por las diferentes tendencias conceptuales— y a otras relecturas críticas de los legados de las vanguardias históricas, y también está de modo transversal en diferentes artistas el impacto de figuras como Oteiza o Beuys. Ha sido Badiola uno de los artistas que más ha indagado en el ascendente de esos artistas en la configuración de su propia trayectoria o en la de otros artistas como Bados o Moraza. Los proyectos artísticos de Oteiza y Beuys, con sus genuinas especificidades, fueron percibidos como tentativas fracasadas, pero «lo visionario de sus aspiraciones y la intensidad de sus abordajes explican su alargada sombra (cada uno en sus diferentes contextos) sobre las inquietudes del arte actual».⁴⁶

En el contexto vasco de los primeros años ochenta una constelación de jóvenes artistas vinculados a la Facultad de Bellas Artes establecerá un vínculo de conversaciones, afectos y tomas de posición que se visibilizará con la denominación de Nueva Escultura Vasca. Hablamos principalmente de Txomin Badiola, Ángel Bados, Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández, Elena Mendizabal y Pello Irazu. No forman un grupo convencional, ni nacen con un manifiesto, sino que una serie de afinidades electivas, viajes y estancias en el extranjero, aproximaciones críticas sobre arte —de las vanguardias constructivistas al conceptual pasando por Beuys—, el impacto de lecturas sobre estructuralismo, formalismo, pensamiento posmoderno y psicoanálisis favorecerá esa convergencia y una determinada sensibilidad generacional. En palabras de Moraza, «surgimos, pues, de esa encrucijada de minimalismo, conceptualismo y políticas de la amistad, o, por decirlo de otro modo, de una exigencia de inmersión en el presente».⁴⁷ Y Oteiza, siempre como referencia para pensar la teoría y la praxis del arte, será objeto de fascinación y de indagación. Los límites que la formalizaban eran el hilo conductor de sus debates e indagaciones, y Oteiza ofrecía un caso de estudio radical y ejemplar, pues su *Propósito experimental* y su laboratorio del arte concluían en el abandono de la práctica escultórica en 1959 para pasar a intervenir en la vida. En el nuevo contexto, el proyecto de Oteiza no era un modelo a seguir, pero les inspiraba críticamente para nuevas respuestas y para tener presente una dimensión ética a sus respectivos proyectos. En palabras de Badiola, «Oteiza, aparte de las razones que pudieran concurrir, abandona la escultura porque literalmente se la carga, y en este punto de incertidumbre es donde se sitúa el comienzo de un camino con el que algunos estamos comprometidos».⁴⁸ En otros textos de balance de los ochenta, esa nueva generación de escultores insiste en el impacto que recibieron de Oteiza, el principal referente de autoridad en el arte vasco, y de otros artistas: «No nos interesaba tanto lo que perseguía Oteiza (una búsqueda de lo esencial vasco) como los métodos y herramientas conceptuales que utilizaba, los cuales nos remitían a un debate de mayor envergadura que tenía que ver con restos del existencialismo, pero sobre

44 Una revisión de esa múltiple dinámica de los «neo» en la posmodernidad se encuentra en Anna Maria Guasch (coord.). *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid : Akal, 2000.

45 Marc Jiménez. *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires : Amorrortu, 2010, p. 61.

46 Txomin Badiola en conversación con Ángel Bados, en *Lápiz*, n.º 99-101, enero-febrero-marzo de 1994, p. 258.

47 Alfonso López Rojo. «Verbimágenes, constelaciones de complejidad : Juan Luis Moraza», en *Lápiz : Revista internacional del arte*, n.º 164, junio de 2000.

48 Txomin Badiola en *Geométricos vascos*. [Cat. exp., San Sebastián, Vitoria-Gasteiz, Bilbao, Pamplona]. San Sebastián : Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1982, p. 30.



Oteiza delante del cartel de la exposición *Mitos y delitos*, 1985.
Fundación Museo Jorge Oteiza, Archivo

todo con el debate estructuralista. De este modo, el tema formalizador, bien desde la perspectiva artística (Judd, Morris, Ryman, Kosuth, Hacke, Art & Language, etcétera), bien desde los textos de Mukarovsky, Barthes, Foucault, Derrida, Menna, Moles o Eco, o con directores como Godard, todo ello entremezclado con la heterodoxa aproximación oteiziana, situaban un contexto preciso donde se podía discutir y trabajar.⁴⁹ Para Bados, Oteiza suscitaba percepciones contradictorias y es sobre todo un referente para indagar en la noción de estructura en el arte.⁵⁰ En el caso de Moraza y Fernández en su etapa de CVA, Oteiza es relevante por su concepción del laboratorio del arte. El proceso de depuración expresiva que informa la ley de los cambios oteiziana era valorado por los jóvenes artistas, pero no lo llevarán hasta sus últimas consecuencias como lo hiciera Oteiza, concluyendo su experimentación y abandonando, nunca de modo pleno, la práctica escultórica. Las *Cajas metafísicas* fueron objeto de apropiación deconstructiva, dado que sintetizaban problemas de estructura y el paso final de la escultura masa a la escultura vacía, abierta y receptiva.⁵¹

La escultura vasca que tenía a Oteiza y Chillida como los máximos exponentes desde mediados de los cincuenta había adquirido un gran prestigio dentro y fuera de Euskadi hasta el punto de ser la epítome del arte en nuestro contexto. Tras la estela del grupo Gaur, una segunda generación de escultores como Vicente Larrea, José de Ramón Carrera, Ricardo Ugarte, José Ramón Anda, Jose Ángel Lasa, José Zugasti o Iñigo Arregi mantenía cierta fidelidad a los valores de la escultura moderna. Será en los ochenta cuando aparezcan innovaciones formales protagonizadas por la generación de la nueva escultura que fluctuará hacia una nueva reconsideración de lo objetual, de lo performativo y de la instalación; pero también hacia otras dinámicas cooperativas, resignificaciones ético-políticas y exigencias a la participación de los públicos. Re-

49 Txomin Badiola. «Diez años de extravío (cambios en los comportamientos escultóricos). Notas sobre intenciones y resultados II», en *Zehar*: Boletín de Arteleku, n.º 3, marzo-abril de 1990.

50 «No traté mucho a Oteiza, lo que quizá me libró de odiarle. Me producía cierto miedo y sin embargo le admiraba. Siempre he procurado transmitir aquello de sus escritos y de sus obras (por ejemplo la noción de estructura) que nos permite reconocer al arte, más acá de sus mandatos». Carta de Ángel Bados a Fernando Golvano, 19 de octubre de 2008.

51 Para un acercamiento a esa cuestión, véase Iñigo Sarriugarte. «Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80», en *Sancho el Sabio*: Revista de cultura e investigación vasca, n.º 25, 2006, pp. 115-138.

memora Badiola que «aquella generación específica circula del interés por las raíces, propia del arte vasco de los 60 y 70, y se acerca a la de los *rizomas* en plena posmodernidad».⁵²

Morquillas y los hermanos Roscubas habían explorado sendas nuevas. Nagel, también. La muestra *Mitos y delitos* (1985) será un punto de inflexión de la nueva escultura. Oteiza, en una carta a Badiola (Zarautz, 9 de abril de 1985), escribió: «Vuestras obras de arte son las pruebas de inocencia que muestra el artista como héroe mítico actual condenado por delincuente». La figura del héroe es, para Oteiza, un delincuente sometido a unas pruebas para su reivindicación, mientras que el mito vendría a explicar el delito. El propio Oteiza, como figura heroica en la historia del arte moderno vasco, reconocía que su delito se rehabilitaba con su proyecto experimental. No resulta extraño entonces que en el número 2 de la revista *Metronom* de la galería homónima donde se presentó la muestra *Mitos y delitos (Mites i delictes)*—posteriormente se exhibiría en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao con un catálogo propio, que reunió a Ángel Bados, Txomin Badiola, Juan Luis Moraza, Pello Irazu y María Luisa Fernández; participó también José Ramón Morquillas— se incluyeran esas notas de Oteiza escritas en agosto de 1982. Sabido es que confiaba a la estética—definida como interciencia y saber primigenio— y al arte—como acción práctica subordinada a la condición ontológica y normativa de la estética— la creación de mitos para que el propio artista y la comunidad pudieran curar su sentimiento trágico de la existencia. Su proyecto estético y artístico tenía un predicado existencialista, y su propósito creador integraba una singular alquimia de intuiciones metafísicas y experimentaciones racionalistas, que estaban orientadas a un *telos* estético, moral, político y religioso. Pervivía un anhelo del proyecto moderno, pero amalgamado también con presupuestos existencialistas. Del legado oteiziano, este grupo de jóvenes artistas se interesaría sobre todo por sus postulados constructivistas y experimentales, así como por la importancia dada a la estructura como ámbito de indagación formal. Oteiza muestra, desde los años treinta, un interés por la estructura de la obra de arte que sería ampliado después, ya en la década de los años sesenta, cuando profundice en un enfoque estructuralista y lingüístico. Así, en el *Quousque tandem...!*, Oteiza destaca la importancia de la estructura para la definición de una obra de arte.⁵³ En el catálogo de *Mitos y delitos*, Badiola se refiere a una cuestión que es compartida por el resto: «[...] La crisis del concepto tradicional de Proyecto de las vanguardias es hoy en día evidente y, sin embargo, es todavía insustituible por algo que no sea poco más que una huida hacia delante. El auténtico reto histórico (aunque suena anacrónica la expresión) con la que se encuentran arte y artistas es la redefinición de este concepto (Proyecto) para una nueva situación mucho más realista, donde el concepto del límite es la herramienta eficaz para superar utópicas ingenuidades y en todo caso rescatarlas de los manipulados terrenos del símbolo».⁵⁴ El formalismo de sus primeras piezas, como *Cuadrado sólido n.º 1* (1980) u otras como *Conspirador* (1987), dará paso a una indagación más compleja sobre el problema de la estructura—tenía la función de dar entidad a la obra y a la vez se proponía relativizarla con una mala forma que negaba un sentido unitario— y el desplazamiento hacia procedimientos alegóricos como los que enuncia *¿Quién teme al arte? (Twins VI)*, de 1988-1989. Esa pieza anuncia una inflexión en la apropiación de mobiliario y en la significación ambigua del diseño moderno. En su trabajo posterior, la estructura de sus instalaciones, donde el mueble contenedor será un elemento importante, proporcionará la puesta en forma de narraciones,

52 Txomin Badiola. «The site for controversy : from roots to rhizomes», en Zoe Bray. *Beyond Guernica and the Guggenheim : art and politics from a comparative perspective*. Reno (Nevada) : Center for Basque Studies University of Nevada, 2015.

53 Una obra de arte «es un tema con estructura. Es algo que se cuenta, se dice o se muestra, pero que consiste, que existe con algo que es su interioridad, su organización, su esqueleto o estructura particular, del que le sube al tema su valor estético, su ser. La estructura, cuando se muestra sin tema, como puro problema, es lo abstracto». Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! : ensayo de interpretación estética del alma vasca : su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*. San Sebastián : Hordago, 1983, p. 79.

54 Txomin Badiola en *Mitos y delitos*. [Cat. exp.]. Bilbao : Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1985.



Txomin Badiola en su estudio de Nueva York, 1990

deseos múltiples sobre su memoria del arte y sus litigios melancólicos o ficcionalizaciones sobre el mundo y la existencia. Una apertura, que ha proseguido hasta el momento actual, vendrá a desbordar lo más específicamente escultórico mediante un dispositivo narrativo y alegórico. La estancia en Londres (1989) en compañía de Pello Irazu y su posterior prolongada residencia en Nueva York en los noventa favorecerán una profundización en su enfoque deconstructivo. Pero conviene destacar que, a finales de los ochenta, además de sus piezas y textos, Badiola comisarió la primera gran antológica de Oteiza en Madrid. La publicación será a partir de entonces un valioso material para conocer con mayor profundidad la proteica obra y personalidad de este formidable artista.

Ángel Bados presenta sus primeras instalaciones en 1975 con objetos encontrados. Iniciados los ochenta, realiza sus piezas en acero para indagar en cuestiones de estructura y pasará luego al empleo de materiales como la madera, la cera y el plomo. Con su traslado a Bilbao en 1983, iniciará su docencia en Facultad de Bellas Artes y entrará en contacto con Badiola y Moraza, que a la sazón también eran profesores. Esa relación tendrá consecuencias muy positivas para el devenir de su trabajo. Se ha comentado ya el influjo de Oteiza en todos ellos, pues «nos permitía articular la cuestión de la estructura con el tema, en mi caso siempre sentimental».⁵⁵ La estructura como sintaxis del objeto, como dialéctica formal, era una vía de distanciamiento de la realidad cotidiana.⁵⁶ Este aparente formalismo, como si quisiera afirmar una literalidad específica próxima al *minimal*, se reconoce en las series de piezas y cajas en materiales como el acero, la madera, el bronce —que a veces pinta con acrílico— realizadas en la segunda mitad de los ochenta. Beuys está entre los artistas más respetados por Bados y en piezas como *Sin título* (1985), expuesta en *Mitos y delitos*, los ecos de su legado son manifiestos. Para Bados, la tarea del arte es la de «provocar «cortocircuitos» de realidad, de relación espacio-temporal, alumbradora de la identidad o verdad relacional de las cosas».⁵⁷ En piezas e instalaciones como en *Sin título* (1987), se manifiesta la operación de simbolización que atribuye como lo

55 Carta de Ángel Bados a Fernando Golvano, 19 de octubre de 2008.

56 Entrevista con Maya Aguiriano en *Zehar : Boletín de Arteleku*, n.º 2, enero-febrero de 1990, pp. 4-6.

57 Ángel Bados. «(Cuestiones Técnicas)», en *Zehar : Boletín de Arteleku*, n.º 25, mayo-junio de 1994, p. 18.



© Material protegido

CVA
Cubo, 1981
Madera, 36 x 36 x 36 cm
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz

más precioso que pertenece al arte. Esa operación se renueva como acción melancólica en un duelo incesante. El vacío de esas cajas, tan abstractas como reales, activa reminiscencias oteicianas. Hay una memoria y un afecto por los materiales que protege: en este caso el hierro es bañado por el cobre como si le asignara una piel, una nueva cualidad para activar una fenomenología propia. En otras piezas e instalaciones ulteriores dispondrá un diálogo atento a las condiciones de lectura con el espacio, y a la ambigüedad inscrita en la economía formal de su estructura e imagen.

CVA (Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández). ¿Qué decir de un colectivo cuyo nombre ya conlleva una cuestión problemática?: Comité de Vigilancia Artística (1979-1985). Solo como ironía puede interpretarse esa apología de una instancia vigilante en unas dimensiones de lo humano, las de la creación y la experiencia artística, que, si algún sentido tienen, no es otro que el de proporcionarnos un laboratorio para la libertad. De modo que, en esa elección del nombre, manifiestan la primera toma de posición. Luego vendrán otras mediante sus piezas y sus instalaciones. Sus inicios, también asociados a la Facultad de Bellas Artes y al núcleo generacional de la emergente escultura, están conectados a un conjunto de artistas y a un universo teórico que compartían: Malévich, Smithson, Stella, Manzoni, Kosuth y Oteiza. Pero también estaba presente la vivencia más próxima de su relación con Morquillas, Bados y los Roscubas. Diversos ecos oteicianos se reconocen en sus textos, por ejemplo cuando escriben que «El laboratorio del arte [...] ha sido un lugar donde la problematización de automatismos epistemológicos, de este y otros tipos, se ha venido experimentando. Hoy podemos recoger experimentaciones concluidas, tomar como datos las tablas periódicas de los componentes estéticos»;⁵⁸ o en este otro enunciado: «El arte contemporáneo, en su origen, redujo a unidades lingüísticas los problemas que antaño eran de expresión creciente y decreciente, propiciando unas vías de experimentación de espacio y tiempo».⁵⁹ Aparece así una concepción estructuralista y analítica que Moraza proseguirá en su trayectoria individual. CVA surge en 1979 como empresa artística «capaz de aglutinar prácticas personales e impersonales: flotaba la inspiración de Buren, y de Kosuth, de Smithson y de Manzoni, pero también de Ch. S. Peirce y de Wittgenstein, de Moles y de Eco...».⁶⁰ *Sello de artista* fue una de sus piezas reveladoras de una ironía paródica para certificar el auténtico antiarte. Una acción deconstructiva de la convención del marco y de la idea de representación pictórica se expone en *(P)*, de 1982. Esta instalación se relaciona con otras como *Cicatriù en la matriù* (1982) o *Superautomáticos* (1983), y como pecios de un naufragio de la historia de la pintura –como ejemplo de las bellas artes– se describen de modo certero por Francisco Javier San Martín: serían «una explosión dorada, un «paisaje después de la batalla» en la que la gran idea –la representación– ha saltado por los aires hecha añicos».⁶¹ Finalizada la empresa artística CVA tras su participación en *Mitos y delitos*, Moraza desplegará una intensa actividad artística y teórica hasta el momento actual, que ha compaginado con su dedicación docente e investigadora, y también comisarial. Será uno de los que más ha profundizado en el giro semiológico o lingüístico del arte en conexión con una aproximación psicoanalítica de tendencia lacaniana. Ya por libre, su nueva producción tendrá reflejo en la exposición *El sueño imperativo* (Madrid, 1991). De su interés por abordar críticamente la cuestión del formalismo en el arte, concluirá en una noción que define como «performa», a saber, «La performa colapsa

58 Alfonso López Rojo, *op. cit.*, p. 119.

59 *Ibid.*, p. 121.

60 *Ibid.*, p. 105.

61 Francisco Javier San Martín. «Resplandor dorado : una interpretación italiana de CVA», en *CVA : 1980-1984*. [Cat. exp., Vitoria-Gasteiz, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo; Lleida, Centre d'Art la Panera]. Vitoria-Gasteiz : ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2004, p. 85.

el formalismo, forma, pero no formaliza. Forma, pero no horma ni fórmula».⁶² Por su parte, Fernández también conciliará la actividad docente y la artística. La serie *Máculas* (1984-1985), que, como otras de ese periodo, fue un intento «de llevar al mundo del arte parte de este paisaje»,⁶³ inauguraría su nueva trayectoria individual; y una de las piezas más representativas de su producción posterior será *Entre el amor y el odio* (1987). Con una actitud posminimalista y menos normativa, renueva una sensibilidad neobjetual desde el empleo de materiales diversos y colores. Una densidad poética y expresiva más consciente retornará en su nuevo ciclo constructivo.

Pello Irazu estudió en Bilbao, donde se incorporaría a la trama informal de amistad, complicidades artísticas y avatares intelectuales que latía en la nueva escultura. Como sucedió con sus compañeros, el constructivismo, el conceptual, el minimal, la nueva escultura británica y Oteiza informarían su vis escultórica. Pero en su caso, una herencia formalista del neoplasticismo y un atrevido uso del color se modularían con cierta intensidad como pareciera dejar constancia en su pieza *Damiel* (1988). Estancias en Londres en 1989 y en Nueva York entre 1990 y 1998 —coincidiendo en esas travesías con Badiola— contribuirán a un acceso rápido a las tendencias del momento. Las cajas que produce a mediados de los ochenta, por ejemplo, *Wild* (1987) y *Gante* (1988), llevan la marca deconstruccionista en relación con la escultura de Oteiza. El minimalismo de Donald Judd y su noción de objeto específico, que busca superar la diferenciación entre pintura y escultura, será otro venero artístico que indagará con pasión crítica y plástica. No elude mostrar las extrañezas y paradojas que acompañan su génesis constructiva. «Cuando encuentro una forma que me interesa, no actúo de modo directo, necesito una mediación. Observo los signos y trato de acercarme a ellos; mirar, dibujar, en el proceso recrearlos», comentó en su catálogo *Pliegues* (2004). Escultura, pintura y fotografía pueden converger en unas piezas que movilizan un principio objetual y cierto placer asociado a una dimensión háptica. Aquí se distancia de otros enfoques constructivos de sus compañeros de generación. En la década siguiente, otros elementos arquitectónicos y relacionados con los espacios del hábitat ocuparán su dedicación. La casa como motivo recurrente, como diagrama o signo o estructura primaria y, a fin de cuentas, como problema espacial será objeto de un nuevo juego deconstruccionista.

Elena Mendizabal es licenciada en Bellas Artes y desde 1986 imparte docencia en la Facultad de la Universidad del País Vasco. Coetánea de la generación de los artistas mencionados y partícipe de sus iniciativas, enfoques y prácticas, hacía también suyo el rumor teórico de los diversos conceptualismos que interesaba a esa escena emergente. Una de sus primeras propuestas fue *Sin título* (1983), un *ready-made* simulado a partir de la reconstrucción de una caja metafísica de Oteiza a la que le puso asas. Ese gesto irónico y paródico se emparentaba con la acción, tan desmitificadora de Oteiza, como vindicativa del arte de la nueva generación, que llevó a cabo la EAE en ese mismo año. Junto a la herencia conceptual, se interesa por el diseño de mobiliario, de modo específico se acerca a la tendencia posmoderna italiana, algo que tendrá reflejo en obras posteriores. En 1985 el Aula de Cultura de la CAM de Bilbao, promovida por Morquillas, hace su primera exposición individual, *Las manos quietas*, donde su apuesta por la escultura será definitiva: su imagen se abre a todas las modalidades —analógica, metafórica o alegórica—, la presencia de lo zoomorfo, lo mobiliario y lo arquitectónico se hará más presente.⁶⁴ Algunos críticos, como Francisco Javier San Martín y otros, han observado una deriva perversa de las formas geométricas de sus piezas mediante añadidos e in-

62 Juan Luis Moraza. «Arte como cuestionamiento : performa contra el formalismo», en *Zehar : Boletín de Arteleku*, n.º 7, noviembre-diciembre de 1990, separata pp. 8-9.

63 Para un acercamiento a su trayectoria, resulta muy reveladora la entrevista de Beatriz Herráez con María Luisa Fernández publicada en *María Luisa Fernández : je, je... luna : 1979-1997 bitartean egindako artelanak = obras realizadas entre 1979 y 1997 = works produced between 1979 and 1997*. [Cat. exp.]. Bilbao : AZ Azkuna Zentroa, 2015.

64 «Entrevista Elena Mendizabal- Beatriz Herráez», en *Elena Mendizabal : escultura*. [Bilbao : Elena Mendizabal, 2018], p. 19.



Darío Urzay
Sin título (89-X-I)
1989
Óleo y glolite sobre lienzo
185 x 185 cm
Colecciones ICO, Madrid

tervenciones.⁶⁵ *Melena* (1986) es una pieza que se presenta en esta muestra que nos ocupa y que afirma una poderosa presencia material que pareciera oscilar entre su dimensión icónica y su desborde abstractizante.

Cristina Iglesias, aunque nacida en San Sebastián, ha tenido una conexión con la escultura vasca coetánea tangencial. Inició su formación artística en Barcelona en 1979, pero será en Londres, entre 1980 y 1982, donde completará sus estudios, en la Chelsea School of Art. En 1988 ampliará su formación en Nueva York. Ha tenido una precoz presencia internacional en múltiples muestras, y ya en 1986 fue invitada a participar en la Bienal de Venecia. Su práctica escultórica se ha asociado a una herencia moderadamente expresionista que imbrica materiales —a veces con efectos colisionantes— y técnicas diversas para reformular una memoria de elementos arquitectónicos, de apropiaciones espaciales que activan un juego de relaciones entre el interior y el exterior, como en las piezas de celosías o de marquesinas. Por ejemplo, en *Sin título M/M1* (1987), emplea cobre, hierro, cemento y cristal, y mediante una poética del fragmento reenvía a un hábitat extraño cuya estructura está ausente. Los motivos arquitectónicos o paisajísticos (hojarascas, hiedras, enredaderas...) se integran como extraño ornamento en los muros o grafiados en superficies de aluminio o de cobre, quizá para expresar la atención de esta escultora por las relaciones entre arquitectura y paisaje.

La idea de simulación en los procesos de construcción de imágenes de estatuto ambiguo —pinturas que parecen fotografías, videos creados con el montaje de imágenes— y la subversión de las convenciones asociadas a la representación, han estado siempre presentes en el desafío experimental de Darío Urzay. El

65 Francisco Javier San Martín. «Elena Mendizabal», en *Lápiz*, n.º 69, junio de 1990, pp. 73-74.



Acto de presentación de EAE (Euskal Artisten Elkarte), 1983

hiperrealismo de su primera época (1982-1985) era ya una suerte de gesto deconstructivo de ese «género», pues la imagen simulaba espacios interiores donde una apropiación de obras y autores provocaba un efecto real. Asimismo, el juego de imágenes repetidas dentro de la pintura perturbaba la conexión con la realidad. *La huella* (1982) pertenece a ese momento, y pintada con una gama de grises y tramando una atmósfera desvanecida, pareciera grafiar un gesto melancólico: toda imagen es construcción, no reflejo de lo real sino creación imaginaria. La serie *Autorretratos dobles* (1983-1984), capturados con máquinas fotográficas, o *Doble gesto* (1990), con recursos pictóricos, vendrían a interrogar las nociones de identidad y repetición que también se asocian a las convenciones de la imagen. Las residencias en Londres en 1988 y en Nueva York en 1989-1994 favorecerán otras experiencias y giros constructivos. En esta ciudad dejará los procedimientos tradicionales y los pinceles para utilizar una nueva técnica: pigmentos líquidos son volcados en tablas horizontales donde se induce a su aleación azarosa, de la que surgirán estructuras orgánicas, formas aleatorias, tan extrañas como seductoras, culminando con una pátina de barniz transparente. A modo de signo de identidad de sus imágenes, marca formal e irónica —no hay transparencia entre la imagen y el sentido—, el universo o microcosmos imaginario de Urzay seguirá desarrollándose en los noventa con la intervención de medios digitales. La ambigüedad de las formas orgánicas, los hilos umbilicales, las estructuras de apariencia capilar o venosa son elementos comunes en sus imágenes que incorporan efectos de espejo. Lo micro deviene fragmento de lo macro, la mimesis en *poiesis*, lo interior en exterior, todo un atlas de imágenes fascinantes pareciera percibirse también como analogía de los mundos borgianos.

Prudencio Irazabal, consciente de que el arte habla un lenguaje propio cuya traducción a otros lenguajes no es posible sin tropezar con aporías múltiples, ha perseverado en una acción pictórica que se funda en una lógica de la sensación pero que ya no remite a ningún linaje moderno, sino que aborda problemas contemporáneos de la construcción de imágenes y sus reminiscencias sensoriales y simbólicas. La abstracción que

práctica se interesa por las propiedades hápticas, es decir, por suscitar aquellas sensaciones que atraen simultáneamente el deseo visual y el táctil. Distanciado de los *telos* morales vinculados a proyectos de las vanguardias artísticas, sostiene que el arte no transforma al ser humano, pero sí permite la experiencia de lo múltiple, de una subjetividad otra. En 1981 comenzaría sus primeras muestras individuales y hasta mediados de los ochenta su pintura se emparentaba con el expresionismo abstracto americano. La tentativa por la búsqueda de una pintura más analítica que promoviera sus propiedades materiales –la cuestión de la luz y la densidad, el empleo de emulsiones fotográficas y cierta depuración formal– y el carácter metamórfico de las imágenes le ocuparían durante los ochenta.⁶⁶ *Foralia* o *Domus Áurea*, ambas de 1989, formalizan ese tránsito hacia una pintura más espiritual y alegórica. Los cauces de la abstracción pictórica en los años ochenta han sido recorridos, con despliegues formales diversos, por otros artistas como Iñaki de la Fuente, Inés Medina, Alfredo Álvarez Plágaro, Iñaki Cerrajería, Eugenio Ortiz, Javier Balda o, en una alternancia con elecciones figurativas, por Alejandro Garmendia, entre otros.

Los años ochenta no revivieron las controversias tan impregnadas de ideología militante de los setenta, ni las tensiones grupales acompañadas de manifiestos que trazaban delimitaciones que en el curso del tiempo devienen anacrónicas. Una nueva tentativa de agrupamiento fue la asociación de artistas vascos EAE (Euskal Artisten Elkarte) en 1983, cuya acción de presentación consistió –como si el *agitprop* se colara en los ochenta– en el secuestro de una escultura de Oteiza, *Homenaje a Malévich*, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, para entregarla al Ayuntamiento como representación de la ciudadanía. Desde la perspectiva actual podemos advertir mejor la mistificada cultura militarista que connotaba aquella «performance», como ha observado críticamente Txomin Badiola, uno de los partícipes en la misma: «En el inevitable diálogo, o la contaminación, en el tiempo entre el arte y la política, uno percibe gradualmente un coqueteo entre el lenguaje del arte y el de la violencia. Algunos artistas de la época ya habían comenzado a incluir este tipo de imágenes. Artistas como Juan Luis Goenaga, en su serie de *Encapuchados* de 1977, o las imágenes de tortura de la serie *Euskadi* por Xabier Morrás de la misma época y, desde un punto de vista más corrosivo, la pieza *Super Hero Euskaldunzarra* (1978) por los hermanos Roscubas. Esto no solo podría ser percibido en la iconografía, sino también en la estructura de algunas acciones performativas. Un buen ejemplo de esto es el *EAE Acción. El Museo* de 1983».⁶⁷ Al final de la década, las formas de la implicación entre el arte y la política cambiarían y el acento estaría más en la acción restringida al lenguaje, a la construcción formal y no tanto a la primacía de significados morales, políticos y de otro signo.

Con la declinación posmoderna en la nueva contemporaneidad del arte, emergen nuevas disputas y formas críticas –experimentación y creación de lenguajes nuevos–, pero ya sin la exigencia de un horizonte civilizatorio utópico como anhelaban algunas vanguardias modernas. La crisis del arte y sus querellas en torno a la institución arte no cesan. El arte ha devenido, desde mediados del siglo XX, en un sistema red, en una estructura que se prueba indispensable como un continente, un entorno. Esta estructura debería poder, a la vez, operar la separación entre el arte contemporáneo y lo que no lo es, y, por otra parte, reagrupar sus manifestaciones dispersas según un cierto orden. Y todo ello sucede con disputas entre elec-

66 Una síntesis de ese proceso experimental se encuentra en Javier Viar. *Historia del arte vasco : de la Guerra Civil a nuestros días, 1936-2016*, t. II. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017, pp. 895-905.

67 Txomin Badiola. «The site for controversy : from roots to rhizomes», en Zoe Bray. *Beyond Guernica and the Guggenheim : art and politics from a comparative perspective*. Reno (Nevada) : Center for Basque Studies University of Nevada, 2015. El texto, actualizado y resumido, se ha publicado también en *Gaur, 1966 : L'art basque en résistance = Euskal arte ihardukitzaila*. [Cat. exp.]. Bayonne : Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, 2018.

ciones artísticas, instituciones y mercados; pero asimismo con sinergias y convergencias de índole dispar. Las diferentes versiones de la idea de deconstrucción van incardinadas a las incesantes cuestiones de la forma y de la representación, que tan presentes estuvieron en las indagaciones de la constelación joven renovadora que hemos mencionado, sobre todo en el ámbito de las prácticas escultóricas. Es sabido cómo la deconstrucción derridiana venía a alertarnos de que toda representación es deficiente, y que las nociones de autoría y originalidad pierden el prestigio que tenían en la cultura moderna, y que las escrituras/formas del arte ensamblan lenguajes y dispositivos diversos. Retorna una y otra vez el qué hacer, cómo actualizar un *ethos* polémico para la acción teórica y práctica de las artes que se expanden a otros medios, lenguajes y soportes.⁶⁸ La metapolítica de la forma resistente oscila, como ha postulado el filósofo Jacques Rancière, entre dos posiciones: 1) la política del devenir-vida, que atribuye al arte un *telos* orientado a la construcción de formas de vida en común, disolviendo así su autonomía y autosuficiencia; y 2) la política de la forma resistente, que impugna su transformación en forma de vida manteniendo su autonomía o separación.⁶⁹ Sostiene la necesidad de devolverle a su diferencia las invenciones de la política y las del arte, y ello exigiría «recusar el fantasma de su pureza, devolverles a esas invenciones su carácter de cortes siempre ambiguos, precarios y litigiosos. Esto supone necesariamente sustraerlas a cualquier teología del tiempo, a cualquier pensamiento del trauma original o de la redención que está por venir».⁷⁰ Las artes en los años noventa cuentan con una especificidad y conectividad diferente dada la implicación recíproca entre los contextos locales/nacionales y los internacionales. Otras poéticas, otras líneas de fuga, que anudan de modo transversal lo político, lo ético y lo estético, entran en juego.

68 La música experimental, la fotografía, el audiovisual y otras opciones mestizas tendrán una emergencia renovadora en la escena del arte vasco. Otro factor que ha condicionado el desarrollo de nuevas prácticas artísticas ha sido la progresiva institucionalización de una red de recursos y de centros de arte. La experiencia pionera de Arteleku (creado por la Diputación Foral en 1987) y su permanente mutación de funciones y programas, así como los seminarios y talleres, tendrán un reflejo notable en los noventa.

69 Jacques Rancière. *El malestar en la estética*. Madrid : Clave Intelectual, 2012, p. 58.

70 *Ibid.*, p. 160.