

# La invasión clorofílica



Javier Viar

**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, 2020

### **Créditos fotográficos**

© Ánder Armendariz: figs. 1, 8

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: fig. 2

© Joaquín Cortés: fig. 13

© José Luis Gutiérrez: fig. 5

© Juantxo Egaña: figs. 3, 4, 6, 9, 10, 11, 12

Texto original publicado en el catálogo de la exposición *Ameztoy*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (12 de febrero-7 de junio de 2020).

Con el patrocinio de:



## Arte vasco: el cambio de los setenta

Para cuando aparecieron Vicente Ameztoy y su generación en el arte vasco, hacia 1970, otros dos grupos sucesivos habían ya desarrollado su trabajo de manera importante y diferente después de la Guerra Civil. El primero, con Oteiza, Chillida y Basterretxea, nacidos en 1908, 1923 y 1924 respectivamente, había sido abstracto y formalista, con supuestos geométricos muy evidentes en su creación; aunque Chillida había hecho una importante incursión en el informalismo del gesto a través de sus dibujos, grabados y esculturas de hierro desde 1955 hasta mediados de los sesenta, cuando la geometría volvió a estar muy presente en su obra. Este fue un grupo en general muy severo en la utilización de los recursos expresivos y con un sentido esencialista y reverencial de los materiales. El segundo grupo de artistas, más numeroso, fue también de propuestas más diversas, aunque, salvo alguna excepción vizcaína, como la de Agustín Ibarrola –que había sido también creador del geométrico Equipo 57, al que se había integrado por poco tiempo Basterretxea– y la de aquellos que a su alrededor llevaron a cabo una pintura figurativa de crítica política, puede hablarse de un común expresionismo abstracto que se manifestó en general con mayor naturalismo, acumulación expresiva y dramatismo, este solo superado por el de los hierros de Chillida de entre 1951 y 1965. Fue el de Rafael Ruiz Balerdi, Gonzalo Chillida, José Luis Zumeta, José Antonio Sistiaga, Bonifacio Alfonso, Amable Arias y Remigio Mendiburu en Gipuzkoa, Vicente Larrea en Bizkaia y Juan Mieg en Álava, todos ellos nacidos entre 1926 y 1939. Al arte de estas dos generaciones se le puede tener por reivindicativo, identitario, preocupado en gran manera por expresar un «alma tradicional» a través de los lenguajes de vanguardia contemporáneos, es decir, de sintetizar una propuesta expresiva nacionalista en el contexto de las formas más genuinamente cosmopolitas del nuevo arte. Este era el pensamiento que fundamentalmente se contenía en el libro *Quousque tandem...! Interpretación estética del alma vasca* (1963) de Jorge Oteiza, que influyó tanto en aquel momento, y el que estaba repartido por los manifiestos de los tres grupos de la Escuela Vasca que se habían llegado a crear en 1966.

La generación de artistas vascos a la que pertenece Ameztoy, cuyos miembros habían nacido en torno a 1945 y se dieron a conocer en los últimos años sesenta y primeros setenta, desarrolló, particularmente en Gipuzkoa, un arte caracterizado por la ironía, la sofisticación –incluso el dandismo–, la fantasía surrealista, el amor a la fotografía, al cine, a la ilustración, a los objetos encontrados y a los teatrillos de cartón, y una ligereza expresiva que no era frivolidad, por lo menos en el arte de las figuras más consistentes. Además,



© Material protegido

1. *Autorretrato*, c. 1962  
Óleo sobre lienzo. 117 x 81 cm  
Colección particular

convocó esas características –no en todos los autores estaban presentes todas de manera evidente– en una obra figurativa que se manifestó en pinturas, esculturas y *collages* de objetos recogidos en cajas. Empleó en sus creaciones la fotografía, los espejos, el poliéster, las bombillas fluorescentes, los cordajes, las latas y los objetos comunes, y un espíritu lúdico, urbano y cosmopolita, retóricamente moderno, se hizo presente en el territorio cultural vasco. Todo ello diferenció radicalmente a esta generación de las anteriores, y, de hecho, se han señalado en varias ocasiones los cambios que se operaron en el arte y los artistas y la distinta naturaleza de los mismos, pues el fenómeno, lógicamente, no fue lineal. El hecho más evidente que separó a los artistas más jóvenes de los que habían nacido hasta los años arriba señalados fue la propia figuración, por encima de cualquier otro asunto, y es fácil pensar que el abandono de la abstracción produjo una verdadera convulsión entre los artistas más veteranos para los que aquella, en cualquiera de sus grados y géneros, se había constituido en herramienta de batalla estética, social –antiburguesa– y política –antifranquista–, además del carácter esencialista de que disfrutaba. La recuperación de la figuración podía verse por parte de algunos como una verdadera traición, y de hecho fue problemático el reconocimiento de la nueva pintura, que no todos aceptaron.

Sin duda, el fenómeno que se inició en 1950 de la construcción de la basílica de Arantzazu en Gipuzkoa, de naturaleza religiosa, ayudó a condicionar muchas de las disquisiciones programáticas del arte que se realizó en torno a la misma. La apelación constante a la metafísica, al vacío religioso, a una cualidad transcendente de las formas y el espacio, y la obligada referencia a los conceptos del pensamiento religioso, aunque fuese de manera heterodoxa o extensa, formaron parte esencial de los planteamientos teóricos iniciales. Esto proporcionó a aquel primer arte vasco de vanguardia unas características de espiritualismo, gravedad o solemnidad, dogmatismo y esencialidad que se fundieron con las exigencias de la misma orientación derivadas del momento histórico, en particular con una épica de la identidad, amenazada por la dictadura. En principio, podría pensarse que el arte de la generación a la que pertenecía Amezttoy difícilmente podía integrarse en una formulación artística «religiosa», y de hecho no cabría pensar en las esculturas de Andrés Nagel (1947), en los objetos de José Llanos (1948), en los cuadros con personajes desenfadados de Ramón Zuriarrain (1948), en los laberintos animistas de hierbas y raíces de Juan Luis Goenaga (1950) o en las propias imágenes fálicas de Amezttoy como complemento decorativo de los muros de una basílica o un convento, y así fue. La entraña religiosa de aquella primera generación, que todavía algo conservó la siguiente –aparte del casi general agnosticismo de sus miembros–, fue barrida por la tercera de su horizonte expresivo. Curiosamente, sin embargo, puede decirse que la carrera artística de Amezttoy terminó con una jugosa contribución a los muros de la ermita de Nuestra Señora de Remelluri [cats. 52-58], en la Rioja Alavesa, que fue un encargo, ciertamente, pero resuelto con encomiable entusiasmo, la misma ironía que en sus mejores momentos y un reconocido acierto.

Es cierto que los figurativos que aparecieron en esta cercanía cronológica no pueden ser en general tan claramente identificados como lo acabo de hacer, pues algunos conservaron determinadas características que podían vincularlos a aspectos de los artistas anteriores, de la misma manera que estos, en algún caso, pudieron aceptar la distancia, la ironía y un expresionismo de lo grotesco para desvincularse de la densa responsabilidad histórica que parecía obligar al arte vasco de aquel momento. El conjunto de características que he enumerado para un grupo muy concreto de artistas guipuzcoanos, el que formarían el propio Amezttoy y sus más cercanos amigos, cuyos nombres acabo de citar, no afectó a algunos otros, como Marta Cárdenas (1944) y Carlos Sanz (1943-1987), a pesar de su proximidad, ni a la vizcaína Mari Puri Herrero (1942), cuya ironía procedía de Goya y de Ensor, autores menos fáciles de dejarse manipular por un espíritu sofisticado y descreído. La figuración no realista del alavés Carmelo Ortiz de Elgea (1944) tampoco coincidía con la de los guipuzcoanos, más inclinada la suya hacia las estructuras cubistas y la pintura postimpresionista.

La dificultad que muchos de los figurativos encontraron frente a los artistas anteriores puede seguirse a través de una serie de testimonios que coinciden en señalarla y que merece la pena recordar. Un premio recibido por el propio Amezttoy en la Navidad de 1962-1963 en San Sebastián, fue contestado con una carta abierta publicada en prensa en la que se hablaba del «bienhacer malo, inconsistente y amanerado» del joven pintor. El escrito lo firmaban, entre otros, Amable, Sistiaga, Zumeta y Balerdi, que formaban el núcleo duro de la pintura vanguardista vasca del momento, si bien Balerdi desmintió días después su apoyo al escrito<sup>1</sup>. El reconocimiento de un «bienhacer» junto a las descalificaciones hacen pensar que no era tanto la calidad de la obra lo que molestaba a los firmantes, sino un nuevo espíritu que se colaba en su compacta y programática elaboración estética, necesitada de una aquiescencia sin fisuras, que parecía haber perdido la imprescindible cualidad sectaria. No es esta una hipótesis demasiado arriesgada si se tiene en cuenta que, tres años antes, varios de los firmantes habían aceptado la pintura de Amezttoy entre las suyas, cuando podían haberla rechazado sin forzar las cosas en la *Exposición de los 10*<sup>2</sup>. Esta se inauguró también en San Sebastián en diciembre de 1959 y tuvo su origen en el desacuerdo de un grupo de artistas con la orientación conservadora de los Certámenes de Navidad donostiarra. En la *Exposición de los 10* Amezttoy estaba a punto de cumplir catorce años y fue admitido fuera de catálogo –de hecho, él era el undécimo participante– por, entre otros artistas, Amable, Basterretxea, Gonzalo Chillida, Balerdi y Sistiaga. Pero cuando en 1966 se formó en Gipuzkoa el grupo Gaur de la Escuela Vasca, con un carácter claramente selectivo, Amezttoy no fue llamado a formar parte de él. En un reportaje periodístico de 1976, se manifestaba, incluso en palabras del artista, una situación de aislamiento en esos primeros años: «Ni las famosas tertulias del desaparecido Mónaco, ni el Grupo GAUR, que alrededor de la galería Barandiarán se habían formado, estaban del todo abiertas para Vicente, y sólo años más tarde, al comienzo de los setenta, pudo encajar en un grupo donde ‘nos unía la amistad y entendimiento, además de intereses comunes, aunque jamás existió la intención de formar grupo pictórico’»<sup>3</sup>.

El desinterés grupal también ha sido señalado como característica de este conjunto de figurativos, como una postura contraria a la de los artistas anteriores, varios de los cuales trabajaron para crear agrupaciones que, si tenían la justificación de una necesaria presencia y defensa en una sociedad hostil, y en esto no estaban solos, también trataban de manipular los comportamientos públicos de aquellos. El caso es que ha sido constante la reivindicación de su individualismo, que no excluía las relaciones espontáneas y amistosas, por parte de estos guipuzcoanos figurativos. En un texto sobre José Llanos, Juan Pablo Huércanos –y el propio Llanos– corroboran las reflexiones de Amezttoy que acabamos de ver. «Este colectivo de autores surgidos en los años setenta y ochenta, que aspiró otras influencias menos contundentes y más pop, superó el peso de los conceptos de sus predecesores con otra visión más leve, algo irónica y cínica, que recuperó la figuración como elemento de expresión válido, no necesariamente arcaizante. Unos años de experiencias compartidas, tras los que cada uno se encontró en la compleja tarea de reinventarse a sí mismo./ ‘Nunca fuimos ningún grupo, nos juntamos como el mercurio’, señala Llanos, que advierte, sin embargo, ciertas coordenadas comunes. ‘Resultó curioso que, sin conocernos previamente, trabajábamos diferentes aspectos que mantenían

---

1 Javier Viar. *Balerdi : la experiencia infinita = azkengabeko esperientzia*. 2 vols. Bilbao : Sala de Exposiciones Rekalde = Rekalde Erakustaretoa ; Donostia-San Sebastián : Koldo Mitxelena Erakustaretoa = Sala de Exposiciones Koldo Mitxelena, 1993, vol. 1, pp. 287-291.

2 *Ibid.*, pp. 175-179; Ana Olaizola... [et al.]. «*Cronología 1960-1969*» en *Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan = Arte y artistas vascos en los años 60*. [Cat. exp.]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakusta retoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 1995, pp. 337-339.

3 Genoveva Gastaminza. «Arte vasco trascendente. Vicente Amezttoy : en trayecto hacia la madurez» en *La Voz de España*, San Sebastián, 30 de mayo de 1976, p. 20.

relación entre sí. Había algo en el ambiente que se impregnaba en nuestro trabajo»<sup>4</sup>. Opiniones semejantes son las de Ramón Zuriarrain, que pensaba que el arte del grupo Gaur «era un arte hecho por karatekas. Ellos eran más teóricos, y lo nuestro era más lúdico, más figurativo y plástico, con un aporte de humor y un acercamiento fuerte a la naturaleza», para añadir que, aunque se hubiera dicho que «con Amezttoy, Marta Cárdenas, Llanos, Nagel, Goenaga, etc... formábamos una especie de tribu generacional», ellos, a pesar de su amistad, no se habían «sentido nunca como grupo»<sup>5</sup>. Marta Cárdenas ha dejado escrito también: «[...] más que el estilo nos unía el interés y gusto recíproco por nuestra obra, la edad, la amistad y el sentirnos distintos a los de nuestra generación precedente, abstractos militantes. Teníamos cierta impresión, bastante justificada creo, de que no comprendían nuestra actitud figurativa»<sup>6</sup>.

## Primeras obras. Los paisajes perforados y las figuras-paisaje

Vicente Amezttoy fue un pintor muy precoz, que ya en 1959, como hemos visto, expuso en la llamada *Exposición de los 10* en San Sebastián junto a otros artistas de la generación anterior. Pero también fue compleja la búsqueda de su expresión, de manera que el crítico José Ayllón —amigo de su padre, Gabriel Amezttoy, aficionado al arte y coleccionista—, que había seguido desde muy temprano la evolución del joven creador, escribió en 1971 en el catálogo para la exposición de la galería Ramón Durán de Madrid sobre los vertiginosos cambios que había visto sufrir en su pintura en los diez años anteriores<sup>7</sup>. Por los heterogéneos testimonios de que disponemos sobre esos años, sí es cierto que los cambios que se produjeron en la pintura de Amezttoy fueron constantes y profundos, cosa por otra parte completamente lógica en un pintor joven que pudo tener a su disposición muy cercanos y diversos estímulos estéticos. El pintor Jesús Olasagasti (1907-1955), que había desaparecido cuando él tenía nueve años, era hermano de su madre, mientras que el también pintor Gonzalo Chillida (1926-2008) estaba casado con una hermana de su padre, lo que hizo que asimismo el escultor Eduardo fuera una presencia cercana en su aprendizaje. Sin embargo, las obras más tempranas que conocemos parecen remitir a otras influencias, y una serie de bodegones, retratos familiares y un autorretrato de los primeros años sesenta [fig. 1] hacen recordar a Anglada Camarasa, Marc Chagall y más cercanamente a Menchu Gal (1919-2008). Pero mucha de la pintura internacional que triunfaba en el momento se asoma por los diferentes testimonios visuales de los siguientes años sesenta que se conservan: Miró, Rothko, Clyfford Still, Gottlieb, Jasper Johns, Rauschenberg o Tàpies.

Es posible que fuera su tío Gonzalo Chillida el que influyese también en su manera de pintar delicada, cuidada y evanescente, con planos de color claro muy matizados y un empleo sistemático de las transparencias, sobre todo en algunas de sus obras todavía tempranas, pero posteriores. En concreto, se conoce un grupo de retratos de su hermana Mercedes Amezttoy en los que el pintor juega con unos fondos grises claros de superficies muy trabajadas con colores suaves que emergen de aquellos. Esos fondos están compartimentados por formas geométricas de mayor o menor tamaño y de diferente estructura, aunque siempre rectangulares, imprecisamente rectangulares, entre las que aparece la cabeza, el cuello y a veces el busto de la retratada en color amarillento, color que suele invadir la superficie más cercana [fig. 2]. La presencia de José Ayllón

---

4 Juan Pablo Huércanos. «Eraiki = Construir» en *José Llanos : bera da : mutiko tolosarraren istoria 22 urte geroago = es él : la historia del muchacho tolosarra 22 años después*. [Cat. exp., Donostia-San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa, 2003, p. [33].

5 Iñaki Mendizabal Elordi. «Zuriarrain y las preguntas invisibles : paraíso de luz» en *Deia. Begira, Bilbao*, 17 de marzo de 2013, p. 72.

6 *Marta Cárdenas : fundamentos = oinarriak*. [Cat. exp., Koldo Mitxelena Kulturunea]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura Zuzendaritza Nagusia = Diputación Foral de Gipuzkoa, Dirección General de Cultura, 2004, p. 81.

7 José Ayllón en *Amezttoy*. [Cat. exp.]. Madrid : Ramón Durán, 1971, s. p.

2. *Sin título*, 1964  
Óleo sobre lienzo. 194 x 96,5 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Déposito de doña Eburne Mendiburu Serra en 2015



era reconocida también por el pintor como importante en su comportamiento artístico, aunque señalaba que sin haber recibido normas<sup>8</sup>. Pero la huella más persistente que quedó en su obra de estos años de aprendizaje fue la de Antonio López, con quien estudió en Madrid en 1964 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y que le introdujo en un determinado realismo del que hizo evolucionar su pintura más personal. Con motivo de la exposición que montó Amezttoy en la galería Barandiarán de San Sebastián en 1967, él mismo declaraba sobre su estilo en la prensa: «Puede ser un idealismo mágico [...]. Como un surrealismo más cotidiano, más realista»<sup>9</sup>. Pero hay que referirse también al mundo de los muñecos articulados y con algún otro movimiento, que interesaría al pintor desde temprano y le acompañaría durante toda su obra, hasta convertirse en uno de sus recursos expresivos fundamentales. El catálogo de la muestra citada tenía una observación muy ilustrativa: *Pintura, dibujos grabados y juguetes*<sup>10</sup>, sobre todo por su mención a los juguetes, que daba testimonio del interés que el pintor demostraba por determinados objetos, a los que concedía rango artístico como al resto de soportes. Algunos de ellos fueron *objets trouvés* modificados, si bien otros estaban fabricados por el autor. Una de las cosas que más interesó a este fue la mirada y el movimiento ocular, de manera que algunas de las muñecas que fabricara entonces llevan incorporado en la cabeza un listón

---

8 Gastaminza, *op. cit.*

9 J. «Vicente Amezttoy inauguró una exposición en 'Galerías Barandiarán'» en *Unidad*, San Sebastián, 17 de julio de 1967.

10 *Ibid.*





3. *Sin título*, c. 1968-1969  
Óleo sobre madera. 160 x 100 cm  
Colección particular

con la palabra «tirar» que sirve para conseguir un elemental movimiento de los ojos, como en las figuras de los libros ilustrados con recortes y relieves de cartulina. El empleo de telas fijadas fantásicamente en la cabeza y el cuerpo de algunas de estas muñecas, también pintadas, hace que de ellas emane la deliciosa perversidad de las muñecas antiguas y las suntuosas ropas raídas –sublimación del mundo ropavejero–, de los morbosos juegos infantiles en los que cobran vida impensadamente los objetos inanimados y de las inocentemente mortíferas figuras mecánicas. Parte de las inclinaciones adultas que definirían el estilo de Améztoy estaba ya en estos ensayos, por ejemplo, la revelación del alma de lo inanimado o de una conciencia escondida que nos contempla, además de un sentido de lo macabro y de lo siniestro freudiano<sup>11</sup>. La influencia de López le permitió a Améztoy el desarrollo de una serie de obras que incorporaron a su pintura nuevos motivos, algunos de ellos fundamentales para su evolución. Un recurso evidente que venía de López fue la inclusión de un busto femenino flotando sobre el paisaje, semejante a los que se encuentran en cuadros de este pintor, como *En la cocina* (1958), *El reloj* (1958), *La lámpara* (1959) o *La alacena* (1963). También hay otros elementos que flotan en el aire, que Améztoy tomó del mismo modo haciendo levitar membrillos –o manzanas– [fig. 3] o un vaso con una flor. En el caso de Antonio López se trataba de figuras realistas que se permitían convivir en un mismo espacio, y en lugares impropios, aunque procedieran de varios diferentes,

---

11 Sigmund Freud. «Lo ominoso» (1919) en *Obras completas, vol XVII. De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*. José L. Etcheverry (trad.). Buenos Aires : Amorrortu, 1979 (1986), p. 219.



4. *Sin título*, 1965  
Óleo sobre lienzo. 130 x 195 cm  
Colección particular

lo que creaba la sensación de realismo mágico. Además, lo que en el realista manchego ofrecía variantes de lugar –paisajes, calles, interiores–, en Amezttoy se convertía en visiones del paisaje de su país, y a partir de ese momento sería prácticamente siempre así. Y se trataría de un acercamiento a su paisaje con un doble carácter: por una parte, como objeto evidente de la pasión descriptiva del pintor, que verdaderamente justifica por sí sola la reiteración con que lo trató, pero por otra con un carácter simbólico, como trasunto de un País Vasco histórico y sumido en una particular historia, cuyos conflictos se manifestarían en los del propio paisaje. Pero el espacio de Amezttoy no iba a tener solo la cualidad de interpenetrarse de la manera eficaz pero limitada que el de López, sino que se mostraría transparente, inestable, lleno de trampas y equívocos, de juegos visuales, sin que, al parecer, hubiera en él planos que pudiesen mantenerse absolutamente opacos. La luz brumosa, imprecisa, líquida del paisaje vasco facilitaba a su vez la mezcla de perspectivas.

También las figuras humanas incorporarían en seguida ese atributo de la transparencia [fig. 4]. Varios cuadros presididos por figuras humanas dejan ver a su través fragmentos del paisaje que deberían tapar o recortan su perfil contra aquel creando una perturbación en su continuidad que no es la debida a su naturaleza opaca. En un cuadro de 1968 titulado *Paisaje n.º 2* [fig. 5], de formato vertical, en el centro del paisaje aparece entronizada, ocupando un buen espacio, una figura humana sentada en una silla. La masa de la figura es completamente transparente. El paisaje del fondo, que termina en unas altas montañas, y la franja inferior están representados espacialmente de manera realista. Pero de la figura sentada solo se representa el contorno, de manera que su cuerpo está formado por otro paisaje que se diferencia en todo del de fondo, se incrusta en él y lo recorta para hacerlo inexistente e imponer otra realidad que solo pertenece al ámbito –mejor dicho, al plano pictórico, señalando un truco más de las apariencias representadas– de la figura humana. El paisaje «interior» es dorado, envuelto en una luz de atardecer, contemplado como siempre desde una perspectiva alta, y termina arriba con una brumosa descripción que se equipara al fondo real, al paisaje



5. *Paisaje n.º 2*, 1968  
Óleo sobre lienzo. 130 x 81 cm  
Museo San Telmo, Donostia Kultura

envolvente o «exterior», más indeterminado y algodonoso. Este paisaje «interior» está formado, en realidad, por dos visiones diferentes escalonadas. El juego conceptual de la figura que arrastra un jirón del paisaje del fondo hacia su territorio implantado no se llegará a producir nunca de la manera como la había realizado René Magritte, es decir, trasladándolo textualmente, pero la idea generatriz es la misma: el paisaje se desgaja de su lugar natural, del espacio total –por una silueta que lo perfora, un fragmento de cristal que lo arrastra–, para incorporarse a una realidad ajena. El caso es que aquí se crea un contradictorio y complejo efecto ventana en el lugar donde debería situarse el opaco volumen del cuerpo-contorno.

Algo semejante se puede decir de otra obra del mismo formato vertical y fechada por Améztoy el mismo año [cat. 1]. En ella la figura humana está de pie y representada desde más debajo de las rodillas. Los paisajes interior y exterior –exteriores, habría que decir, pues parece que existen dos superpuestos sirviendo de fondo a la figura, al contrario que en el caso anterior, en el que la duplicidad se produce en el interior– se interpenetran en torno y dentro del personaje, que desde el pecho a la cabeza aparece de color blanco, como si contuviera las nubes. En la parte baja del vientre, en el paisaje interior, se representa un viejo caserón.

## A través del espejo (1970-1973)

A partir de los cuadros que acabamos de ver, Amezttoy depuró las ideas que contenían, y así se pueden encontrar, más simplificadas, en un óleo *Sin título (Autoretrato)* de 1970 [cat. 2] que muestra cinco membrillos volando. El horizonte general está más alto que en los cuadros anteriores y la figura se apropia más o menos a partes iguales de cielo y tierra. La tierra, tanto en el paisaje «interior» como en el «exterior», es de un ocre vivo, así como el azul del cielo, particularmente en el torso y la cabeza de la figura, lo que destaca en la obra y le da un aspecto más diurno que el que presentaban casi todas las anteriores. La blancura de las nubes sobre el pecho y la cabeza en el cuadro que contiene al personaje de pie, y el azul del que acabamos de tratar, parecían preparar el camino para el vaciamiento del paisaje interior de las figuras. Este se iba a producir a continuación en varias acuarelas y en unos pocos óleos. En 1970 iban a aparecer estas obras, que se expondrían en 1971 en la galería Ramón Durán de Madrid. En una de ellas, una figura que mira hacia la izquierda se recorta desde la cintura contra un paisaje real, llano y extenso [cat. 3]. El interior del perfil, es decir, el cuerpo de la figura, está vacío. Pero es que el cuadro está pintado sobre un espejo, lo que permite que se refleje en ese interior toda la realidad situada frente a él. Con ello el pintor daba otra vuelta de tuerca a su reflexión sobre la percepción de las apariencias, en este caso incorporando la realidad circundante del cuadro, como ya lo había hecho antes Michelangelo Pistoletto a partir de 1961-1962. Pero Amezttoy lo hacía de una manera peculiar, pues Pistoletto colocaba sobre una superficie reflectante a la figura humana y permitía que los espectadores se contemplaran a su alrededor. Amezttoy incorporó el espejo, al contrario, en la «conciencia» del personaje, consiguiendo una perpetua transformación de su contenido, de su acumulación perceptiva, en función del lugar donde el cuadro se colgara y de los espectadores que lo visitaran, eso sí, igual que en el caso del italiano. Es muy posible que sea del mismo año otra obra que, por sus dimensiones y motivo, parece hacer *pendant* con la anterior, en la que la figura-espejo es masculina —el propio pintor— y mira hacia la derecha [cat. 4]. La imagen del autor en el espejo en una fotografía de prensa de 1973<sup>12</sup>, tomada mientras pintaba un último cuadro tardío de esta serie, parecía señalar la taumatúrgica presencia del artista en la tierra común, como cerrando, completando la acción creadora y marcando el camino de la futura ocupación múltiple y ajena, así como una referencia al motivo del doble a través de su representación como imagen en el espejo.

Algunas acuarelas de 1969 y 1970 se relacionan estrechamente con las obras sobre espejo, pues recortan a los respectivos personajes que se ven en ellas contra un paisaje, dejando su bulto blanco, como si fuera una reserva del color propia de la técnica. Una imagen semejante aparecía en la portada del catálogo de la exposición de Ramón Durán. En ella el paisaje estaba ocupado por un busto humano cuyas espaldas y cuello pertenecían a aquel, aunque con apariencia antropomorfa, mientras que la cabeza era una mancha blanca. José Ayllón habló de las pinturas-espejo en el catálogo y señalaba lo que suponían como juego entre el espectador y sus fronteras y la propia obra, y el carácter abierto de esta. «Vicente Amezttoy no pretende demostrar nada, se abstiene de cualquier afirmación; se limita a plantear un interrogante, a abrir un camino que puede conducirnos a una expansión de nuestro contorno. Frente al espejo, que refleja meramente lo que tiene delante de sí, Amezttoy nos propone todo lo contrario. El espectador de sí mismo se ha convertido en un ocupante de un espacio desocupado o viceversa. He aquí, sin duda, toda una implicación metafísica, pero ¿adónde conducirá?»<sup>13</sup>. Se trataba, textualmente, de un juego de espejos entre el espacio del espectador, este y su percepción, la figura representada y simbólicamente habitada por su contemplador, y el

---

12 Albino Mallo. «Desde hoy expone en 'El Pez' Vicente Amezttoy» en *Unidad*, San Sebastián, 9 de marzo de 1973, p. 20.

13 Ayllón, *op. cit.*, s. p.

espacio-paisaje incluyente. Como he dicho, también podía verse este motivo relacionado con el tema del doble. En la entrevista de prensa en que se mostraba al autor reflejado en un cuadro, en 1973, se comentaba que aún ejecutaba un cuadro de espejo, aunque en ese momento estuviera ya pintando cosas diferentes; un ejemplo tardío del ciclo que el pintor trabajaba por disciplina: «Este cuadro no responde a mi línea actual sino a la de hace algún tiempo. Pero he de terminarlo»<sup>14</sup>.

## Los paisajes dobles y la geometría (1972-1974)

Los años setenta fueron cruciales en la evolución de esta obra. Los equívocos que Amezttoy había empezado a trasladar a la conjunción de sus figuras con el paisaje a través de las transparencias, las duplicaciones y las extrañas correspondencias descritas dieron paso a la aparición de nuevos elementos, presentes con gran protagonismo en los paisajes reales, habituales en el mundo rural, y de personajes metamorfoseados en muñecos agrarios, así como de una lúdica imaginería erótica, nacida con encomiable desvergüenza entre las propias construcciones aldeanas y en el contexto del reverenciado paisaje ancestral. Junto a una más compleja y «objetiva» tergiversación del espacio-paisaje, que se estableció definitivamente como una presencia universal, como un trasunto totalizador de la realidad, estos elementos permitirían interpretaciones más ricas y de diferente carácter de las metáforas presentes en esta pintura, incluso de orden social y político, que podían añadirse con más evidencia a las de carácter psíquico, onírico o metafísico. La primera aportación del nuevo ciclo fue la desaparición de la figura humana, de manera que el paisaje pudo manifestar su capacidad de perturbación por sí mismo, y esto se logró mediante la duplicación del espacio a través de formas geométricas, de paralelepípedos. En torno a la exposición celebrada en 1973 en la galería El Pez de San Sebastián el propio pintor se refería en una entrevista al cambio que se había producido en su trabajo: «Para mí el paisaje es un medio de expresión, un escenario imponente, impresionante. Mi juego consiste en establecer un diálogo ante ese algo que impone. Se trata de jugar con él dialogando, cambiando y añadiendo cosas, haciéndolo nuevo porque un paisaje nunca está quieto, siempre se está renovando, vivificando»<sup>15</sup>. En esa misma entrevista reconocía que el proceso de su pintura le había llevado anteriormente a humanizar el paisaje, «[...] y entonces surgió el paisaje-figura. [...] comencé a jugar con el paisaje pero siempre contando con la figura. Me surgió así todo un mundo nuevo de espacios y realidades del que me ha costado desprenderme, pero comprendía que tenía que hacerlo».

El recurso espacial de la duplicación mediante planos geométricos aparece en varios cuadros, aunque resuelto de diferente manera, como variaciones sobre el tema. En un *Sin título* de 1972 [cat. 8], el paisaje central, en realidad un herbazal, se ve invadido por tres rectángulos, dos laterales que representan fragmentos de paisaje que se corresponden y llegan a unirse por una estrecha franja formando una hache, y otro central que parte del borde superior y llega hasta la barra horizontal de la hache, y que es blanco, vacío. Se transmite una sensación teatral, ya que los paisajes laterales introducen la idea de un decorado inserto en el paisaje principal; del mismo modo que el cuadrángulo blanco, en ese contexto de un presunto escenario, impone la imagen de una pantalla cinematográfica. Esta, abierta a toda clase de acontecimientos, sustituiría a los anteriores fragmentos de espejo. En otra obra aparece de manera aún más evidente el rectángulo blanco, en este caso horizontal y en el medio exacto de la composición, dividiendo el paisaje en dos [fig. 6]. En una tercera de 1973 [fig. 7], dos paisajes se duplican de manera invertida y se colocan uno arriba y otro

---

14 Mallo, *op. cit.*, p. 20.

15 Genoveva Gastaminza. «Vicente Amezttoy: 'El paisaje es para mí un escenario, un medio de expresión'» en *La Voz de España*, San Sebastián, 3 de marzo de 1973, p. 20



6. *Sin título*, c. 1972  
Óleo sobre lienzo. 145 x 89 cm  
Colección particular



7. *Sin título*, 1973  
Óleo sobre lienzo. 57 x 44 cm  
Colección particular

abajo, mientras el centro aparece ocupado por un gran cielo común. Uniendo las dos realidades dislocadas corre verticalmente una larga franja blanca que se incrusta en el primer término de ambas.

¿Qué eran para el pintor estas formas geométricas y vacías? ¿Elementos ordenadores del paisaje? ¿Contrapuntos racionalizadores de la revelación ilimitada de la naturaleza, de un mundo demasiado envolvente, que podía resultar claustrofóbico? ¿Juegos de ingenio para escapar a la insoportable, absorbente melancolía del paisaje? En un reportaje de 1976 se hablaba de la evolución de esta pintura y se atribuía un importante cambio a su traslado de residencia de San Sebastián a Villabona en 1970 por razones familiares: «viviendo la naturaleza constantemente te das cuenta de cómo funciona mediante una serie de equilibrios y misterios poderosísimos que hacen sentir la impotencia humana ante esa fuerza», decía el pintor, y la autora del texto, Genoveva Gastaminza, continuaba: «Ante esa nueva relación, ante el nuevo diálogo, la respuesta de Ameztoy fue un desafío a esta sensación de impotencia. De ahí su intento de ocupar el paisaje mediante espacios y elementos que, introducidos bruscamente, lo rompían». Ameztoy llamó a este procedimiento de «ocupación violenta», y lo había hecho «mediante elementos geométricos en el paisaje»<sup>16</sup>.

Cuando yo mismo, en la exposición de la galería Lúzaró de Bilbao en 1973, vi un cuadro en el que se incrustaba en la hierba un paralelepípedo, pensé en el monolito de la película de Stanley Kubrick *2001: una odisea del espacio* (1968), que era para nuestra generación, en ese momento, una referencia cinematográfica muy presente. En el cuadro, el monolito paralelepédico, blanco, aparece de tres cuartos, apoyado en la hierba, y con la parte superior, a partir de la línea de las últimas montañas, fundida con el cielo, al que en cierto modo parece pertenecer o del que parece proceder. Según esta relación con Kubrick, sería un elemento cósmico, fundido con la mística de una inteligencia universal, capaz de ser portador de un orden nuevo destinado a implantarse en un primigenio estado de caos y desencadenar la evolución humana. Dicho todo esto con el ánimo exclusivo de rastrear el origen de una poderosa idea poética relacionada con la conciencia y el imaginario contemporáneos. Entre otras diferentes variaciones de estos paisajes, hay uno especialmente hermoso, *Sin título* (c. 1972) [cat. 7], en el que se mantiene la presencia de dos paisajes que ocupan uno la mitad inferior y otro la superior del espacio. El superior separa su herbazal del cielo del inferior mediante un borde orgánico, como si se tratara de una costra, de una piel gruesa o manto arrancados de la tierra. Este campo tiene un orificio por el que se ve el cielo del paisaje inferior, y al que atraviesa una especie de arco iris incoloro que se desarrolla verticalmente y une los dos paisajes.

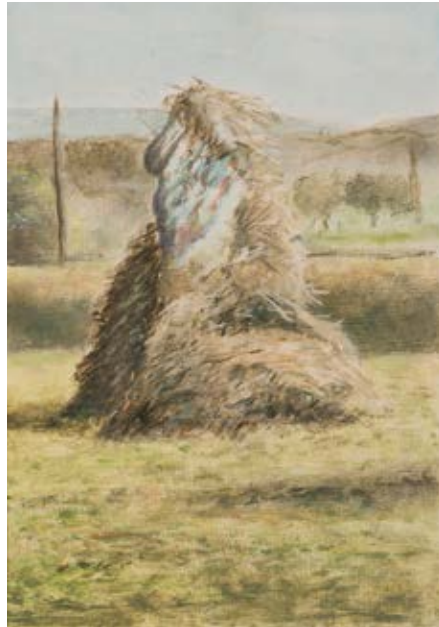
## Las metas-falo (1973)

En la obra que surgió a continuación, el misterio del paisaje dejó de revelarse a través de la tergiversación de sus espacios, transparencias y descolocamientos, haciéndolo, más «naturalmente», con la transformación anormal, tumoral, de algunos de sus elementos habituales, como si en la realidad más cotidiana empezaran a crearse deformes criaturas. Aparecieron amenazadoras formas fálicas que brotaban en el paisaje y cuyo origen no se precisaba, que tomaban el aspecto de colonias de hongos monstruosos. Sobre todo, Ameztoy jugaría con el aspecto de los almiarres –*metas* en euskera–, acumulaciones de paja o hierba alrededor de un palo, que era una imagen muy frecuente en el paisaje rural de aquel momento [cat. 13]. En varios cuadros y dibujos de los que son protagonistas se situarían en posición central y ocupando gran parte del espacio, con aspecto de verdaderos tótems y presentando diversas variaciones en la transformación de su apariencia. Algunas de estas formaciones adquirirían aspecto textualmente fálico, como miembros erectos cubiertos por

---

16 Gastaminza, *op. cit.*, 1976.





8. *Sin título* (tríptico)  
Óleo sobre lienzo. 27 x 19 cm (cada uno)  
Colección particular

tela plástica transparente [cats. 14 y 15]. Óleos y dibujos repetían el tema con imaginativos cambios y conseguían un resultado secuencial, cinematográfico [fig. 8]. Una de las obras más singulares de las que recogían estos seres era la que representaba una *trepa* de las palomeras de Etxalar (Navarra), una de las torres desde las que los palomeros conducen a las aves de paso para hacerlas entrar en grandes redes, lo que convertía al personaje del palomero deforme que se apostaba en ella en un vigía siniestro, en un anómalo centinela del mundo [cat. 12].

Aunque no representen almiares, hay otros dos cuadros muy significativos relacionados con este mundo. En uno de ellos se ven dos formas blancas con aspecto de salchichas emergiendo del paisaje: una que apenas deja ver su gruesa punta detrás de una loma y otra, más alta y enhiesta, tras otra loma más lejana. Verdaderamente se apostan en el paisaje con aparente intención de vigilancia y dominio. Una tercera cae del cielo. En la otra obra (c. 1973, Museo San Telmo, P6336) se produce un verdadero bombardeo de formas fálicas de color rosáceo que proceden de la lejanía y llueven hacia el primer término.

Esta invasión de cuerpos extraños, llegados al parecer de un universo ajeno, de galaxias lejanas, con una temible capacidad de reproducción y crecimiento, flotaba en el imaginario colectivo de los años setenta como resultado de la difusión de los relatos de ciencia ficción y algunas películas terroríficas del mismo género, ya desde los años cincuenta. El miedo a los ovnis se había hecho universal muchos años antes, y los testimonios sobre su presencia en todo el mundo había desencadenado una abundante literatura ufológica. El propio monolito de Kubrick alcanzaba la tierra catapultado desde un lugar indeterminado del cosmos para incrustarse en ella y generar un cambio. ¿Se trataba de un terror al cambio, del miedo a lo ajeno, a lo alienante, a «lo otro»? Una película de terror admirada por los iniciados, *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956), recogía la invasión extraterrestre a través precisamente de organismos vegetales, que se convertían en humanoides y se apoderaban de la identidad de las personas. Muchas otras trataban de malformaciones de la naturaleza que tenían el poder de dominio sobre las manifestaciones naturales. Sin salirnos del reino vegetal, otras dos conocidas películas de terror habían desarrollado el tema de las

aberraciones destructivas, como *El enigma de otro mundo* (Christian Nyby, 1951) y *La pequeña tienda de los horrores* (Roger Corman, 1960). El mismo miedo universal al cáncer, enfermedad tumoral e invasiva por excelencia, podría ser uno de los orígenes de estas historias. En Estados Unidos también hay que considerar la Guerra Fría y el terror a la contaminación comunista como amenaza generalizada, que no solo afectaba profundamente a la ciencia ficción, sino a géneros literarios y cinematográficos más explícitos<sup>17</sup>, y a la propia realidad del mundo del cine. *La invasión de los ladrones de cuerpos* se ha explicado como una parábola antimaccarthista<sup>18</sup>.

La incorporación que hizo Ameztoy a su pintura del tema de la invasión de los elementos extraños y las transformaciones tumorales, amenazadoras, pero también llenas de humor, sucedidas en el paisaje vasco y ejercidas sobre elementos identificatorios de la civilización tradicional agraria, sobre la que pesaba para el nacionalismo una de las mayores responsabilidades de la conservación de la identidad, indicaba una preocupación del pintor sobre algunos de los temas que más acuciaban a la sociedad vasca de los últimos años del franquismo. El relato que había emprendido con sus juegos con el espacio, sus equívocos y la capacidad de cambio de la realidad, tan frágil ante la amenaza de lo ajeno, incorporaba una visión del entorno histórico y político que no por utilizar recursos de la mitología cinematográfica y de los géneros creativos más populares, pero también más sofisticados, dejaba de ser compleja, profunda y creativa. Las reflexiones sobre la identidad y su suplantación, sobre el humor erótico —quizá, mejor dicho, sobre su carencia—, sin dejar de recogerlas como miedos, como interrogantes colectivos, estaban representadas por las incidencias turbadoras que vivían sus paisajes. El carácter simbólico de estos fue señalado por Maya Aguiriano y además en conexión con una problemática nacionalista en sus consideraciones sobre Ameztoy y los demás pintores realistas de su generación<sup>19</sup>. Otro aspecto importante que señalaba también Aguiriano era el encadenamiento de las diferentes épocas del artista, su cualidad secuencial, de relato sucesivo, en lo que insistiría acertadamente en varias ocasiones<sup>20</sup>.

## Los espantapájaros humanos (1975-1978)

A lo largo de la segunda parte de los años setenta, Ameztoy creó sus obras más emblemáticas e impuso su pintura. El mundo que había ido elaborando desde finales de los años sesenta fructificó de manera espléndida y dio paso a una figuración desbordante, incisiva, en la que la aparición de la figura humana, o simuladamente humana, tratada con ingredientes constructivos del mundo tradicional vasco, como personajes con zancos o espantapájaros rellenos de paja y hierba, y otros insólitos habitantes, introdujeron en los paisajes una dimensión nueva. La obra descubrió más a las claras la dimensión narrativa que contenía, y se dedicó a relatar extravagantes historias protagonizadas por una inquietante tropa humanoide. La posibilidad de que surgiera en sus paisajes una población extraña rondaba desde tiempo atrás en la cabeza del artista, pues la ya citada entrevista de Genoveva Gastaminza de 1973 terminaba con unas reflexiones sobre el futuro de su pintura que parecían basarse en la frase, con resonancias proféticas, que podía leerse en el catálogo de la

---

17 Román Gubern ; Joan Prat Carós. *Las raíces del miedo : antropología del cine de terror*. Barcelona : Tusquets, 1979, pp. 35-37.

18 Carlos F. Heredero. «*Invasion of the Body Snatchers* (La invasión de los ladrones de cuerpos, 1956), de Donald Siegel» en *Nosferatu : revista de cine*, Donostia-San Sebastián, n.º 14/15, febrero de 1994, pp. 391-392.

19 Maya Aguiriano. «Vicente Ameztoy : pintura vasca y nacionalismo» en *El País*, Madrid, 16 de agosto de 1979, p. 17.

20 Maya Aguiriano. «Artistas vascos entre el realismo y la figuración, 1970-1982 : artistas vascos-arte vasco» en *Artistas vascos entre el realismo y la figuración, 1970-1982*. [Cat. exp., Madrid, Museo Municipal]. Madrid : Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1982, pp. 25-26; Maya Aguiriano. «Katalogoa = Catálogo» en *Euskal margolariak Aurrezki Kutxen bildumetan = Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros : Nueva figuración*. [Cat. exp.]. Bilbao : Bilbao Bizkaia Kutxa ; Donostia-San Sebastián : Gipuzkoa Donostia Kutxa ; Vitoria-Gasteiz : Vital Kutxa, 1997, p. 60.

exposición de la galería El Pez de San Sebastián del mismo momento que daba pie a aquella: «En un lugar del planeta, el cielo y la tierra dialogan, juegan y se preparan a recibir unas nuevas criaturas»<sup>21</sup>. Amezttoy detallaba sus intenciones: «Quiero crearme en mi mente un trozo del planeta en donde sean posibles todos estos fenómenos. Será un hueco, como un jardín, en mi mente donde pueda hacer de todo y ahí introducir seres vivos; quiero imaginar un mundo que sea así y en el que existan criaturas que puedan participar en él. [...] estas criaturas de que hablo no tendrían nada que ver con la figura humana. Sería introducir seres nuevos con vida propia que estén ahí»<sup>22</sup>.

Antes de inaugurarse la muestra de 1976 en la Juana Mordó, otro reportaje recogía reflexiones de Amezttoy en las que se reflejaba la manera como este había empezado a desarrollar sus propósitos, introduciendo de nuevo la figura humana, «pero en total mimesis con la naturaleza, hasta el extremo de que [los personajes] están hechos de elementos y con factores naturales y no humanos». En el artículo se recogían posibles precedentes de aquel mundo, como los carnavales navarros de Lanz, «donde el hombre cobra fisonomía de distintos animales», o la vieja tradición de un cantón suizo donde la noche de San Silvestre todos los hombres se visten de ramas, árboles, hojas<sup>23</sup>. En el catálogo de la exposición de 1990 *Karne & klorofila*, Amezttoy publicaba unas fotografías de estos hombres disfrazados y escribía: «Ritual del Día de San Silvestre, 31 de Diciembre, en un Cantón Suizo. Transmitido de padres a hijos por los habitantes de este lugar. Se engalanan con todo tipo de elementos vegetales y llevan adosados al cuerpo unos grandes cascabeles. Hablan en una 'jerga' totalmente ininteligible incluso para los lugareños y se dirigen a los espectadores en actitud hostil. Este ritual se ha conservado a través de los tiempos, al margen de la Iglesia debido seguramente a un aislamiento de tipo geográfico. Estas fotografías me causaron un gran impacto desde el momento que las conocí, y han sido fundamentales en el desarrollo del concepto 'Karne & klorofila'»<sup>24</sup>. Habría que recordar aquí también, como posible referencia, el espantapájaros herbáceo y humanizado de la película musical *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939). Para Maya Aguiriano, refiriéndose a los personajes que aparecían en la galería Juana Mordó, «la metamorfosis se había consumado», pues los «seres apenas entrevistados tienen ya formas humanas. De ramas, palos, hierbas y semillas están hechos estos cuerpos que por su origen pertenecen a la naturaleza, aunque por el aspecto que tienen de artificio le sean extraños»<sup>25</sup>. En el fondo eran muñecos articulados, como los que desde muy temprano habían obsesionado al pintor, y que todavía aparecerían en el *San Vicente* de Remelluri, su último trabajo importante, realizado entre 1994 y 2001.

En un dibujo *Sin título* de 1975 [cat. 19] cabe encontrar la clave argumental de esta transformación. En él se ve una campa de hierba ocupada por ocho extraños habitantes, que son las formas fálicas o con aspecto de salchicha que hemos visto aterrizar en los paisajes de 1974. Se muestran rigurosamente firmes, pero como si estuvieran madurando, perdiendo su caparazón y convirtiéndose en otra cosa. Algunas ya apenas delatan su aspecto original y enseñan su abigarrada composición interior, formada por cuerdas, hierba, raíces, membranas, telas y otras materias menos discernibles, mientras que las formas diferentes que van adquiriendo nos recuerdan al muestrario de almiarés fálicos que hemos tenido ocasión de conocer en óleos y dibujos de 1973 y 1974. Pero si vemos este dibujo junto al óleo también *Sin título* de 1975 [cat. 20], en el que aparecen al fondo, todavía saliendo de la tierra y menos desarrollados, como empezando a crecer, los mismos ele-

---

21 Citado por Gastaminza, *op. cit.*, 1973.

22 *Ibid.*

23 Gastaminza, *op. cit.*, 1976.

24 *Vicente Amezttoy : karne & klorofila : bilduma = recopilación, 1976-1990*: [Cat. exp., San Sebastián, Arteleku]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura Departamentua = Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura, [1990], p. 24.

25 Aguiriano, *op. cit.*, 1982, p. 25.

mentos tubulares, y nos atrevemos a hacer una lectura secuencial de ambas imágenes, como si pertenecieran a un cómic, podemos sacar una nueva y más definitiva conclusión. Porque en primer término del óleo hay dos espantapájaros humanoides fabricados de heterogéneos materiales vegetales y de artilugios más civilizados, como los zancos, los brazos-tronco articulados, una especie de rudimentaria jaula, los retazos de telas y lana, incluso una boina, como si fueran Adán y Eva recién llegados al paradisíaco paisaje guipuzcoano, pues son masculino y femenino, los que se presentan al espectador. Su relación con los individuos fúngicos es evidente, pues el figurón de la boina lleva todavía un trozo de sustancia blanca y globulosa en los brazos, mientras que, en la hierba, entre las dos figuras, una gran salchicha de la misma naturaleza, que muestra una herida sangrante, se diría que inicia el proceso de dar a luz a un nuevo individuo.

La capacidad de reproducción de la nueva especie quedaría manifiesta en un gran cuadro de 1975 conocido habitualmente por el título de *La familia* [cat. 23], y que recoge a diecisiete individuos. En él se encuentran muchos de los aspectos del mundo de Ameztoy, muchas de sus obsesiones, hasta convertirse en una verdadera *summa* de motivos que hacen la obra muy compleja. El cuadro se basa en una fotografía antigua de la familia Ameztoy obtenida a las puertas de Bel Air, su residencia de San Juan de Luz, en la que los personajes se sientan ordenadamente en las propias escaleras de acceso, con su abuelo Vicente Ameztoy Mayo de niño ocupando el centro de la última escalera visible frente a la puerta. Personajes herbáceos vestidos con atuendo decimonónico se mezclan con dos amenazadoras mujeres con gafas, que algo nos recuerdan la ceguera, y con unos magritteanos perfiles, que forman la fila de personajes que se sitúan a la espalda del abuelo Vicente y abren su boquete hacia las nubes y suponen un reencuentro con los abandonados paisajes perforados. Se han estudiado los diversos aspectos de lo siniestro freudiano que contiene la obra, y merece la pena señalar el que ha observado la identidad del nombre de abuelo y nieto y su relación con el problema del doble<sup>26</sup>. A la luz de los estudios realizados por Otto Rank, se ha podido establecer que no solo en las culturas primitivas existe el miedo a la semejanza parental con el nombre, sino que también «en la cultura europea aún se conserva la creencia de que, si dos descendientes de la misma familia llevan el mismo nombre, uno tiene que morir», para recordar a continuación una obra de Edgar Allan Poe, *William Wilson*, y lo que él llama su «nomenfobia»<sup>27</sup>.

El mundo de los muñecos inteligentes o articulados, que alcanza en los espantapájaros humanos su culminación, forma plenamente parte del sentimiento de lo siniestro. Freud se refiere a que Ernst Anton Jentsch señaló, como ejemplo más evidente de lo siniestro, la «duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte»<sup>28</sup>, poniendo como ejemplo las figuras de cera, las muñecas sabias y los autómatas —a los que cabría añadir los vampiros, los zombis y los invasores de cuerpos—. No creo que haya muchas dudas sobre los efectos que producen estos elementos, que intervienen en numerosas narraciones literarias y cinematográficas de terror, desde los cuentos de E. T. A. Hoffmann —que Freud utiliza, precisamente, para ilustrar su discurso— a un numeroso conjunto de relatos contemporáneos, y que los surrealistas supieron también usar con perturbadora perversidad a través de maniqués y modelos humanos articulados. Los muñecos botánicos de palos y hierba de Ameztoy entran por completo en las categorías expuestas, y por sus actitudes humanas y su capacidad de movimiento estarían también en conexión con la creencia infantil de la omnipotencia del pensamiento, vinculada a la magia, es decir, con la capacidad de dar vida a los muñecos con solo desearlo con fervor<sup>29</sup>.

---

26 Daniel Castillejo. «Titulurik gabeko margolan baten inguruan = De una pintura sin título» en *Vicente Ameztoy*. [Cat. exp.]. Vitoria-Gasteiz : ARTIUM, Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa = ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2003, p. 29.

27 Otto Rank. *El doble*. Buenos Aires : Orión, 1976, p. 92.

28 Ernst Jentsch, citado por Freud, *op. cit.*, p. 5.

29 *Ibid.*, p. 7.

© Material protegido



9. *Sin título*, 1976  
Óleo sobre lienzo. 130 x 161,7 cm  
Colección particular

Otro cuadro, *Sin título* (1976) [fig. 9], nos presenta una mesa inestable, desmontable, quizá suspendida en el aire, cubierta con un blanco mantel que lleva pegada en el faldón delantero una lámina con un paisaje y unas madejas de lana ordenadas según la forma del logotipo de «pura lana virgen». Cuatro personajes alineados tras ella depositan conjuntos de madejas, ordenadamente colocados para su exposición y venta. Todo ocurre en pleno campo. De los cuatro personajes solo uno, el segundo por la derecha, tiene rostro humano, el de una anciana que sonríe mientras aguanta entre sus brazos-palítrique unos ovillos. El primero por la izquierda, el más evidentemente campesino, lleva boina y una tosca garrota. Como en las últimas obras que hemos visto, en esta también los personajes están compuestos fundamentalmente por materias vegetales, palos, ramas, hojas, raíces, aunque junto a ellos aparezcan jubones, boinas, delantales o cojines completando las estructuras corpóreas. El cuadro es muy luminoso, blanquecino, como pasado de luz, y el bello paisaje está nevado, lo que parece la causa del deslumbramiento, aunque este efecto no sea inhabitual en las obras de Ameztoy. Las referencias a la lana que el cuadro contiene parecen aludir a los malogrados negocios textiles de Gabriel, padre de Vicente, y a una relación obsesiva del pintor con ellos.

Del mismo año 1976 son cuatro obras de espantapájaros que, sin embargo, se caracterizaron por contener retratos reconocibles –el del propio artista, los de su mujer y su hija y el del crítico y amigo José Ayllón [cat. 30]–, aunque los más interesantes son los de la familia, que son también los de más calidad. Puede decirse que estos retratos incorporan una tipología nueva en la secuencia de invasores del paisaje, y arrastran con ellos novedades que contrastan especialmente con el ambiente bucólico, aunque se relacionen con los anteriores por las referencias familiares. En el autorretrato [cat. 32], el pintor se representó de pie, vestido con una túnica blanca con ramas o hierbas sobrepuestas, un enorme escapulario del Sagrado Corazón, paleta de pintor en una mano y pincel en otra, corona de espinas y alas de ángel a la espalda. Podría este atuendo tener su origen en un autorretrato de su tío el pintor Jesús Olasagasti vestido de ángel. La idea de aparición celestial se completa con tres tubos de pintura que flotan en el aire y, como trozos de pequeños arco iris, arrojan pintura sobre la paleta. Detrás, la mujer del pintor sostiene a su hija apoyada en el maletero de un automóvil. Al fondo hay un paisaje con árboles envueltos en niebla. Sobre el escapulario del Sagrado Corazón, Ameztoy diría: «La ‘Viscera Sagrada’ o Sagrado Corazón tan normal en la religión en que fui educado, tiene para mí connotaciones que en otro contexto resultarían morbosas y escandalosas. Siempre me sorprende que una sociedad tendente a la asepsia como la nuestra, asimile e incluso adore con fervor estas imágenes. La observación de este curioso hecho ha incidido en aspectos de mi trabajo»<sup>30</sup>. El retrato hace gala de una gran ironía, pero también de la orgullosa referencia a la dignidad de la profesión artística.

El que hace *pendant* con el anterior, el de la mujer del pintor de cuerpo entero [cat. 31], es también una obra llena de humor y lirismo. Ella se muestra aislada y de frente en primer término, mientras que detrás, en la misma situación en que aparecían ella y su hija con la parte trasera de un automóvil, se sitúa el pintor con la niña. Al fondo se ve el mismo paisaje. La mujer, que solo presenta con aspecto humano la cara, tiene cuerpo vegetal, con un atuendo de hojas y ramas que le llega más abajo de las rodillas. Al extremo de los palos que le sirven de piernas, en el lugar de los pies, hay ruedas de patines, una en cada extremo. Lleva al pecho también una especie de escapulario y en su mano izquierda, una bolsa de redcilla con la compra, mientras que en la derecha esgrime un cazamariposas en cuya red ha atrapado a un hombre alado y también un trozo de noche estrellada. Contrasta el mundo poético y amoroso que se representa en el cazamariposas con el del sometimiento a la costumbre de ama de casa, igual que contrasta el rostro moderno y urbano de la mujer, con el cabello pelirrojo ahuecado y luciendo un solo pendiente, con el carácter rural del paisaje y de su propio cuerpo. La tensión que se deriva de la convivencia de estos elementos antagónicos podría tener su origen en aspectos de la vida cotidiana del matrimonio, que quizá sufrían esta inaceptada contradicción, del mismo modo que el artista, en el autorretrato, señalaba aquellas que podía hacer patente su oficio.

Algunas de estas contradicciones se hacen aún más claras en otro preciso cuadro *Sin título* del mismo 1976, que protagoniza una mujer-espantapájaros representada en primer término hasta las rodillas, y que se identifica por el cabello, que lleva una diadema, y que es semejante al del retrato anterior, como un trasunto de la mujer de Ameztoy [cat. 26]. Sostiene entre los dedos de su mano izquierda un grueso cigarro de marihuana. Lleva el pecho abierto y en él tanto los pulmones como el corazón están representados por tubérculos vegetales. El gesto de los brazos y la inclinación del cuerpo definen con tanta precisión su figura, que puede reconocerse a una persona concreta a pesar de su metamorfosis. Al fondo, entre un pequeño grupo de árboles, emerge una enorme barra de labios abierta, mostrando gloriosamente la sustancia roja, y aún otra en una línea de horizonte más atrás. Ambos motivos fálicos, como dos rascacielos, se implantan en

---

30 Vicente Ameztoy: *karne & klorofila... op. cit.*, p. 24.

la imagen como un agresivo reclamo urbano y transgresoramente erótico, «a la manera de los gigantescos objetos banales de Oldenburg»<sup>31</sup>.

Durante los años 1976 y 1977 surgió un conjunto de obras de calidad de temática variada y compleja, misteriosas e incluso sórdidas, más de lo habitual. Dos de ellas se caracterizan por la presencia de varios personajes que representan una acción concreta y que probablemente sean transcripciones de historias sucedidas. Los personajes son todos muñecos herbáceos particularmente siniestros, sin aspectos anatómicos humanos, aunque adopten posturas humanas y parezcan tener sentimientos. La primera, *Sin título* (1976) [cat. 24], recoge el rodaje de una película, pues el grupo de lóbregos, terroríficos espantapájaros se sitúa alrededor de una cámara cinematográfica, hay un foco encendido y un micrófono al extremo de una jirafa. Las figuras permanecen en posiciones hieráticas, pero la distribución de personajes es inhabitual en Amezttoy, pues no es frontal, sino que ocupan todo el espacio de manera natural. En el segundo de estos cuadros, *Sin título [Vizcaya]* (1976) [cat. 29], que sucede en un paisaje con el cielo dividido, aparecen tres personajes herbáceos: una pareja que se abraza en primer término, de perfil al espectador, la mujer vestida con unos *shorts* vaqueros, y el tercero, más retrasado, que mira de frente, lleva en el pecho una cinta ancha con la palabra «Vizcaya» y se apoya en un artilugio automático de reproducción pública de discos mediante la introducción de monedas. Completa la representación lo que parece el zaguán de un caserío, cuya profunda oscuridad transparenta un paisaje nocturno. En este puede verse una dramática redada de la Guardia Civil en un caserío precisamente, a través de cuya puerta puede observarse el interior iluminado, y en él se ve a una pareja abrazándose, semejante a la del primer término. El cuadro está lleno de un explícito ambiente de amenaza en varios de sus asuntos. La complejidad onírica de esta obra, con sus transformaciones y equívocos, y los temas que se advierten en ella, la convierten en una de las más inquietantes y violentas de las que Amezttoy había realizado hasta el momento, y también la más claramente política.

La frontalidad, el hieratismo y la simetría alrededor de un único personaje se recuperan en *Sin título [Retrato de Juan Luis Goenaga]* de 1976 [cat. 28], que, sin embargo, es uno de los cuadros más difíciles del autor. La descripción es muy ambigua, aunque parece representar a un personaje vegetal que se protege detrás de un cristal rectangular que sostiene en las manos. La acumulación de motivos herbáceos que se produce tras el cristal se ordena según una estructura de palos tramada como el conjunto de dos cruces de la *ikurriña*. A pesar de la profundidad del paisaje, el cuadro tiene apariencia plana por el protagonismo del rectángulo. Pero sabiendo que es un retrato del pintor Juan Luis Goenaga, pueden detectarse en la figura alguno de sus caracteres, como sus largos cabellos y la delgadez de sus dedos, interpretar el plano que lleva en las manos como un lienzo y encontrar los temas recurrentes de su pintura de los años setenta en el acopio de raíces, lianas y hierbas que se ve a su través.

*Sin título [Kea (humo)]* (1976) [cat. 25] representa un paisaje con una lámina pegada a él con varios trozos de cinta transparente. En la lámina, que ocupa gran parte del espacio, aparece un personaje de perfil: una mujer que viste un abrigo o gabardina con cuello de piel. El paisaje es el mismo en la lámina y en el fondo. Lo más significativo de la imagen es la cabeza de la mujer, que está resuelta según el parecido que tiene la península Ibérica con un rostro de perfil, de manera que este presenta la descripción de un mapa físico. La raya del cabello termina cerca de la coronilla, y de este final se eleva al cielo la columna de humo de una fogata, precisamente en el lugar donde se sitúa Euskadi. La evidente humorada de Amezttoy, aparte de su trivialidad dentro de un contexto de obras más enigmáticas y sobrecogedoras, indica de nuevo su interés

---

31 Maya Aguiriano. «Came, clorofila y roca» en *Zehar. Boletín de Arteleku = Artelekuko Boletina*, Donostia-San Sebastián, n.º 4, mayo-junio de 1990, pp. 11-12.

por la realidad política de los primeros años del posfranquismo, que acumulaba manifestaciones, cargas policiales y atentados con inusitada frecuencia.

Entre 1976 y 1979 Ameztoy alcanzó a realizar cuatro pinturas extraordinarias que pueden pasar por ser sus obras maestras absolutas. Son el final del rico proceso evolutivo que acabamos de recorrer, y abren las puertas a un ciclo creativo muy diferente. En la primera de ellas, un tríptico *Sin título* de 1976-1977 [cat. 33], pueden encontrarse correspondencias con *La familia* y con el *Sin título* de 1976 de los presuntos vendedores de lana, pues tiene una estructura de grupo, con una colocación en línea de los cinco personajes presentes a lo largo de un murete –dos de ellos se sientan en él–. Está formado por un cuerpo central de óleo sobre lienzo y dos alas laterales de varas de avellano, que simulan las puertas de los antiguos altares portátiles. El cuerpo pintado se remata arriba con un arco formado por fragmentos de colmena que lleva en el centro un pequeño relieve, como una caja con elementos vegetales reales. Tiene, pues, una inusual incorporación de elementos ajenos al propio lienzo que lo acerca al mundo de los *collages* de objetos agrupados en cajas, que ocuparía el interés creador de Ameztoy a partir de 1975. Hay en la descripción nueva de las cosas y personajes que aparecen en el cuadro, más detallada, como si estuvieran contemplados con lupa, un extraño interés de penetración en su minucia, aunque no tenga el grado de invasión vegetal que alcanzaron *Autorretrato* y *La boca*, que veremos en seguida. Flores, ramilletes, hongos, frutos, hierbas, pequeñas empalizadas y jarras con plantas, y hasta un enjambre de abejas que sale del interior de la cabeza de uno de los dos personajes que se sientan en el murete, se desarrollan alrededor de las figuras. El espacio está dividido en tres partes: la alta, ocupada por las montañas del fondo y el cielo; la intermedia, con el murete y el suelo herbáceo en que se levanta; y la baja, un corte que deja ver el subsuelo de tierras y raíces, donde destacan unas alpargatas blancas. Un personaje muestra la imagen en miniatura de unos *dantzaris* (bailarines) con arcos y enarbolando una *ikurriña* que se perciben a través de la puerta abierta en un muro, mientras que el de su lado abraza lo que parece ser una tosca guitarra vegetal, y un tercero sostiene una gran herradura. Apoyado en un paquete sobre la hierba y en el murete se ve un cuaderno con apariencia de calendario en cuya primera hoja figura el número 22 realizado con guisantes dentro de su vaina. Todo ello compone un universo denso, incluso abigarrado, de gran belleza iconográfica y descriptiva, que guarda sus misterios autobiográficos.

En efecto, esta imaginación pone de manifiesto algo que puede advertirse en toda la obra madura de Ameztoy: la incorporación al tejido de sus imágenes de observaciones, personajes e historias de su vida cotidiana que cobran en el cuadro una dimensión sorprendente, insólita y enigmática, y que, al aparecer transformadas y en fantásticas correspondencias, levantan frente al espectador un mundo onírico y absurdo que, a pesar de su coherencia expresiva, guarda su secreto, al menos el de su origen concreto.

En otro *Sin título* de 1977 [cat. 34], Ameztoy recurre una vez más a la división del espacio nítida y horizontalmente en dos mitades –ambas son espacios naturales, paisajes–, pero manteniendo entre las dos motivos de continuidad, algunos de los cuales atraviesan la línea divisoria y «cosen» las dos diferentes realidades, como son unas largas clavellinas y un artilugio, como una delgada rama domesticada, rematado en forma de tejado a dos aguas que enmarca al personaje protagonista. Este, que ocupa más de los dos tercios de la altura del cuadro, es un humanoide construido en su mitad superior por materias vegetales, mientras que abajo, a partir de la línea que limita los dos espacios, luce unas piernas desnudas. Tanto la descripción de las materias vegetales que forman la parte superior del humanoide –entre las que destaca una esclavina membranosa de color rosado–, que lleva en brazos otra criatura, o quizás una emanación de su propio pecho, como las sugestivas formaciones fálicas –mezcla de penes, salchichas y condones, que emergen de una especie de gran pétalo único y algodonoso o de crisálida, como la espata de una cala, del que cuelgan afilados pedúnculos– y viscerales que se reparten ante sus pies son de un morboso lirismo, y de una fantasía que



remite tanto al mundo de los gnomos y otros númenes del bosque como al del Bosco, sobre todo el grotesco sujeto formado por un rostro caricaturesco que camina a dos patas y que entra por el ángulo derecho.

Datado entre 1977 y 1978, en el gran *Autorretrato*, también llamado *Cabezudo* en alguna exposición, el pintor representa su cabeza como si fuera la de un cabezudo de feria [cat. 36]. El resto del cuerpo es vegetal y se levanta en una zanja cubierta de maleza. Los motivos que se insertan en la fronda botánica no aparecen en sus proporciones reales: al borde de la zanja se levanta, por ejemplo, un pequeño caserío, que la convierte en un acantilado. También el bonsái que aguanta con su brazo derecho el retratado forma parte del juego de tamaños incoherentes. Pero todos estos equívocos ocurren en el interior de una descripción espacial verosímilmente continua. Las desproporciones y cambios de escala esperan al contemplador para transmitirle una sensación de magia y absurdo, de inadecuación e incomodidad propios de *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll o *Los viajes de Gulliver* de Swift, aunque el ambiente británico se deba más al mundo de Richard Dadd y al prerrafaelita. La obra de Dadd *The Fairy Feller's Master-Stroke* (1855-1864), con su abigarrada y feérica realidad subherbácea, estaba considerada por Amezttoy como «un auténtico prodigio en todos los sentidos»<sup>32</sup>. El misterio que subyace en el escondido universo del sotobosque, descrito con detalle por el inglés según su tradición de malignos o benéficos, pero siempre estafalarios, habitantes del recóndito mundo vegetal, está latente en la tupida descripción de Amezttoy. Recordaba en 2000 el pintor: «Hubo un tiempo en que Dadd (1817-1886) fue un auténtico mito para mí, pues alguien me había comentado –o lo había leído, pero no recuerdo bien– que Dadd había pintado un solo cuadro [...]. Conviene recordar que Dadd era sicópata y que mató a su padre. Esta historia y el recuerdo de este cuadro, verdaderamente extraordinario, conformaron en mi pensamiento una rara admiración por ese pintor. Posteriormente, visité la Tate y miré esa obra provocándome un asombro aún mayor»<sup>33</sup>. La referencia a Alicia nos enfrenta, por otra parte, a un personaje incómodamente desubicado de su espacio. Las ambiguas desproporciones de tamaño nos ofrecen aquí simultáneamente las dos opciones de relación de Alicia con el mundo. También hay que recordar a otro gran personaje de la cultura británica, Gulliver, que sufre una parecida inadaptación al entorno. En este *Autorretrato*, por otra parte, hay varias referencias a las fiestas pamplonesas de San Fermín, como el mismo recurso de convertirse el autorretratado en un cabezudo gigante, el pañuelo rojo que este lleva al cuello o los cuernos de toro que surgen de la plataforma redonda que sirve de cintura al personaje. El cuadro se realizó como consecuencia de unos sanfermines que Amezttoy celebró junto al pintor José Luis Zumeta.

La boca o herida en el cuello del cabezudo por la que asoma una dentadura, bien visible en la obra, fue la protagonista de otro cuadro, *Sin título [La boca]* (1979) [cat. 37]. La imagen representa una especie de alberca o espacio pedregoso, limitado por un muro cubierto en parte por agua que llega, al fondo, al arranque de un lugar boscoso con zarzales y árboles. Es de entre la maleza y al borde del pedregal donde se abre la boca enseñando los dientes superiores, es decir, que se implanta en la propia naturaleza convirtiéndola por completo en una realidad humanoide. Es así que en este cuadro parece consumarse el proceso posesivo que se había iniciado en los monolitos y los falos-salchicha, pues es la realidad entera, toda la naturaleza, la que se nos aparece poseída, colonizada, y acaba encarnando ella misma la extrañeza y, por lo tanto, la amenaza. «Desaparecen los extraños seres que tenían apariencia de hombres, y la naturaleza, dueña absoluta del

---

32 Vicente Amezttoy: *karne & klorofila... op. cit.*, pp. 25 y 43.

33 «Seis santos y un paraíso : una conversación entre Vicente Amezttoy, Bernardo Atxaga, Jaime Rodríguez Salís, Santi Eraso, Amaia Hernandorena y Fernando Golvano» en *Vicente Amezttoy : eliztarrak - mundutarrak : Erremelluriko sainduak, paradísua eta beste lan batzuk = sagrado - profano : santoral de Remelluri, paraíso y otras obras*. [Cat. exp.]. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura, Euskara, Gazteria eta Kirol Departamentua = Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura, Euskera, Juventud y Deportes, 2000, pp. 19-20.

paraíso, se otorga a sí misma atributos humanos»<sup>34</sup>. Puede verse también esta obra en relación con el mundo feérico de Alicia, una de cuyas más felices imágenes era la de la sonrisa sin gato, que pendía de un árbol al desaparecer el animal, y que es difícil que no haya estado presente en su gestación.

«Figuras que reniegan de la naturaleza aun siendo fructificación suya»<sup>35</sup>, escribía de las criaturas de Amezttoy Vicente Molina Foix, a las que también describía como «fantasmas del inconsciente natural producidos por una sinrazón de la consciencia». El autor se refería también a la anglofilia de la pintura de Amezttoy a través de un interés por el paisaje insólito en la pintura española<sup>36</sup> y de ciertos conceptos de Ruskin aplicados a la defensa de los prerrafaelitas<sup>37</sup>. Hablar de anglofilia, de Dadd y de los prerrafaelitas en el contexto de un arte de influencia pop desarrollado en los años setenta del siglo xx lleva inevitablemente a pensar en un autor fundamental del *pop art* inglés y un episodio derivado del mismo que ese artista encabezó. Me refiero a Peter Blake y a la creación de la Hermandad de los Ruralistas, que supuso el abandono del mundo urbano y su inmersión en la realidad rural y el numenismo a lo largo de la primera mitad de los años setenta.

## Fragmentos a su imán (1978-1992)

No es posible aventurarse en la obra de Amezttoy de los últimos años setenta, y mucho menos de los ochenta y primeros noventa, sin tener en cuenta su relación con las drogas. Su dependencia creciente a partir de esos años marcaría irreversiblemente el resto de su vida y de su pintura, y la haría en algunos momentos inconexa y de limitada fuerza expresiva, a pesar de los periodos de recuperación y de relativa estabilidad. El cambio principal que se produjo en el mundo del artista, a partir de dos obras de 1978, fue la ruptura de la unidad estructural del cuerpo de los personajes, como si hubieran estallado los mecanismos que les dotaban de identidad, los engranajes que mantenían su unidad, para presentar la imaginería humanoide a través de fragmentos dispersos por el espacio. También la multiplicidad del espacio se estableció de manera menos rigurosa, apelando a escenarios teatrales o superposiciones arbitrarias para crear interferencias visuales dirigidas por una imaginación libre y un referente surrealista. En conjunto, esta obra da la impresión de haber adquirido una libertad visionaria que no se sometía a ninguna lógica y que daba rienda suelta a la convivencia de motivos inverosímiles y personajes polimorfos y troceados. *La boca* podría tenerse por una creación de este nuevo periodo. De hecho, es un fragmento de naturaleza humana el que aparece en su imagen en exclusiva, y tiene una datación avanzada. Pero la concepción del paisaje, la descripción vegetal minuciosa y sobreabundante, y la relación de la boca y los dientes con los del *Autorretrato* la acercan al grupo de obras maestras tratado en el epígrafe anterior. Por lo tanto, puede ser considerada una obra-bisagra entre los dos ciclos.

Dentro de los óleos realizados entre 1978 y 1992, cabe considerar tres conjuntos diferentes entre sí, aunque puedan mezclarse cronológicamente y sus límites tampoco estén siempre demasiado claros. El más extenso y de mayor calidad es el que presenta paisajes equívocos en los que surge la turbadora presencia de fragmentos humanos que afianzan la idea de que toda la realidad-paisaje se ha convertido en un lugar de la mayor extrañeza [cat. 40]. Se le puede calificar como el que continúa el discurso nuclear de toda la obra de Amezttoy. Hay un segundo grupo que se puede considerar de naturaleza cartelista, con una expresión a

---

34 Aguiriano, op. cit., 1982, pp. 25-26.

35 Vicente Molina Foix. «El naturalista y su doble» en *Vicente Amezttoy: carne & klorofila... op. cit.*, p. 16.

36 *Ibid.*, p. 11.

37 *Ibid.*, p. 14.

© Material protegido



10. *Sin título [La Concha]*, 1984  
Óleo sobre lienzo. 80 x 150 cm  
Colección particular

veces más simplificada y obras que tienen la apariencia de contener un mensaje directo sobre cuestiones de actualidad. Sirve de ejemplo un cuadro en el que se ve una figura doble, un hombre con traje de *poxpoliña* cuyo rostro es el del político franquista Carlos Arias Navarro [cat. 35]. Cada personaje lleva una cesta con ramas de *Pinus radiata*, de nombre vulgar pinus insignis, con lo que se denuncia la invasión del territorio por parte de esa especie vegetal foránea. La implantación al fondo del paisaje de un gran complejo petroquímico completa el carácter de reivindicación ecológica de la obra. Ametztoy mismo, con igual disfraz, repartió brotes de esta especie a las puertas de una gala del Festival de Cine de San Sebastián de 1979<sup>38</sup>. Finalmente, hay un tercer grupo de paisajes puros, o casi, fundamentalmente naturalistas y sin deformaciones ni intrusiones fantásticas. Entre ellos destaca una gran panorámica de 1984, *Sin título [La Concha]* [fig. 10], en la que el paisaje donostiarra resplandece en solitario sin más tergiversación que su «naturalidad», es decir, la desaparición de cualquier huella civilizada.

El primero de los cuadros de 1978, el que abriría el primer conjunto, es un *Sin título* [fig. 11] que representa el escenario de un teatro o un cuadro rodeado por motivos de jardín: un seto bien recortado abajo y un tupida «planta» trepadora en el muro donde se abre el escenario, con diferentes plantas –hiedra, helechos– ocupando ambos lados simétricamente. Arriba, en el centro del arco-dintel, aparece una vez más el motivo de la boca que enseña los dientes, y los dos extremos se adornan con dos hojas palmeadas que poseen cada una

38 *Poxpolin* en euskera significa «persona linda y pequeña» o «elegante, fino, esbelto», pero también es una palabra cariñosa que se dice a los niños. Ya antes de la Guerra Civil se celebraba anualmente en San Sebastián, el día de la Ascensión, el desfile de la *poxpoliña* donostiarra, en la que participaban niños vestidos con típicos trajes vascos de baile, *gorularis* (hilanderas) y *espatadantzaris* (véase, por ejemplo, *El día*, San Sebastián, 11 de mayo de 1934, p. 1). El disfraz que lleva Ametztoy en la fotografía y en el cuadro es un traje denominado de hilandera, usado en los bailes vascos como traje vernáculo, pero creado en realidad durante el franquismo por los Coros y Danzas de la Sección Femenina de FET y de las JONS, organismo político encargado de reconducir y potenciar el folclore español durante la dictadura. Consistía en una falda roja con listados negros, un corpiño negro, una blusa blanca y unos pololos también blancos de encaje. Era de nuevo diseño, diferente del traje tradicional, en el cual el elemento rojo era la saya, a la que cubría la verdadera falda; un pretendido traje regional inspirado en una mezcla de ropa interior popular y urbana. Véase Amaia Mujika Goñi. «Euskal janzki herrikoia = El traje popular vasco» en *Boladaz pasatuta = pasado de moda*. [Cat. exp.]. Bilbao : Euskal Museoa = Museo Vasco, p. 27.



un ojo vigilante. El paisaje de la escena central es realista, pero contiene dos motivos irreales. En primer término surge un delgado y recto tronco de cuyo extremo superior cuelga una acumulación vegetal en forma de cabellera femenina que enmarca una cara sin facciones de idéntica materia. En el lugar correspondiente a la frente se incrusta una forma de tubérculo con dos pequeñas ranuras verticales que sugieren ser ojos. Más en primer término, delante del escenario, sobre el seto que perfila por debajo la imagen interior, cuelga de espaldas una cabellera femenina pelirroja. A su lado hay una mano izquierda abierta, pero que en realidad tiene una textura de guante hecho de piel roja y con vejigas –podría ser un guante de carpincho o de una materia membranosa o de la umbrela de una seta–. Esta imagen de las manos sustituidas por guantes está también presente en el *Autorretrato* de 1977-1978. Otro cuadro de c. 1981 [cat. 43] es más complejo, pues juega en la misma imagen con cuatro espacios distintos y colocados en diferentes posiciones con respecto al plano del lienzo. El fondo está formado por dos paisajes y frente a ellos se sitúa una mesa. El lado derecho de la misma se prolonga hacia arriba mediante un plano diagonal que transparenta un tercer paisaje. Uno de los elementos más llamativos del cuadro es el conjunto de tres puerros que parecen bailar encima de la mesa. La imposible convivencia de los espacios puede dar idea de un alto grado de desasosiego en el pintor, después de haber culminado en obras inmediatamente anteriores sus más acabadas síntesis.

Más perturbadores todavía si cabe son dos cuadros fechados uno en 1978 y otro en 1979, ambos con deformes presencias humanas y con unos paisajes que han abandonado las representaciones vegetales sobreabundantes a que Améztoy nos tenía acostumbrados, para convertirse en desiertos –Améztoy solía viajar a África, a Marruecos–. En el suelo del primero vemos una cabeza humana de insólita materia, dividida verticalmente en dos partes, cada una de las cuales es de una diferente naturaleza geológica. De la

- ◀ 11. *Sin título*, 1978  
Óleo sobre lienzo. 73 x 100 cm  
Colección particular
- ▶ 12. *Sin título*, 1982  
Óleo sobre lienzo. 55 x 38 cm  
Colección particular



ranura surge una emanación fantasmal en forma de rostro plano y ondulante con los ojos cerrados, por lo que parece la representación de un cadáver, con dos pequeños chorros de líquido manando de las fosas nasales. La obra de 1979 [cat. 39] es más sencilla, pero igualmente perversa. Presenta un paisaje también desértico en cuyo primer término vuela una forma oval herbácea con dos formas asimismo ovales a modo de ojos verticales: una especie de deforme rostro flotante que vigila con mirada fija e intensa al espectador. También está fechada en 1979 una pintura que no tiene casi nada que ver con las anteriores [cat. 38]. En ella un bello paisaje verde de montaña incorpora, suspendido en el aire, un cuadro con tosco marco de delgados troncos en el que se retrata la pared de un edificio con una ventana que juega con la naturaleza de ventana del propio cuadro. Este recurso expresivo y su juego de duplicidades nos son bien conocidos.

El proceso de fragmentación estaría consumado en un cuadro *Sin título* fechado en 1982 [fig. 12]. En él, varios pedazos de elementos extraños se enredan en una trama de ramas secas. Se aprecian un trozo de torso de apariencia humana, cubierto de una sustancia verde, y una mano de su misma materia que lo abraza. De él parece brotar la urdimbre de troncos de la que cuelgan o en la que se incrustan heterogéneos objetos: un



13. *Sin título*, 1985  
 Óleo sobre lienzo. 73 x 97 cm  
 Colección particular

lazo oscuro, una forma roja como un hongo, un rombo azul, como una loseta de lapislázuli, una hoja de dos colores con un ojo en medio y una luna del mismo color rosa del cuerpo musgoso. El ojo, un motivo que aparece repetidamente en la obra de Ameztoy, es el fragmento que «humaniza» de manera más clara el objeto en que se sitúa absurdamente para convertirlo en una presencia monstruosa. Una rama rodea el objeto azul formando el dibujo de dos rostros humanos mirando en dirección contraria, como si fuera el retrato de Jano bifronte. Un gran cuadro *Sin título* de 1983 [cat. 44] puede vincularse a su vez al grupo de obras maestras de 1977-1978, ya que recupera el rico paisaje vegetal de aquellas, su ambición totalizadora —es también de buen tamaño— y su minuciosidad. Se puede tratar de un óleo comenzado bajo la misma inspiración que tardó más años en resolverse y, en todo caso, de una última experiencia con intenciones espaciales complejas. Se vislumbra en él de una manera muy explícita el malestar de una imposible habitación. Se niegan la perspectiva, las proporciones, la situación natural de la tierra y el cielo, pero sin claves explicativas, o con una acumulación de efectos que no da respiro. El espacio entero de la obra está cuadrículado sobre el panorama, de manera que simula ser una especie de muro de grandes losas sobre el que está pintado el paisaje, un muro-puzzle o una cuadrícula para acotar cada fragmento. Este recurso recuerda al cuadro de Magritte *L'aimable vérité* (1966). En distintos puntos del paisaje aparecen ojos y orejas humanas. Puede ser esta la obra más barroca de Ameztoy por el gran número de engaños visuales y conceptuales que concurren en ella. Otro óleo de 1984 [cat. 47] representa dos manos que asoman en la hierba, una de carne y otra vegetal, y un triángulo con un ojo incrustado que otorgan al paisaje una vez más una corporeidad aberrante. Una recuperación de la iconografía de los espantapájaros humanos se produjo en un cuadro *Sin título* fechado en 1985 [fig. 13]. Se

ubican en un hermoso paisaje verde con árboles. La campa que se extiende en primer término está ocupada por dos figuras herbáceas, una de las cuales es heredera directa de los antiguos personajes y parece, brazo en alto, saludar al espectador o darle el alto. El encuadre es muy cinematográfico, con esta figura en primer plano que establece la profundidad de campo de la composición. Tras este personaje aparece otro fantasmal, todo de hierba, sin facciones, sobre el que el de la mano alzada parece ejercer una actitud protectora.

Entre otros cuadros de este momento destacan, para acabar con el conjunto, dos de gran belleza y compleja expresión que tienen entre sí ciertas semejanzas y que pueden dar pie a más dilatadas especulaciones sobre los significados que hemos ido descubriendo en la pintura de Amezttoy detrás de sus imágenes reiteradas. Uno de ellos, firmado en 1987 [cat. 48], tiene mucha relación con el escritor japonés Yukio Mishima y su muerte. Recordemos que Mishima se hizo el *harakiri* o *seppuku* y su ayudante le decapitó. El protagonista es un gran personaje que, sin embargo, no se sitúa en un paisaje, sino frente a un muro, con una repisa, que en algunos lugares transparenta las sombras de un paisaje. En la repisa descansan dos pequeñas cabezas, la de Mishima y la de María Antonieta, hermanados por la decapitación. «Es una relación poética», diría Amezttoy ante una pregunta de Bernardo Atxaga en un coloquio en que participaban ambos<sup>39</sup>. El personaje tiene forma humana —es el pintor mismo—, pero está construido con materias múltiples. Su brazo derecho extendido, de color verde, aunque con músculos bien claros al descubierto, justifica por sí solo el título de *Karne & klorofila* de la exposición en la que esta obra estuvo presente. El torso y el abdomen forman un cuerpo independiente del resto, y presenta una gran cicatriz desde el esternón hasta el ombligo en referencia a la del propio Amezttoy, resultado de una grave enfermedad, y quizá también a la ceremonia mortal del escritor japonés. El conjunto del cuadro tiene un aire particularmente siniestro y una continua referencia a la muerte y a la crueldad. Las cabezas cortadas se relacionan, por otra parte, con el complejo de castración, un tema recurrente en la pintura de Amezttoy, al que el pintor se refería en el mismo coloquio que acabo de citar. A la pregunta de por qué pintaba tantas cabezas, respondía que un psiquiatra amigo suyo le había dicho que era un «instinto de castración»<sup>40</sup>. Es cierto que en sus cuadros hay mucha presencia de cabezas aisladas o cortadas, así como muchas manos, pero también se hacen notar gran cantidad de ojos, a veces en rostros extraños, a veces en otros lugares insólitos, como la hierba o las piedras, o si no, caras sin ojos, que por ausencia se hacen presentes, o hacen presente la ceguera. Y lo que aparecen también son innumerables formas fálicas. Las cuatro imágenes tienen un significado semejante y, tanto los falos como los ojos y las manos, ratifican la observación sobre el significado de las cabezas cortadas: el complejo de castración, hundido en los miedos infantiles. Observa Freud que «dañarse los ojos o perderlos es una angustia que espeluzna a los niños. Ella pervive en muchos adultos, que temen la lesión del ojo más que la de ningún otro órgano [...]. Además, el estudio de los sueños, de las fantasías y mitos nos ha enseñado que la angustia por los ojos, la angustia de quedar ciego, es con harta frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración», de manera que «la amenaza de ser privado del miembro genital se produce un sentimiento particularmente intenso y oscuro, y que es ese sentimiento el que presta su eco a la representación de perder otros órganos»<sup>41</sup>. Habla luego de algún ejemplo literario en el que «una mano cortada produce [...] una impresión siniestra», referida al complejo de castración<sup>42</sup>, no sin antes traer a colación «un medio figurativo del lenguaje onírico, que gusta de expresar la castración mediante duplicación o multiplicación del símbolo

---

39 «Seis santos y un paraíso...», art. cit.

40 *Ibid.*

41 Freud, *op. cit.*, 1979, p. 7.

42 *Ibid.*, p. 11.

genital»<sup>43</sup>. En el caso de la pérdida de los ojos, pone el ejemplo del mito de Edipo, cuyo autocastigo no es más que una «forma atemperada de la castración»<sup>44</sup> y que, evidentemente, introduce la figura del padre, autor primero del castigo y luego asesinado y suplantado por su hijo, que está en el origen de la tragedia edípica y en la naturaleza de su expiación.

El otro cuadro relacionado es un *Sin título* de 1992 [cat. 50], letalmente bello, que tiene aspectos que lo relacionan con el anterior. El principal motivo de concurrencia es un rostro construido con vegetales. Aquí el fragmento vegetal forma la parte superior de una cara femenina, con un puñado de tallos al viento que son su cabellera. La cabeza tiene de peana una mano y esta descansa en una mesa-plataforma, pues el cuadro sucede en un exterior. Además de los tres órganos humanos señalados, este estrambótico bodegón contiene otros objetos. Hay cantos rodados, dos de los cuales, los de mayor tamaño, al tener pezón, se convierten en dos pechos cercenados o dos prótesis mamarias. Entre estos dos se sitúa un erizo de mar cubierto de musgo o de líquenes o algas, y un poco más atrás, un bajorrelieve que contiene un pubis en negativo cuyo vello es también herbáceo. Hay otros motivos de naturaleza marina, de manera que el conjunto es de un gran erotismo acuático, y también de un cierto sadismo siniestro, que comporta una vez más la referencia al complejo de castración por la reiterada presencia de miembros cercenados.

## Remelluri (1994-2001) y otras obras tardías

La última obra importante de Ameztoy fue su intervención en la ermita de Nuestra Señora de Remelluri en Labastida (Rioja Alavesa), para la que realizó siete óleos sobre táblex en los que representó a seis santos relacionados con el territorio y una visión del Paraíso. La granja Remelluri era un extenso territorio monacal de monjes jerónimos, en las laderas de la sierra de Toloño. En torno suyo, en terrenos que ahora son de la bodega del mismo nombre, se asentaron pequeñas poblaciones mozárabes en los siglos x al xii, que pusieron sus respectivas comunidades bajo la advocación de algún santo de su devoción, cuyo nombre se conserva a pesar de haberse perdido el del propio asentamiento. Los santos que implantaron su nombre en el paraje fueron Santa Eulalia, San Esteban, San Cristóbal, Santa Sabina y San Ginés, que, junto al San Vicente patrono de los vendimiadores, componen el santoral creado por Ameztoy. Las personalidades que este contiene, sin embargo, eran foráneas, casi todas mártires romanos, que habían entrado a formar parte del nomenclador riojano a través de la advocación establecida por los pobladores mozárabes. En los cuadros de Ameztoy, sin embargo, cobraban imagen en relación con el paisaje de sus devotos, no como remembranza de una presencia histórica. «Este trabajo del santoral se ha hecho situando a la figura en el paisaje del enclave de la ermita a la que perteneció», decía el pintor<sup>45</sup>. También se representó en ellos la naturaleza de su tormento o de su profesión. El panel de cabecera, y el que primero se realizó, en 1994, es el correspondiente a san Vicente [cat. 52]. En el centro se sitúa el santo levitando sobre una hoguera, y a su alrededor se establece un ordenado despliegue simétrico con una viña verde en forma de arco que le enmarca y dos cepas rojas a ambos lados en el suelo. Un pequeño árbol a la derecha lleva posado un cuervo en alusión al que defendió el cadáver del santo del ataque de un gran lobo. San Vicente había nacido en Huesca y murió en Valencia, pero fue en Francia donde empezó a considerársele patrono de los vendimiadores, por lo que se pensó en él para encabezar el martirologio. Su cuerpo es herbáceo, como el de tantos personajes anteriores; un espantapájaros al que le han salido pies, manos y cabeza —autorretrato— humanos.

---

43 *Ibíd.*, p. 8.

44 *Ibíd.*, p. 7.

45 «Seis santos y un paraíso...», art. cit., p. 14.



La obra que se pintó en segundo lugar, en 1995, fue la del protomártir San Esteban [cat. 54], que fue muerto por lapidación. La de San Ginés [cat. 53], actor romano, incorpora este carácter a la representación, pues el personaje se medio cubre la cara con una máscara, que es la que contiene el verdadero rostro del santo. Santa Sabina [cat. 55], en una imagen tautológica, está representada según sale por la puerta de la propia ermita, aunque también aquí introduce Amezttoy alguno de sus libres juegos de implantación espacial: Sabina en el cuadro no sale por una puerta, sino que atraviesa un arco, pues a sus espaldas no está el interior de la ermita, sino un paisaje nocturno. El quinto mártir del conjunto es San Cristóbal [cat. 56], un santo de iconografía muy divulgada, reconocible sobre todo por llevar a un niño al hombro y un cayado más o menos brotado y estar atravesando un río. La sexta y última pieza en pintarse antes del *Paraíso* fue Santa Eulalia [cat. 57], uno de los paneles más bellos, a lo que contribuye la extrañeza de sus motivos, que se establecen sobre dos paradojas que se hacen evidentes antes de conocer la historia que se relata: la de la presencia semidesnuda de la titular en un paisaje nevado, y la de la revelación erótica de su figura sobre el recuerdo de la muerte, en un cementerio mozárabe, en medio de las tumbas antropomorfas talladas en la roca. Para esta imagen posó la hija del pintor, Virginia Amezttoy.

Para entender el acercamiento a este santoral desde el pensamiento agnóstico del artista pueden servirnos las claves que él mismo aportaba sobre algunos aspectos que le sirvieron para crearlo, y que lo relacionan con otros episodios de su evolución. Decía Amezttoy: «Al iniciar este trabajo, mi memoria se traslada a la infancia, busco en el pasado sensaciones relacionadas con lo religioso a través de una mirada infantil. Recuerdo unos tebeos titulados *Vidas ejemplares*. Eran monográficos de vidas de santos. Me gustaban aquellos que finalizaban en martirio cruento del santo. También la película *QUO VADIS* me impactó profundamente, me excitaba»<sup>46</sup>. Aquí puede encontrarse la raíz peculiar de su acercamiento a lo sagrado, en la influencia de la cultura popular, del cómic injertado por las narraciones biográficas contenidas en los *Flos sanctorum*, procedentes de los Hechos de los apóstoles, de *La leyenda dorada*, de los primeros escritores cristianos, de donde procede todo el aparato *kitsch* y deliciosamente esperpéntico que adorna los santorales, y donde subyacen también elementos estimuladores del sadismo, que el arte religioso, las narraciones hagiográficas y los péplum cinematográficos contienen abundantemente.

*Paraíso* [cat. 58], el segundo panel en tamaño después de *San Vicente*, cierra el ciclo con un gran paisaje en el que se escenifica el momento de la trágica seducción de Adán y Eva. En él se muestra una extensa llanura iluminada por el sol en la que el tiempo parece detenido, y de hecho lo está. En mitad de la perspectiva se alargan en la hierba Adán y Eva. Eva lleva en la mano un objeto rojo, una *Amanita muscaria*<sup>47</sup> que sustituye a la manzana del relato bíblico. La escena se reproduce en tiempo real en una gran pantalla que cuelga de la pared del farallón que defiende la entrada del valle, en la que también aparece un reloj digital que marca las 6:59 horas. Hay numerosos animales repartidos por el paisaje, incluso monos, uno de los cuales, vestido con traje y corbata, sostiene una rama de marihuana en la mano. El luto que lleva se debe a la muerte de lady Di, que ocurrió en 1997, cuando se estaba pintando el cuadro, y afectó mucho a Amezttoy. El escenario es un paisaje real, un rincón del valle de Valdegovía, enclave alavés cercano a Miranda de Ebro. El pintor explicaba su cuadro: «Es un paraíso bastante accesible y confortable. Todo está en calma, y se representa el segundo anterior al pecado original»<sup>48</sup>. El cuadro está preparado para el momento en que Adán muerda la amanita, y en ese instante «el reloj digital marcará el primer segundo. El toro atacará al unicornio, el águila

---

46 *Ibíd.*, p. 13.

47 *Ibíd.*, p. 23.

48 *Ibíd.*



14. *Sin título*, 1996  
Óleo sobre lienzo. 40 x 55 cm  
Colección particular

a las golondrinas y entonces comienza la gran debacle. Es la gran historia de cómo se pierde el paraíso por ceder a una tentación. Creo que es obra de un dios implacable, envidioso y vengativo»<sup>49</sup>. Es razonable pensar que Ameztoy estuviera poniendo cuestiones muy personales en esta reflexión, que se rebelara contra su propio destino, y que la realización de este ciclo pudiera tener para él un carácter de revisión y recuperación profundas.

Entre las obras que se hicieron en paralelo al santoral descrito hay varias que merecen destacarse. En primer lugar, una de 1996 [fig. 14] que recuerda a los óleos de espantapájaros, con un paisaje verde de blandas lomas en las que se implantan colores otoñales que lo impregnan de melancolía. Contiene dos elementos significativos: un delgado tronco que se bifurca en el extremo y que tiene como anudado al cuello un trapo blanco, tal que un vestigio inane de los antiguos espantapájaros, y una bola de hierba con un ojo en el centro flotando en el aire, también extraño recuerdo de las grandes metamorfosis pasadas. Cerca de *Paraíso* debió de ser realizado un óleo muy semejante, con la misma estructura del paisaje y variaciones sobre las ideas del otro, aunque las tenga también originales. Muy singular resulta el *Retrato de Antoine d'Abbadie* (1998) [cat. 51], relacionado con el santoral, aunque más rico en referencias biográficas del retratado. D'Abbadie fue un científico, geógrafo, viajero, explorador, lingüista y vascófilo, amigo de Pierre Loti, paradigma del exotismo. Su interés por la cultura vasca le llevó a crear las Fiestas Éuskaras de Urruña (Lapurdi). También construyó un castillo neogótico con planos de Viollet-le-Duc llamado Abbadia, cerca de Hendaya, en un promontorio sobre el mar. Finalmente, *San Sebastián II* (1999) representa un doble paisaje marino de la ciudad que le da nombre. El espacio principal lo ocupa una visión centrada en el monte Ulía en cuya cumbre, con un desproporcionado tamaño, aparece San Sebastián atado a un poste, atravesado por flechas y sin piernas. Es un muñeco homogéneamente herbáceo –probablemente el último–, orlado por dos helechos curvos rematados en cabezas de atún.

<sup>49</sup> Ibid.

## Las cajas y los *collages*

Durante los años setenta, probablemente a partir de 1975, Amezttoy realizó unas cajas que eran contenedores rectangulares de un heterogéneo conjunto de objetos colocados en libre asociación [cats. 45 y 46]. Cajas de diferente naturaleza fueron ejecutadas también en aquellos años por otros artistas próximos, como José Llanos, Juan Luis Goenaga, Andrés Nagel y Rosa Valverde. En el caso de Amezttoy, como precedente, cabría hablar de la obra del norteamericano Joseph Cornell como más cercana por la naturaleza de sus procedimientos y los objetos empleados, aunque habría que añadir una mención a la obra más genuinamente pop de Peter Blake —no la ruralista a la que ya he hecho referencia—, en que aparecen cajas llenas de objetos derivados de la sociedad de consumo. Este universo, salvadas las distancias de técnica, tiene muchas coincidencias con la pintura, de manera que hay obsesiones evidentes que se mantienen, como la que afecta a la capacidad de transformación. Una vértebra se convierte en una boca, un hueso pélvico toma forma de cabeza con solo incrustarle dos ojos de cristal —*Miss herikordia*, 1983 [cat. 45]—. También es relevante la presencia de la naturaleza a través de fragmentos, ramas, hojas y frutos secos, puñados de musgo y paja, pájaros disecados, hasta el punto de que un ambiente de herbario y taxidermia inunda de melancolía necrófila esta obra. Fotografías *fanéas*, amarillas y abarquilladas, zapatos y alpargatas, trajes y otros objetos viejos alternan con fotografías recientes, pero en proceso de rápida decrepitud. Merece mención aparte el conjunto de cajas con motivos religiosos, deudoras del más auténtico gusto *kitsch*<sup>50</sup>. Algunas obras, sin embargo, incorporan imágenes claramente transgresoras, como ocurre en *Santa Teresa*. La titulada *Alpargata sacra* (1977), centrada en una alpargata blanca de baile, con su connotación étnica, más parece una humorada sobre la sacralización de los signos identitarios.

Entre los objetos que no son expresamente cajas, Amezttoy fabricó uno titulado *Clasificador de sagrados corazones* (1980-2000), que por sus fechas es de suponer que fuese una obra en continua ejecución, pues se trata de una colección de estampas del Sagrado Corazón y de la Virgen centrada en la imagen de la «sagrada víscera». El conjunto de imágenes está pegado ordenadamente en una carpeta clasificadora con distribución alfabética. La imagen de un gran escapulario con un corazón ya la había utilizado en 1976 en su autorretrato como pintor alado, en el que también lucía corona de espinas. Amezttoy tomaba una postura crítica contra la excluyente evangelización del cristianismo, que había erradicado la religión primitiva de los vascos, como la de tantos pueblos, y contra los «episodios trágicos y sangrientos realizados con este fin de persuasión»<sup>51</sup> de la Iglesia católica.

---

50 Fernando Golvano. «Explorador de lo sagrado y de lo profano : notas sobre lo bello misterioso en la obra de Amezttoy» en *Vicente Amezttoy : eliztarrak – mundutarrak... op. cit.*, p. 32.

51 *Vicente Amezttoy : karne & klorofila... op. cit.*, pp. 24 y 34.