

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea



# LA TRAMA DEL ARTE VASCO EN LOS AÑOS SETENTA

## TESIS DOCTORAL

MIREN VADILLO EGUINO

Director:

ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA

VITORIA-GASTEIZ, 2018

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>3</b>
<b>I. PARTE: EL CONTEXTO POLÍTICO-CULTURAL DEL PAÍS VASCO EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA.....</b>	<b>29</b>
CAPÍTULO 1: SÍNTESIS DE LA SITUACIÓN POLÍTICO-CULTURAL DEL PAÍS VASCO EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA.....	32
1. El contexto político y social.....	32
2. La situación cultural vasca.....	40
CAPÍTULO 2. LO ARTÍSTICO Y SUS CONDICIONANTES.....	51
1. Asociacionismo y pervivencia del Movimiento de Escuela Vasca en los años setenta.....	51
2. La implicación de los artistas vascos con su sociedad.....	61
<b>II. PARTE: EL PANORAMA ARTÍSTICO DE LOS AÑOS SETENTA EN EL PAÍS VASCO: PROMOCIÓN, DIFUSIÓN Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA .....</b>	<b>73</b>
CAPÍTULO 1. PROMOTORES ARTÍSTICOS: LOS MEDIOS DE DIFUSIÓN PÚBLICOS Y PRIVADOS .....	75
1. La política cultural y artística de las instituciones públicas.....	77
1.1. El papel de las instituciones públicas locales en la promoción artística de los años setenta	84
- Bilbao y Vizcaya .....	86
- San Sebastián y Guipúzcoa.....	96
- Vitoria y Álava.....	115
1.2. El nuevo Gobierno Vasco, un modelo de cultura institucional.....	127
1.2.1. La Preautonomía Vasca. La Cultura y el arte contemporáneo en el Consejo General Vasco .....	127
1.2.2. El Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.....	137
- Feria Internacional del Arte contemporáneo, <i>Arteder</i> .....	143
- Premios <i>Gure Artea</i> .....	155
- Otras formas de promoción.....	165
1.2.3. La implicación de los artistas vascos con las nuevas corporaciones autonómicas... 170	
2. Los Museos de Bellas Artes.....	184
2.1. Museo de Bellas Artes de Bilbao .....	193
2.2. Museo de San Telmo, San Sebastián .....	210
2.3. Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria.....	224
3. Las iniciativas privadas de promoción artística .....	242
3.1. Iniciativas de mercado: galerías de arte ..	243
3.2. Iniciativas artísticas populares .....	265
3.2. Nuevas promotoras artísticas privadas: fundaciones y entidades bancarias .....	277
3.2.1. Fundación Faustino Orbegozo .....	278
3.2.2. Fundación Sabino Arana .....	287
3.2.3. Entidades bancarias .....	289
CAPÍTULO 2. LA DIFUSIÓN DEL ARTE VASCO EN LOS AÑOS SETENTA.....	306
1. La crítica artística en los medios de comunicación .....	306
1.1. La prensa diaria del País Vasco.....	307

1.1.1. Los periódicos consolidados.....	309
1.1.2. Los nuevos periódicos a partir de 1975.....	337
1.2. Las revistas editadas en el País Vasco .....	347
1.2.1. Revistas consolidadas .....	348
1.2.2. Revistas de nueva edición .....	356
2. Las exposiciones colectivas de arte vasco más significativas de los años setenta.....	364
2.1. Continuidad de la Escuela Vasca en las exposiciones hasta 1975 .....	366
2.2. Las exposiciones celebradas en la segunda mitad de los setenta .....	398
<b>CAPÍTULO 3. LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN EL PAÍS VASCO DE LOS AÑOS SETENTA..</b>	<b>425</b>
1. Antecedentes. La enseñanza artística durante los años cincuenta y sesenta .....	426
1.1. Vizcaya.....	430
1.2. Guipúzcoa.....	434
1.3. Álava y Navarra.....	436
2. La Escuela de Bellas Artes de Bilbao .....	440
2.1. Las Escuelas Superiores de Bellas Artes en España.....	440
2.2. Creación y puesta en marcha .....	442
2.3. Desarrollo de la Escuela de Bellas Artes a lo largo de los setenta.....	449
2.4. La implicación de los artistas vascos con la Escuela de Bellas Artes de Bilbao....	478
3. La Escuela Experimental de Arte de Deba .....	496
4. Otras experiencias estético-educativas. ....	510
<b>III. PARTE: LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN LOS AÑOS SETENTA. TENDENCIAS ARTÍSTICAS FUNDAMENTALES .....</b>	<b>519</b>
<b>CAPÍTULO 1. LA SITUACIÓN DE LA PLÁSTICA EN LOS AÑOS SETENTA.....</b>	<b>524</b>
1. Líneas fundamentales del panorama artístico internacional .....	524
2. Situación de la creación artística en España .....	535
<b>CAPÍTULO 2. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN EL PAÍS VASCO DE LOS AÑOS SETENTA....</b>	<b>557</b>
1. Abstracción .....	558
1.1. Abstracción lírica gestual – informalista.....	559
1.2. Abstracción analítica – geométrica .....	563
2. Figuración .....	572
2.1. Realismo comprometido socialmente – testimonial .....	574
2.2. “Nueva Figuración” expresionista .....	585
2.3. Figuración fantástica-onírica .....	604
2.4. Figuración realista - cotidiana.....	621
2.5. Figuración post-pop art .....	628
3. La recuperación del objeto – ensamblajes.....	635
4. Nuevos comportamientos artísticos .....	640
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>659</b>
<b>APÉNDICE DOCUMENTAL .....</b>	<b>681</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>697</b>

## **INTRODUCCIÓN**





“La constelación del arte y las artes es inherente al propio arte”. Theodor W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra Completa, 10 / 1*, Madrid: Akal, 2008; pp. 392-393.

“Las obras de arte son aquellos artefactos que tienen un conjunto de propiedades que han adquirido un cierto estatus dentro de un marco institucional particular llamado “el mundo del arte”. George Dickie, *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona: Paidós Ibérica; p. 19.

“Y en cualquier caso puede pensarse que en la realidad, más allá de esa cortina que han tejido de consuno las instituciones y las falsas necesidades, hay algo que objetivamente tiende hacia el arte, hacia una clase de arte que sigue hablando en favor de aquello que oculta la cortina”. Theodor W. Adorno. *Teoría estética*, Madrid: Taurus, 1980; p. 33.

El siglo XX supuso la consolidación y afirmación de la existencia de un arte contemporáneo en el País Vasco. Con diferentes debates en torno a la significación de tales características y su conformación en periodos cronológicos dispares, no hay duda de que a partir de los años sesenta, la creación plástica vasca acogió un desarrollo singular que permitió la configuración de una práctica de carácter vanguardista en los límites geográficos vascos. La historiografía del arte vasco ha incidido en resaltar los años centrales del siglo XX como fundamentales para el asentamiento del arte contemporáneo en una zona que históricamente, vio truncados sus deseos de vanguardismo con el advenimiento de la guerra civil y que se equiparó con las corrientes posmodernas internacionales pasados los años ochenta. Entre ambos periodos, la década de los años setenta se conformó como una etapa puente de gran trascendencia, debido a los significativos cambios que se produjeron, no solo en el plano político y social, sino también en el ámbito creativo y plástico, ya que el arte y la cultura adquirieron un papel preponderante en la creación de una nueva sociedad emergente. La presente investigación pretende desentrañar cuáles fueron las causas y los resultados fundamentales de tales transformaciones, además de ahondar en las manifestaciones artísticas de un periodo singular, apasionante y poco tratado que prelude el futuro del arte vasco en la actualidad.

Si en el plano político y social la década fue crucial para la historia reciente del País Vasco con el paso de un régimen dictatorial a un periodo de transición a la democracia, en el ámbito artístico se comenzó a urdir lo que actualmente conocemos como sistema del arte, con la incipiente conformación de una trama institucional de gestión y promoción artística que empezó a definir la creación plástica., hasta el punto de que, tal como señala Theodor Adorno, la constelación del arte se convierte en un aspecto imprescindible y fundamental para su desarrollo, la conceptualiza y es inherente a su propia condición. Partiendo de tales premisas, nuestro estudio pretende ofrecer un recorrido, completo e integral, a través de toda

la red de infraestructuras, agentes, instituciones y condicionantes, tanto públicos como privados, que afectaron al arte vasco en los años setenta. Tanto es así, que la elección del título de nuestro trabajo: “La trama del arte vasco en los años setenta” viene determinada por la idoneidad del vocablo para explicar la variedad de factores relacionados entre sí que tejieron una red a modo de trama para el arte vasco en este periodo de tiempo. No obstante, el mismo título fue el que el crítico de arte Ricardo Gutiérrez de Abascal, bajo el seudónimo de Juan de la Encina, utilizó para su libro sobre pintura vasca, escrito en 1919 y convertido en la primera tentativa de asentar los cimientos del arte vasco contemporáneo. Igualmente, el Museo de Bellas Artes de Bilbao recurrió al mismo título para dar nombre a una muestra que, en 1980, cerró de manera antológica los años setenta y cuyo objetivo era compendiar el panorama del arte vasco contemporáneo desde finales del siglo XIX. Ambos ejemplos indican lo acertado y adecuado del término para explicar la urdimbre que afecta a la creación contemporánea en el País Vasco la que, además, nos permitirá esclarecer el desarrollo creativo de la década de los setenta y sus posibles consecuencias futuras.

Las razones que nos impulsaron a iniciar esta investigación fueron, además de un deseo por conocer en el plano artístico uno de los periodos más convulsos de la historia reciente del País Vasco, el conocimiento previo que tuvimos sobre una de las figuras más importantes del arte vasco del siglo XX: el artista Jorge Oteiza, de quien realizamos un estudio sobre sus proyectos educativos a lo largo de los años sesenta y setenta que nos permitió conocer gran parte de la situación creativa del momento. Posteriormente, con el objetivo de finalizar nuestro trabajo de suficiencia investigadora, tras la realización de los cursos de doctorado, decidimos indagar en las muestras colectivas más significativas de la década de los setenta, de modo que comenzamos a comprobar las múltiples actividades, experiencias, facetas y posturas creativas del periodo, que se configuraron como el primer eslabón de la presente tesis doctoral.

Con todo, una de las mayores dificultades a la que nos hemos tenido que enfrentar ha sido acotar el tema de la investigación. Partiendo de un interés tan amplio como son los acontecimientos y las derivas estéticas que se produjeron durante todo el periodo elegido y sus consiguientes relaciones con los años inmediatamente anteriores y posteriores, hemos tenido que delimitar varios aspectos de la misma para que su análisis fuera certero. En primer lugar, partimos de la premisa de que la delimitación por décadas, pese a ser común en los estudios sobre arte contemporáneo, conlleva una reducción histórica y artística no real y arbitraria, ya que el arte no se genera en un decenio concreto, ni sus derivas se producen en unas fechas específicas; sin embargo, la necesidad de definir la investigación hizo que determináramos analizar las experiencias y creaciones producidas en los años comprendidos entre 1970 y 1980. Ambas fechas vienen marcadas por importantes acontecimientos políticos y artísticos que, en un principio, ayudarían a establecer unos límites cronológicos adecuados. Por un lado, en 1970, además de producirse el Juicio de Burgos que significa el comienzo del declive de la dictadura franquista, se realizó la exposición de Arte Vasco Contemporáneo en

México, la primera de estas características que se mostraba fuera de las fronteras vascas. Asimismo, el año 1980 supone el límite de una década de transformaciones significativas, pero sobre todo, señala el comienzo de una nueva era, caracterizada por la instauración de un gobierno autonómico. El cambio tan profundo que dicha irrupción supuso, es el motivo por el cual, en algunas ocasiones, rebasamos las fechas señaladas para adentrarnos en los años ochenta, lo que nos permite comprobar de manera más acertada la verdadera transformación producida en el arte y la cultura del decenio estudiado.

En cuanto a las fronteras geográficas elegidas, básicamente el ámbito de análisis se ha circunscrito principalmente a las provincias que pertenecen a la actual Comunidad Autónoma del País Vasco: Álava, Vizcaya y Guipúzcoa, aunque en muchas ocasiones se superan esos límites con la vecina provincia de Navarra, debido a las interrelaciones administrativas y culturales que han existido entre dichos territorios y porque igualmente, los creadores navarros también participaron de los mismos debates y conflictos sobre el arte vasco y su desarrollo.

Establecer unos límites temáticos dentro de un periodo tan amplio, entraña un peligro de mínimos que hemos querido evitar analizando una multiplicidad de aspectos que marcaron claramente la etapa investigada. Para ello, abordamos desde las posturas oficiales y públicas de las instituciones heredadas, hasta las que se gestaron en ese periodo de tiempo, del mismo modo que tratamos las iniciativas privadas y populares, las cuales adquirieron un importante auge en ese momento por el carácter disidente y transgresor que, en muchas ocasiones, ofrecieron y que son un claro reflejo de la situación social y política del periodo. Asimismo, no dejamos de lado apartados tan relevantes como la difusión o la educación artística, por considerarlas imprescindibles para entender los desarrollos creativos producidos, los cuales son la base sobre la que centramos nuestro estudio y los que fundamentalmente quedan concretados en aquellas poéticas que supusieron un avance frente a lo establecido y lo tradicional, como posturas de investigación y cuestionamiento vanguardista.

#### - Estado de la cuestión

Gran parte del interés de la presente investigación viene motivado por la escasez de trabajos existentes centrados de una manera integral y contrastada en los años en los que fijamos nuestra atención. Un exhaustivo examen a la bibliografía sobre el arte vasco contemporáneo nos ha permitido conocer el estado de las investigaciones sobre el periodo que nos ocupa y podemos afirmar que es significativa la ausencia de un estudio concreto sobre la década de los setenta, desde el campo de la historiografía artística, pese a tratarse de una etapa cultural brillante y trascendente para el País Vasco. Las investigaciones elaboradas hasta el momento, tienden a abordar de una manera general el hecho artístico gestado en el territorio desde la posguerra hasta los años ochenta. Entre ellos, el mejor análisis que se ha

realizado hasta el momento sobre el arte vasco contemporáneo, es el impecable trabajo de Ana María Guasch, recogido en el libro *Arte e ideología en el País Vasco 1940 – 1980*, publicado en 1985 y que aporta una gran luz sobre el panorama de las artes creadas en el País Vasco<sup>1</sup>. Su acierto en la definición ideológica del arte vasco contemporáneo, junto a una labor analítica amplia y certera de la situación de la plástica y de sus autores, lo convierten en una de las referencias obligadas y de las que parten muchas de las ideas que desarrollamos en nuestro análisis. Sin embargo, atendiendo a los años concretos que nos conciernen, no presenta un estudio integral de los mismos, ni detalla las características propias de la época, sino que realiza una radiografía, un tanto somera, de la situación del momento, así como de las tendencias artísticas que predominaron en ella. Es por ello que, a pesar de tratarse de la mejor aproximación al tema que existe, deja un espacio abierto para completar de manera más concisa, con un acercamiento exhaustivo, las características propias de los años setenta. Además, la cercanía cronológica con los hechos analizados le hace correr el riesgo de historiar acontecimientos muy cercanos en el tiempo y convertir sus afirmaciones en críticas de arte, sin entender toda la significación y trascendencia que tuvieron, por lo que es nuestra labor, completarlo desde la perspectiva que dan los años transcurridos.

Casi coetáneo al trabajo de Ana María Guasch, se publicó en 1987 el libro *Arte en el País Vasco*<sup>2</sup> escrito por Kosme de Barañano, Javier González de Durana y Jon Juaristi, con la intención de recopilar con una visión diferente el arte producido en el País Vasco desde la prehistoria hasta los años ochenta y con la voluntad de convertirse en un manual que desmitificara, desde un punto de vista historiográfico, la confluencia de características vascas otorgadas a las prácticas artísticas. Aun así, su atención a las labores creativas de la década de los setenta y a sus actores es muy desigual y reducida, por lo que tampoco significa una obra que se aproxime al objeto de nuestra investigación. Igualmente, es importante una obra publicada unos años antes, en 1978, con el mismo interés de ofrecer una recopilación de la historia del arte vasco de posguerra y llevada a cabo por María José Arribas, *40 años de arte vasco. (1937 – 1977). Historia y Documentos*<sup>3</sup>. No obstante, dicho trabajo no refleja una labor de investigación, sino que aborda el conocimiento de este decisivo periodo de la plástica vasca desde un punto de vista documental, sin ofrecer un análisis completo sobre el arte vasco y limitado a aportar un buen número de documentos sin entrar a ser valorados. De ahí que el libro resulte de utilidad en cuanto que reúne una serie heterogénea de textos dispersos sobre algunos de los acontecimientos más importantes del periodo; pero quizá queda un tanto obsoleto en el campo del análisis. Además, al igual que sucedía con el estudio de Ana María Guasch, su realización en los mismos años en los que se estaban gestando las actividades reseñadas, hace que corra el riesgo de abordar las mismas con menos garantías dada la excesiva cercanía con el periodo tratado.

---

<sup>1</sup> GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980). Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*. Madrid: Akal, 1985.

<sup>2</sup> BARAÑANO, Kosme María; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier; JUARISTI, Jon. *Arte en el País Vasco*. Madrid: Cátedra, 1987.

<sup>3</sup> ARRIBAS, María José. *40 años de arte vasco. (1937 – 1977). Historia y documentos*. San Sebastián: Erein, 1978.

Al hilo de esta última referencia, debemos destacar cómo en los años setenta y principios de los ochenta, además de los tres trabajos mencionados, se produjo una difusión muy notable de libros sobre pintura y artistas vascos que fueron publicados con un interés de dar nombre y definición a una práctica creativa en el mismo momento en el que se estaba gestando. Todos ellos, además de proporcionar datos cercanos a su creación, demuestran el interés del momento por consolidar históricamente unas manifestaciones en el territorio y además, permiten entender la recepción de las mismas en su contexto. En ese sentido, es bastante clarificador del ambiente que se está viviendo la proliferación de monografías de creadores que tienen una trayectoria destacada para la década de los setenta incluso en el ámbito internacional, en las que se repasa tanto su obra, como su vida y su relación con el conglomerado artístico del territorio. Entre los mismos destacan el estudio sobre Eduardo Chillida realizado por Martín de Ugalde en 1975, *Hablando con Chillida*<sup>4</sup>, donde a través de un diálogo se van desgranando las visiones y las obras del creador de fama internacional. A este tenor, el también periodista Javier Angulo Barturen hace lo propio con Agustín Ibarrola en su publicación *Ibarrola, ¿un pintor maldito? Arte vasco de posguerra. 1950-1977*<sup>5</sup> que vio la luz en 1978, con el mismo esquema de entrevista que relata las vivencias del autor, sus ideas y su participación en los acontecimientos más relevantes del periodo tratado. Un año más tarde se publicó otro libro de gran envergadura sobre uno de los artistas que mayor influencia ejercieron en todo el arte vasco contemporáneo, Jorge Oteiza. Escrito por Miguel Pelay Orozco y bajo el título *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*<sup>6</sup>, se trataba a su vez, de una obra fruto de sus conversaciones, con una cuidada edición con numerosas fotografías y datos del escultor oriotarra. En todas ellas, pese a las informaciones ofrecidas, el acercamiento al arte vasco es fragmentario y además no cumplen con el factor de la imparcialidad, ya que son los propios artistas los que lo relatan<sup>7</sup>.

Del mismo modo, publicados en estos años son otros trabajos de carácter general que pretenden definir una manera propia de crear en el País Vasco, centrados fundamentalmente en la pintura y que, de algún modo, vienen a reforzar la tesis que, en 1919, el crítico Ricardo Gutiérrez Abascal bajo el seudónimo de Juan de la Encina subrayó en su libro *La Trama del Arte Vasco*<sup>8</sup> sobre la existencia de una pintura vasca moderna. Son por un lado, la reedición ampliada de 1980 del libro de Manuel Llano Gorostiza, *Pintura Vasca*<sup>9</sup>, publicado inicialmente en 1966 y que mantiene un deseo por recuperar la senda abierta de

<sup>4</sup> UGALDE, Martín de. *Hablando con Chillida. Vida y obra. Periodo 1924-1975*. San Sebastián: Txertoa, 2002.

<sup>5</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. *Ibarrola. ¿Un pintor maldito? (Arte vasco de posguerra. 1950-1977 de Aránzazu a la Bienal de Venecia)*. San Sebastián: L. Haranburu, 1978.

<sup>6</sup> PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1979.

<sup>7</sup> Con un objetivo diferente, pero también procurando un acercamiento a los artistas vascos, en 1973 la Gran Enciclopedia Vasca, dirigida por José María Martín de Retana comenzó a publicar la colección “*Pintores y Escultores Vascos de Ayer, Hoy y Mañana*”, en el que se incluyeron cientos de artistas que tenían que sufragar los gastos de edición de los folletos pero que les servía de carta de presentación y donde tuvieron cabida todos los artistas de las diferentes generaciones y estilos del arte vasco contemporáneo, aunque con pocas referencias a los artistas más vanguardistas y jóvenes de los años setenta.

<sup>8</sup> DE LA ENCINA, Juan. *La Trama del Arte Vasco*. Bilbao: Editorial Vasca, 1919.

<sup>9</sup> LLANO GOROSTIZA, Manuel. *Pintura Vasca*. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1980.

conformar un arte inserto dentro de una cultura con características propias. La última parte del mismo se dedica a señalar las diferentes corrientes contemporáneas e incluso aporta, en un apartado sobre la pintura de la década de los setenta, pequeñas aproximaciones a las poéticas de algunos de los autores más jóvenes del momento. Por otro lado, lo mismo sucede con la publicación de Juan María Álvarez Emparanza, *La pintura vasca contemporánea, 1935 / 1978*<sup>10</sup>, que vio la luz en 1978 y que brindaba un abanico de tendencias pictóricas en las que encuadraba a numerosos pintores vascos. Por su parte, el crítico de arte Edorta Kortadi junto al profesor Juan Plazaola dirigieron en 1982 otra monografía titulada *Arte Vasco*<sup>11</sup>, con ediciones en castellano y en euskera, donde se pretendió compendiar nuevamente las manifestaciones de la zona desde sus orígenes prehistóricos hasta los comienzos de los ochenta, pero con un carácter más general y no tan centrado en el último periodo.

Con una misma intención, no se pueden obviar algunos estudios publicados en revistas de arte de tirada nacional, que mantenían el objetivo de consolidar y explicar la situación de la plástica vasca más actual. Así sucedió en 1974 en *Gazeta del Arte*, con dos trabajos de Javier Viar sobre “Las artes plásticas en el País Vasco”<sup>12</sup>, donde todavía el enfoque se cernía sobre la existencia de un arte vasco y los autores que destacaron en la década anterior. Posteriormente en 1977, se publicó un dossier sobre el arte vasco contemporáneo en *Guadalimar* con la idea de darlo a conocer en el ámbito nacional. Coordinado por Ana María Guasch, ella fue la encargada de reseñar el arte de vanguardia de posguerra, donde ofreció una crónica de la situación de las diferentes corrientes estilísticas de los años finales de los setenta<sup>13</sup>. De manera similar, en la revista *Artes Plásticas*, en 1980, se publicaron varios artículos sobre el arte vasco de posguerra<sup>14</sup> con un texto particular y enfocado a los años setenta<sup>15</sup>, encargado nuevamente a Ana María Guasch, donde con pequeñas variaciones de interpretación, repetía los acertados acercamientos elaborados anteriormente y que estaban centrados, fundamentalmente, en las tendencias predominantes y sus artífices, pero con la salvedad de incluir por primera vez referencias a las avanzadillas contraculturales de esos años y algunas de las posturas conceptuales. Un año más tarde, la revista *Batik* con motivo de la celebración de la feria *Arteder’81* también ofreció un número especial sobre la situación artística vasca, con artículos sobre las disciplinas de pintura y escultura vasca de posguerra elaborados por Xabier Sáenz de Gorbea y Javier Urquijo respectivamente, con sendos acercamientos al tema en los que reflejaban parte de las prácticas de los años setenta<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María. *La pintura vasca contemporánea. 1935 / 1978*. San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1978.

<sup>11</sup> PLAZAOLA, Juan; KORTADI, Edorta [Dir.]. *Arte vasco*. San Sebastián: Erein, 1982.

<sup>12</sup> VIAR, Javier. “Las artes plásticas en el País Vasco. Una aproximación”. *Gazeta del arte*, núm. 33, 15 diciembre 1974; pp. 11-12. VIAR, Javier. “Las artes plásticas en el País Vasco. La escultura (II)”. *Gazeta del arte*, núm. 38, 28 febrero 1975; pp. 10- 14.

<sup>13</sup> GUASCH, Ana María. “Crónica de una vanguardia”. *Guadalimar*, núm. 25, octubre 1977; pp. 51-59.

<sup>14</sup> ARTADI-ZUBI, J. “Aproximación al arte vasco de posguerra”. En *Artes Plásticas*, núm. 35/36, enero-febrero 1980; pp. 12-15.

<sup>15</sup> GUASCH, Ana María. “El arte vasco, hoy, (los años setenta)”. En *Artes Plásticas*, núm. 35/36, enero – febrero 1980; pp. 19-26.

<sup>16</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Pintura Vasca (1939-1981)”. En *Batik*, núm. 61, mayo 1981; pp. 24-33 y URQUIJO, Javier. “Escultura Vasca en el siglo XX”. En *Batik*, núm. 61, mayo 1981; pp. 33- 45.



Asimismo, Ana María Guasch presentaba parte de sus investigaciones sobre la práctica artística y su relación con la política en otro artículo que anticipaban su futuro trabajo ya señalado<sup>17</sup>.

Si todas estas aproximaciones se produjeron en un momento en el que se sentía la necesidad de completar la historia del arte vasco contemporáneo con las manifestaciones más recientes, años más tarde, se han dado nuevos intentos de sistematizar la práctica artística contemporánea del siglo XX en el País Vasco. Con un enfoque nuevamente general y con un arco cronológico en varias ocasiones centrado en los años que abarcan todo el siglo pasado, se ha querido historiar de manera general lo más significativo de cada momento. Así sucede con libros como el libro publicado por Xesqui Castañer, quien recopila en *Arte y Arquitectura en el País Vasco*<sup>18</sup>, varios trabajos de otros autores que crean un recorrido histórico desde la Edad Media hasta la actualidad, y con un interés de recrear los aspectos más singulares y particulares del arte de la zona en cada periodo. El apartado contemporáneo está realizado por la propia editora junto con Ana de Begoña, quien presumiblemente se encargó de la sección de arquitectura y en cuya última parte, ofrecen un panorama muy somero de la situación de la plástica vasca desde la década de los setenta hasta el año 2000 con una aproximación a algunos autores significativos y las corrientes plásticas más desarrolladas. Asimismo, Juan Plazaola continúa con la tónica general de concretar de manera coherente la historia de plástica vasca desde la prehistoria hasta la actualidad, en una extensa obra de cuatro tomos, titulada *Historia del Arte Vasco*<sup>19</sup>, incluida dentro de la colección Euskal Herria emblemática y con una atención relevante a las ilustraciones. En el tomo cuarto, dedicado al siglo XX, presenta cronológicamente el desarrollo de la arquitectura, escultura y pintura a través de las tendencias y movimientos que definieron cada momento, con una atención a la biografía y obra de varios artistas encuadrados en los mismos.

En la actualidad, ha habido otros acercamientos a los aspectos más significativos de la creación en el País Vasco por parte de Ismael Manterola quien, en 2017 ha publicado un ensayo en euskera bajo el título *Maite ditut maite. Transmisioa XX. Mendeko Euskal Herriko artean*<sup>20</sup>. Con un carácter crítico y analítico, abarca el arte vasco en el siglo XX con el acierto de ofrecer una visión completa de todo el periodo, entendiéndolo de manera global y certera. En su caso, pese a tratarse de un buen análisis de las cuestiones más importantes que enlazan tanto las primeras vanguardias finiseculares como las manifestaciones más actuales, no aborda la década que nos concierne de forma concreta y por ello, aporta únicamente una visión generalizada y crítica de lo que ha sido aceptado en el arte vasco del siglo pasado.

---

<sup>17</sup> GUASCH, Ana María. “Ideología y praxis en el arte vasco. 1940-1980”. En *Batik*, núm. 61, mayo 1981; pp. 45- 50.

<sup>18</sup> CASTAÑER, Xesqui. *Arte y Arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del románico al siglo XX*. San Sebastián: Nerea, 2003.

<sup>19</sup> PLAZAOLA, Juan. *Historia del Arte Vasco*. Lasarte-Oria: Ostoa, 2003.

<sup>20</sup> MANTEROLA, Ismael. *Maite ditut maite. Transmisioa XX. Mendeko Euskal Herriko artean*. San Sebastián: Edo, 2017.



Por último, debemos mencionar cómo en fechas muy cercanas a la finalización de nuestro trabajo, en diciembre de 2017, se ha publicado una extensa obra por parte del crítico y ex director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Javier Viar, titulada *Historia del Arte Vasco, De la Guerra Civil a nuestros días (1936- 2016)*<sup>21</sup> en la que, en sus dos tomos, el autor brinda un recorrido de ocho décadas de arte a través básicamente de sus artistas y de sus trayectorias completas. Pese al acertado acercamiento que realiza a muchos de los autores, cuya labor se desarrolló en los años setenta y a parte de su trabajo, la obra está más centrada en ofrecer un corpus de nombres encuadrados en cuestiones estilísticas que a atender los condicionantes de la trama a la que atendemos en nuestro caso. Igualmente, la amplitud del trabajo lo aleja de nuestra intención de discernir los cambios significativos de un decenio singular y, además, su lectura no ha interferido en la redacción de nuestra investigación ya que, en el momento de su publicación, ya partíamos con gran parte del trabajo realizado.

Frente al carácter generalizador de estas referencias, se deben reseñar las diferentes jornadas sobre arte vasco que Eusko Ikaskuntza puso en marcha en 1996 con el objetivo de revisar y actualizar los trabajos de investigación efectuado sobre varios periodos cronológicos y cuyas dos últimas ediciones abarcaron las creaciones de posguerra<sup>22</sup>. La separación cronológica de las mismas se definió en el año 1975, de modo que la primera de las ediciones tuvo lugar en San Sebastián en 2006 bajo el título *Revisión del Arte Vasco entre 1939 y 1975* y en las mismas se abordó en las ponencias la situación de las diferentes disciplinas plásticas durante el franquismo, al tiempo que las diversas comunicaciones planteaban temáticas y aspectos múltiples y variados del periodo analizado<sup>23</sup>. Asimismo, junto a las actas publicadas en la revista *Ondare*, se incorporó una bibliografía actualizada concerniente al tema<sup>24</sup>. Con el mismo esquema se celebró en 2008 un nuevo congreso bajo el título *Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005*<sup>25</sup>, con nuevas ponencias sobre arquitectura, escultura y pintura de los últimos años, así como un trabajo de Fernando Golvano sobre la influencia y las consecuencias del cambio social producido por la transición política en el arte<sup>26</sup>, con una atención singular hacia los años setenta y las relaciones y tensiones puestas en marcha en aquellos años, que proponía

---

<sup>21</sup> VIAR, Javier. *Historia del arte vasco. De la Guerra Civil a nuestros días (1936-2016)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.

<sup>22</sup> Anteriormente, Eusko Ikaskuntza también promovió en el “XV Congreso de Estudios Vascos” celebrado en 2001, en la sección 5 dedicada a las artes plásticas una visión de conjunto sobre la situación del momento del arte, donde una de sus ponencias realizada por María Soledad Álvarez abordaba una revisión de la escultura vasca con una atención a los años sesenta y en menor medida en los setenta. ÁLVAREZ, María Soledad. “De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el 2000”. En *XV Congreso de Estudios Vascos*. 5 Sección. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2001; pp. 7-33.

<sup>23</sup> Publicadas en la revista *Ondare*, núm. 25, 2006, pueden señalarse de entre todas por su cercanía con el tema de nuestro estudio, las siguientes: BOZAL, Valeriano. “Arte e ideología en los años del franquismo”; pp. 17-31; MANTEROLA, Pedro. “La escultura vasca en los años de la dictadura”; pp. 77-102; ALONSO-PIMENTEL, Carmen. “La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939”; pp. 103-147 y GARCÍA – LANDARTE, Valeria. “Estampa Popular de Vizcaya. El realismo social de los años 60 en el País Vasco”; pp. 403-411.

<sup>24</sup> BILBAO, Mikel. “Bibliografía del Arte en el País Vasco entre 1939-1975”. En *Ondare*, núm. 25, 2006; pp. 427-495.

<sup>25</sup> “Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005”. En *Ondare*, núm. 26, 2008.

<sup>26</sup> GOLVANO, Fernando. “De la acción restringida al espacio político del arte (y viceversa)”. En *Ondare*, núm. 26, 2008; pp. 15-36.

varios cuestionamientos interesantes para nuestro trabajo. En cuanto a las comunicaciones, a excepción de nuestra participación con parte de nuestras averiguaciones<sup>27</sup>, el resto de trabajos presentaban otras facetas y temas alejados del campo de investigación propuesto<sup>28</sup>. Al igual que en el resto de jornadas, todo se publicó en la revista *Ondare* y se completó con una bibliografía separada temáticamente sobre el periodo cronológico señalado<sup>29</sup>. Por todo, se trató de un buen intento de síntesis del estado actual del arte vasco contemporáneo pero que, dada la amplitud del periodo escogido y la separación de la década en dos periodos diferentes, hizo que los resultados no estuvieran centrados en los contenidos de nuestra tesis doctoral.

Asimismo, en los últimos años se han efectuado varias tesis doctorales sobre arte vasco contemporáneo que vienen a esclarecer de una manera más exhaustiva y definida en temas y periodos, parte de la historia del mismo. Si bien no existe ninguna que verse sobre los años setenta, son cercanas en cronología e incluso en autores analizados, por un lado, la tesis de Iñigo Sarrigarte sobre *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*<sup>30</sup>, que realiza un acercamiento a la práctica escultórica y el asentamiento de la posmodernidad en el arte vasco, así como la de Leire Macazaga, *Los grabadores de las décadas de los sesenta y setenta en el País Vasco*<sup>31</sup>, que pese a confluir en parte con el periodo de nuestra investigación, tiene menos puntos en común con la misma debido a su limitación a la técnica del grabado y a sus autores. También existe otra tesis elaborada por Patricia López Landabaso sobre la performance en el País Vasco que únicamente tiene una pequeña parte de análisis de lo realizado en los años setenta como antecedente de lo producido en las décadas posteriores, que es el objeto principal de su estudio<sup>32</sup>. Con un enfoque menos histórico y más relacionado con el campo de lo social y la estética, Carlos Martínez Gorriaran realizó la tesis titulada *Jorge Oteiza y las vanguardias históricas. El arte como sistema simbólico*<sup>33</sup> donde aborda el importante papel del escultor guipuzcoano en la configuración de las vanguardias en el País Vasco de mediados del siglo XX. Por otra parte, se han elaborado varias tesis doctorales sobre uno de los

---

<sup>27</sup> VADILLO EGUINO, Miren. “Transformaciones artísticas e instauración de un modelo cultural en el nuevo Gobierno Vasco. (1979-1984)”. En *Ondare*, núm. 26, 2008; pp. 217-233 y VADILLO EGUINO, Miren. “La Fundación Faustino Orbeago, un centro de promoción cultural a finales de los años setenta”. En *Ondare*, núm. 26, 2008; pp. 235-252.

<sup>28</sup> Pese a analizar cronologías posteriores, el único artículo reseñable es: REMENTERÍA, Iskander. “Ambivalencia de lo estético en la construcción del imaginario: el caso de Oteiza en la Alhóndiga de Bilbao y su contexto histórico-social”. En *Ondare*, núm. 26, 2008; pp. 201-215.

<sup>29</sup> BILBAO, Mikel. “Bibliografía sobre el Arte en el País Vasco entre 1975 y 2006”. En *Ondare*, núm. 26, 2008; pp. 443-510.

<sup>30</sup> SARRIUGARTE, Iñigo. *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*. [Tesis Doctoral], director: Eduardo Cortadi Olano. Bilbao: Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, 2005.

<sup>31</sup> MACAZAGA LANAS, Leire. *Los grabadores de las décadas de los sesenta y setenta en el País Vasco*. [Tesis Doctoral], directores: Iñaki Díaz Balerdi, Eduardo Cortadi Olano. Vitoria: Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, Facultad de Letras, 2013.

<sup>32</sup> LÓPEZ LANDABASO, Patricia. *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el País Vasco*. [Tesis Doctoral], director: Daniel Rodríguez. Bilbao: Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2016.

<sup>33</sup> MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. *Jorge Oteiza y las vanguardias históricas. El arte como sistema simbólico*. [Tesis Doctoral], director: Dr. Mikel Azurmendi Intxausti, San Sebastián: Universidad del País Vasco. Facultad de Filosofía, 1991.

acontecimientos más importantes del arte vasco en los años setenta, los Encuentros de Pamplona de 1972, por un lado, Silvia Sádaba Cipriain elaboró la suya bajo el título *Los Encuentros de Pamplona (1972). Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte*<sup>34</sup> donde sobre todo ahonda en su puesta en marcha y significación, mientras que otros autores como Iván López Munuera han trazado la historia del festival como un ejemplo de lo que el contexto del momento reflejaba en su tesis *Los encuentros de Pamplona (1972) como laboratorio de la democracia*<sup>35</sup>.

Al mismo tiempo, existen otros trabajos bibliográficos de carácter específico que abordan el tema de la identidad y la constitución de un arte con categorización propia en el País Vasco. Es el caso de Carlos Martínez Gorriarán e Imanol Aguirre Arriaga quienes en su libro *Estética de la Diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad (1882-1966)*<sup>36</sup>, proporcionan una amalgama de teorías sobre el arte vasco influidas desde la ideología y la estética, del mismo modo que el trabajo de Luxio Ugarte, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*, ahonda en las figuras de los escultores señalados como conformadoras de una cultura vasca que refleja las características idiosincrásicas del pueblo vasco<sup>37</sup>.

Aparte de dichas obras, el resto de bibliografía concerniente al tema se resume en varios catálogos de exposiciones realizadas en torno a los artistas que trabajaron en la década de los setenta y como tal, las elecciones resultan, muchas veces, aleatorias en lo referente a los temas y a los artistas que quedan representados en las mismas. Una de las primeras comparecencias se produjo en Madrid en 1982 con la muestra *Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982*<sup>38</sup>, donde su comisaria, la crítica Maya Aguiriano redactó un escrito sobre los artistas presentes en la exposición con un claro posicionamiento de la figuración como tendencia predominante en los años setenta, pero obviando otras posturas creativas del momento. Posteriormente, en fechas más cercanas, se han producido otras muestras como la que tuvo lugar en San Sebastián en 1995 bajo la exposición *En los setenta: Vicente Ameztoy, Marta Cárdenas, Juan Luis Goenaga, Andrés Nagel, Carlos Sanz, Ramón Zuriarrain*<sup>39</sup>, en cuyo catálogo fundamentalmente se realiza una descripción de la plástica guipuzcoana y sus artífices más singulares sin adentrarse en profundidad en otras cuestiones del panorama del momento. Posteriormente, merece ser mencionado el trabajo realizado por Fernando

---

<sup>34</sup> SÁDABA CIPRIAIN, Silvia Dorotea. *Los Encuentros de Pamplona (1972). Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte*. [Tesis Doctoral], director: Francisco Javier Zubiaur. Pamplona: Universidad de Navarra, Departamento de Historia del Arte, 2013.

<sup>35</sup> LÓPEZ MUNUERA, Iván. *Los encuentros de Pamplona (1972) como laboratorio de la democracia*. [Tesis Doctoral], directora: Estrella de Diego Otero. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (Contemporánea), 2015.

<sup>36</sup> MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos; AGUIRRE ARRIAGA, Imanol. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad (1882 – 1966)*. Irún: Alberdania, 1995.

<sup>37</sup> UGARTE, Luxio. *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1996.

<sup>38</sup> *Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982*. [Cat. Exp.], octubre – noviembre 1982, Museo Municipal de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de cultura, D. L., 1982.

<sup>39</sup> *En los setenta: Vicente Ameztoy, Marta Cárdenas, Juan Luis Goenaga, Andrés Nagel, Carlos Sanz, Ramón Zuriarrain*. [Cat. Exp.], 2 febrero – 5 marzo 1995, Okendo Kultur Etxea, San Sebastián: Kultur Udal Patronatua, 1995.

Golvano como comisario de la exposición celebrada en la sala Ganbara del Koldo Mitxelena de San Sebastián a finales del año 2004 y comienzos del 2005, bajo el título *Disidencias Otras. 1972 - 1982. Poéticas y acciones culturales en la transición política vasca*<sup>40</sup> por recoger un enfoque sobre los años que nos conciernen muy interesante y clarificador. En el catálogo de la muestra, se recogen textos de diversos autores que, de manera fragmentaria, tratan varios temas sobre la situación de la década que nos concierne. Se trata de uno de los mejores acercamientos a la época por medio de una recopilación de acontecimientos, colectivos y movimientos generados entonces; sin embargo, no resulta un estudio completo, ya que las dimensiones de un catálogo y una exposición no permiten tener el suficiente espacio y análisis para abordar ampliamente la cuestión. Posteriormente, el mismo crítico de arte elaboró otra exposición, en cierto modo similar en el concepto, pero ampliada en temas, obras y artistas, en la Sala Rekalde de Bilbao en 2009 y bajo el título: *Laboratorios 70. Poéticas, políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*<sup>41</sup>. Nuevamente con un deseo de abordar la década desde una posición multidisciplinar, en su catálogo se recogen variadas propuestas temáticas de la creatividad artística vasca de aquellos años, de gran relevancia por la novedad en su análisis y el enfoque documental. Si bien podemos señalar ambos acercamientos como los trabajos más cercanos en cuanto a cronología y temática del arte vasco a nuestro objeto de estudio, encontramos que el enfoque recogido en uno y otro es básicamente el de la práctica contestataria del momento, incidiendo en aquellas obras no solo plásticas sino también literarias o populares en las que el aspecto agitador del momento es el que aglutina a las mismas y por lo tanto quedan fuera del mismo otros muchos apartados que toda la trama artística conlleva y que necesitan de un análisis histórico más amplio. Los textos que encontramos en los catálogos sirven para conocer de mano de sus protagonistas el periodo que analizamos<sup>42</sup>, sin embargo, no sirven desde un punto de vista riguroso de la historia del arte debido a su brevedad y concisión a experiencias personales y temas específicos. Con todo, pese a lo condicionado de dichos acercamientos, las exposiciones celebradas supusieron la exhibición pública de muchas obras del momento que, de otro modo, sería complicado poder observar<sup>43</sup>. Recientemente, también se han realizado exposiciones y seminarios sobre uno de los acontecimientos de mayor trascendencia en todo el estado español en el momento, Los Encuentros de Pamplona de 1972 y se han publicado sendos

<sup>40</sup> *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca. 1972-1982*. [Cat. Exp.], 27 octubre 2004 – 8 enero 2005, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004.

<sup>41</sup> *Laboratorios 70. Poéticas / políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*. [Cat. Exp.], 14 mayo – 6 septiembre 2009, Sala Rekalde, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2009.

<sup>42</sup> De entre ellos podemos destacar los siguientes textos: GOLVANO, Fernando. “Poéticas / políticas. Notas sobre la interacción creadora y el Kairós entusiasta de los setenta”. En *Laboratorios 70. Poéticas / políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*, cat. cit.; pp. 35- 55; así como MARCHÁN FIZ, Simón. “La Escuela Vasca en el escenario del arte español de los años setenta”. En *Laboratorios 70. Poéticas / políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*, cat. cit.; pp. 81- 90.

<sup>43</sup> De manera similar, en Vitoria se puso en marcha en el año 2006 un proyecto para explorar la cultura y el arte de la ciudad desde el año 1976 para recuperar experiencias independientes al margen de las políticas culturales institucionales que permitieran una relectura de la historia cultural de la ciudad, analizada en una serie de vídeos con testimonios de los protagonistas. Aunque su interés se dirija hacia el ambiente político social y musical de la ciudad en los años ochenta explica una nueva manera de entender el fenómeno artístico. RODRÍGUEZ, Fito; ARRÁZOLA – OÑATE, Cristina. *Hilos rojos. Apuntes para una exploración del arte y la cultura en Vitoria-Gasteiz*. DVD. Vitoria: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2008.

trabajos como el editado por el Centro de Arte Reina Sofía, *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*<sup>44</sup>, donde además de ofrecer un exhaustivo estudio y documentación fotográfica sobre lo sucedido en la cita navarra, Francisco Javier San Martín destaca la significación de la muestra sobre arte vasco que tuvo lugar dentro del panorama creativo del momento<sup>45</sup>.

Otros textos significativos sobre el arte en el País Vasco se han incorporado en catálogos de exposiciones de diversa índole. Así sucede con las itinerantes que se pusieron en marcha por las cajas de ahorros en las capitales vascas sobre los pintores vascos representados en sus colecciones<sup>46</sup> y que se completaron con la edición de ocho libros separados estilística y cronológicamente. De los mismos destaca el séptimo tomo dedicado a la nueva figuración de la década de los setenta y en el que está incluido un texto de Maya Aguiriano sobre “Los años setenta”, donde hace un repaso a la situación de la época y analiza a aquellos autores figurativos cuya obra estaba representada en las colecciones señaladas<sup>47</sup>. Asimismo, en el último tomo, el octavo, Francisco Javier San Martín realizó un texto sobre las muestras colectivas más importantes de los años ochenta<sup>48</sup>, donde explica algunos de los aspectos más significativos de varios acontecimientos significativos y continuadores de lo puesto en marcha en la década anterior.

Con una temática similar, en 1999, la entidad bancaria guipuzcoana Kutxa, celebró una muestra sobre *Pintura Vasca en el siglo XX* donde quiso nuevamente recoger y seleccionar aquellas manifestaciones pictóricas más relevantes de toda la centuria, ordenadas de manera cronológica y estilística y en cuyo catálogo se incorporaron varios textos interesantes, entre los que destacan los escritos por Santiago Arcediano de una parte, uno acerca de las manifestaciones figurativas de los años sesenta y setenta<sup>49</sup> con un buen análisis no solo de las poéticas sino también de los condicionantes y las situaciones del momento, y por otra, un artículo sobre las poéticas abstractas geométricas que algunos autores trabajaron en torno a los años setenta y de quienes ofrece un estudio, limitado, pero certero de su obra<sup>50</sup>.

---

<sup>44</sup> *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. [Cat. Exp.], 28 octubre 2009- 22 febrero 2010, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

<sup>45</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier. “Pamplona 72, fase final de un desencuentro”. En *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. [Cat. Cit.]; pp. 130-139.

<sup>46</sup> *Pintores Vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros*, [Cat. Exp.] Itinerante, Bilbao, San Sebastián y Vitoria, desde el 10 de diciembre de 1996 al 1 de junio de 1997. Tomo VIII. San Sebastián: Kutxa, Vital Kutxa, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1996.

<sup>47</sup> AGUIRIANO, Maya. “Los años setenta”. En *Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros. Nueva Figuración*. Tomo VII. [Cat. Exp.], itinerante, 1996-1997, San Sebastián: Bilbao Bizkaia Kutxa, Gipuzkoa Donostia Kutxa, Vital Kutxa, 1997.

<sup>48</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier. “Diez años de exposiciones, 1980 – 1990”. En *Pintores Vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros*. [Cat. Exp.] Itinerante, Bilbao, San Sebastián y Vitoria, desde el 10 de diciembre de 1996 al 1 de junio de 1997. Tomo VIII. San Sebastián: Kutxa, Vital Kutxa, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1996.

<sup>49</sup> ARCEDIANO SALAZAR, Santiago. “Propuestas figurativas en el arte vasco de los años sesenta y setenta”. En *Pintura Vasca. Siglo XX*. [Cat. Exp.], 16 julio – 5 septiembre 1999, Salas Garibai, San Sebastián: Gipuzkoa Donostia Kutxa, 1999; pp. 181-201.

<sup>50</sup> ARCEDIANO SALAZAR, Santiago. “La abstracción geométrica o analítica en la praxis pictórica vasca. En torno a los años setenta (y algunas nociones previas)”. En *Pintura Vasca. Siglo XX*. [Cat. Exp.], 16 julio – 5 septiembre 1999, Salas Garibai, San Sebastián: Gipuzkoa Donostia Kutxa, 1999; pp. 247-255.



Igualmente, en un texto de Xabier Sáenz de Gorbea para el catálogo de la “Muestra Itinerante de Artes Visuales Ertibil Bizkaia” de 2012<sup>51</sup>, el crítico de arte ofrece una panorámica de la situación de la plástica de la provincia vizcaína desde la posguerra hasta la primera década del siglo XXI, con una especial atención a los cambios sucedidos en la década de los setenta, con informaciones sobre exposiciones, grupos, concursos, instituciones y corrientes estilísticas dominantes del momento que incluso relaciona con las posteriores generaciones de jóvenes artistas de la zona<sup>52</sup>.

Aunque alejado cronológicamente de nuestro interés, debemos destacar por su interés, una exposición que realizó un acercamiento integral y detallado de la década anterior, la de los sesenta en el País Vasco, celebrada en 1995 en el Koldo Mitxelena de San Sebastián y en cuyo catálogo, *Arte y Artistas vascos en los años sesenta*<sup>53</sup>, se ofreció de manera pormenorizada y separada en provincias un análisis de la situación de la plástica a lo largo de esos años, completado con una cronología y un aporte documental muy reseñable.

Otras fuentes de información significativas que completan el panorama de estudios sobre el arte vasco, son las monografías de los creadores examinados en nuestra investigación, en su mayoría, catálogos de exposiciones que con intención antológica ofrecen detalles y datos sobre la obra, pero también sobre el periodo en el que se insertan, por lo que ayudan a entender mejor el arte vasco del momento. Son numerosos y no podemos dar cuenta de todos ellos, pero podemos señalar que, en la gran mayoría, se destaca por encima de otras cuestiones, la trayectoria del artista con un énfasis que debe ser tenido en cuenta.

En cuanto a la extensa bibliografía existente sobre el arte contemporáneo español, podemos destacar por su calidad analítica y sintetizadora el trabajo de Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*<sup>54</sup> donde se da una panorámica completa del periodo contemporáneo desde la posguerra, que incluye ciertas referencias a la situación vasca, fundamentalmente de los años sesenta. Con una intención recopilatoria de acontecimientos, Francisco Calvo Serraller publicó en dos tomos gran parte de los hechos artísticos más importantes de la posguerra en *España: medio siglo de arte de vanguardia, 1939 – 1985*<sup>55</sup>, así como un trabajo de análisis de la práctica artística española del momento en *Del*

---

<sup>51</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Arte en Bizkaia (1939-2010)”. En *Ertibil Bizkaia 2012. Muestra itinerante de artes visuales*. [Cat. Exp.], 19 junio - 26 diciembre 2012, itinerante, Bizkaia. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2012.

<sup>52</sup> En ese sentido son varios los textos que Xabier Sáenz de Gorbea realizó sobre el arte vasco en los años ochenta y del que podemos destacar por su interés con la década precedente el publicado en otro catálogo de exposición: SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Una lectura del arte del País Vasco en los ochenta”. En *Remirada. La década de los 80 en el Museo de Bellas Artes de Álava*. [Cat. Exp.], 9 - 15 febrero 2000, Arco Madrid; 7 marzo-23 abril 2000, Sala América, Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2000.

<sup>53</sup> *Arte y artistas vascos en los años sesenta*, [Cat. Exp.], 7 julio -7 septiembre 1995, Sala de Exposiciones de Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995.

<sup>54</sup> BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*. Madrid: Espasa Calpé, 1995.

<sup>55</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. *España: medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. Madrid: Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985.

*Futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*<sup>56</sup>. En cuanto a referencias estilísticas, no se puede obviar uno de los mejores trabajos publicados en los años en los que acotamos nuestra investigación sobre las prácticas conceptuales, como fue el producido por Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*<sup>57</sup>, que si bien pretende esclarecer la situación de dichos trabajos en el ámbito internacional, en una reedición del texto de 1974, incluyó un apartado sobre la situación de los mismos en España, lo cual proporciona un gran valor documental sobre dichas posturas creativas.

Igualmente significativo por el enfoque más social e interpretativo de los usos del arte bajo los designios políticos y económicos, son los trabajos de Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo*<sup>58</sup>, *Arte y Estado en la España del siglo XX*,<sup>59</sup> de María Dolores Jiménez Blanco y el trabajo de Mónica Núñez Laiseca, *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*<sup>60</sup>. Centrados en el periodo de la Transición, también se han publicado otros estudios muy reveladores de las relaciones entre las prácticas artísticas y el cambio político sucedido en ese momento desde ópticas diversas que reflejan un nuevo modo de historiar el arte español alejado de los discursos aceptados. Es el caso de la publicación *Arte y Transición*<sup>61</sup> que, editado por Juan Albarrán recoge varios artículos sobre las diferentes narraciones sobre la práctica artística en el periodo señalado y entre los cuales, Fernando Golvano es el encargado de señalar las contradicciones, tensiones y situación que se vivió en el País Vasco de los años setenta y principios de los ochenta<sup>62</sup>.

Al hilo de las estas interpretaciones, desde el año 2003 se ha llevado a cabo un proyecto de colaboración entre varias instituciones bajo la denominación de Desacuerdos<sup>63</sup>, cuyo objetivo es indagar en los vínculos entre la práctica del arte, la política y las instituciones públicas desde los años setenta hasta la actualidad, sobre todo con el deseo de crear un nuevo modelo historiográfico crítico y alejado del establecido y académico. Hasta el momento, los

---

<sup>56</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988.

<sup>57</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal, 1986.

<sup>58</sup> CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del Franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Biblioteca de Historia núm. 30. Madrid: CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

<sup>59</sup> JIMÉNEZ BLANCO-CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1989.

<sup>60</sup> NÚÑEZ LAISECA, Mónica. *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 2006.

<sup>61</sup> ALBARRÁN, Juan. ALBARRÁN DIEGO, Juan [Coord.]. *Arte y Transición. Brumaria 24*. Madrid: Brumaria, 2012.

<sup>62</sup> GOLVANO, Fernando. "Disidencia y creación: un magma heteróclito. Merodeos por el contexto vasco de los años setenta". En ALBARRÁN, Juan. ALBARRÁN DIEGO, Juan [Coord.]. *Arte y Transición. Brumaria 24*. Madrid: Brumaria, 2012; pp. 57-69.

<sup>63</sup> Con variaciones en las entidades colaboradoras, han participado en las mismas Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Macba, Universidad Internacional de Andalucía y Unia, Arte y pensamiento, Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

resultados se han publicado en ocho volúmenes diferentes<sup>64</sup>, dedicados cada uno de ellos a etapas, temas y disciplinas diferentes en los que se presentan aproximaciones analíticas interesantes además de documentación inédita de cierta importancia sobre lo trabajado. Entre todo lo publicado, podemos señalar referente a nuestro tema, los artículos elaborados sobre los Encuentros de Pamplona de 1972 publicados en el primer cuaderno “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”<sup>65</sup> escrito por José Díaz Cuyas y Carmen Pardo, así como un análisis presentado por Beatriz Herráez en el tomo octavo sobre el ambiente crítico del panorama artístico en la Transición, “Arte y crítica durante la Transición en el País Vasco”<sup>66</sup>, donde no se abordan las direcciones plásticas del arte en el momento ni tampoco se adentran en las sendas oficiales que muchos artistas siguieron, pero ofrece ciertos documentos gráficos interesantes de los años ochenta.

Por último y con muchos puntos en común con los objetivos buscados por el proyecto Desacuerdos, se debe señalar la publicación reciente del libro monográfico *Arte en España 1936-2015. Ideas, prácticas, políticas*, realizado por los autores Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo quienes recogen no solo las prácticas artísticas imperantes en cada momento sino también la importancia de la política y las instituciones en la esfera del arte y se trata de un ejemplo de la importancia de abordar la práctica creativa desde múltiples puntos de vista para ofrecer un panorama más certero del desarrollo artístico, aunque con un escaso acercamiento a la práctica artística vasca que nos concierne.

- Presupuestos de partida - hipótesis

Nuestra investigación viene motivada por una serie de interrogantes que parten de una hipótesis inicial que considera que la configuración a lo largo de los años setenta de una trama institucional y artística nueva supuso un verdadero revulsivo para la construcción de discursos desconocidos en el arte vasco de vanguardia que determinaron, en gran medida, su desarrollo posterior. La creación de un incipiente sistema del arte a finales de los años setenta no solo adquirió un carácter determinante en el devenir de la plástica vasca contemporánea, sino que también lo hizo en el de sus autores, quienes modificaron su forma de entender el arte y su función.

---

<sup>64</sup> Pueden consultarse los ocho cuadernos publicados en las diferentes páginas web de las instituciones mencionadas en la cita anterior. Por señalar una de ellas: [www.museoreinasofia.es/publicaciones/descuerdos](http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/descuerdos) [consultado en julio de 2018].

<sup>65</sup> CUYÁS DÍAZ, José; PARDO, Carmen. “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”. En CARRILLO, Jesús [et al.]. *Desacuerdos, sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Vol. I. San Sebastián (etc.): Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museo d’Art Contemporani de Barcelona, UNIA, arteypensamiento, 2004; pp. 17-73.

<sup>66</sup> HERRÁEZ, Beatriz. “Arte y crítica durante la Transición en el País Vasco”. En CARRILLO, Jesús, VINDEL, Jaime [ed.]. *Desacuerdos, sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Vol. 8. Barcelona [D. L.]: Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Museo d’Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Internacional de Andalucía, UNIA, arteypensamiento, 2014; pp. 114-147.



Desde esa premisa principal, surgen otras cuestiones intrínsecamente relacionadas, que derivan en varias aseveraciones e ideas como por ejemplo la importancia que tuvieron los cambios producidos en el ámbito político y social en la conformación de la nueva situación de la plástica vasca. El paso de un periodo dictatorial a uno de transición a la democracia permitió en gran medida el comienzo de una renovación en las instituciones culturales y en su visión sobre el arte vasco de vanguardia que, si bien no permitieron la puesta al día de las manifestaciones con el resto de corrientes internacionales, lo hicieron en aras de un nuevo discurso identitario del arte de la región. Por ello, se debe averiguar si la trama fue capaz de generar un discurso dominante que conceptualizara el arte de vanguardia hacia unas ideas identitarias.

Con todo, igualmente trascendental es la paulatina despolitización del arte vasco en esos momentos y es que el artista vasco afronta un compromiso con su sociedad diferente al que se había instalado en los años anteriores. En este sentido, otro interrogante a desarrollar indaga en la pervivencia del Movimiento de Escuela Vasca durante toda la década de los años setenta, ya que, pese a la corta duración de dicha agrupación surgida en 1966, es fundamental a la hora de conocer la realidad artística del País Vasco de la posguerra. La importancia de los grupos que constituyeron aquella experiencia hace ineludible comprobar las influencias que pudiesen pervivir años más tarde, dado que las posturas ideológicas y artísticas que entonces se plantearon salieron llenas de prestigio y provocaron que, a lo largo de los siguientes años, se produjeran diversos intentos por recuperarlas hasta llegar a difuminarse para mediados de la década que nos concierne. Asimismo y en clara relación con lo mencionado, en estos momentos se fragua una notable consolidación de estéticas y lenguajes individuales en contraposición con los intentos colectivistas de años anteriores y es que, hacia la mitad de la década, empieza a ser más visible el interés de los artistas por realizar un trabajo más introspectivo que será el aspecto que definirá los periodos a los que precede. Todos estos planteamientos consideramos que derivaron en cierta medida en provocar una sensación de generación de tránsito para los artistas que emergieron en estos años, ya que la atención que se ha ofrecido a los mismos ha sido, en la mayoría de las ocasiones, de carácter fragmentaria y parcial.

Por otra parte y de manera más concreta, dentro de la trama artística existieron otros condicionantes que influyeron en la creación plástica tales como fueron la promoción privada, la difusión y la educación artística que, igualmente sufrieron profundos cambios y se concretaron en diferentes hilos dentro de toda la urdimbre analizada. El carácter de la promoción privada del arte vasco de vanguardia será variable a lo largo del periodo, con múltiples experiencias de diversa índole y procedencia, pero sin la consistencia y la fuerza necesaria para impulsar la plástica vasca de manera definitiva. Del mismo modo, la creciente difusión que se produce gracias a los nuevos condicionantes que los cambios políticos permiten, hace que los medios de comunicación otorguen una atención nueva al arte vasco de vanguardia que, junto con las diferentes muestras colectivas organizadas ayudan tanto a

la promoción, recepción y conocimiento del arte vasco como a su misma definición. En cuanto a la educación artística es clave comprobar cómo la irrupción de un centro de enseñanza artística superior como la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, supuso un cambio muy notable en la consideración del artista y su trabajo, aunque las consecuencias se pudieron comprobar fundamentalmente en los años ochenta y posteriores.

Por último y como producto de todos los factores anteriores, es demostrable el predominio que las tendencias figurativas tuvieron en la década de los setenta, en contraposición a las posturas de abstracción que dominaron tanto en los años anteriores como en los posteriores. Las múltiples versiones de la realidad que se elaboraron en este periodo recogen diversas posturas originales que, además, se completaron con tímidas experiencias innovadoras que pretendieron homologar y poner al día el arte vasco con las prácticas más avanzadas del momento.

- Objetivos y estructura

Todas las cuestiones señaladas han configurado el contenido de los diferentes objetivos con los que estructuramos nuestra investigación. Ordenada en tres partes, en primer lugar, realizamos una aproximación a la situación política y cultural del País Vasco en la década de los setenta para evidenciar si verdaderamente afectaron los cambios producidos a la creación plástica y a la conformación de una nueva red de difusión y apoyo al arte. Dentro de la misma, ofrecemos un repaso a los principales acontecimientos políticos que tuvieron lugar en esos años, así como un acercamiento a algunos de los condicionantes que influyeron en los aspectos artísticos, como son el cuestionamiento del carácter asociacionista relacionado con una pervivencia del Movimiento de Escuela Vasca o la implicación de los artistas con su sociedad y su cultura, dos cuestiones clave para comprender las diferentes posturas creativas adoptadas en los años analizados.

Posteriormente y constituyendo la parte central y más desarrollada de nuestro estudio, nos centramos en profundizar y conocer de manera exhaustiva el panorama artístico que emerge en este periodo, por medio del estudio de los diferentes sistemas de distribución, gestión, promoción, educación y difusión del arte de los años setenta en el País Vasco. En toda la maraña que conforma el sistema del arte del momento, comenzamos en un primer capítulo por atender a los promotores artísticos tanto públicos como privados que impulsaron el arte vasco del momento. Por un lado, dentro de las instituciones públicas, después de hacer un repaso por las actividades puestas en marcha desde las corporaciones locales de las principales localidades del territorio, tenemos en cuenta, con un énfasis especial, la promoción artística que el Gobierno Vasco implantó desde su primer organismo preautonómico en 1977 y sobre todo, a partir de su definición como ente autonómico en 1980, debido a que se trató del primer intento de implantar un sistema cultural propio de apoyo público a la creación artística vasca. En este apartado es donde los límites cronológicos

se amplían hasta los primeros años ochenta por entender que es fundamental conocer las actividades que la entidad autonómica puso en marcha en contraposición con el vacío existente anterior. Posteriormente y ligado a los poderes públicos, conocemos los desarrollos de los museos de Bellas Artes de las tres capitales vascas, dado que fueron uno de los pocos canales públicos en los que poder ver las obras del momento y por último, abordamos el patrocinio que las iniciativas privadas ofrecieron hacia el arte de vanguardia del País Vasco por medio de diversas propuestas que van desde las galerías de arte comerciales o las que tenían un carácter más popular hasta las puestas en marcha a finales de la década que respondían a nuevas alternativas de distribución y difusión del arte vasco contemporáneo.

A continuación, en el siguiente capítulo, consideramos las formas de difusión más significativas del momento a través de la crítica vertida en los medios de comunicación, con una atención a su significativo desarrollo y transformación a finales del periodo y su incidencia en el proceso de establecimiento de unas posturas artísticas frente a otras y posteriormente, analizamos las exposiciones colectivas de arte vasco celebradas en el decenio, por considerarlas una de las experiencias que más relevancia adquirieron a la hora de definir la escena cultural y artística. Para terminar, dentro de esta segunda parte, en el último capítulo, abordamos la situación de las enseñanzas artísticas a lo largo de los años setenta en el País Vasco, ya que durante ese tiempo se produjeron numerosas controversias en el campo de la educación plástica sobre todo como consecuencia de la implantación de un centro superior de enseñanza artística, la Escuela de Bellas Artes de Bilbao en 1970. Desde el conocimiento de los antecedentes de los años cincuenta y sesenta que explican la base formativa en la que los artistas que afloran en los setenta trabajan, hasta la detallada cronología de la instauración de la Escuela de Bellas Artes y su conversión en Facultad, unida a los problemas que supuso para la comunidad de artistas vascos, entendemos la importancia de la misma dentro de todo el conglomerado creativo que empieza a emerger en estos momentos. Junto a su historia también se tienen en cuenta otras propuestas pedagógicas que surgieron entonces por su carácter innovador.

Como último objetivo marcado, en la tercera parte final, señalamos las posturas plásticas más relevantes del momento, con un acercamiento a la situación de las tendencias artísticas clasificados los trabajos de los artistas vascos en las corrientes predominantes y asentadas en el territorio vasco, para comprobar si la situación tan compleja conformada en estos años se traduce en una pluralidad estilística que refleje una transformación y homologación de las posturas con el resto de territorios.

## - Metodología

Con el fin de desarrollar los objetivos marcados, nos propusimos un acercamiento a la materia de nuestra investigación desde diferentes enfoques metodológicos complementarios entre sí, que ampliaran las posibilidades de llegar a interpretaciones plenas de los hechos artísticos. Con todo, basamos gran parte de nuestros planteamientos desde el punto de vista de la historiografía artística dado que partimos de la premisa de acotar históricamente la creación plástica y encuadrarla en un determinado momento, al tiempo que nos proporciona una labor descriptiva y contextual de los acontecimientos analizados, así como parte de su interpretación.

No obstante, partimos de un objetivo más amplio que pretende desarrollar el conocimiento sobre la creación plástica de un periodo concreto y en una región determinada, no como un objeto recortado sobre un fondo histórico, sino entenderlo de la manera más amplia posible. Comprendemos que las obras de arte se desarrollan en un contexto social, político y cultural en el que tienen su origen y pese a no ser la única dimensión que les afecta, deben de analizarse los aspectos que los enmarcan y hacia los que se dirigen. Si concebimos que las obras de arte llevan la marca de sus propias condiciones históricas y son soportes de información de orden y significación diversa que hablan de una sociedad determinada, entenderemos que para poder llegar a conocerlas en su totalidad debemos acercarnos a otros posicionamientos disciplinares afines tales como son la sociología, la estética, la antropología cultural o la política.

Por otro lado, en cuanto al acercamiento estilístico de las obras, hemos considerado adecuado para un primer análisis el método formalista ya que permite incluir elementos del significado de la propia visualidad de la obra y poder así trazar una evolución en las formas que expliquen, igualmente, los cambios que se van produciendo. Aun así, en este aspecto y para evitar los riesgos que corremos al centrar las manifestaciones artísticas en su microhistoria, hemos querido relacionar lo ocurrido en el País Vasco con lo acontecido tanto en España como en el ámbito internacional, no tanto para buscar analogías, sino para encontrar puntos en común que pudieran existir en las actitudes y en las maneras de mirar.

Para abordar con garantías la investigación nos propusimos una primera labor de recopilación exhaustiva de las fuentes, con la intención de recabar el mayor número de referencias y datos acerca del arte vasco en la década de los setenta, así como sobre otros aspectos fundamentales relacionados con el tema que facilitaran su comprensión. En cuanto a las fuentes con las que hemos trabajado, podemos clasificarlas en varios tipos; por una parte, como fuente directa y fundamental, partimos del contacto con las obras de arte, que, además de objetos de estudio, son una manera primordial de adquisición de información de múltiples características. Para ello, en gran medida nos hemos acercado a las colecciones públicas y privadas que existen en el País Vasco destacando los museos de las capitales vascas

y algunos de los talleres de los artistas. Por otra parte, dentro de las fuentes escritas, podemos establecer una división entre las de carácter bibliográfico, las hemerográficas, así como las documentales e inéditas. En cuanto a la bibliografía examinada, no solo hemos realizado incursiones en monografías, libros de referencia y manuales sobre el arte vasco, sino que también hemos consultado algunos de los textos fundamentales sobre posicionamientos ideológicos, históricos y sociopolíticos de la época dado el enfoque que hemos adoptado para nuestro trabajo. Por otro lado, otra fuente importante que hemos utilizado han sido los catálogos de las exposiciones celebradas en la década que abordamos, ya que su aportación documental es de variada índole, desde datos de su celebración hasta artistas y obras representadas junto con textos diversos tanto analíticos sobre la época que estudiamos como sobre los artistas representados. Nos sirven igualmente como aportación fundamental para la comprensión de la obra, ya que, en dichos catálogos, el autor o autores exponen su actitud ante el arte, sus presupuestos plásticos básicos, los motivos que le impulsaron a formular tales planteamientos y los fines que pretende conseguir.

Del mismo modo, debemos destacar por su importancia y por el esfuerzo realizado en su consulta, el grupo de referencias hemerográficas. Entre las mismas hemos realizado un análisis profundo de los artículos sobre arte vasco contemporáneo aparecidos tanto en prensa diaria local y nacional como en las revistas de la década investigada, cuyas referencias hemos incluido en una base de datos que facilitase futuras consultas. Consideramos que las fuentes periódicas nos proporcionan una información muy valiosa por varios motivos; de una parte, son documentos producidos en el mismo momento en el que los acontecimientos estéticos suceden, lo cual aporta una información puntual, reciente y próxima a los hechos que las convierte, además, en el mejor reflejo de su época. En muchas ocasiones, la información actualizada que se recoge de los acontecimientos, exposiciones, premios o propuestas son la única manera de acercarnos a las mismas y se traducen en testimonios que incluso se completan a veces con información gráfica, que de otro modo desconoceríamos por la falta de documentación precisa de muchas de las actividades analizadas. En ese sentido, este tipo de fuentes de información adquirieron una relevancia notable en el periodo de tiempo que analizamos ya que los diferentes cambios producidos social y políticamente en esos momentos se vieron reflejados en el ámbito de los medios de comunicación, de manera que se puede comprobar el papel que las artes plásticas tuvieron en la configuración de nuevas identidades culturales que comenzaban a aflorar de manera emergente en esos momentos.

Con todo, somos conscientes de lo arbitrario que pueden resultar las noticias analizadas debido a su acercamiento partidario y a que, además, vierten valoraciones críticas sin la objetividad deseada para un trabajo de nuestras características. A su vez, la prensa juega un papel muy importante dentro del engranaje cultural contemporáneo dado que significa el relato testimonial de lo producido en el mismo momento, sin la perspectiva histórica que obligatoriamente tenemos en nuestro caso y al mismo tiempo, la crítica ofrecida contribuye a la formación de una opinión pública en los lectores y, por lo tanto, en la sociedad. En el

mismo sentido, los argumentos y valoraciones que son vertidos en sus páginas sirven para educar artísticamente al lector interesado. Es por ello que hay que tener en cuenta y valorar de igual modo, la función adoctrinadora que logran tener, ya que pueden servir para dirigir los diversos intereses sociales o políticos de determinados grupos de presión, dueños de las publicaciones

Por último, las fuentes archivísticas son otra pieza fundamental de nuestra investigación, ya que al querer trazar una trama de lo acontecido a lo largo de una década fundamentalmente en su aspecto de gestión y difusión cultural, necesitábamos contar con los documentos que nos demostraran las situaciones analizadas. Es por ello que hemos encontrado y considerado variada documentación original desde actas, cartas, presupuestos, hasta material gráfico de la época, carteles o pegatinas, de los cuales, además de realizar su transcripción hemos obtenido, cuando se podía, fotografías de las mismas. Estas imágenes quedan insertadas en archivos clasificados por materias, de modo que, además de ilustrar la investigación, se convierten en documentos de gran valor para completar nuestro estudio.

Toda la recopilación documental se ha podido llevar a cabo gracias a la consulta en los fondos de los principales centros documentales, bibliotecas y archivos del País Vasco y Navarra. Por un lado, han sido centros de referencia la Fundación Sancho el Sabio (Vitoria), la biblioteca y el archivo documental del desaparecido en la actualidad, centro Arteleku (Loiola), la biblioteca y hemeroteca del Instituto Labayru (Derio), las bibliotecas de museos como el de Bellas Artes de Bilbao (Bilbao), del Centro-Museo de Arte contemporáneo, Artium (Vitoria) así como el archivo y centro documental del Museo de San Telmo (San Sebastián), al igual que las bibliotecas de varias facultades de la Universidad del País Vasco, en especial la de la Facultad de Bellas Artes (Leioa) así como la biblioteca del campus de Álava, Koldo Mitxelena (Vitoria). Del mismo modo, y fundamentalmente para el trabajo de recopilación de artículos de prensa y revistas hemos acudido tanto a las bibliotecas como a las secciones hemerográficas de la Biblioteca Foral de Bizkaia (Bilbao), la Sala de Cultura Ignacio Aldecoa (Vitoria), así como la biblioteca, hemeroteca y fondo de reserva del Koldo Mitxelena (San Sebastián). Por último, en cuanto a la consulta en archivos, hemos accedido a los fondos tanto de archivos municipales de los ayuntamientos de varias localidades como Bilbao, Vitoria, San Sebastián, Baracaldo o Tolosa, así como los de entidades provinciales como el Archivo del Territorio Histórico de Álava (Vitoria), el Archivo de la Diputación Foral de Bizkaia (Bilbao), el Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa (San Sebastián) e incluso en el Archivo General del Gobierno Vasco (Vitoria) y del Parlamento Vasco (Vitoria). Por otro lado, también hemos consultado los archivos de entidades privadas como el Archivo de la Fundación Faustino Orbeago (Bilbao), el Archivo de la Fundación Jorge Oteiza (Alzuza), el Archivo de la Fundación Ostolaza (Deba) y el archivo de Lazkaoko Beneditarren Fundazioa (Lazkao). En toda esta labor, debemos destacar el papel fundamental de las nuevas tecnologías, ya que además de contar con múltiples páginas web tanto institucionales como privadas de artistas y entidades que han sido igualmente consultadas, las bases de datos, catálogos y en muchas ocasiones, la digitalización

de los fondos de archivos y hemerotecas, nos han agilizado en gran medida, la labor de búsqueda y análisis de los documentos.

Como complemento a todo el material bibliográfico, hemerográfico y documental, hemos acudido a las fuentes orales de varias de las personas implicadas en la trama investigada. El contacto directo con las personas que tuvieron una participación activa en muchas de las actividades culturales de los años setenta, se torna una de las maneras más enriquecedoras de adquirir información directa de los verdaderos protagonistas de aquella época, lo cual nos amplía los datos de la investigación de manera considerable. Hemos mantenido contacto directo con algunos de los artistas de los que parte este estudio, así como con otras personas que tuvieron una implicación directa con los proyectos artísticos y culturales del periodo. El método que hemos empleado para todas ellas es el de las entrevistas en profundidad semidirigidas por medio de una serie de preguntas que han quedado recogidas, si es que han aceptado los interlocutores, en grabaciones que posteriormente transcribimos a papel. No obstante, las fuentes orales presentan un problema metodológico dada la posible manipulación interesada de los recuerdos de quienes los relatan o por su adecuación a nuevas lecturas realizadas desde el presente; por lo que tomamos con precaución la información vertida y las entendemos siempre como informaciones parciales de los hechos a historiar. Es por ello, que pese al contenido humano que ofrecen, no hemos considerado necesario incluir las transcripciones de las mismas en el trabajo ya que, además, en todas ellas, las informaciones resultan fragmentarias sobre las parcelas en las que participan dentro del periodo y por lo tanto, su utilización se ha convenido limitar a los apartados en los que participen y completen.

Con toda la documentación recabada, se procedió a una revisión analítica de la misma que quedó recogida en diversas fichas escritas, tanto bibliográficas como temáticas, que nos ayudaron a clasificar y ordenar todas las ideas y nos permitió empezar a ofrecer nuevos enfoques que determinaron de manera concreta algunas de las cuestiones planteadas al inicio de nuestro trabajo y que posteriormente fueron desarrolladas en la redacción final de nuestra tesis doctoral.

#### - Agradecimientos

Por último, no quisiera terminar sin dar las gracias a algunas de las personas que han permitido que este trabajo salga adelante. En primer lugar, quisiera agradecer al profesor Ismael Manterola Ispizua, mi tutor y director en el último periodo de trabajo en el que hemos finalizado esta Tesis Doctoral, por su dedicación, amabilidad y generosidad a la hora de ofrecerme sabios consejos y recomendaciones que guiaran y mejoraran lo realizado. Del mismo modo, no puedo olvidarme de la profesora Nieves Basurto Ferro, con quien comencé la aventura de esta investigación y a quien debo agradecer por saber dirigirme con gran acierto y paciencia hacia una larga carrera que, finalmente, he podido llevar a término.



Agradecida también a las instituciones que me han permitido con su apoyo dedicarme al trabajo investigador de una manera exclusiva; por un lado, a la Cátedra Jorge Oteiza de la Universidad de Navarra por otorgarme la beca de investigación “Jorge Oteiza” y por otro, al Gobierno Vasco por concederme la “Beca para formación de investigadores” con las que pude centrarme completamente en dicha labor y sin las cuales hubiera sido complicado finalizar el trabajo que ahora presento.

Igualmente debo dar mi más cordial agradecimiento a las personas que han permitido ser entrevistadas en el transcurso de esta investigación, por su tiempo e interés y por acceder a realizar el ejercicio de memoria al que les he sometido: Ricardo Ugarte, Blanca Oraá, Rosa Valverde, Julia Otxoa, Néstor Basterretxea, José Antonio Sistiaga, Mari Puri Herrero, Teo Uriarte, Sol Panera, Fernando González, Paco Elejalde, Maya Aguiriano, Arantza Zabala, Inés Medina, José Luis Isasa y Juan Huarte. Asimismo, muchas personas han colaborado directa o indirectamente en que esta investigación haya salido adelante y no quisiera olvidarme de nadie. En ese sentido debo reconocer el trabajo de los responsables de los archivos y centros de documentación a los que hemos acudido y entre los que debemos señalar por su amabilidad y profesionalidad en todo lo solicitado a Borja González del centro de documentación del Museo Jorge Oteiza en Alzuza; a Enriqueta Sesmero, responsable del servicio de Archivo, Biblioteca y Publicaciones del Gobierno Vasco; a José Ignacio Martínez de la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao, así como a Javi Castro, de la Fundación Ostolaza de Deba y a otros muchos técnicos y responsables de las bibliotecas y centros de documentación a los que hemos acudido, por la ayuda prestada, trabajo y eficacia.

También me gustaría desde estas líneas dar las gracias a mis compañeros del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco por su comprensión y ánimo en todo momento y en especial a Javier Vélez por su generosidad en los consejos y su inestimable ayuda en este caminar académico. Igualmente, un reconocimiento póstumo a uno de los profesores que más influyeron en nuestro devenir, Pedro Manterola, con cuyo entusiasmo y conocimiento prendieron la llama de la investigación sobre el arte vasco contemporáneo.

Por último, merecen mi reconocimiento todas las personas que, de manera incondicional me han brindado su apoyo y me han alentado en los momentos de desánimo. Me refiero a mis amistades y a mi familia quienes, con su apoyo, seguimiento y cariño hacia este proyecto, han permitido llevarlo a buen término, en especial toda mi gratitud a mis padres Ladis y Tere, a mis hermanos, a mi pareja y a mis hijos.





**I. PARTE: EL CONTEXTO  
POLÍTICO-CULTURAL DEL PAÍS  
VASCO EN LA DÉCADA DE LOS  
SETENTA**



Para entender el fenómeno artístico que acontece en un periodo determinado de la historia, es imprescindible conocer cuáles fueron las características políticas y sociales acaecidas entonces debido al papel fundamental que ejercieron en la definición del mismo. Conscientes de ello, analizamos en primer lugar la situación político – cultural de los años setenta con un repaso a los principales acontecimientos políticos que tuvieron lugar en esos años, para así descubrir la base fundamental sobre la que se gestaron las acciones culturales. A pesar de analizar una zona concreta, el País Vasco, los avatares que tuvieron lugar en aquellos años, nos hacen mirar hacia los sucesos históricos de toda España, aunque, en ningún caso, pretendemos realizar un análisis sobre los mismos, sino dar un marco histórico y social a los acontecimientos artísticos que son objeto de nuestra investigación.

Una vez conocida de manera sintetizada la historia política y económica del periodo que analizamos, nos adentramos en el plano cultural, en este caso más centrado en el País Vasco, dado que la cultura y los agentes de la cultura (artistas, escritores, colectivos ciudadanos, músicos, poetas, etc.) supieron aplicarse con un gran sentido práctico a desarrollar un conjunto de actividades creativas que las convierte en el mejor retrato de ese decenio. Se debe tener en cuenta que en este objetivo van a trazarse una serie de líneas por las que se enfoca la cultura vasca en este periodo, mientras que otras, que afectan más directamente a las artes plásticas, son obviadas por tratarse de la materia que desarrollaremos en los próximos capítulos.

A continuación, examinamos las acciones en las que los artistas tomaron parte en el País Vasco desde dos puntos de vista. El primero de ellos, recoge la inevitable relación que existe entre los artistas de la década de los setenta con el movimiento de Escuela Vasca surgido a mediados de los años sesenta. La importancia que dicho acontecimiento ha adquirido, hace ineludible comprobar las influencias que pudiesen pervivir años más tarde. El segundo punto de vista está enfocado a conocer la implicación que los artistas vascos mantuvieron con los problemas culturales, sociales y políticos más acuciantes del momento, lo que nos permitirá comprobar la dinámica colaborativa del momento.

## CAPÍTULO 1. SÍNTESIS DE LA SITUACIÓN POLÍTICO – CULTURAL DEL PAÍS VASCO EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA

### 1. El contexto político y social

La investigación que hemos realizado se encuadra dentro de un periodo de la historia reciente del País Vasco: los años setenta. La delimitación por décadas conlleva un reduccionismo arbitrario que no permite comprender en su globalidad los acontecimientos históricos que se produjeron en ella, pero por el contrario, nos permite una revisión ordenada y sistematizada de los hechos más importantes sucedidos en el periodo que, además, se caracterizaron por contener un sinfín de transformaciones que marcaron el futuro del país. En el ámbito internacional son unos años convulsos, cargados de cambios y revueltas en los que todavía perviven las aspiraciones críticas que creían en la transformación social con un espíritu revolucionario heredero de las revueltas producidas tanto en China como en Europa, sobre todo tras los acontecimientos de mayo de 1968 en Francia, cuya resonancia se centrará en los ámbitos educativos y universitarios. Igualmente importantes en ese sentido fueron la marcha del Che hacia Sudamérica o los movimientos descolonizadores y pacifistas del final de la guerra de Vietnam, que demostraban un sentido revolucionario de creer en la posibilidad del cambio social y cultural, asentado en una proyección política nueva.

En el plano político español, los años iniciales de la década de los setenta son el principio del fin del régimen de Francisco Franco, instaurado después de la Guerra Civil española en 1939 y que finalizará técnicamente con la muerte del dictador a mediados de la década, en 1975. Aun así, desde los años sesenta, el régimen franquista había comenzado a dar pasos que vislumbraban un cierto aperturismo en varios aspectos. Por un lado, las reformas económicas llevadas a cabo por los tecnócratas y sus Planes de Desarrollo provocaron profundos cambios económicos que repercutieron en una modernización de la sociedad en cuanto a su nivel de vida y de bienestar. Por otro lado, en el plano político y cultural, se produjeron ciertas transformaciones como la nueva organización del Estado a través de la Ley Orgánica del Estado (1966) o en el mismo año, la Ley de Libertad de prensa que, sin llegar a eliminar la censura, acercaba posturas hacia una situación más democrática. Igualmente, el cambio de gobierno del 29 de octubre de 1969 donde se estableció la continuidad del jefe de Estado en el futuro rey Juan Carlos de Borbón, marcaba un nuevo camino para la restauración monárquica<sup>1</sup>. No obstante, el proteccionismo sufrido durante el periodo autárquico y la represión cultural y social ejercida durante tantos años no

---

<sup>1</sup> La Ley Orgánica del Estado (1966) fue votada en referéndum en diciembre de ese año y ofrecía las primeras pautas para que el Gobierno se acercara a un orden europeo. Del mismo modo, el 22 de julio de 1969, se designó a Juan Carlos de Borbón (hijo de don Juan de Borbón y nieto de Alfonso XII) como jefe futuro del Estado y cabeza del reino de España. El cambio de Gobierno producido en octubre provoca la salida de Manuel Fraga Iribarne, y está copado casi por completo por el Opus Dei, motivo por el que recibe el apelativo de “gobierno monocolor”; PARAMIO, Ludolfo. “España 1939 – 1976”, en VV.AA.: *España. Vanguardia y realidad social: 1936 – 1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976; pp. 1 – 25.

desaparecieron con tales transformaciones, ni tampoco con la defunción del dictador, por lo que continuó una oposición tanto social como organizada políticamente desde el exterior.

Comenzar una investigación por un año concreto provoca, como ya hemos indicado, un problema de limitación arbitrario. No obstante, el año 1970 está marcado por un acontecimiento importante, el llamado “Juicio de Burgos”, un proceso judicial a miembros de la organización ETA<sup>2</sup> acusados del asesinato del comisario de policía Melitón Manzanos en Irún<sup>3</sup>. En este proceso, que tuvo lugar el 3 de diciembre de 1970, seis miembros de ETA<sup>4</sup> fueron condenados a muerte, e indultados posteriormente por Franco ante la presión popular ejercida en las manifestaciones que se desarrollaron no solo en España, sino también en toda Europa. De este modo, los procesados de ETA pasaron de ser los acusados a convertirse en acusadores del régimen, lo que hizo ahondar aún más, si cabe, en la crisis del final de la Dictadura. Tras el juicio, la incorporación del movimiento obrero y popular a la lucha abierta contra el franquismo se hizo más patente en el País Vasco<sup>5</sup>.

Del mismo modo, dicho proceso representó el despegue de la banda terrorista ETA que se centró cada vez más en la vía armada y en el activismo revolucionario. La culminación de ese despliegue se produjo con el asesinato del presidente del Gobierno español, el almirante Luis Carrero Blanco y sus dos escoltas, el 20 de diciembre de 1973. La repercusión política que el atentado tuvo fue muy importante, ya que agravó aún más la crisis del régimen y para varios historiadores, incluso, supuso el comienzo de la transición a la democracia<sup>6</sup>. Los cambios en la estructura gubernamental producidos por primera vez desde la instauración del régimen en 1966, conllevaron la asunción de un presidente de Gobierno, Luis Carrero Blanco en primer lugar y posteriormente Franco designó el 4 de enero de 1974, al presidente del último gobierno del franquismo a Carlos Arias Navarro, quien comenzó un tímido aperturismo con la puesta en marcha de un plan reformista de liberalización por medio de

---

<sup>2</sup> ETA, *Enskadi ta Askatasuna*, (País Vasco y libertad) surge en julio de 1959 dentro de un grupo de estudiantes nacionalistas llamado *Ekin*, creado a su vez en 1952, que se encontraba integrado en la organización juvenil del PNV (EGI). Las relaciones con la dirección del partido (PNV) se habían hecho difíciles y pronto comenzaron a distanciarse y a reclamar un mayor activismo. Al poco tiempo se convertiría en el grupo antifranquista con más resonancia pública debido a sus atentados terroristas. En 1966 se realizó la V Asamblea de ETA, en la que triunfaron los miembros partidarios de la lucha armada, que se definían como marxistas y abertzales radicales. ETA se definía como un “movimiento vasco de liberalización nacional”. La muerte de uno de sus miembros, Txabi Etxebarrieta, en 1968 empujó definitivamente a ETA a la lucha armada. Esta muerte la replicaron con el asesinato del comisario de policía Melitón Manzanos. Entre la numerosa bibliografía sobre la citada organización cabe destacar: GARMENDIA, José Mari. *Historia de ETA*, vol. I y II. San Sebastián: L. Haranburu, 1980; ELORZA, Antonio; GARMENDIA, José María; JAÚREGUI, Gurutz, DOMÍNGUEZ, Florencio. *La historia de ETA*. Madrid: Temas de hoy, 2000; MATA, José Manuel. *El nacionalismo vasco radical. Discurso, organización y expresiones*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1993.

<sup>3</sup> Dos años antes ETA cometió su primer atentado mortal en Gipuzkoa con el asesinato del cabo José Pardines en un control rutinario a manos de Txabi Etxebarrieta a quien la policía poco después mató.

<sup>4</sup> Los condenados a muerte con una petición por parte del fiscal de más de setecientos años de cárcel fueron Jokin Gorostidi, Javier Izco, Eduardo Uriarte, Mario Onaindia, Javier Larena, y José María Doronsoro.

<sup>5</sup> Con motivo de la celebración del juicio de Burgos se produjo una secuencia huelguística, especialmente intensa, que supuso el máximo punto de unión logrado entre la lucha social y la lucha nacional. IBARRA GÜEL, Pedro. *El movimiento obrero en Vizcaya: 1967 – 1977. Ideología, organización y conflictividad*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1987; pp. 155 – 168.

<sup>6</sup> DE LA GRANJA, José Luis. “El nacionalismo vasco”, en DE LA GRANJA, José Luis; DE PABLO, Santiago, [Coords]. *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002; p. 263.



cierta democratización de las instituciones en el programa del 12 de febrero de 1974 que no se llegó a materializar<sup>7</sup>. Para esos años, además, la oposición política en el exterior comenzaba a tomar más fuerza<sup>8</sup> y el régimen franquista empezaba a dar signos de fragilidad. Sin embargo, la opresión seguía haciéndose patente y en este sentido se debe destacar la ejecución de Salvador Puig Antich en 1974<sup>9</sup> o el arresto domiciliario y la posterior obligación a salir de España del obispo de Bilbao, Antonio Añoveros, quien realizó una pastoral en defensa de la identidad del pueblo vasco, lo cual además demostraba una separación entre la dictadura y un sector de la Iglesia Católica<sup>10</sup>.

En esos momentos, la situación política y social en el País Vasco es de una gran conflictividad, existen movilizaciones públicas para pedir la amnistía de los presos vascos e igualmente, el movimiento obrero comienza a tener un importante auge con reivindicaciones y convocatorias de huelgas, que son contestadas con una represión policial que no hace sino tensionar más la situación y aumentar la oposición al régimen. A todo ello ayudó igualmente, la escalada de violencia que la banda terrorista ETA tuvo en los primeros años setenta<sup>11</sup>, que provocó una mayor represión e incluso en Vizcaya y Guipúzcoa continuos estados de excepción que conllevaron un elevado número de detenciones y represiones policiales<sup>12</sup>. La situación se tensó aún más con el fusilamiento de dos etarras, Juan Paredes Manot (Txiki) y Ángel Otaegui (Azpeiti)<sup>13</sup> junto con tres miembros del FRAP<sup>14</sup>, el 27 de septiembre de 1975, pese a la movilización, protestas y a las huelgas puestas en marcha por parte del sector antifranquista. Tales ejecuciones motivaron la solidaridad de la sociedad y también la indignación internacional con varias retiradas de embajadores en Madrid y un repudio popular que será lo último que sufra Franco antes de su muerte el 20 de noviembre de 1975.

---

<sup>7</sup> Ese mismo día, Carlos Arias Navarro pronunció en las Cortes un discurso que fue conocido como “el espíritu del 12 de febrero” por su carácter de mayor libertad ya que pretendía dar una salida a la crisis por medio de una liberalización. Ésta aparecía como un intento de cambio de régimen manteniendo la continuidad del Estado, y en consecuencia buscando la reunificación del bloque dominante y manteniendo el predominio político del capital financiero.

<sup>8</sup> Nos referimos sobre todo al PSOE (Partido Socialista Obrero Español), al PCE (Partido Comunista Español) y al PNV (Partido Nacionalista Vasco); ya que todos ellos comenzaron a dar muestras de cierta renovación a remolque de la crisis del régimen. En 1974 y 1975 se crearon la Junta Democrática de España y la Plataforma de Convergencia Democrática, donde se concentraban las principales fuerzas de la oposición.

<sup>9</sup> Salvador Puig Antich era un joven catalán activista del MIL, organización anarquista que habían realizado algunos robos y que fue condenado a garrote vil como condena ejemplar por parte de Régimen en respuesta a los atentados de Carrero Blanco.

<sup>10</sup> En febrero de 1974 una pastoral de monseñor Añoveros, obispo de Bilbao, en defensa de los derechos del pueblo vasco, provoca un gran conflicto político, obligándole a salir de España, aunque finalmente no llegó a salir.

<sup>11</sup> Tras el atentado que tuvo lugar en la Cafetería Rolando de la Calle Correo de Madrid el 13 de septiembre de 1974, en el que murieron doce civiles, la banda terrorista se escindió en dos grupos, ETA pm (político – militar) quienes apostaban por la coordinación entre la política y la lucha armada y ETA (militar) que se centraba en las acciones terroristas.

<sup>12</sup> Por señalar algunos datos, los detenidos en 1973 fueron 573, en 1974, 116 y en 1975, 4625; de los cuales la mayoría de ellos no tenían nada que ver con ETA. Datos extraídos de: FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka. “La Transición en el País Vasco [1973-1982]. En TORAL, Mikel [Ed.]. *La calle es nuestra. La transición en el País Vasco [1973-1982]*. [Bilbao: Paradox], 2015; p. 39.

<sup>13</sup> Se les acusaba de haber asesinado a un policía en un atraco en Barcelona.

<sup>14</sup> El FRAP se trataba de un grupo minoritario y aislado de las masas, cuyo origen remoto se encuentra en una escisión maoísta del PCE ocurrida en 1964. Los hombres ejecutados fueron Ramón García Sanz, José Humberto Baena Alonso y José Luis Sánchez Bravo.

El año 1975, tan significativo por todos sus acontecimientos pero sobre todo por suponer la muerte del generalísimo, suele servir como hito diferenciador de dos momentos históricos, la dictadura y la democracia, no obstante, tal fecha no permite dividir la década de una forma tan radical, debido a que, el absolutismo sufrido durante casi cuarenta años no fue eliminado totalmente al morir Franco, sino que se trató de un proceso progresivo y lento, ya que el cambio de régimen se realizó bajo el control de las instituciones franquistas y de las personas encargadas de las mismas. De cualquier forma, lo que no cabe duda es de que, con su defunción, se inauguraba un nuevo periodo en la Historia de España: la llamada Transición.

Con la muerte de Franco y la asunción de la Jefatura del Estado por parte del rey Juan Carlos I se abrió en España un periodo de expectativa y de incertidumbre. El primer cambio fundamental fue el nombramiento de Adolfo Suárez como presidente del Gobierno en sustitución de Arias Navarro quien cesó de su puesto a finales de junio de 1976. En el caso del País Vasco, dicha Transición se inició en un clima de intensa efervescencia política y social que arrancaba de los años finales del franquismo y que se agudizó en 1976, cuando ETA sigue en una actividad de despliegue que se añaden a otros conflictos sociales que crispán aún más la situación, como el producido en Vitoria el 3 de marzo de ese año, cuando una dura actuación policial se saldó con la muerte de cinco trabajadores<sup>15</sup>. A su vez, las manifestaciones a favor de la amnistía para los presos vascos se suceden continuamente hasta las elecciones generales, convirtiéndose en una de las reivindicaciones más reiteradas y en las que también participarán los creadores vascos<sup>16</sup>. De igual forma, a la movilización política y laboral, se añaden otros movimientos sociales de gran calado en este momento, desde los ecologistas y antinucleares hasta los feministas, juveniles y estudiantiles como deriva de los movimientos internacionales del mayo francés de 1968<sup>17</sup>.

El nuevo gobierno presidido, bajo la designación del rey Juan Carlos I, por Adolfo Suárez, ex – secretario general del Movimiento y con un perfil más aperturista, empezó a aclarar la situación política a finales de 1976 con la aprobación por referéndum, de la Ley de Reforma Política que condujo a las primeras elecciones democráticas, celebradas el 15 de junio de 1977. La campaña electoral permitió la expresión de todas las opciones ideológicas

<sup>15</sup> Acontecimiento que tuvo lugar en la Iglesia Parroquial de San Francisco, en el barrio de Zaramaga, mientras se estaba celebrando una reunión de los sindicatos.

<sup>16</sup> La amnistía se convirtió en el principal motor de las movilizaciones que se realizaban y reunían a una gran parte de la sociedad vasca en 1976 y 1977. Se crearon organizaciones como la denominada: *Gestora Pro Amnistía*, en la que prestigiosas personas, como fue el caso de los artistas Eduardo Chillida y Rafael Ruiz Balerdi, se vincularon a ella e incluso en el caso del escultor, llegó a realizar el logotipo que utilizaron y que actualmente sigue vigente en las organizaciones pro amnistía continuadoras de aquella. La Amnistía se aprobó en Consejo de Ministros el 7 de octubre de 1977, después de las elecciones de junio de ese mismo año. Finalmente, el último preso vasco salió el 9 de diciembre de 1977, por lo que la *Gestora Pro Amnistía* de Guipúzcoa se disolvió, UNZUETA, Patxo. “Euskadi: amnistía y vuelta a empezar”. En *Memoria de la Transición. Del asesinato de Carrero a la integración en Europa*, capítulo 11. Madrid: El País, 1996.

<sup>17</sup> Se ha realizado recientemente una Tesis Doctoral sobre este tema: LÓPEZ ROMO, Raúl. *Nuevos movimientos sociales en el País Vasco de la Transición, 1975-1980*. [Tesis Doctoral], director: Luis Castells Arteché, Bilbao: Universidad del País Vasco, Departamento de Historia Contemporánea, 2010.

debido a la legalización de todos los partidos políticos. En el Estado Español el partido vencedor resultó ser la UCD (Unión de Centro Democrático), manteniéndose como presidente el citado Adolfo Suárez, mientras que en el País Vasco la victoria fue para el PSOE (Partido Socialista Obrero Español), seguido de cerca por el PNV (Partido Nacionalista Vasco). Con aquellas primeras elecciones se puso de manifiesto el gran pluralismo político vasco<sup>18</sup>.

No obstante, el hecho de que este proceso de transición que se inauguraba estuviese basado en pactos que respetaban algunas herencias políticas del régimen anterior –la instauración de la monarquía parlamentaria, ausencia de depuración del Estado Franquista o las limitaciones a la soberanía de las nacionalidades- alentó una amplia contestación social y política que tuvo su reflejo más sobresaliente en el escaso apoyo que obtuvo, en el País Vasco, la Constitución Española de 1978, votada en referéndum el 6 de diciembre de 1978. Con todo, la Constitución, con las nuevas libertades creó un sistema democrático de corte occidental que además diseñó un estado de las Autonomías que permitía la negociación de un Estatuto para el País Vasco. El primer paso fue la constitución de un organismo preautonómico, que se concretó en la formación del primer Consejo General Vasco<sup>19</sup>, presidido por Ramón Rubial, entonces presidente del PSOE de Euskadi<sup>20</sup>. Posteriormente, tras un debate constitucional comenzaron la elaboración del Estatuto vasco que finalmente, el 29 de diciembre de 1978, fue aprobado por los parlamentarios vascos y denominado como Estatuto de Gernika, por ser la localidad donde se aprobó. Tras entrar en vigor la Constitución Española, dicho estatuto fue presentado en las Cortes estatales y objeto de una larga negociación entre el presidente del gobierno español, Adolfo Suárez y Carlos Garaikoetxea, nuevo presidente del Consejo General Vasco tras las elecciones locales y forales de la primavera de 1979, en las que el PNV obtuvo la mayoría, (el PSOE retrocedió en favor de un nuevo partido político: HB<sup>21</sup>). El resultado de tales negociaciones fue un estatuto que permitía un elevado autogobierno, ya que dotaba al País Vasco de un completo entramado institucional y con una autonomía financiada por el sistema del Concierto Económico<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> Se puede consultar al respecto el estudio: JIMÉNEZ DE ABERÁSTURI, Juan Carlos; LÓPEZ ADÁN, Emilio. *Organizaciones, sindicatos y partidos políticos ante la transición: Euskadi 1976*. San Sebastián: Euzko Ikaskuntza, Centro de Documentación de Historia Contemporánea del País Vasco, 1989; pp. 5 – 211.

<sup>19</sup> A partir de junio de 1977, la Asamblea de Parlamentarios Vascos trabajó en la creación de un organismo que finalmente se fundó en febrero de 1978.

<sup>20</sup> Se puede consultar un sinfín de artículos relacionados con las votaciones de los parlamentarios para constituir el Consejo General Vasco y su presidente en los periódicos: *El Correo Español – El Pueblo Vasco, Deia, Egin, La Gaceta del Norte*, de los días 18, 19 y 20 de febrero de 1978.

<sup>21</sup> Herri Batasuna se trató de una coalición formada en 1978 por grupos nacidos en el entorno de ETA – m (militar) que mantuvieron su oposición al sistema desde posicionamientos de la izquierda abertzale (izquierda patriota). ETA – pm, (político militar), por el contrario propició la formación de otro partido político: Euzkadiko Ezkerra.

<sup>22</sup> Los Concierdos Económicos fueron restablecidos para Vizcaya y Guipúzcoa en 1977, ambos habían sido abolidos tras la toma de Bilbao por las fuerzas franquistas en 1937. En el caso de Álava y Navarra no fueron abolidos tras la guerra.

El ciclo se cierra con la aprobación del Estatuto de Autonomía por referéndum popular el 25 de octubre de 1979 que contó con el apoyo de los principales políticos vascos a excepción de HB y AP, Alianza Popular, como grupo de derecha estatal. Posteriormente se celebraron las primeras elecciones al Parlamento Vasco del 9 de marzo de 1980, en las que el PNV volvió a lograr una mayoría y designó a Carlos Garaikoetxea como el primer lehendakari de la democracia<sup>23</sup>.

Económicamente, la década de los setenta, hasta 1975, es heredera del notorio crecimiento que se había producido en los años sesenta que el País Vasco se vio afectado por la onda expansiva que arrancó con el Plan de Estabilización de 1959<sup>24</sup> y que hasta la muerte del dictador registró sus tasas máximas de crecimiento económico, superando significativamente la media española. Durante este periodo se consolidaron las industrias químicas y metalúrgicas e igualmente, cabe resaltar dos ejemplos que, en opinión de Jordi Catalán, demuestran el empuje del desarrollo endógeno en la Euskadi del desarrollismo: “el formidable impulso del cooperativismo y los esfuerzos por mejorar la cualificación de la fuerza de trabajo”<sup>25</sup>. Aun así, la crisis internacional energética desatada en 1973 por la subida del precio del petróleo, no se manifestará claramente en la economía española hasta la muerte de Franco, ya que las medidas políticas acomodativas adoptadas por Madrid prolongaron, pero solo de manera artificial, la trayectoria económica de expansión.

En el ámbito vasco, la intensidad que la crisis alcanzó entre 1975 y 1985 fue sobre todo motivada por el carácter netamente industrial de la misma, ya que en 1975 la región con mayor peso de la industria en todo el Estado Español era el País Vasco. Asimismo, otros factores locales como el terrorismo agravaban la situación, ya que algunas de sus acciones contra empresarios desanimaban a realizar inversiones. En definitiva, la crisis económica tuvo un impacto significativo en los primeros años de la Transición política, agudizando tensiones y cerrando expectativas. Por una parte, se cuestionaba el propio modelo de desarrollo del País Vasco –la crisis repercutió en los sectores tradicionales base de la economía vasca, como la siderurgia o la construcción naval-; y por la otra, se perdía la esperanza ante la adopción de medidas económicas que intentaran afrontar la crisis. En los comienzos de la Transición la primacía de lo político relegó el plano económico debido a que, en aquellos años, las fuerzas políticas se encontraban más ocupadas en la definición de un modelo de estado que en encarar problemas económicos. De la misma manera, el movimiento obrero se hallaba más dispuesto a recuperar las posiciones perdidas en la época de la ilegalidad sindical que a atender el realismo económico. Como dato ilustrativo

<sup>23</sup> “Real Decreto 675/1980, de 13 de abril, por el que se nombra presidente del Gobierno Vasco a don Carlos Garaikoetxea Urriza”. Boletín Oficial del País Vasco, 30 abril 1980, núm. 1; p. 1.

<sup>24</sup> Este Plan produjo un cambio económico e incluso inició una nueva política que buscaba el saneamiento económico y la apertura al comercio exterior. A partir de 1962 se pusieron en marcha los Planes de Desarrollo que pretendían mantener un crecimiento del 6 %, controlar la inflación y diversificar la geografía industrial, MONTERO, Manuel. *Historia del País Vasco. De los orígenes a nuestros días*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1996, p.182.

<sup>25</sup> CATALÁN, Jordi. “La madurez de una economía industrial, 1936 – 1999”. En DE LA GRANJA, José Luis, DE PABLO, Santiago. ob. cit., p. 208.

destacamos el paro que sufre el País Vasco en esta época en la que pasa de una tasa insignificante del 3,3 % de los activos en 1975, a una de las mayores de Europa, situada en un 22% en 1985<sup>26</sup>. Unos índices insólitos para una economía que durante décadas había crecido ininterrumpidamente.

Todos estos acontecimientos políticos y económicos citados definen la década analizada como un periodo de innumerables cambios, acentuados tras la muerte del dictador en 1975 y que tienen un gran calado en lo social. A pesar del debilitamiento que sufre el régimen en los inicios de la década, la constante que reinaba durante el franquismo fue la represión política, social y cultural, que no hacía sino alimentar un rechazo que, en el caso del País Vasco, se impregnó hondamente en su sociedad, condicionando incluso la transición a la democracia. La contestación ofrecida caracterizó un periodo en el que existía un sentimiento de poder cambiar la situación que la sociedad española venía padeciendo desde hacía casi cuarenta años. En ese sentido también cabría resaltar la magnitud mitificada que alcanzó la acción armada o la sublimación de los colectivos en cualquiera de sus manifestaciones y es que existían voluntades entusiastas pertenecientes a minorías sociales que lograron sintonizar con sectores más amplios.

Los hechos acontecidos en la segunda mitad de la década de los setenta fueron definiendo un nuevo panorama político y social, en el que la palabra “ilusión” era la que mayor aceptación tenía. Parece que España empezaba a normalizarse, a abrir nuevos campos y fronteras; la información exterior comenzaba a entrar a raudales con las consecuencias positivas que esto conllevaba en todos los campos de la sociedad. El momento que mejor recoge esa situación de esperanzas es la citada Transición que fue, en palabras de Fernando Francés, “un instante de máxima libertad social y cultural o, al menos, un tiempo en el que se tenía la necesidad de escenificar aquella expresión de libertad que, por otra parte, aún era inexperta y nueva, como lo era la democracia”<sup>27</sup>. Es un sentimiento que se verá reflejado claramente en todas las manifestaciones artístico – culturales que durante toda la década de los setenta tuvieron lugar y en las cuales nos acercaremos a continuación.

## 2. La situación cultural vasca

Al igual que sucede en la escena política y social, la situación cultural del País Vasco durante los años setenta fue de una gran efervescencia y revitalización. Para poder comprenderla no hay que olvidar que la instauración de la dictadura franquista supuso la represión de las lenguas y las culturas regionales en nombre de una única identidad nacional que pretendía englobar la diversidad de toda la península en una única cultura histórica. En

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*; p. 210.

<sup>27</sup> FRANCÉS, Fernando. “Aires de libertad, son los años ochenta”. En *Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*. [Cat. Exp.], 1 septiembre – 2 octubre 2005, Sala Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria: Caja Vital Kutxa, 2005; p. 13.

el caso vasco, al igual que en el ámbito social y obrero, el desarrollo de la vida cultural no fue fácil y se produjo un fuerte movimiento contestario y contracultural dado que el reduccionismo sufrido de lo autóctono, provocó que la cultura se modulase por tensiones y rupturas que designaban libertad.

No obstante, se debe destacar el cambio producido con el proceso de restauración de la democracia, consagrado en la Transición con la Constitución y en el Estatuto de Autonomía ya que configuraron un estado radicalmente diferente, debido, según el historiador Juan Pablo Fusi, a tres hechos determinantes: a la libertad en prensa, teatro, cine y bellas artes; a un mayor interés por difundir la cultura por parte del estado y al resurgir de culturas autonómicas que reconocían la pluralidad cultural y lingüística de España<sup>28</sup>. Con todo, en los años setenta, en el País Vasco, pese a los cambios políticos producidos, la herencia de casi cuarenta años de política autoritaria y centralista no fueron olvidados fácilmente y a comienzos de la década que nos concierne seguían existiendo numerosas trabas en el campo de la cultura tales como censura, falta de recursos económicos, escasez de ayudas oficiales, impedimentos a la hora de conseguir permisos, etc. En realidad, los mayores adelantos en cuestiones culturales frente a las imposiciones del régimen se habían producido a mediados de los años sesenta, cuando tras el tímido aperturismo del estado, la sociedad pudo empezar a reparar la falta de infraestructuras y sobre todo se pondrán en marcha iniciativas con el objetivo principal de construir una cultura popular que creían perdida, con la recuperación del euskera como pilar fundamental.

Si bien el franquismo no prohibió el euskera de forma oficial, en la posguerra se impusieron numerosas trabas para su desarrollo que provocó que sufriera un retroceso significativo y se desterrara de la escena pública y educativa. Al igual que en otros aspectos culturales, hacia los años sesenta, la actitud del régimen se volvió más permisiva y empezaron a permitirse la emisión de noticias en euskera en periódicos y radio y también la publicación de algunas publicaciones que durante los años setenta mantuvieron su labor, tales como *Zeruko Argia*, *Anaitasuna*, *Herria* o *Goiz Argi*<sup>29</sup>. El caso de *Zeruko Argia* (1919) se trataba de una revista religiosa, totalmente escrita en lengua vasca, que figuraba a nombre de los padres capuchinos de San Sebastián, y que a partir de 1963 pasó a editarse semanalmente<sup>30</sup>. Ejerció una labor continuada –que actualmente mantiene bajo el nombre de *Argia*- de información a la sociedad vasca, y en especial a las generaciones de la posguerra, convirtiéndose las páginas de este semanario en lugar de encuentro y de reunión para los vasco-parlantes de Euskadi

<sup>28</sup> FUSI, Juan Pablo. *Un siglo de España. La cultura*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 1999, pp. 149 – 150.

<sup>29</sup> Anteriormente, en 1950, la revista *Egan*, suplemento literario del Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País surgida en 1948 pasó a publicarse íntegramente en euskera. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka. “El Euskera”. En TORAL, Mikel [Ed.]. *La calle es nuestra. La transición en el País Vasco [1973-1982]*. [Bilbao: Paradox], 2015; p. 214.

<sup>30</sup> Esta revista se gestó en los capuchinos de Donostia, bajo la dirección de Agustín Eceiza y de Antonio Iturria y que finalmente fue dirigido por Miren Jone Azurza; ELORTZA, Gerardo Elortza. “Cultura Vasca, 1960 – 1970: la siembra”. En VV.AA. *Arte y artistas vascos en los años sesenta*, [Cat. Exp.], 7 julio – 7 septiembre 1995, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1996; p. 51 – 54.



Sur. La revista *Anaitasuna* tuvo por su parte una trayectoria más irregular (1953 – 1982). Se publicó con la ayuda de los frailes franciscanos y de Euskaltzaindia, en dialecto vizcaíno, pero en la década de los 70 se convirtió en una publicación pionera del euskera unificado y se divulgó con más frecuencia y más calidad que en la década anterior, hasta desaparecer en 1982. *Herria* (1944), se editaba en el País Vasco francés, en Bayona y *Goiz Argi* (1958 – 1986), a la manera de *Zeruko Argia* y *Anaitasuna*, nació bajo la tutela de los frailes franciscanos de Aránzazu. A partir de los setenta se crearon otras revistas en euskera como *Agur* (1970 – 1975) en Bilbao, y *Zabal* (1973 – 1976) e *Hitz* (1974 – 1976) ambas en Bayona.

Igualmente, en esos años, numerosos escritores, poetas y cantantes impulsaron la lengua a través de investigaciones y creaciones que tuvieron una fuerte difusión gracias a varios aspectos. Por un lado, la edición de libros en euskera, a pesar de estar permitida desde 1948, había sido bastante reducida hasta que, a finales de los sesenta, comenzaron a surgir editoriales en lengua vasca como Gordailu, (1968), Lur (1969), Irakur Saila, Etor, Jakin, (1970), Iker (1972), Gero, Elkar, (1973), Kardaberatz, (1974), Kriselu, Idatz, Artezi, L. Zugaza, (1975), Geu, Erein (1976)<sup>31</sup>. Se trató de un considerable número de nuevas editoriales que posibilitaron la publicación de libros en euskera, cuya cantidad fue aumentando progresivamente de ahí en adelante. En cuanto a los autores, si bien la literatura euskalduna en la década de los sesenta había experimentado un primer resurgimiento con la aparición de una nueva generación de escritores tales como Jon Mirande, Federico Krutwig, Txillardegi, Juan San Martín o Gabriel Aresti -quienes renovaron de raíz los temas y las formas expresivas de la literatura vasca<sup>32</sup>-; el verdadero salto hacia delante se produjo a partir de los años de la transición a la democracia gracias a obras de autores como Bernardo Atxaga, Anjel Lertxundi, Joseba Sarrionandia, Arantxa Urretabizkaia o Ramón Saizarbitoria, entre otros, que configurarán la renovación de la literatura vasca<sup>33</sup>.

Con todo, a pesar de la mayor difusión de la literatura en euskera, el problema del conocimiento de la lengua seguía siendo un inconveniente, dado el gran porcentaje de analfabetismo que existía en el territorio. Para hacer frente al mismo e intentar solventarlo, una de las cuestiones más importantes era la unificación de la lengua, una necesidad que Euskaltzaindia, la Real Academia de la Lengua Vasca, intentó solucionar desde su creación en 1918 y que finalmente logró parcialmente en 1968 en el Congreso de Aránzazu, donde se estableció el primer conjunto estructurado de normas para la creación del euskera *Batua* -unificado en castellano- gracias al impulso ofrecido por nuevos miembros académicos como Koldo Mitxelena, Gabriel Aresti o Luis Villasante<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> TXILLARDEGI. *Euskal kulturaren zapalketa, 1956 – 1981*. San Sebastián: Elkar, 1984, p. 65.

<sup>32</sup> ALDEKOA, Iñaki. “La actividad cultural de los años 60”. En *Euskonevs & Media*, [revista electrónica], núm. 77, 5 -12 mayo 2000; s. p.

<sup>33</sup> TORREALDAY, Joan Mari. *Euskal Idazleak, gaur: historia social de la lengua y la literatura vascas*. Oñati: Jakin, 1977.

<sup>34</sup> ZUAZO, Koldo Zuazo. *Euskara batua. Ezina ekinez egin*. San Sebastián: Elkarlanean, 2005, pp. 157 – 202.



Por otro lado, la expansión del euskera y su alfabetización tanto en la educación infantil como en adultos fue otro de los escollos del momento y es que, aunque las primeras ikastolas se pusieran en marcha en los inicios de los años cincuenta<sup>35</sup>, en la década siguiente se produjo un movimiento muy fuerte a favor de las mismas que permitió abrir un buen número de ellas gracias a la participación en la financiación y desarrollo desde los padres implicados y los socios colaboradores hasta una gran parte de la sociedad, demostrando un esfuerzo colectivo significativo<sup>36</sup>. Además, a ello ayudó el que en 1965 se legalizara la primera ikastola, Resurrección María de Azkue en Bilbao y posteriormente otras lo hicieran al amparo de la Iglesia o como centros privados. Asimismo, en 1977 se creó un organismo para fortalecer las relaciones entre los diversos centros que empezaban a florecer, la *Euskal Herriko Ikastoleen Konfederakuntza*. En el lapso de tiempo transcurrido desde el comienzo de los setenta hasta el inicio de 1980, las ikastolas tomaron cuerpo; los datos ilustran el aumento tanto de alumnado como de centros y es que, si en 1970 había 11.885 alumnos en 103 centros, para 1980 eran 65.273 alumnos repartidos en 243 ikastolas<sup>37</sup>. Igualmente, en la década de los setenta la participación del pueblo en su financiación sigue siendo muy importante e incluso se crean fórmulas populares tales como el *Kilometroak* o el *Ibilaldia*<sup>38</sup>, festivales populares cuyo principal objetivo era la normalización del euskera y la recaudación de fondos a favor de las ikastolas de cada provincia. No obstante, ante el volumen que adquirieron las escuelas vascas, se hicieron necesarias las primeras subvenciones, lo que fuerza a su vez a la legalización de la situación jurídica de las mismas, aspecto que tendrá lugar en 1980 por medio de un convenio entre el Departamento de Educación del Gobierno Vasco y el Ministerio de Educación y Ciencia.

A este movimiento de las ikastolas se le deben añadir las campañas de alfabetización – euskaldunización de adultos. Desde mediados de los años sesenta, Euskaltzaindia había propuesto diversas campañas para alfabetizar en euskera a los adultos y para ello crearon una comisión que en 1976 pasa a ser gestionada por la coordinadora AEK, *Alfabetatze-Euskalduntze Koordinakundea*<sup>39</sup>, que se encargó de la educación de los cuatro territorios históricos y que para 1977 contaba con la cifra de 28.793 alumnos, con lo que se demostraba la relevancia de su labor<sup>40</sup>. Con objetivos parecidos a los del *Ibilaldia* o el *Kilometroak*, se creó por parte de AEK una carrera popular a favor del euskera, *Korrika*, cuya primera edición tuvo

<sup>35</sup> En ese sentido es relevante destacar los primeros pasos dados por Elbira Zipitria quien extendió la labor que realizaba de manera clandestina en 1950-1952 con la creación de cinco o seis ikastolas, así como con cursos para adultos. Datos recogidos de: LÓPEZ ATXURRA, Rafael. “Cultura, Educación y Estudios Vascos: hitos para la recuperación de nuestra memoria histórica”. En *XII Congreso de Estudios Vascos. Estudios Vascos en el sistema educativo. Euskal Ikaskuntzak bezkuntza sarean*, Vitoria, 1993. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1995; pp. 14.

<sup>36</sup> “Informe sobre las Ikastolas”. En *Arbola*, núm. 13 – 14, noviembre – diciembre 1987; pp. 53 – 55.

<sup>37</sup> Datos recogidos por la Euskal Herriko Ikastolen Konfederazioa, enero 1987 y publicados en “Informe sobre las Ikastolas”. art cit.; p. 54.

<sup>38</sup> El *Kilometroak* es la fiesta de las ikastolas de Guipúzcoa, su primera edición se realizó en Beasain en 1977. Por su parte el *Ikastolen Ibilaldia* se celebra en Vizcaya y organizó su primera reunión en Uribe en 1978. En el caso alavés se creará en 1980 el *Araba Euskaraz*, en Navarra en 1981, el *Nafarroa Oinez* y en Iparralde el *Herri Urrats* en Senpere desde 1984. Todos ellos continúan celebrándose hoy en día.

<sup>39</sup> Coordinadora de euskaldunización y alfabetización, AEK que para 1979 es independiente de Euskaltzaindia

<sup>40</sup> TXILLARDEGI. ob. cit, p. 72.

lugar en 1980 desde Oñati hasta Bilbao relevando un testigo que elaboró el escultor Remigio Mendiburu<sup>41</sup>.

En la labor de potenciar el idioma también fueron significativos los diversos movimientos populares que en estos momentos adquirieron tanta relevancia, sobre todo en el interés por devolver el euskera al espacio público<sup>42</sup>. A los actos puestos en marcha en la década de los sesenta para la promoción del mismo, como la Feria del Libro y Disco de Durango que la Asociación Guerediaga de la localidad vizcaína impulsó en 1965 y que anualmente se fue celebrando hasta la actualidad<sup>43</sup>; en los años setenta se sucedieron varios festivales a favor de la lengua vasca en los que participaban un buen número de intelectuales, músicos y artistas. Si bien a principios de la década tuvieron lugar semanas culturales en las que se buscaba acercar la cultura popular vasca y el folclore en general al pueblo, a raíz del



Fig. núm. 1. José Luis Zumeta. Logotipo para 24 orduak euskaraz, 1976.

proceso democrático las reivindicaciones se centraron con más ahínco en los problemas lingüísticos de la zona. Así sucedió en 1976, con la celebración de la fiesta *24 orduak euskaraz* promovida por *Herri Irratia* – Radio Popular- en cuyas emisoras de San Sebastián, Loyola, Bilbao y Pamplona, emitieron durante todo el día del 27 de marzo de ese año, con la cultura y el euskera como sus principales motores, entrevistas, crónicas y mesas de debate en torno a diferentes aspectos de la cultura vasca: la euskaldunización, la economía, los artistas plásticos<sup>44</sup>, la literatura, el estado de la cultura, etc. Incluso el artista plástico José Luis Zumeta fue

el encargado de realizar el diseño del cartel anunciador (Fig. núm. 1)<sup>45</sup>. Al final del día se organizó un festival musical en el velódromo de Anoeta con músicos tales como los hermanos Arze, Mikel Laboa, Benito Lertxundi, Gontzal Mendibil, Oskarbi, Peio eta Pantxo o Gorka Knör; al cual acudieron más de diez mil personas<sup>46</sup>.

Otra campaña posterior significativa a favor de la lengua vasca fue la programada por Euskaltzaindia a lo largo de 1978 y designada bajo el título “*Bai Euskarari*” -sí al euskera- que tuvo la virtud de aglutinar a todo el espectro político que entonces se manifestaba en la escena política vasca. Se organizaron variadas actividades en numerosas localidades del País Vasco para apoyar el euskera, desde conferencias y romerías hasta celebraciones como la que tuvo lugar el 16 de junio de ese año con la organización del “Día del Euskara”, un festival de

<sup>41</sup> El artista hondarribitarra realizó en 1980 este testigo en madera de haya con el interior hueco para poder insertar un mensaje todos los años, y con una *ikurrina* (bandera vasca) de tela unida a su parte superior. Todos los elementos utilizados –madera, bandera, grabados- están relacionados con los imaginarios populares del pueblo vasco. Actualmente esta obra se encuentra en el Museo de San Telmo.

<sup>42</sup> ETXEBARRIA, Joxe Ramón. “Euskal kultura 70eko hamarkadan”. En *Larrun*, núm. 59, octubre 2002; p. 14.

<sup>43</sup> Para conocer la historia de la Feria: ARRUABARRENA, Jesús Mari, SARRIONANDIA, Joseba, ANGOITIA, Txelu. *Durangoako Azoika 1965-2015*. Durango: Guerediaga Elkarte, 2015.

<sup>44</sup> Con el crítico Edorta Kortadi, y los artistas Zumeta, Goenaga, Mendiburu, Tellería, Larramendi y Ugarte (Julián)

<sup>45</sup> Se trataba de un cartel en el que una mancha de colores pretendía formarse como un *lauburu* dinámico y enérgico sobre una astilla de madera. Nuevamente son elementos relacionados con lo considerado como propio de la cultura vasca: el lauburu y la madera.

<sup>46</sup> Para conocer el programa completo puede consultarse: “Noiz-Zer-Nork”. En *Zeruko Argia*, núm. 680, 21 marzo 1976; pp. 16-18.

música que tuvo lugar en San Mamés con la participación de más de 45.000 personas<sup>47</sup>. Fue significativa la colaboración de Néstor Basterretxea en el diseño del logotipo dado que el mismo se convirtió en un símbolo reconocible por la sociedad gracias a la venta de camisetas y pegatinas que lo difundieron considerablemente<sup>48</sup>. El objetivo de tal convocatoria fue reunir fuerzas para impulsar la cultura vasca, reforzar la utilización del euskera, y obtener fondos económicos para ello<sup>49</sup>. Posteriormente, pusieron en marcha otras actividades como una corrida de toros que se celebró en la plaza de toros de Bilbao el 1 de julio de 1978 o un festival el 4 de septiembre que daba, en principio, por terminada la campaña en las campas de Opakua, (Álava), aunque su labor continuó con menor fuerza hasta los primeros años ochenta.

A estas iniciativas se le unieron otras promovidas por diversas organizaciones como la que la revista *Zeruko Argia* convocó en una jornada musical para el 30 de diciembre de 1978 en Ormaiztegui y donde nuevamente se citaron los hermanos Artze, Mikel Laboa, Xabier Lete, Antton Valverde junto a trikitilaris y bertsolaris bajo el lema “*Zeruko Argia Euskal Kulturaren alde*” –“Zeruko Argia a favor de la cultura vasca”, en castellano- y cuyo poster fue realizado por el pintor Vicente Ameztoy, quien en esos momentos colaboraba activamente con la revista (Fig. núm. 2). Asimismo, se crearon nuevas corporaciones con el fin de impulsar el euskera, como fue el caso de *Euskal Herrian Euskaraz*, organización que se dio a conocer a la sociedad vasca mediante la publicación de un informe el 4 de noviembre de 1979 en la Feria del libro y disco vasco de Durango. En dicho escrito se subrayaba la importancia del euskera para poder conservar las características propias del País Vasco, para lo cual se hacía imprescindible la utilización de la lengua, así como su aprendizaje: “*Euskaldunok: Euskaraz egin dezagun. Euskaldun bezala ditugun eskubideak defenda eta eska ditzagun. Euskaldun ez zaretenok: Euskara ikas. Euskara dohainik ikasteko duten eskubidea defenda eta eska*”<sup>50</sup>.



Fig. núm. 2.  
Vicente Ameztoy.  
*Zeruko Argia euskal kulturaren alde*.  
Ormaiztegui, 30 de diciembre 1978.

Con todo, los datos a finales de 1978 demuestran que todavía quedaba mucho trabajo por hacer, ya que solo el 22,7 % de la población de toda Euskadi, incluida la zona norte, en Francia, hablaba el euskera, según un estudio encargado por Euskaltzaindia<sup>51</sup>. Tal situación provocará que desde las instituciones políticas se marquen como objetivo la oficialidad del

<sup>47</sup> FERNÁNDEZ IÑIGO, María Esther. “Bai Euskarari se prolonga hasta el 16 de julio”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 20 junio 1978; p. 6.

<sup>48</sup> El escultor bermeotarra realizó como logotipo una paloma de la paz muy sintetizada y racionalista, en rojo y blanco; un diseño que más tarde utilizará para su escultura pública “Paloma de la Paz” ubicada en San Sebastián.

<sup>49</sup> Hasta enero de 1979 se recaudaron 41 millones de pesetas en seis meses. “Resultados de la campaña “Baia Euskarari” de promoción del euskera”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 2 enero 1979; p. 3.

<sup>50</sup> Traducción de la autora: “Vascoparlantes: hablemos en euskara. Defendamos y pidamos los derechos que como vascos tenemos. Los no vascoparlantes: aprended euskara. Defended y pedid el derecho que tienen de aprender euskara gratis”. *Euskal Herrian Euskaraz. Informe*, Durango, 4 noviembre 1979.

<sup>51</sup> CEBERIO, Jesús. “El 23% de la población del País Vasco habla euskera”. *El País* [Bilbao], 29 octubre 1978, [hemeroteca digital]; s. p.

euskera dentro de un marco bilingüe, tal como quedó recogido en el Estatuto de Gernika<sup>52</sup> y para ello, el gobierno autonómico impulsará como una de sus prioridades culturales, el fomento, la difusión y la educación de la lengua vasca, para lo cual se conformarán nuevos medios de comunicación públicos en radio y televisión integrados en Euskal Irrati Telebista (EITB)<sup>53</sup>

Como se ha podido observar en muchas de las manifestaciones mencionadas, los artistas vascos se implicaron no solo con la elaboración de diseños, sino también con intervenciones en forma de conferencias, coloquios, festivales, etc. En ese sentido, mención aparte merecen los cantantes vascos que desde los años sesenta contaron con un fuerte poder de convocatoria además de participar en las numerosas semanas culturales, festivales y diferentes jornadas que se organizaban. Esa situación era heredera de la modernización que había sufrido la música vasca en los años sesenta, cuando surgieron cantautores que, además de cantar en euskera, proclamaban la importancia de la cultura y la identidad vasca a través de sus canciones reivindicativas con las que querían despertar la conciencia del pueblo vasco a la cultura. El éxito que obtuvieron en la sociedad fue notable e incluso, en 1965 se inició un interesante colectivo formado por el poeta Joxeanton Arze y los cantautores Julen Lecuona, Benito Lertxundi, Lourdes Iriondo, Xabier Lete, Mikel Laboa, denominado *Ez Dok Amairu*<sup>54</sup>. Fueron ellos quienes dinamizaron y revivificaron el teatro popular y la nueva canción vasca con numerosos espectáculos por toda Euskadi que pretendían recuperar el folklore y la cultura autóctona euskalduna e igualmente, supusieron el punto de partida a otros grupos y solistas como: *Oskarbi*, *Urretxindorak*, *Ameslariak*, *Oskorri*, *Egan*, Antton Valverde, Imanol, Gorka Knörr, Txomin Artola, Urko, Gontzal Mendibil, *Guk*, etc<sup>55</sup>. Todos estos grupos y músicos mantuvieron durante este periodo su compromiso con la renovación de la lengua vasca y la cultura popular<sup>56</sup> participando en numerosas actividades, semanas populares y fiestas junto con otros aspectos folclóricos y musicales como las bandas de txistularis, de danzas o el bertsolarismo<sup>57</sup>.

No obstante, el espíritu de la canción protesta de los años sesenta empieza a decaer ya en la década que nos concierne dando entrada a otras manifestaciones musicales de vanguardia más experimentales que se alejaban en cierto modo de las reivindicaciones euskaldunes y se centraban en acercar las posturas más novedosas de la música a nivel

---

<sup>52</sup> En el artículo 6º se reconoce al euskera como lengua propia del pueblo vasco y que tendrá carácter de lengua oficial al igual que el castellano. “Ley Orgánica 3 /1979 de 18 de diciembre, de Estatuto de Autonomía para el País Vasco”. *Boletín Oficial del Estado*, 22 diciembre 1979, núm. 306; pp. 29357.

<sup>53</sup> DE PABLO, Santiago. “Los medios de comunicación”. En: DE LA GRANJA, José Luis; DE PABLO, Santiago, [Coords.]. *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002; p. 130.

<sup>54</sup> “No hay trece” en castellano, fue impulsado por Mikel Laboa con la referencia del grupo catalán *Els Setze Jutges* (1961-1969), la agrupación toma el nombre que Jorge Oteiza les ofrece de la última frase del cuento popular vasco *San Martinen Estutasuna*, con la idea de que no existe maleficio para la recuperación cultural.

<sup>55</sup> “La nueva canción vasca” y “Grupos”. En *Euskal Herria Emblemática, Canción popular vasca. Bertsolarismo, canción antigua, nueva canción, Pop – Rock*. Lasarte-Oria: Etor – Ostoa, 2001; pp. 67 – 117.

<sup>56</sup> ZUBIZARRETA, Iñaki; SAGARZAZU, Francisco. “Informe de la cultura vasca”. En *Revista Reseña de literatura, arte y espectáculos*, núm. 80, diciembre de 1974.

<sup>57</sup> Es significativo el grupo de danzas creado por Juan Antonio Urbeltz con la pretensión de rescatar la cultura vasca relegada y recuperar los bailes que estaban a punto de perderse.

internacional. Una de las convocatorias más significativas en ese sentido fueron los “Festivales de Música de Vanguardia” celebrados en 1973 y 1974 gracias al Centro de Atracción y Turismo del ayuntamiento de San Sebastián y dirigidos por el músico José Luis Isasa, quien había creado en esa misma ciudad un laboratorio privado, el Estudio de Música Electrónica. Igualmente, con un interés de aunar las manifestaciones vanguardistas del momento junto a la tradición musical popular vasca, la asociación Enkoari organizó en abril de 1976 en la localidad vasco-francesa de San Juan de Luz, los denominados “*Soinu Topaketak*”, -encuentros sonoros, en castellano-, en un intento de promover el arte como “expresión de un espíritu popular en el que se compenetran y conjugan los elementos de nuestra tradición con los de nuestra vanguardia artística”<sup>58</sup>. De modo similar, un músico vasco con una trayectoria internacional, Luis de Pablo, quien dentro del Grupo Alea organizó los Encuentros de Pamplona de 1972, se convirtió por entonces en uno de los compositores más importantes de la música electroacústica e incluso compuso obras para la txalaparta en 1976 como *Zurexko Olerkia*. También Mikel Laboa comenzó en 1970 con la canción *Baga, Biga, Higa*<sup>59</sup>, la grabación de los famosos *Lekeitios*, poemas - canciones de fuerte experimentalidad y surrealismo-, que incluso se llegó a convertir en un espectáculo conceptual por parte de *Ez Dok Amairu*, al unir la danza, la música y la literatura. Dos años más tarde, en 1972 se produjo la disolución de *Ez Dok Amairu* como grupo, aunque sus componentes continuaron agrupándose en ciertas ocasiones, tal como sucedió en 1975 donde se reunieron Mikel Laboa y los hermanos Arze, para poner en marcha el espectáculo audiovisual *Ikimilikilikilik*, cuyo título no tenía traducción al castellano ya que se trataba de una repetición de fonemas sin sentido, con carácter onomatopéyico que Laboa gritaba en su canción *Baga, Biga, Higa*. Una vez finalizado el periplo de este grupo, algunos de sus miembros se volvieron a reunir para el nuevo espectáculo que comenzó en 1975. En esos mismos años, José Luis Ansorena, director de la Coral Andra Mari de Rentería organizaba en 1973 la primera *Musikaste* en la localidad guipuzcoana, en un intento por recuperar la música clásica vasca y fruto de las necesidades de repertorio, se creó la asociación Eresbil como archivo de la música vasca que mantiene su labor hasta la actualidad.

Frente a ese mundo tradicional, comienza a surgir un movimiento contracultural también en la música, con nuevos sonidos que olvidan el pop y lo melódico de las canciones intimistas para centrarse en el mundo del rock, el heavy metal, el folk o el punk. Desde bandas de rock sinfónico como Itoiz hasta la irreverencia de la Orquesta Mondragón de Javier Gurrutxaga, pasando por una avanzadilla de grupos punk que darían lugar posteriormente a lo que se ha llamado el rock radical vasco, serán las que den un vuelco a la situación musical vasca a finales de la década y sobre todo en la década de los ochenta<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> ARRIBAS, María José. *40 años de arte vasco (1937 – 1977)*; p. 243.

<sup>59</sup> Sin traducción al castellano, se trataba de un poema recogido por Manuel Lekuona del folclore tradicional vasco. Son sonidos de los números en euskera. Esta canción está en el disco de Laboa: *Bat-Hiru*, Elkar, 1974

<sup>60</sup> Sobre esta cuestión puede consultarse: LÓPEZ AGUIRRE, Elena. *Historia del rock vasco. Edozein berriko jaixcetan*. Vitoria: Ediciones Aianai, 2011; pp. 113-213.



Por otra parte, si atendemos a la situación de los medios de comunicación, hay que reseñar cómo al instaurarse el régimen franquista, los mismos se redujeron a servir de transmisión de la ideología del estado debido en gran medida al control que existía de la información. Dicha intervención, aunque suavizada desde 1975, se mantuvo hasta la consecución de la libertad de expresión gracias a la implantación de la Constitución de 1978, que permitió el surgimiento de nuevos medios representativos de los diversos sectores que no habían tenido voz durante el franquismo, como fue el caso de los diarios *Deia*, y *Egin*, surgidos en 1977 y ligados al PNV y a la izquierda abertzale respectivamente. Ambos diarios estaban escritos en la práctica totalidad en castellano alternando con el euskera<sup>61</sup>. En el caso de las revistas, surgieron entre otras, *Berriak* (1976 – 1977), *Garaia* (1976 – 1977) o *Punto y Hora de Euskal Herria* (1976 – 1989). Sin embargo, se debe recalcar que, desde la mitad de la década, comenzaron a aparecer revistas que acogieron acciones creativas tanto literarias como artísticas con un éxito notable. A pesar de la afirmación de Miguel Ángel Elkoroberezibar de que “la proliferación de la prensa trajo consigo la disminución de las revistas literarias, [...] en 1976 – 79 y al final de la década de los 80”<sup>62</sup>; en esos años se produjo una eclosión de revistas que se constituyeron como espacios de creación en libertad. Una enumeración de las mismas, da buena cuenta del alcance de estos nuevos lugares de acción creativa independiente: *Kurpil* (1973 – 1977) y su continuación en *Kantil* (1977 – 1981), *Panpina Ustela* (1975), *Zorion Ustela* (1976), *Mermelada Ustela* (1976), *Pott* (1978 – 1980), *Cloc* (1978), *Oh! Euzkadi* (1979 – 1983), *Euskadi Sioux* (1979) o *Caballo Canalla a la calle* (1979), *Xaguzarra* (1980 – 1981), *Susa* (1980 – 1994) o *Araba Saudita* (1979 -1980)<sup>63</sup>. Las características entre ellas variaban notablemente, unas escritas en castellano y otras en euskera, en general eran revistas literarias que a su vez acogían reseñas culturales y que resumían perfectamente los diversos impulsos novedosos de una generación creativa que empezaba a emerger. Sus páginas se configuraron como un revulsivo crítico que daba salida a toda una cultura contestataria no establecida desde los estamentos oficiales. En ese sentido, de todas ellas son destacables por su innovación y su vinculación con los artistas contemporáneos tanto *Euskadi Sioux* como *Araba Saudita*. En el caso de la primera, en los siete números que publicaron, ofrecieron a través del humor una crítica a la actualidad política y social vasca<sup>64</sup>.

Otro de los medios de comunicación por excelencia, el cine, había disfrutado durante el franquismo de un enorme desarrollo en relación al número de espectadores<sup>65</sup>. Fue en ese

---

<sup>61</sup> Sobre la prensa diaria propia del País Vasco se puede consultar el capítulo 4º del libro: ARRIAGA LANDETA, Mikel; PÉREZ SOENGAS, José Luis. *La prensa diaria en Euskal Herria (1976 – 1998)*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2000; pp. 39 - 50

<sup>62</sup> ELKOROBEREZIBAR, Miguel Ángel Elkoroberezibar. “Historia de otra escalera: de Panpina Ustela al boom de las revistas literarias”. En *Disidencias otras* [Cat. Exp. Cit.]; p. 155.

<sup>63</sup> Miguel Ángel Elkoroberezibar lleva varios años investigando la historia de las revistas editadas en euskera, y una parte de sus resultados los sintetiza en el artículo citado anteriormente, recogido en *Disidencias Otras*, [Cat. Exp.], pp. 149 – 181.

<sup>64</sup> Puede consultarse: EGUILLOR, Juan Carlos. “Euskadi Sioux”. En *Disidencias Otras*, [Cat. Exp.]; pp. 125-135.

<sup>65</sup> MONTERDE, José Enrique. “El cine de la autarquía (1939 – 1950)” y “Continuismo y disidencia (1951 – 1962)”. En VV.AA. *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra, 1995; pp. 181 – 293. Para una consulta sobre el tema dentro del País Vasco: BAKEDANO, José Julián. “Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo”. En “Revisión del Arte Vasco entre 1939 – 1975”, *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 25, Euzko Ikaskuntza, San Sebastián, 2006, pp. 149 – 216.

periodo de tiempo cuando comenzaron a realizarse en el País Vasco cortometrajes y documentales etnográficos. De entre ellos, cabe destacar la película *Ama Lur*<sup>66</sup> (1968) dirigida por Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert<sup>67</sup>. Dicho film, estrenado en 1968 después de los consabidos problemas con la censura, se produjo por suscripción popular y tuvo una repercusión muy grande en el País Vasco<sup>68</sup>. Se trataba de un largometraje a modo de documental sobre la región vasca, y que, como bien indica su título en castellano, “Tierra Madre”, exaltaba a su pueblo, su historia, sus costumbres, su folklore, su arte y su lengua. Era un canto emocionado a un territorio, con una reivindicación nacionalista a través de aproximaciones sentimentales a la historia vasca y a su idiosincrasia.

Sin embargo, el decenio analizado se caracterizó por un descenso de espectadores motivado, como en otros ámbitos, por la crisis internacional<sup>69</sup>. Por el contrario, en estos momentos se produjeron filmes experimentales de diversa importancia, como el largometraje que José Antonio Sistiaga elaboró bajo el título *... ere erera baleibu icik subua arnaren*, de 1970, con el que revolucionó el lenguaje cinematográfico al estar pintado directamente sobre el celuloide, de forma que cada fotograma era un cuadro pintado<sup>70</sup> o el del también pintor Rafael Ruiz Balerdi titulado “*Homenaje a Tarzán, La cazadora inconscienté*” que había elaborado pintando sobre film en 1969-1971. Igualmente reseñables fueron los cortometrajes experimentales e independientes de José Julián Bakedano, *Bi (de Man Ray a Marcel Duchamp)* de 1972 y *Arriluzte* de José Ángel Rebolledo de 1974, así como la película *Axut* de José María Zabala de 1976, un film sin diálogos, solo con sonidos ambientales donde la mezcla de imágenes modernas con otras más tradicionales formaba un mundo mágico que aludía a determinados aspectos de la realidad vasca. Contó con la participación del pintor José Luis Zumeta y en palabras de su director, una de las premisas del largometraje era que propusiese “una identidad, que es el sentido que tiene toda expresión”<sup>71</sup>. Una identidad basada en imágenes de una realidad histórica y cotidiana de una zona geográfica que empezaba a

<sup>66</sup> La repercusión de esta película es analizada en varias ocasiones, otorgándole un papel importante en el desarrollo de la “conciencia nacional vasca”; DE PABLO, Santiago. *Cien años de cine en el País Vasco, (1896 – 1995)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava. Departamento de Cultura y Educación, 1996; pp. 67 – 69; VV.AA.: *Haritzaren negua. Ama Lur y el País Vasco de los años 60*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1993, ZUNZUNEGUI, Santos. *El Cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1985; pp. 174 – 183.

<sup>67</sup> La producción cinematográfica conjunta de Fernando Larruquert, fotógrafo y músico y del escultor Néstor Basterretxea comenzó en 1963 con la creación, gracias al empresario navarro Juan Huarte de la productora *X Films*, en la que realizaron el cortometraje *Operación H* (1963). Al año siguiente crearon una nueva productora con sede en Irún, Frontera Films con la que dirigieron un documental deportivo experimental *Pelotari* (1964) y un año más tarde, *Alquezar* (1965) otro documental sobre la semana santa.

<sup>68</sup> Producido por Frontera Films, se visionó en muchos pueblos del País Vasco. Ganó el premio Conde de Foxá en el Certamen de Cine Documental de Bilbao (1969) y es considerado el inicio de la cinematografía vasca contemporánea.

<sup>69</sup> El número de espectadores bajó en todo el País Vasco de 28.994 en 1970, a 15.091 en 1980. Datos recogidos por Santos Zunzunegui, ob. cit., p. 204.

<sup>70</sup> Dicho largometraje era la versión larga de un corto que en 1968 ganó el premio “Txistu de plata” en el Festival de Cine Experimental de Bilbao. Realizada durante dieciocho meses de trabajo, sin banda sonora, no se trata de ninguna película para comprender, sino más bien de un espectáculo de color y formas cambiantes, como un análisis dinámico de la pintura moderna que necesita de la entrega del espectador durante los setenta y cinco minutos que duraba.

<sup>71</sup> KORTADI, Edorta. “Axut” de Jose Maria Zabala: Cine de investigación vasco”. En *Garaia*, núm. 5, s. f, 1976; p. 45.



analizarse incluso con la celebración de las “Primeras Jornadas de Cine Vasco” donde se indagaba en la creación de un cine completamente vasco<sup>72</sup>. Posteriormente, en el transcurso de la Transición se produjo una importante revitalización de la producción cinematográfica vasca con obras creadas por directores vascos y también cuya temática abordaba los problemas culturales y políticos de la región<sup>73</sup>. De entre ellos destacaron los directores Imanol Uribe, Montxo Armendariz, Víctor Erice, Antxon Eceiza, Pedro Olea, Iván Zulueta o Elías Querejeta entre otros muchos, cuyas obras se encuadraban dentro de lo que se denominó como “nuevo cine vasco”<sup>74</sup>.

Por último, en relación a los problemas culturales de la región, no se puede eludir la cuestión de la carencia de una universidad propia en el País Vasco, una reivindicación constante desde principios del siglo XX y que continuará en los años sesenta dada la dependencia de los centros de las provincias de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya al distrito universitario de Valladolid y los de Navarra al de Zaragoza. La inexistencia de una universidad propia se paliaba con los centros privados dependientes de la Iglesia, por un lado, en Vizcaya la Universidad de Deusto, creada por los jesuitas en 1886 y que logró en 1963 el reconocimiento y homologación de sus estudios, al tiempo que comenzó su expansión con la creación en San Sebastián de la Escuela Universitaria y Técnica de Guipúzcoa (EUTG) que impartía estudios de empresariales, Geografía e Historia y Filologías. Igualmente, el Opus Dei fundó en 1952 los Estudios Generales de Navarra en Pamplona que, en 1960 adquirirán el rango de universidad de la Iglesia como Universidad de Navarra e igualmente, abrirá en los años sesenta facultades en San Sebastián. Tal situación demostraba la poca atención de los centros a los problemas culturales vascos, al ser apéndices de universidades ajenas como las de Valladolid o Zaragoza o en el caso de las privadas, por demostrar poca sensibilidad antes los problemas de la zona. Frente a ellos, en los años setenta son varios los grupos de estudiantes que promueven seminarios, jornadas y acciones encuadradas dentro de la cultura vasca junto con otras reivindicaciones sociales y políticas del momento<sup>75</sup>.

Finalmente, en 1968 se creó la Universidad Autónoma de Bilbao integrada por las Facultades de Medicina, Económicas y Ciencias y en los siguientes años, además de acoger diferentes escuelas universitarias como la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, como posteriormente veremos, inició un proceso de expansión con la creación del campus de Leioa. No obstante, el resto de centros universitarios de Álava, Guipúzcoa y Navarra seguían dependiendo de los distritos vallisoletanos y zaragozanos, hasta que en octubre de 1977 y tras una campaña impulsada por diferentes grupos culturales de las universidades, los campus de Álava y Guipúzcoa se incorporan a la Universidad de Bilbao al tiempo que se creaba el

---

<sup>72</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1985; p. 382.

<sup>73</sup> Puede consultarse al respecto: SOJO, Kepa. “Algunos apuntes sobre el concepto de cine vasco y su relación con la Transición”. En *Quaderns de cine*, núm. 2, 2008; pp. 63-69.

<sup>74</sup> Expresión optimista que reflejaba el éxito de esas películas y que pronto se abandonó cuando se vio que las siguientes producciones no continuaban la senda abierta por éstas; Santiago de Pablo, ob. cit.; p. 92.

<sup>75</sup> Sobre esta cuestión puede consultarse: ZABALA, Mikel; ORMAZABAL, Sabino; ARROYO, Igor. *Ikasi eta Iraulí. Euskal Ikasle mugimenduen historia*. Tafalla: Txalaparta, 2005; pp. 155-166.

distrito universitario vasco. Tras continuos debates y conferencias sobre los problemas de la enseñanza superior en Euskadi, así como la reivindicación de una Universidad Vasca que ayudara a integrar la cultura vasca y se democratizaran las estructuras universitarias existentes, se logrará, en parte, una solución, el 25 de febrero de 1980 con la constitución de la Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea.

Por otro lado, dentro del ámbito de estudios universitarios, fue muy significativa la puesta en marcha en 1973, de la *Udako Euskal Unibertsitatea* -Universidad Vasca de Verano- en Iparralde, porque sentará las bases de la futura Universidad del País Vasco que acabamos de señalar. Con el antecedente de las semanas culturales organizadas en Baiona desde 1970, las primeras ediciones tuvieron lugar en San Juan de Luz bajo la dirección del grupo *Ikeas* y en 1975 se asentó en Ustaritz hasta que en 1977 se celebró por primera vez en Pamplona, lo cual impulsó fundamentalmente el número de alumnos asistentes. Planteada como un encuentro estival para poner en común los problemas de la cultura euskaldun, a lo largo del año también continuaban su labor a través de diversos grupos dentro de las disciplinas de las ciencias y las humanidades, tal como continúan haciendo hoy en día<sup>76</sup>.

Por último, una iniciativa popular relacionada con la enseñanza muy reveladora del ambiente cultural que se vivía en la segunda mitad de la década fue la Universidad Popular de Recaldeberri que se convirtió en un paradigma de movilización y afirmación de la cultura frente a los estamentos oficiales. La “Asociación de Familias” del barrio bilbaíno de Recaldeberri, en funcionamiento desde 1966, fue uno de los colectivos más dinámicos en los movimientos vecinales del País Vasco al promover varias escuelas y academias, así como un periódico propio y una biblioteca junto con otras actividades divulgadoras sobre actualidad, las cuales derivaron en la configuración de una Universidad Popular que abordase la educación de manera más profunda<sup>77</sup>. En 1976 se puso en marcha con la asistencia de cerca de 500 alumnos, en su mayoría de procedencia obrera, tal como deseaban sus impulsores y promulgaban desde su creación. Sin ofrecer ningún título oficial, lo que se pretendía era dar respuestas a las necesidades de acceso a la cultura que tenía la población obrera de manera asequible tanto económicamente como en contenidos, con cursos de Derecho, Psicología, Arte, Medios de Comunicación, Economía, Historia del País Vasco y del Movimiento obrero, Filosofía o Música<sup>78</sup>. Con profesorado voluntario y con una estructura organizativa deficiente e improvisada, pese a su legalización en 1982 bajo la denominación de “Asociación Popular de Rekaldeberri”, para el curso 1982/1983 la participación en la misma había descendido notablemente y las actividades ya no tenían tanta resonancia social, en gran medida por los cambios políticos sufridos y los nuevos modos de afrontar la realidad, sin tanto interés por los temas sociales como al comienzo cuando existía un fuerte rechazo de lo oficial y una gran

<sup>76</sup> Puede consultarse la historia inicial de la institución en: AIZPURUA, Mikel. *Udako Euskal Unibertsitatea Euskal kulturagintzan: hasierako urteak 1973-1984*. Bilbao: Udako Euskal Unibertsitatea, 2003.

<sup>77</sup> Quedan recogidos algunas de las acciones y problemas más relevantes del barrio hasta 1975 en: Asociación de Familias de Recaldeberri. *El libro negro de Recaldeberri*. Barcelona: Editorial Dirosa, 1975.

<sup>78</sup> DOUEIL, Teresa. “No existe un instrumento que promocióne la cultura popular”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 6 octubre 1977; p. 6.

utopía<sup>79</sup>. Se podría decir que todos los esfuerzos colectivos que en los años sesenta se reunieron para lograr avances en cuestiones como el euskera, las ikastolas o la universidad vasca, en los años setenta se materializaron de forma real, y fundamentalmente fueron gestionados por las instituciones, volviéndose todo más oficial dentro de los nuevos marcos de gestión de la cultura autonómica.

---

<sup>79</sup> ÁLVAREZ, Joserra; BUSTILLO, Joxerra. “Utopía a ras de suelo”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 277, 17-24 septiembre 1982; pp. 44-46.

## CAPÍTULO 2. LO ARTÍSTICO Y SUS CONDICIONANTES

En toda la trama política y cultural descrita y gestada durante los años setenta, la escena creativa tuvo un papel relevante dado que no permaneció ajena a los conflictos, sino que los recreó, basándose en su capacidad para elaborar nuevas identidades y nuevas formas de entendimiento. En ese sentido, es importante comprender algunos de los condicionantes que influyeron en la cuestión artística derivados de la situación señalada. Como hemos visto, desde los años sesenta los artistas participaron en la reconstrucción nacional de la cultura vasca al ser conscientes de la necesidad de fomentarla frente a las imposiciones políticas, de manera que incluso las diferentes posturas ideológicas contrapuestas que existían en la sociedad del momento se disiparon para crear un frente cultural común<sup>80</sup>. La importancia que adquirió el Movimiento de Escuela Vasca en el ámbito plástico de esos momentos, hace ineludible comprobar las influencias que pudiesen pervivir en los años setenta sobre todo en relación a dos cuestiones significativas que condicionaban la creación plástica, en primer lugar, señalaremos la pervivencia de la idea de colectividad que fue diluyéndose en la década que nos ocupa y posteriormente, el grado de compromiso que los artistas demostraron con los problemas políticos y sociales de su momento.

### 1. Asociacionismo y pervivencia del Movimiento de Escuela Vasca en los años setenta

A la hora de hablar del arte vasco de los años setenta, se hace imprescindible conocer una de las realidades artístico - sociales que más importancia tuvieron en la década anterior, el llamado Movimiento de Escuela Vasca, dado que se configuró como un eje ideológico y estético sobre el que se vertebró la vanguardia artística vasca contemporánea<sup>81</sup>. Si atendemos a los factores que propiciaron el origen de este movimiento tenemos que dar cuenta del importante componente ideológico que supusieron las ideas y el activismo de uno de los artistas más influyentes del momento: el escultor Jorge Oteiza<sup>82</sup>. Tanto sus obras plásticas como su teoría provocaron que, en el País Vasco de los años sesenta, se canalizara un afán

<sup>80</sup> UGARTE, Luxio. *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1996; p. 84-85.

<sup>81</sup> Son varios los análisis que abordan la importancia del tema, de entre ellos podemos destacar el citado estudio de Ana María Guasch: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940 – 1980*, así como otros libros, artículos y exposiciones entre los que señalamos: MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos; AGUIRRE ARRIAGA, Imanol. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad (1882 – 1966)*. Irún: Alberdania, 1995; OLAIZOLA, Ana. “El proyecto de Euskal Eskola y el Grupo Gaur”. En *Euskonevs & Media* [Revista electrónica], núm. 77, 5 – 12 mayo 2000, s. p.; o *Arte y artistas vascos en los años sesenta*. [Cat. Exp.], 7 julio -7 septiembre 1995, Sala de Exposiciones de Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995.

<sup>82</sup> Jorge Oteiza (1908-2003), al ser el único superviviente de la vanguardia vasca de los años treinta, se configuró en la principal figura de la vanguardia vasca. La primera tentativa consciente de renovación vanguardista de los años 30 la realizaron el arquitecto José Manuel Aizpurua, y los artistas Narkis Balenciaga, Jesús Olasagasti, Juan Cabanas Erauskin, Carlos Ribera, Nicolás Lecuona y Jorge Oteiza; al respecto puede consultarse el libro de MOYA, Adelina [et al.]. *Arte y artistas vascos de los años 30*. [Cat. Exp.], 4 – 31 octubre 1986, Museo de San Telmo, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1986 y MOYA, Adelina. *Orígenes de la Vanguardia Artística en el País Vasco. Nikólás Lekuona y su tiempo*. Madrid: Electa, 1994.

renovador cultural y artístico enlazado con lo autóctono, que impulsó a adquirir una completa conciencia de pertenencia a una comunidad peculiar y diferenciada. La publicación en 1963 de su libro *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*<sup>83</sup> asentó las bases para la definición de un estilo propio de vanguardia en el País Vasco que, según él, quedaba enraizado en la prehistoria y más concretamente en el *cromlech* neolítico vasco<sup>84</sup>. Igualmente se debe recordar que Oteiza no insistía tanto en la producción de obras por parte del artista como en la elaboración de una sensibilidad nueva que, por medio de la educación estética, fuera transmitida a la sociedad<sup>85</sup>; es decir se trataba de un arte fuertemente ligado a su realidad más cercana. Es conocida la influencia que dicho libro y sus ideas tuvieron en los artistas de su momento y también en los posteriores ya que hasta 1975, el libro fue reeditado tres veces.

Otro de los factores determinantes a la hora de poner en marcha el Movimiento de Escuela Vasca fueron los planteamientos e intenciones que Agustín Ibarrola retomó en 1965, para reactivar el Movimiento de Escuela Vasca según los métodos de Estampa Popular que había liderado en Vizcaya<sup>86</sup>. Su interés radicaba en crear un frente cultural, que participase en la vida popular y que fuese acogido como una posibilidad de autogobierno cultural<sup>87</sup>. Por último, en la escena guipuzcoana, la existencia de un grupo de artistas discrepantes con el ambiente artístico dominante en San Sebastián<sup>88</sup> va a acelerar la creación de los grupos de la Escuela Vasca en 1966 con el objetivo de reunir a todos los artistas de todo el territorio. Como es bien sabido, la manera en la que iban a reunirse todos los creadores vascos era en forma de grupos, un aspecto característico de las vanguardias que además todavía en esos años estaba vigente gracias al influjo de experiencias con una fuerte repercusión en la década anterior tales como “*Dau al Sel*” en Cataluña o “El Paso” en Madrid. La idea era configurar un grupo para cada territorio de Euskal Herria cuyos nombres en euskera fueron dados por Oteiza: Gaur (Hoy) en Guipúzcoa<sup>89</sup>, Emen (Aquí) en Vizcaya<sup>90</sup>, Orain (Ahora) en Álava<sup>91</sup>,

---

<sup>83</sup> OTEIZA, Jorge. *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Zarautz: Auñamendi, 1963.

<sup>84</sup> Puede consultarse al respecto: GUASCH, Ana María. ob. cit.; pp. 196 – 214, ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad. *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*. San Sebastián: Nerea, 2003; pp. 34-40 y pp. 78-79 y MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. *Jorge Oteiza y las vanguardias históricas. El arte como sistema simbólico*. [Tesis Doctoral], Universidad del País Vasco, San Sebastián, 1991.

<sup>85</sup> El artista, una vez realizada su experimentación en el campo artístico, está dotado de una sensibilidad nueva, casi mística, que tiene la obligación de transmitir a la sociedad para poder así mejorarla.

<sup>86</sup> Estampa Popular era un movimiento realista de carácter militante y con núcleos en Madrid, Valencia, Cataluña, Sevilla, Córdoba, Vizcaya, donde se conformó con Ibarrola, Blanco y Dapena como principales protagonistas.

<sup>87</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. ob. cit.; pp. 179 – 180.

<sup>88</sup> Los artistas que mayor impulso dieron en el ambiente guipuzcoano fueron Amable Arias y José Antonio Sistiaga. En 1965 eran muy críticos con la carencia de apoyos por parte de las instituciones y con la falta de criterios estéticos en los concursos de arte vasco. Al coincidir en ese año el XIII Certamen de Navidad y el II Gran Premio de Pintura Vasca proponen no acudir y crear otra exposición paralela con otros artistas que van a ser los que conformen el Grupo Gaur.

<sup>89</sup> Los componentes eran: Amable Arias, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta.

<sup>90</sup> El grupo más numeroso y que agrupó a: Andreu, D. Blanco, J. Barceló, A. Cañada, R. Carrera, M. Dapena, A. Guezala, I. García Erguin, C. García Barrena, A. Ibarrola, R. Iñurria, V. Larrea, Merino de la Cruz, Moreno, J. M. Muñoz, Pelayo Olaortúa, A. Ramil, R. Rodet Villa, J. De Lorenzo Solís, Ramos Uranga, J. M<sup>a</sup> Ucelay, J. Urquijo e I. Urrutia.

<sup>91</sup> Compuesto por los artistas: Jesús Echevarría, Joaquín Fraile, Juan Mieg, Carmelo Ortiz de Elguea y Alberto Schommer.

Danok (Todos) en Navarra<sup>92</sup> y por último también se dio el nombre para Iparralde: Baita (También) aunque no se llegó a conformar. La idea inicial era ir dándose a conocer por medio de manifiestos y exposiciones en cada una de las capitales de las provincias, con el objetivo final de reunirse todos en Pamplona para pedir conjuntamente la creación de una Universidad Vasca. A pesar de que se realizó un llamamiento a los artistas actuales de todas las tendencias, tal como señalaban en el manifiesto del Grupo Gaur de Guipúzcoa que comenzó la aventura: “estos cuatro grupos (Hoy, Aquí, Ahora, Todos) los fundamos entre nosotros para nuestra unión los artistas actuales de todas las tendencias y constituirnos en nuestra ESCUELA VASCA”<sup>93</sup>; la realidad no fue tal, ya que cada grupo se organizó de manera dispar estéticamente y las diferencias entre los mismos, junto con otras desavenencias individuales y viejas querellas políticas<sup>94</sup> provocaron la disgregación de este movimiento que contó con apenas un año de vida<sup>95</sup>.

Verdaderamente el objetivo conformador del Movimiento de Escuela Vasca de congregar a todos los artistas vascos será el agente que mayores discrepancias generará por no poder ser llevado a la práctica y provocará que poco a poco se fuera desarrollando en el artista vasco un proceso de proyección individual que enlazaba con las posturas de las vanguardias internacionales más que con los problemas regionales. Aun y todo, durante prácticamente toda la década de los setenta se sucederán nuevos intentos por mantener el espíritu colectivo y asociativo señalado, con propuestas y planteamientos diversos. Por un lado, el impulso ofrecido hacia el arte de vanguardia que los grupos Gaur y Orain habían promovido, continuará en varias agrupaciones puestas en marcha a finales de los años sesenta y primeros años de los setenta paradójicamente en Bilbao y que se concretaron en los colectivos llamados “Nueva Abstracción” (1969 - 1971) y “Zue”<sup>96</sup> (1969) que también se dieron a conocer por medio de exposiciones y expresaron sus intereses a través de manifiestos<sup>97</sup>. Ambos grupos, a pesar del carácter heterogéneo de sus componentes<sup>98</sup>, indagaron en un arte de investigación y experimentación dentro de una gramática de la

---

<sup>92</sup> A pesar de no llegar a conformarse como grupo ni a realizarse ninguna exposición Isabel Baquedano era la miembro más activa de todos y junto a ella se encontraban otros artistas navarros como Pedro Manterola; MANTEROLA, Pedro Manterola. “El arte en Navarra (1960 – 1970). Algunos recuerdos en torno a una década crucial”. En *Arte y artistas vascos en la década de los sesenta*. ob. cit.; pp. 225 – 251.

<sup>93</sup> *Expone Grupo Gaur de la Escuela Vasca*, [Cat. Exp.], abril – mayo 1966, Galería Barandiarán, San Sebastián: [s.e.], 1966.

<sup>94</sup> GOLVANO, Fernando. “Gaur: Una constelación heteróclita y postrera de las vanguardias vascas”. En *Constelación Gaur. una trama vanguardista del arte vasco*, [Cat. Exp.], 10 junio – 4 julio 2004, Sala Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria: Obra Social de la Caja Vital Kutxa, 2004; p. 12.

<sup>95</sup> Los problemas comenzaron en la exposición que iba a dar a conocer al grupo alavés en Vitoria, junto con el guipuzcoano y el vizcaíno que ya se habían presentado. Como consecuencia tampoco se pudo poner en marcha la exposición de los navarros y por lo tanto no llegaron a Pamplona, como era su intención.

<sup>96</sup> Con miembros diferentes se organizaron tres grupos diferentes, Sue, Zue – 2 y Zue 3.

<sup>97</sup> Recogidos por ARRIBAS, María José. ob. cit.; pp. 95 – 109.

<sup>98</sup> El Grupo *Nueva Abstracción* estuvo formado en diferentes etapas por Javier Urquijo, Juan de Gil, Carlos Castillo, Concha Gifré, M. V. Bilbao – Goyoaga, J. L. Zorrilla, Paz Delgado, Angel Palacio, Begoña del Valle, José Luis Zorrilla Pizarro. *Zue* contó con Marta Brancas, Pau Dol, Alberto López, Fernando Mirantes, José Ramón Sainz Morquillas, María Jesús Uriarte, Mayalen Urrutikoetxea (Sue); *Zue – 2* lo conformaron Eduardo López, Luis Alberto López y Fernando Mirantes y *Zue – 3* contó con Marisa Ozaita, Araceli Rebollo, Ofelia Ribero, Mayalen Urrutikoetxea, José Manuel García, Jesús Luis Jimeno, Eduardo López, Luis Alberto López y Fernando Mirantes.



abstracción geometrizable. La duración de los mismos fue breve y realmente el aspecto aglutinador de todos ellos fue la amistad de sus componentes y un deseo por impulsar e investigar en una estética formal determinada.

A su vez, con un carácter más abierto y aglutinador de corrientes dispares, se crearon otros grupos más breves y sin manifiesto como Forma (1970)<sup>99</sup>, *Indar -fuerza-* (1970)<sup>100</sup>, Alquitrán (1972)<sup>101</sup>, *Gorutz* -hacia lo alto- (1971 - 1975)<sup>102</sup> o *Beharra -necesidad-*<sup>103</sup> (1978); surgidos de una manera coyuntural que, como señala Maya Aguiriano no pasaron de ser “cenas de inauguración y la participación en exposiciones colectivas”<sup>104</sup>. En verdad, dichas agrupaciones más que la consecuencia de la experiencia de la Escuela Vasca, eran un síntoma de la época, heredera todavía del espíritu revolucionario y colectivo, con un objetivo de reunirse de manera conjunta para mostrar sus ideas y trabajos, ya que en todas ellas no se presentaba el aspecto identitario vasco de transformación de la sociedad que anteriormente se impulsó<sup>105</sup>.

Aun así, se debe recordar que la intención del Movimiento de Escuela Vasca venía marcada más que por el afán de una unión utópica con un lenguaje artístico común, por el deseo de que el artista adquiriese un compromiso con su sociedad, que se mostrase dispuesto a transformarla y de ese modo, pudiese crear un nuevo ambiente y un nuevo estado anímico en el País Vasco. Esta preocupación militante de transformación de la sociedad tuvo un calado muy fuerte y se mantuvo en la década de los setenta de una manera, quizás, más acusada. Continuaron celebrándose diversas asambleas de artistas vascos en las que la unión en comunidad prevalecía frente a la individualidad y también participaban de manera desinteresada en las diversas muestras y semanas culturales que tuvieron lugar por toda la geografía vasca. En ellas se daba buena cuenta del interés por mostrar el arte a la sociedad con conferencias, actuaciones musicales y diversos actos culturales donde, además, solían albergar una muestra de arte vasco, a la que acudían los artistas más importantes del momento de manera voluntaria y que conoceremos dentro del apartado de las iniciativas privadas. Estas actividades se encontraban vinculadas a una ideología reivindicativa en favor de una identidad

---

<sup>99</sup> Formado en Bilbao por Díez Alaba, Díaz Padilla, Molinero Ayala y Secall se presentaron en la Galería Mikeldi de Bilbao.

<sup>100</sup> Compuesto por Fernando Mirantes, Mikel Díez Alaba, Juan Garro Colón, María Dapena, Rafael Ortiz Alfau, Sol Panera, Consuelo Peciña, Begoña Peciña, Ana Zarrabe, Alberto López, Mayalen Urrutikoetxea y Marta Brancas.

<sup>101</sup> Los alumnos de la escuela de Bellas Artes Pedro Eguiluz, Alberto Rementería y Pelayo Fernández Arrizabalaga llegaron a exponer en 1972 en Bilbao y en Laredo.

<sup>102</sup> Puesto en marcha en Eibar en un primer momento por Paulino Larrañaga, Fernando Beorlegui, Daniel Txopitea, Iñaki Larrañaga y Marino Plaza. Posteriormente, en 1974-1975 solo los tres primeros realizaron muestras en los locales de la Caja Laboral Popular de varias localidades como Eibar, Vitoria, Elgoibar, Gernika, Irún y Pamplona.

<sup>103</sup> Surgido en Durango con el escultor Víctor Arrizabalaga entre otros.

<sup>104</sup> AGIRIANO, Maya. “Los años setenta”. En *Pintores Vascos en las Colecciones de las Cajas de Ahorros*, vol. VII, [Cat. Exp.] itinerante, San Sebastián: Bilbao Bizkaia Kutxa, Guipúzcoa Donostia Kutxa, Vital Kutxa, 1996; p. 12.

<sup>105</sup> Podemos recordar por ejemplo el impulso colectivo de los estudiantes en la revolución del mayo de 1968 en París, que buscaban romper con el concepto tradicional de individualidad en la creación artística en favor de un trabajo colectivo a realizarse en los talleres populares.



nacional basada en la cultura. Un espíritu similar imbricaba las reuniones que se sucedieron con motivo de las exposiciones más relevantes de arte vasco que se sucedieron sobre todo en la primera mitad del decenio. La configuración de las mismas fue uno de los campos que más atención acaparó en las asambleas de creadores vascos por la importancia de mostrar el arte vasco tanto en el ámbito nacional como en el internacional. A través de estas exposiciones se pretendía oficializar y ratificar el arte vasco a través de las creaciones de algunos artistas seleccionados. Así sucedió con motivo de la celebración de dos acontecimientos importantes a nivel internacional como fueron los Encuentros de Pamplona en 1972 y la Bienal de Venecia en 1976 que analizaremos en el apartado de la difusión de las exposiciones colectivas; pero de las que podemos adelantar que confirmaron oficialmente la incapacidad de los artistas vascos por sostener una unión de claro componente romántico y utópico que era el que la mantenía y alentaba.

En ese sentido, el espíritu revolucionario cultural que la Escuela Vasca preconizaba se podrá comprobar en otros intentos colectivos como *Ikutze* (1973 – 1974)<sup>106</sup> o *Peatones* (1978)<sup>107</sup>, con variaciones respecto a los señalados anteriores y con trayectorias igualmente cortas. En el caso de *Ikutze* -contacto en castellano- se trató de un grupo de jóvenes artistas creado en Vizcaya, dentro de la asociación cultural “El Desván” y puesto en marcha en 1973 con el objetivo de aglutinar a todos los artistas jóvenes de variadas disciplinas desde la poesía, el teatro, la fotografía, el cartel o la pintura y la escultura<sup>108</sup>. Igualmente, pretendían agitar un poco la situación cultural en la que vivían a través de exposiciones, acciones y conferencias con un claro acento crítico. En su manifiesto, recogido por María José Arribas, demostraban un claro posicionamiento marxista anticapitalista que indagaba en la necesidad de aunar el arte y la vida, donde la obra de arte debía dejar de ser mercancía para contribuir a la realización cultural y social de su momento y no atender a sus propias razones dentro de una industria cultural. Abogaban por un arte popular como “aquel que convive y refleja la problemática y vivencias populares”<sup>109</sup> y consideraban al realismo crítico-social como el más adecuado para lograr una actuación directa y transcendental de la obra, sin que ello significara una pérdida de investigación y de vanguardismo, unido a una consideración sobre la impronta nacional vasca relacionada con lo que “día a día se desarrolla aquí, trabajando y participando con su actividad en la vida colectiva y social vasca”<sup>110</sup>. El manifiesto concluía señalando la importancia de que los artistas se mantuvieran dentro de una colectividad para poder hacer frente al problema de la capitalización de la obra de arte, en una clara apuesta por una ética y un debate común que permitiera conocer mejor los problemas y lograsen un desarrollo humanístico libre.

<sup>106</sup> Sus miembros fueron José Ibarrola, Montos Maoño, Elena Badía, Aurelio Garrote, Iñaki de la Fuente, Jesús Pastor, José Carlos Bayo, Miguel Ángel Domínguez y Raúl Ortega.

<sup>107</sup> Lo integraban Xavi Idoate, Rosa Silva, Sabalza, Toño González, Iñaki Bilbao, Fernando Sáez, Juan Pablo Álvarez dentro del ámbito de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao.

<sup>108</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. *Iñaki de la Fuente. Expresión y vivencia*. Bilbao: Windsor Kulturgintza, 1993; p. 26.

<sup>109</sup> ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 106.

<sup>110</sup> *Ibid.*

En el caso del colectivo Peatones, pese a su fugacidad, debe ser destacado por ser nuevamente un acicate crítico frente a las contradicciones del mundo del arte contemporáneo vasco, así como del artista dentro de su sociedad; enfocado en un cuestionamiento tanto de la problemática identitaria admitida en el contexto vasco como en el carácter burgués y capitalista del arte en general<sup>111</sup>. Uno de sus objetivos era la revitalización del grabado a nivel popular y parte de su ideario lo publicaron en la revista *Revalde* con motivo de una exposición de Iñaki Bilbao en 1978, donde patentizaron su alejamiento de lo establecido en el arte vasco y su necesidad de romper con las ideas del movimiento de Escuela Vasca de recuperación de identidades y culturas perdidas<sup>112</sup>.

En ese sentido, en España, en la década de los setenta también se gestó un colectivo de artistas de carácter abierto que pretendía defender los intereses comunes de todos los creadores y que, inicialmente, quedó encuadrado bajo la denominación de Promotora de Actividades Plásticas S.A (APSA)<sup>113</sup>. Su origen partía de las asambleas y las reuniones que se organizaban en la Escuela de Bellas Artes de Madrid desde finales de los sesenta, dirigidas desde los artistas del Partido Comunista de España<sup>114</sup>, y en 1977 gracias a los nuevos tiempos políticos que permitieron la legalización de sindicatos y asociaciones, se convertirá en la Asociación Sindical de Artistas Plásticos (ASAP). Su objetivo principal era lograr unas condiciones laborales dignas para los creadores, además de exigir la democratización de los medios e instituciones culturales y la modificación de las enseñanzas de las artes plásticas, entre otras cuestiones<sup>115</sup>. Paralelamente, se fueron conformando sindicatos en las diferentes provincias y comunidades autónomas y en el caso del Sindicato de Artistas del País Vasco<sup>116</sup> sus estatutos quedaron aprobados el 25 de febrero de 1978 en los que afirmaban acoger a todos los artistas sin distinción de estilo, ni disciplina en asamblea y así luchar por sus derechos de incluirse dentro de la Seguridad Social además de la participación en los diversos estratos de la cultura<sup>117</sup>. No obstante, la labor de este sindicato no logró pasar de meros enunciados y no llegó a concretar nada ni a continuar su labor en el tiempo. En el caso de la asociación española, la actividad más significativa que pusieron en marcha fue la muestra “Panorama ’78”, celebrada en ese año, 1978 en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid; realizada sin selección de ningún tipo y en la que participaron de la zona vasca numerosos

---

<sup>111</sup> Grupo Peatones. “El mejor congreso de arte vasco”. En *Revalde*, núm. 8, octubre 1978; s. p.

<sup>112</sup> Grupo Peatones. “¿Conoce usted algún fármaco para el aburrimiento?”. En *Revalde*, núm. 8, octubre 1978; s. p.

<sup>113</sup> *Panorama ’78. Asociaciones Sindicales de Artistas Plásticos (ASAP)*. [Cat. Exp.], octubre – noviembre 1978, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección general del patrimonio artístico, archivos y museos, 1978; p. 5.

<sup>114</sup> “Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación”. En ALBARRÁN DIEGO, Juan [Coord.]. *Arte y Transición. Brumaria 24*. Madrid: Brumaria, 2012, pp. 285-286.

<sup>115</sup> Se ha publicado recientemente un estudio sobre la Asociación de Artistas Plásticos: GARCÍA GARCÍA, Isabel. *Tiempo de estrategias. La asociación de artistas plásticos y el arte comprometido en los años setenta*. Colección Historia del Arte, Serie Artes y Artistas, 66. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016.

<sup>116</sup> Formación puesta en marcha por Amable Arias y Carlos Bizcarrondo.

<sup>117</sup> “Se ha constituido el Sindicato de Artistas del País Vasco”. *Deia*, [Bilbao], 8 marzo 1978; p. 7. Ya desde el año anterior, el 7 de diciembre se reúnen en el Museo de Bellas Artes de Bilbao más de 60 artistas para tratar de conformar la comisión que coordinase criterios y recopilase información para la creación de la Asociación. “Hacia una Asociación de Artistas Vascos”. *Norte Express*, [Vitoria], 20 diciembre 1977; p. 5.

artistas, entre los que destacaban jóvenes alumnos de la Escuela de Bellas Artes junto con artistas vizcaínos de trayectorias relevantes hasta varios artistas navarros realistas, lo cual demostraba una ausencia casi total de artistas guipuzcoanos y alaveses<sup>118</sup>. Posteriormente participarán en las reuniones con el Ministerio de Cultura para coordinar las acciones a llevar a cabo dentro de la cultura y para otorgar un estatuto al trabajador artístico. Cercano a estas agrupaciones debemos señalar la existencia en las provincias de Vizcaya y Guipúzcoa, de sendas Asociaciones Artísticas que, surgidas en la década de los cuarenta -1945 la vizcaína y 1949 la guipuzcoana- se convirtieron en la posguerra como los únicos focos de inquietud artística e intelectual que tenían las capitales de provincias. Ambas tuvieron historias dispares, con grados diferentes de acción y objetivos, pero con una misma pretensión de fomentar e impulsar las inquietudes artísticas, así como promover actividades de difusión de las artes, aunque sin una atención especial a la vanguardia<sup>119</sup>.

Si bien en estos intentos colectivistas el aspecto identitario vasco no configura la base principal de su conformación, la reflexión sobre el mismo tendrá todavía un papel fundamental en otros grupos y asociaciones de los años setenta fundamentalmente entrada ya la segunda mitad de la década y con una situación política nueva y más favorable. Aunque, al igual que el resto, no tuvieran una prevalencia relevante, denotaban la inquietud colectiva de los creadores vascos todavía en esos años por promover y defender la cultura vasca. Entre ellos destacó el intento de un grupo de jóvenes artistas, a finales de 1975, que quisieron reunir a una treintena de artistas de vanguardia para aunar esfuerzos y así dinamizar la situación artística vasca. Se denominaron “Convergencia de Jóvenes Artistas Vascos” y a su cabeza estaba el pintor Daniel Txopitea<sup>120</sup>. Su intención era potenciar el arte vasco y el resto de aspectos culturales relacionados con el mismo en la zona. Para ello, se organizaron una serie de reuniones en las que analizaron su puesta en marcha, la estructura de la organización y las actividades a realizar. Entre las mismas, dieron importancia a contar con unas instalaciones donde poder difundir y producir obra, promover exposiciones, así como resolver la situación de la Escuela de Arte de Deba<sup>121</sup>, un centro dedicado a las enseñanzas artísticas desde 1969 que en 1976 estaba en plena crisis, por lo que se pretendía reformar y mejorar su aprovechamiento. Para lograr sus objetivos, entablaron contactos con otros equipos

---

<sup>118</sup> La citada exposición pretendía ser el punto de partida para activar la cultura y las instituciones por parte de la Asociación de Artistas Plásticos. Los artistas vascos presentes fueron: Adrada, Aman, Aparicio, Ardanaz, Ballestín Berroeta, Blanco, Elexpuru, Fuentes, Fuente, Gutierrez, HErnandez, Ibarrola, Mirantes, Iturmendi, Murillas, Prmeabal, Ramón Carrera, Morquillas, Sánche, Tolosa, Urquijo, Valle, Achechu, Amatriain, Aquerreta, Bosch, Buldaín, Chamorro, Eslava, Gerendiain, Ibañez, Manterola, Osés, Resano, Royo, Sada, Sagastume, Salaberri, Sueskun.

<sup>119</sup> Pueden conocerse sus historias en: ARÓSTEGUI BARBIER, Juan de. *La pintura vizcaína de postguerra. Del grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972 y en GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. *La Asociación Artística de Guipúzcoa del siglo XX al XXI. 1949-2009*. San Sebastián: Asociación Artística de Guipúzcoa, 2009.

<sup>120</sup> Este artista era miembro del grupo *Gorutz*. Para conocer la historia de esta agrupación puede consultarse: GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. *Los miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa en la historia reciente de la plástica vasca*. San Sebastián: Asociación Artística de Guipúzcoa, 1999; pp. 75-98.

<sup>121</sup> La Escuela de Arte de Deba fue una experiencia innovadora que tuvo lugar en el pueblo costero gracias a la iniciativa de su alcalde, las ideas de Jorge Oteiza y el apoyo económico de la Asociación para el Fomento de las Artes y las Letras Ostolaza.

culturales que se estaban gestándose en otras localidades para trabajar conjuntamente por gestionar ordenadamente todas las actividades en el País Vasco. Era el caso de Enkoari<sup>122</sup>, otra tentativa de aglutinar la actividad cultural vasca, pero en este caso, desde la localidad francesa de Sara, en el País Vasco francés. Su propósito era constituirse en una “Compañía de artistas vascos, cuyo objetivo era la promoción del artista y el arte vascos a escala internacional”<sup>123</sup>. Con el abogado Jesús Idoeta al frente del mismo, tuvo un especial interés por el desarrollo del euskera y todas las manifestaciones populares de la cultura, prueba de ello es que estaba apoyado por la rúbrica tanto de artistas plásticos reconocidos como Jorge Oteiza, así como por músicos como Mikel Laboa o José Luis Isasa. Organizaron algunos actos importantes como la “Primera Semana Vasca de Cine” del 20 al 16 de junio de 1976 en San Juan de Luz y los “Encuentros Sonoros” –“*Soinu Topaketak*”- el 8 de abril de 1977 en la misma localidad francesa<sup>124</sup>. A excepción de la celebración de estos y otros actos menores, estas dos asociaciones, “Convergencia de jóvenes artistas” y Enkoari, -aunque más acusadamente la primera-, no pasaron de realizar meras gestiones para poner en marcha proyectos que no llegaron nunca a materializarse. La dificultad de unir a las diferentes individualidades estéticas bajo una misma comunidad era uno de los escollos a superar, así como la complicación de organizarse administrativamente.

Las ideas identitarias nacionales dentro del Movimiento de Escuela Vasca de mediados de los años sesenta eran comprensibles dado el contexto adverso y fuertemente politizado de la época de la dictadura franquista en el que se insertaban. Sin embargo, en los años en que nos centramos, de fin del régimen e inicio de la transición, en vez de remitir esas peticiones nacionalistas, la cuestión cultural participa de las reivindicaciones que la sociedad y la política empieza a realizar y que claramente se intensifican con el debate de la autonomía del País Vasco. Se puede decir que dicho movimiento despertó dentro de la cultura la conciencia nacional y que en los años setenta sirvió de verdadero revulsivo dadas las nuevas condiciones que se desarrollaron.

Verdaderamente el movimiento de Escuela Vasca salió del franquismo lleno de prestigio, los artistas que participaron en él se consagraron social y artísticamente y las ideas que desarrollaron subsistieron, aunque con variaciones, durante todo el periodo de transición que tenemos en cuenta<sup>125</sup>. Para entonces, el arte vasco había adquirido un valor y un reconocimiento que se va a asentar y dar a conocer a través de exposiciones y actividades que tienen lugar por todas las localidades vascas y en cierto sentido, todavía en 1976 existe un cierto romanticismo en torno a la existencia y pervivencia de la Escuela Vasca. Claro

---

<sup>122</sup> Nombre formado por los tres sufijos del euskera en pasado –en, futuro –ko y presente –ari; Enkoari.

<sup>123</sup> R. Mendiburu, J. A. Sistiaga, J. Oteiza, J. L. Zumeta, R. Ruiz Balerdi, X. Morrás, M. Laboa, J. L. Isasa, V. Larrea, G. Govanarse, Asociación Enkoari, 24 septiembre 1976.

<sup>124</sup> Pueden consultarse sus manifiestos en: ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 241-242.

<sup>125</sup> Incluso se puede comprobar cómo la organización terrorista ETA también se interesó por el tema cultural realizando un manifiesto en 1972 titulado: “Sobre la Cultura” en el que incidía en la especificidad de la cultura nacional del País Vasco con el euskera y sobre todo, en el aspecto popular de la cultura, con la necesaria eliminación de la burguesía de los dominios de la misma. ETA: “Sobre la Cultura”. En *Hautsi*, núm. 1, agosto 1972, pp. 7 – 8.

ejemplo de ello es cómo en algunos medios guipuzcoanos mantienen la idea de grupo en torno a muestras colectivas que incluyen a los escultores del Grupo Gaur, como la celebrada en Txantxangorri con Basterretxea, Balerdi, Mendiburu, Chillida y Zumeta y de la que se afirma que entre todos ellos hay un eslabón que los une, un “nexo vagamente cohesivo, un nexo vagamente familiar”<sup>126</sup>.

Igualmente importante en la labor de difusión del arte vasco será la proliferación de diversas publicaciones centradas en analizarlo y promocionarlo, tanto en las revistas editadas a finales de los años setenta donde el arte y lo cultural fueron una parte importante de sus contenidos, como con trabajos específicos sobre el arte vasco y sus características propias<sup>127</sup>. De manera similar, en este periodo se publican varios trabajos sobre los autores más afamados de la región, con monográficos en torno a su vida y su obra<sup>128</sup> e incluso la *Gan Enciclopedia Vasca* comienza a publicar la colección *Pintores y Escultores Vascos de Ayer, Hoy y Mañana* en 1973, que incluía pequeños trabajos ilustrados de cientos de artistas de diferentes momentos históricos.

El calado que estos grupos de la Escuela Vasca tuvieron se podrá observar igualmente de manera individual en muchos jóvenes vascos ya que, a pesar de las iniciativas colectivistas apuntadas, los años setenta se van a caracterizar por la individualidad de los artistas. Son significativas las palabras que Juan Luis Goenaga apunta en 1972 cuando afirma que se considera un seguidor de la obra de los artistas de Gaur<sup>129</sup>, con lo que quiere mostrar la continuidad con la idea de creación ligada al País Vasco y con la categoría de arte vasco. O incluso en las palabras del crítico Javier Serrano quien participó en la experiencia dentro del grupo alavés Orain, cuando en 1971 para explicar la obra de Carmelo Ortiz de Elguea y su inclusión dentro de una manera de hacer vasca, también señala que quizás todavía estén unidos al apuntar que: “Y aunque Carmelo está solo, (...); no olvida su genealogía ni el recinto terrestre al que se arraiga profundamente vinculado. (Yo, por mi parte, querría hacer memoria emocionada de la Escuela Vasca de Arte Contemporáneo. Omito nombres, pero estuvimos juntos y lo estamos quizás.)”<sup>130</sup>.

No obstante, la nueva generación de artistas que emerge en este periodo y sobre todo en Guipúzcoa, va a demostrar un alejamiento de los intentos de agrupación, pese a adoptar

---

<sup>126</sup> DÍEZ BERMEJO. “La Escuela Vasca expone en Txantxangorri”. En *Unidad*, [San Sebastián], 21 agosto 1976; p. 4.

<sup>127</sup> Se produce la reedición de trabajos anteriores como el de Manuel Llano Gorostiza, *Pintura Vasca*, y la publicación de nuevos estudios de características similares como el de Juan Mari Álvarez Emparanza, *La pintura vasca contemporánea, 1935/1978*. Por otro lado, se ofrecen textos como el de María José Arribas, *40 años de arte vasco (1937-1977). Historia y Documentos* que, sin profundizar en los temas, traza una panorámica de la situación de la creación artística en la que sobre todo aporta una importante documentación del momento para su divulgación y conocimiento.

<sup>128</sup> Es el caso de Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Néstor Basterretxea y Jorge Oteiza de quienes se desgranar sus obras y sus consideraciones sobre el arte a través de diálogos y entrevistas.

<sup>129</sup> ERRIALDE. “Gipuzkoako baserri batean, gau txori. Juan Luis Goenaga, euskal pintore gaztea”. En *Zeruko Argia*, núm. 510, 10 diciembre 1972; p. 1.

<sup>130</sup> SERRANO, Javier. “Vitoria, 9 de octubre de 1971”. En *Ortiz de Elguea*. [Cat. Exp.], 29 octubre – 13 noviembre 1971, Galería Huts, San Sebastián. Lasarte: Litografía Gama, 1971, s. p.

la mayoría de ellos una postura estética similar, cercana a la nueva figuración. Varias veces defendieron que entre ellos no existía ninguna dinámica de grupo, que únicamente algunos de ellos exponían en colectivas por una afinidad de generación, inquietudes y localización. Así lo señala Carlos Sanz dentro del catálogo de la colectiva celebrada en Durango de Amezttoy, Cárdenas, Zuriarrain y Sanz:

“Nuestro grupo es ocasional. Nos une solo [...] la amistad, la edad y quizá las ganas de buscar distintas posibilidades al realismo, después de tantos años de informalismo que nosotros apenas hemos alcanzado a practicar. Es decir, las ganas de hacer una pintura que hable a la gente aunque quizá sea con lenguajes distintos y diciendo cosas diferentes”<sup>131</sup>.

En dicha afirmación, se explicaba una nueva manera de enfrentarse al arte que va a caracterizar a los creadores vascos a lo largo de toda la década que analizamos, una individualidad que no entiende ya de colectivos, pese a la amistad y a tener visiones similares del arte con una nueva mirada hacia la figuración que dominará el panorama creativo vasco. El pintor Vicente Amezttoy es tajante en cuanto al tema al señalar que ante una Escuela Vasca de Arte “prefiero que haya muchos y muy buenos artistas en el País Vasco a que exista una escuela, porque creo que escuela es limitación”<sup>132</sup>. Sus palabras demuestran que desde mediados de los años setenta el debate sobre la existencia de un arte vasco o el reconocimiento de unas características propias en la creatividad va perdiendo importancia, en aras de una pluralidad compleja de conceptos y poéticas, que veremos que transitan por nuevos derroteros no tan imbricados en las cuestiones sociales o políticas.

Por todo y a pesar de las iniciativas colectivistas apuntadas, los años en los que centramos nuestro estudio, los setenta, se van a caracterizar por la individualidad de los artistas. Son unos momentos, en los que tanto en el panorama internacional como en el nacional la tendencia de la sociedad y de los artistas es a trabajar individualmente y es que empieza a establecerse la idea de que el artista ya no tiene esa necesidad de comprometerse socialmente con su momento, desideologiza sus creaciones y no tiende tanto al colectivo sino a lo individual. En ese sentido son muy esclarecedoras las respuestas que ofrecieron varios artistas vascos en 1977 a la crítica Ana María Guasch gracias a una encuesta sobre la existencia de relaciones entre el arte y la etnia y si se podía hablar de arte específicamente vasco<sup>133</sup>. Frente a algunos autores que siguen en la idea de creación vasca, son muy definitorias las palabras que Andrés Nagel señala, ya que permiten entender la diferencia de conceptos de los artistas que emergen en la década de los setenta. Él afirma: “El arte es un producto de individualidades que se dan en mayor o menor grado dentro de una sociedad; solo desde esa

---

<sup>131</sup> Marta Cárdenas, Ramón Zuriarrain, Carlos Sanz, Vicente Amezttoy. [Cat. Exp.], septiembre 1970, Salas Municipales de Cultura, Paseo Ezkurdi, Durango. Bilbao: Gráficas Ellacuría, 1970.

<sup>132</sup> Marta Cárdenas, Ramón Zuriarrain, Carlos Sanz, Vicente Amezttoy. [Cat. Exp.], septiembre 1970, Salas Municipales de Cultura, Paseo Ezkurdi, Durango. Bilbao: Gráficas Ellacuría, 1970; s. p.

<sup>133</sup> Publicados los resultados en un principio en el especial sobre el arte en el País Vasco en la revista *Guadalimar*, núm. 25, octubre 1977; pp. 65- 76; posteriormente los incluirá en su trabajo sobre el arte vasco *Arte e ideología en el País Vasco*, ob cit.; pp. 322-335.



óptica se podrá hablar en todo caso de lo se hace en el País Vasco”<sup>134</sup>, con lo que queda clara la pérdida de interés por lo que define al arte de la región y también al aspecto colectivo, los dos pilares de la Escuela Vasca.

Posteriormente, en la década de los ochenta y tras comprobar con desencanto la imposibilidad de cambio anhelado con las nuevas instituciones autonómicas, vuelve el impulso por reivindicar de manera colectiva formas nuevas de gestionar la cultura y el arte<sup>135</sup> y se producirán otros intentos de los artistas vascos por organizarse en las diferentes Asociaciones de Artistas Vascos (Euskal Artisten Elkarte) <sup>136</sup> que se conformaron en 1983 tanto en Vizcaya como en Guipúzcoa y en Álava<sup>137</sup>. Cada una de ellas tendrá una composición, objetivos y desarrollo diferente, pero todas ellas pretendían participar y modificar la situación artística del momento. La pionera de todas ellas fue la conformada en Vizcaya inicialmente por los artistas Txomin Badiola, Iñaki de la Fuente, Fernando y Vicente Roscubas, José Ramón Sainz Morquillas, José Chavete y Txupi Sanz junto al crítico Xabier Sáenz de Gorbea, quienes disconformes con la manipulación del mundo cultural y artístico desde las instituciones y con los propios artistas subordinados a las mismas, pretendían servir de interlocutor con las instancias de poder para que ellos mismos ejercieran de gestores de su propio trabajo dentro de un compromiso con el arte de vanguardia<sup>138</sup>. Por más que en estos momentos surgiera nuevamente un impulso por conseguir objetivos comunes, las asociaciones gestadas no duraron mucho y dieron paso a la individualidad característica de los tiempos posmodernos<sup>139</sup>.

## 2.2. La implicación de los artistas vascos con la sociedad

Como hemos venido señalando, desde mediados de la década de los años cincuenta el artista vasco tiene una querencia significativa por ofrecer un compromiso con los problemas de su momento, no solo desde el punto de vista ideológico y político, sino también como parte de las movilizaciones sociales producidas entonces. Para los años setenta todavía se mantiene la idea de la capacidad del arte por transformar el mundo, aunque paulatinamente, tal como sucede en otras latitudes, irá olvidándose para centrarse más en la especificidad de cada lenguaje artístico. Aun así, la implicación que los artistas vascos tuvieron

<sup>134</sup> GUASCH, Ana María. ob. cit.; p. 332.

<sup>135</sup> Podemos recordar cómo en 1982 se configuró la Asociación de Escritores Vasco, Euskal Idazleen Elkarte (EIE).

<sup>136</sup> Recogen el mismo nombre de la primitiva Asociación de Artistas Vascos fundada en 1911 y desaparecida con la guerra civil española.

<sup>137</sup> En el caso de la provincia alavesa el nombre era Asociación Alavesa de Artistas (AAdA). Puede consultarse parte de su historia en GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara. “Panorama de las políticas expositivas en Álava”. En *Comparada 01: porrota, ez etorkizuna eta aldaketa (ezerezena). Derrota, no futuro y cambio (de nada)*. Vitoria-Gasteiz: Obra social de Caja Vital, 2008; pp. 53-61.

<sup>138</sup> Pueden consultarse los propósitos de su creación en: EAE. “Nuevo horizonte en la perspectiva de los artistas vascos”. En *Tarte*, núm. 0, mayo 1983; pp. 4- 7.

<sup>139</sup> Puede consultarse parte de la historia de la Asociación en: SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “La prisa necesaria de EAE”. En SÁENZ DE GORBEA, Xabier. *Iñaki de la Fuente. Expresión y Vivencia*. Bilbao: Windsor Kulturgintza, 1993; pp. 71-72.



en los años setenta con los problemas sociales y políticos del momento todavía fue muy notable al ser un momento de ilusión en el que se vislumbraba el final de la dictadura y se produjo la sensación de que todo era posible, de manera que “arte, cultura y política se fusionaban en una dinámica social y vanguardista”<sup>140</sup>.

La herencia que los creadores de la década de los setenta recogen es la de una simbiosis muy clara entre el arte y la vida, uno de los binomios que representan a su vez una de las características de la vanguardia. No se trata de una peculiaridad propia de la zona analizada, sino que desde la irrupción de las primeras vanguardias a comienzos del siglo XX el proyecto social del arte se torna en una prioridad en la actitud del artista. El arte tenía que servir e integrarse en la vida cotidiana y por lo tanto adquirir un compromiso exigido a la obra y también a su ejecutor. La unión arte – vida que tan difícil resolución tiene dada su composición utópica, será también una de las características del momento que analizamos y se verá claramente reflejado en numerosas acciones y obras que llevaron a cabo los creadores vascos. Además, es importante señalar cómo el concepto de vanguardia esconde una clara actitud crítica tanto de la tradición anterior como de lo coetáneo, un aspecto que dada la fuerte efervescencia cultural y social que se vive en la década de los setenta, así como la situación del País Vasco ante un régimen autoritario y represor, favorecerán en gran medida la implicación del artista con los acontecimientos en los que se inserta.

Si bien en los artistas de este periodo todavía existe un ansia por incidir en la sociedad, se va a perder el sentido programático y asociativo de la década anterior e incluso se va a dejar entrever, por lo general, un mayor compromiso ético que político o ideológico. Aun así, en varias ocasiones vamos a comprobar que la responsabilidad social se mezcla con las cuestiones identitarias, políticas y nacionalistas que derivan de los postulados teóricos oteicianos y de la Escuela Vasca<sup>141</sup> y sobre todo se verá influenciado por el momento de gran confusión política que se vive en los años setenta, lo que ayudará a la dinamización de la escena cultural con una praxis creativa agitadora. No hay duda que la situación política y social afectaba a los artistas a la hora de confeccionar su obra y de que éstos interpelarán por el mundo en el que viven por medio de trabajos que reflejarán las inquietudes y reivindicaciones que la sociedad vasca tiene entonces. A través de las mismas, no solo demuestran su implicación y pertenencia a una realidad concreta, sino que además aportan una expresión plástica que identifica y prestigia los conflictos dentro de la misma.

Sin ánimo de adentrarnos en todas las acciones llevadas a cabo por los artistas con un carácter reivindicativo, vamos a señalar algunas de las iniciativas más singulares que, con un espíritu disidente, tuvieron lugar en la década de los setenta y que abarcaban posturas

---

<sup>140</sup> GOLVANO, Fernando. “La acción heteróclita. Notas sobre el irrepetible calidoscopio creativo y disidente de los setenta en Euskadi?”. En *Disidencias otras: poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca: 1972 / 1982*. [Cat. Exp.], 27 octubre 2004 – 8 enero 2005, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004; p. 17.

<sup>141</sup> Recordemos que Oteiza abogaba en su libro *Quousque Tandem...!* por una recuperación de la ética en el arte basado más que en la producción estética del creador en su capacidad de trabajar por el beneficio de la sociedad.

diversas desde las centradas en lo social y lo cultural hasta aquellas cercanas a lo identitario y político. La participación de los artistas en campañas populares y culturales fue constante y se efectuaba tanto con la obra como con el diseño de logotipos para las mismas. Fueron numerosas las ocasiones en las que los creadores participaron con su presencia y con la donación de su trabajo en exposiciones, subastas o jornadas en favor de diversos objetivos, demostrando a lo largo de toda la década una gran colaboración y solidaridad con numerosas entidades y personas. Por señalar algunos ejemplos y en referencia a la importancia del euskera y las ikastolas, no solo participaron con la creación de obras y diseños en los festivales señalados anteriormente, sino que también se dedicaron a impulsar centros concretos como sucedió con la exposición a beneficio de la ikastola de Intxaurre de San Sebastián, donde en junio de 1977 se celebró una muestra con las obras donadas para su venta de Chillida, Oteiza, Alberdi, Ruiz Balerdi, Díaz Fernández, Merino, Alemán Mundarain, Zumeta, Nabascués, Zabaleta o la Escuela de Arte de Deba, con cerámicas, fotografías, pinturas, esculturas y grabados<sup>142</sup>, que incluso repitió la experiencia un año después con los mismos objetivos<sup>143</sup>. De forma similar, en San Juan de Luz se produjo en 1979 una importante exposición con casi cien autores vascos con grabados de Chillida, Larrea, Uranga, Herrero, esculturas de Oteiza, Basterretxea o Mendiburu y pinturas de Mieg, Tellería, Cruceta o Zumeta entre otros muchos<sup>144</sup>. Entre esos nombres es destacable la irrupción de jóvenes como Catania, Ballestín o Morquillas con lo que se demostraba la solidaridad de los creadores con los problemas culturales vascos. Son tan numerosas las muestras solidarias que los artistas pusieron en marcha hasta ese momento, que el propio crítico Edorta Kortadi al hablar con los responsables de la exposición de San Juan de Luz le cuestionaba que ese tipo de montaje estaba muy visto y que los artistas estaban un poco hartos ya de dar obra<sup>145</sup>.

Con otros intereses más sociales, se organizaron muestras en homenaje a personalidades de la cultura como el crítico Antonio Viglione<sup>146</sup>, el poeta Bilintx<sup>147</sup> o Gabriel

---

<sup>142</sup> ALONSO, Carmen. "Gran exposición de arte vasco". *Deia*, [Bilbao], 11 junio 1977; p. 11.

<sup>143</sup> Con una variación de artistas, sin la presencia de Oteiza, estuvieron presentes Balerdi, Tapia, Bizcarrondo, Sanz, Amundarain, Chillida o Alberdi, entre otros. UBETAGOYENA, Lourdes. "Interesante exposición de artistas pro ikastola y sección de cultura de la asamblea". *Unidad*, [San Sebastián], 4 mayo 1978; p. 4.

<sup>144</sup> KORTADI, Edorta. "Cerca de un centenar de artistas exponen en San Juan de Luz". *Deia*, [Bilbao], 2 agosto 1979; p. 19.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> Crítico de arte fallecido en 1970, por quien se organizó una exposición por parte de la Asociación Artística Guipuzcoana en el Museo de San Telmo con obra de más de sesenta artistas guipuzcoanos, entre los que destacaban Amezttoy, Bizcarrondo, Chillida (Eduardo y Gonzalo), Txopitea, Jiménez, Sagarzazu, Sanz, Tapia, Ugarte, Valverde o Zuriarrain y de cuya recaudación de la venta de las obras se daría íntegramente a la familia del crítico guipuzcoano.

<sup>147</sup> Poeta muerto en 1876 y de cuyo centenario se organizó una muestra en el Museo de San Telmo por parte de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián,

Celaya<sup>148</sup>, el antropólogo Barandiarán<sup>149</sup> o pintores como Valverde, Ceballos o Millares<sup>150</sup>. Dentro de este tipo de iniciativas podemos destacar otra exposición celebrada en agosto de 1976 en el Museo de San Telmo a beneficio del Instituto de Promoción de Estudios Sociales, (IPES) con múltiples artistas conocidos como Arocena, Bizcarrondo, Tapia, Hernández, Ullarte, Carlos Sanz, Amezttoy, Amable Arias, Ruiz Balerdi, Basterretxea, Reinaldo, Zuriarrain, Gracenea, Zumeta, Álvarez, Llanos, Ugarte, Gonzalo Chillida o Goenaga<sup>151</sup>. Con intereses similares, se realizaron varias subastas a favor de organismos, si bien en enero de 1976 los artistas guipuzcoanos ofrecieron sus cuadros en favor de los damnificados en actos vandálicos y terroristas<sup>152</sup>, donde se recaudaron más de dos millones de pesetas gracias a los trabajos de Chillida, Amezttoy, Sanz, Goenaga, Arocena, Gal, Caro Baroja, Nagel, Llanos, Zuriarrain, Basterretxea, Ugarte o Zumeta entre otros<sup>153</sup>. En 1977 muchos de esos mismos autores participaron en otra subasta en beneficio de Radio Popular de Loyola, sin tanto éxito de recaudación<sup>154</sup>, ya que los tiempos económicos eran peores y algunas obras tenían mayores precios de salida, como sucedió con Balerdi o Mendiburu que no tuvieron comprador o las obras Ibarrola, Oteiza o Reinaldo que no lograron superar el precio de salida. Como vemos con estos ejemplos, los artistas vascos demostraron una notable responsabilidad con las cuestiones que les rodeaban, implicándose de manera altruista en beneficio de las más diversas campañas y actividades.

Asimismo, la implicación tan estrecha que los artistas tuvieron con muchos de los problemas culturales y políticos de su momento, se puede comprobar en el ámbito internacional en el apoyo mostrado hacia un nuevo gobierno. Fue el caso de la participación en la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Chile en mayo de 1972, creado a base de donaciones de obras a instancias del gobierno del país sudamericano y de su presidente Salvador Allende quien solicitó la colaboración de numerosos países para que aportaran ayuda cultural en la reestructuración sociopolítica y económica emprendida. A través de gestiones con el crítico español José María Moreno Galván se consiguió la donación de obra de artistas españoles como José Caballero, Manuel Millares, Sempere, Tápies, Pablo Serrano,

---

<sup>148</sup> Se le organizó en 1976 un homenaje en el que varios artistas vascos como Chillida, Balerdi, Goenaga, Amezttoy, Sanz, Arias, Arocena, Bizcarrondo, Tapia o Llanos crearon obra para el mismo.

<sup>149</sup> Celebrada en Ataun del 12 al 21 de junio de 1973, con 95 obras en total de artistas como Arsuaga, Mirantes, Chillida, Goebaga, Zumeta, Iñurrieta, Aquerreta, Llanos, Cárdenas, Arri, Gracenea, Bonifacio, Ortiz de Elguea, Amezttoy, Zuriarrain, Nagel, Sanz, Arocena, Mieg, Ulazia, Tapia, Ibarrola, Blanco, Herrero, Morrás, Lafuente, Basterretxea, Plágaro, Ruiz Balerdi, Hernández Mendizabal, Zafra, Elozegi, Arias, Bizcarrondo, Aguirre, Ramón Carrera, Ugarte o Larrea. *Joxemiel Barandiarani gorazarre. Euskal Arte Erakusketa*, [Cat. Exp.], 12 – 21 junio, 1973, Ataun: [s. n.] 1973

<sup>150</sup> Se realizó una magna exposición en la galería Aritza para homenajear al artista canario fallecido en 1972 con obra de Álvarez Vélez, Aquerreta, Basterretxea, Blanco, Chillida, Ramón Carrera, Ibarrola, Iñurrieta, Mendiburu, Mieg, Mirantes, Ortiz de Elguea, Ruiz Balerdi, Salaberri y Zumeta, del 23 de marzo al 8 de abril de 1973.

<sup>151</sup> BERRUEZO, José. “Exposición, Artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 15 agosto 1976; p. 12.

<sup>152</sup> En este sentido la iniciativa parte de la Asociación de Vecinos del Antiguo de San Sebastián que ya habían organizado otra muestra en favor del bar Ayala destruido totalmente en un acto terrorista. AIZARNA, Santiago. “Mañana se celebrará una subasta de obras de arte”. *Unidad*, [San Sebastián], 15 enero 1976; p. 3.

<sup>153</sup> “Animación en las pujas y buenas cotizaciones”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 17 enero 1976; p. 8.

<sup>154</sup> Más o menos recibieron un millón de pesetas. BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 24 julio 1977; p. 12.

Joan Miró, Lucio Muñoz o Eduardo Chillida<sup>155</sup>. Un portavoz de la embajada de Chile en Madrid visitó San Sebastián para solicitar una representación de artistas vascos que posteriormente se concretó en misivas y reuniones con Jorge Oteiza y con la Escuela de Arte de Deba que era donde el escultor se encontraba en esos momentos y quien organizará el envío de obras para el centro<sup>156</sup>.

La primera etapa como Museo de la Solidaridad finaliza en 1973 debido al golpe de Estado de Pinochet y posteriormente, en 1977 se reorganizó como Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende que siguió recibiendo trabajos artísticos gracias a un trabajo de difusión de su historia, con numerosas muestras colectivas que daban a conocer parte de los fondos, así como la solicitud para recopilar nuevas obras para incorporar al museo. Desde 1977 hasta 1979 se realizaron por toda la geografía española varias exposiciones que dieron a conocer los fondos tanto en Barcelona, Madrid, Móstoles, Zaragoza, Pamplona, Tenerife, Valencia y Málaga, e incluso en 1984 itineró por varias comunidades autónomas. Si bien en un principio entre las obras que se recibieron hasta 1973, estaban las de Néstor Basterretxea, Dionisio Blanco, José Ramón Carrera, Eduardo Chillida, Vicente Larrea, Agustín Ibarrola, Remigio Mendiburu, Fernando Mirantes, Jorge Oteiza o José Luis Zumeta<sup>157</sup>, algunos de los creadores más representativos del espectro combativo político del País Vasco; en la segunda etapa hay una inclusión de nombres más jóvenes y comprometidos también con la causa como eran José Ramón Anda, Andrés Nagel, Juan José Aquerreeta, Pello Azketa, José Barceló, Dionisio Blanco, Marta Cárdenas, Chillida, Ibarrola, Larrea, Pedro Manterola, Nagel, Gabriel Ramos Uranga, Reinaldo, Mariano Royo, Rafael Ruiz Balerdi o Pedro Salaberri<sup>158</sup>. Es muy interesante comprobar cómo dentro de la lista de los artistas que expusieron en 1977 en Barcelona o de los que ofrecieron obra para los museos dentro de la representación vasca no existiera ningún autor alavés. Con todo, la amplia nómina de autores que dieron sus trabajos para el museo demostró nuevamente la implicación y solidaridad de los mismos con los problemas sociales y políticos incluso internacionales.

Por otro lado, si atendemos a la elaboración de símbolos para organismos y sus campañas u organismos, convertidos en iconos culturales tanto en los años analizados como posteriormente, debemos destacar los logotipos realizados por Eduardo Chillida en 1976. El primero de ellos lo elaboró para la Comisión Pro Amnistía de Guipúzcoa, germen de la

---

<sup>155</sup> “Españoles en el nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Chile”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 12 febrero 1972; p. 18

<sup>156</sup> Un acercamiento al tema puede conocerse en: PALACIOS GONZÁLEZ, Daniel. “Euskadi con el pueblo chileno: donaciones de artistas vascos y navarros al Museo de la Solidaridad Salvador Allende”. En *Ars Bilduma*, [revista electrónica], núm 6, 2016; pp. 121-129.

<sup>157</sup> VV.AA. *Museo de la solidaridad Chile. Donación de los artistas al Gobierno Popular. Fraternidad. Arte. Política*. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013; pp. 163-170.

<sup>158</sup> Igualmente algunas de las obras de otros autores como Vicente Ameztoy, Néstor Basterretxea, Ricardo Ugarte, Fernando Mirantes o José Luis Zumeta que expusieron en algunas de las muestras celebradas, no llegaron a incorporarse al Museo. Puede consultarse al respecto: VV.AA. *Museo Internacional de la Solidaridad Salvador Allende, MIRS.A, 1975-1990*. Santiago de Chile: Museo de la solidaridad Salvador Allende, 2016.

Gestora Pro-Amnistía, cuyo objetivo era lograr la excarcelación de los presos políticos<sup>159</sup> y a la que se vincularon tanto el escultor como otros artistas como Rafael Ruiz Balerdi. El propio artista explicaba su decisión y posterior renuncia una vez logrado los objetivos:

“[...] Yo fui de la primera Gestora pro-amnistía que hubo aquí. Éramos nueve. Y salieron todos los presos. [...] Fíjate que triunfo fue. Pero después se vio que esto quería seguir, y entonces yo me di de baja. Pero el símbolo quedó. [...] Lo hice con la idea de que hubiera una amnistía, pero también de que hubiera un diálogo, pero si el diálogo no lo han querido que puedes hacer”<sup>160</sup>.

En cuanto al diseño que confeccionó -que en la actualidad continúa vigente en las organizaciones continuadoras de aquella- (Fig. núm. 3), ordenaba el espacio a través de sus característicos trazos fuertes y robustos en monocolor negro, que guardaban relación con sus primeras obras en hierro y madera del escultor, conformando una especie de espacio cerrado suspendido, con una pequeña salida, como la abertura que quedaba entre barrotes, a



Fig. núm. 3. Eduardo Chillida. Logotipo a favor de la Amnistía. 1976

modo de una celda de prisión. Dentro de ese espacio estaban encerradas las palabras “*Amnistia. Askatasuna*”, - “Amnistía. Libertad”- sin opción de salir y remarcando la letra A, simbólica de la campaña. Otros artistas como Rafael Ruiz Balerdi o José Ramón Anda, también crearon otros diseños para el tema de la amnistía e igualmente, muchos artistas más ilustraron un calendario de 1977 con el lema: “*amnistia orokorra, presoak kalera*”, es decir “amnistía general, los presos a la calle”<sup>161</sup>.

Igualmente, Eduardo Chillida elaboró otro diseño muy popular en esos momentos para uno de los conflictos que más atención acapararon en el ámbito vasco, el movimiento antinuclear, debido a la intención de instalar en la costa vasca varias centrales nucleares, que emprendieron con la autorización en 1972 de la primera de ellas en la cala de las Basordas en el pueblo vizcaíno de Lemoiz y que pretendía ampliar con otras en los pueblos de Ea, Deba, Bergara e incluso Tudela<sup>162</sup>. Las reacciones comenzaron con la movilización de los pueblos afectados y poco a poco se fueron formando grupos ecologistas que promovieron conferencias y movilizaciones para conseguir paralizar las obras. En 1976 se fundó la “Comisión de defensa de una costa vasca no nuclear” con el objetivo de luchar contra los proyectos nucleares y el símbolo que Eduardo Chillida elaboró para ellos partía de una

<sup>159</sup> Una vez muerto Franco, una de las reivindicaciones más recurrentes y que movilizaron a más gente en toda España y el País Vasco en particular, fue la Amnistía que a pesar de que el primer gobierno democrático, presidido por Adolfo Suárez, elaboró una ley parcial de amnistía en julio de 1976, en la misma no entraban ni los delitos de sangre ni los relacionados con el terrorismo que en Euzkadi eran la mayoría de los presos al estar vinculados a la banda terrorista ETA. Al no obtener su excarcelación, se intensificó la lucha por la misma con fuertes movilizaciones en toda la región. La amnistía finalmente la aprobaron en el Consejo de Ministros al año siguiente, después de las elecciones de junio de 1977

<sup>160</sup> CHILLIDA, Susana [ed.]. *Elogio del horizonte, conversaciones con Eduardo Chillida*. Madrid: Destino, 2003; p. 46.

<sup>161</sup> En este calendario participaron cuarenta y cuatro artistas con imágenes de sus obras que no tenían por qué relacionarse con el lema de la amnistía, sino que algunas eran las que estaban realizando en esos momentos.

<sup>162</sup> En 1972 la Dirección General de Energía de España autorizó la instalación a Iberduero de una central nuclear en Lemoiz, empresa que posteriormente solicitó autorización para instalar reactores nucleares en Deba, Ea y Bergara.



estética similar a sus trabajos escultóricos, donde a través de tres trazos gruesos, con forma de ganchos, englobaban los lemas de la campaña, variables según el lugar o la pegatina, pero con un mensaje contundente: no a la Costa vasca nuclear, en ningún sitio, ni en Lemoiz, ni en Deba ni en Tudela (Fig. núm. 4). La forma de su diseño tiene que ver con una de las obras públicas que estaba realizando en ese momento: “El Peine del Viento” de San Sebastián y por ello parecía la transposición a un plano bidimensional de los volúmenes que tridimensionalmente jugaban con el viento y el mar, en vez de con el uranio. La implicación de Chillida no quedó únicamente en crear este logotipo, sino que participó incluso en alguna reunión de la Comisión<sup>163</sup>.



Fig. núm. 4. Eduardo Chillida. Logotipo en contra de la costa vasca nuclear, 1978.

Las movilizaciones contra la central nuclear de Lemoiz continuaron hasta los años ochenta, cuando tras sucesivos problemas agravados por los atentados de ETA y las manifestaciones celebradas, se logró paralizar la puesta en marcha de la misma<sup>164</sup>. En 1980 también los artistas participaron en unas jornadas populares -denominadas “Herriko Topaketak”-, bajo el lema “Lemoiz Gelditu” -“Parar Lemoiz”- celebradas el 8 y 9 de noviembre en la Feria de Muestras de Bilbao donde se agruparon más de trescientos artistas desde músicos, cineastas, actores, bertsolaris, poetas, fotógrafos, artesanos hasta pintores y escultores que realizaron una exposición<sup>165</sup> de los cuales además, Zumeta, Zabala y Ameztoy realizaron un mural público que quedó expuesto los días de las jornadas. El propio Zabala fue el encargado de dar imagen al evento con el cartel organizador incluyendo tanto el logo internacional de las antinucleares como el de Chillida desde un espacio inferior (Fig. núm. 5) y en el caso de José Luis Zumeta elaboró la portada del disco que recogía las participaciones musicales en directo de aquella jornada y que ilustraba con la ironía figurativa que trabajaba el autor en el momento, las reuniones de los dirigentes de Iberduero frente a las maquetas de las centrales (Fig. núm. 6)



Fig. núm. 5. Arrastalu (Carlos Zabala) cartel para la jornada *Lemoiz Gelditu*, 8-9 noviembre 1980



Fig. núm. 6. José Luis Zumeta. Portada del Casette *Lemoiz Gelditu*, 1980.

<sup>163</sup> ELORZA BERECIARTU, María Teresa. *Eduardo Chillida y la cultura vasca*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, Jakinet, 2006; p. 30.

<sup>164</sup> Sobre esta cuestión: LÓPEZ ROMO, Raúl. *Euskadi en duelo. La central nuclear de Lemoiz como símbolo de la Transición vasca*. San Sebastián [D. L.]: Fundación 2012 Fundazioa, 2012.

<sup>165</sup> De entre todos ellos podemos destacar la presencia de Ruiz Balerdi, Mendiburu, Lafitte, Blanco, Ibarrola, Beorlegi, Goenaga, Salaberri, Azketa, Txopitea o Anda, entre otros muchos. Puede consultarse la lista completa en el disco *Lemoiz Gelditu* editado por Elkar en 1980. “Encuentros Antinucleares en Bilbao”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 200, 6-13 noviembre 1980; p. 41.



Otro de los diseños que obtuvo una fuerte difusión popular en aquel entonces fue el que Néstor Basterretxea elaboró para la mencionada campaña en favor del euskera por parte de Euskaltzaindia, “*Bai Euskarari*”, de 1978 (Fig. núm. 7). En él,



Fig. núm. 7. Néstor Basterretxea. Logotipo para la campaña *Bai Euskarari*, 1978

sobre un fondo negro circular surgía una paloma de la paz muy sintetizada en pocos trazos geométricos y con solo dos colores, el blanco y el rojo, para crear una mejor concentración visual<sup>166</sup>. La paloma tenía las alas abiertas, en pleno momento de volar, lo cual simbolizaba el deseo y la necesidad de expandir el euskera y que según el propio creador se trataba de: “un pájaro de fuego, una especie de Ave Fénix renaciendo de sus cenizas”<sup>167</sup>. Esta imagen se convirtió en una de las más reconocidas en todo el País Vasco gracias a su distribución a través de pegatinas, camisetas, bolsos y murales, con lo que legitimaban tanto el arte contemporáneo como

su mensaje directo a la sociedad.

Uno de los riesgos a los que nos exponemos a la hora de hablar del artista comprometido es calibrar su relación con los partidos políticos, ya que en algunas ocasiones las colaboraciones entre los mismos supusieron una implicación personal y militante. Varios artistas fueron parte activa de los imaginarios creativos de los partidos políticos e incluso participaron en los mismos. Fue el caso de Agustín Ibarrola perteneciente al ilegalizado, hasta 1977, Partido Comunista que le reportó dos estancias en la cárcel<sup>168</sup> y cuyas obras ilustraron carteles como el del 45 aniversario de la fundación del Partido en Euskadi celebrada en 1980 (Fig. núm. 8). En el mismo partido también participaron dentro de la clandestinidad otros artistas como Dionisio Blanco, Carlos Sanz o el joven Iñaki de la Fuente quien incluso reconocía que en sus primeros años no sabía hasta qué punto su obra era personal o política, ya que afirmaba: “hubo un momento en el que yo militaba a tope en el PC y como es natural confundía lo que era una actitud política, con la social y con la artística: consecuentemente realizaba un tipo determinado de obra (...)”<sup>169</sup>. Cercano en la ideología obrera, Ibarrola también colaborará en el sindicato de izquierda español Comisiones Obreras de Euskadi, organización puesta en marcha en 1976 y que para felicitar el año 1977, utiliza un logotipo realizado por el artista vizcaíno que, además, reivindicaba el concepto de la amnistía para todos, ya que se trataba, como hemos comprobado, de la reivindicación más importante del momento (Fig. núm. 9).

<sup>166</sup> Dichos colores son los señalados por Telesforo Monzon en un texto realizado con motivo de la campaña citada y que se versionó en una canción por el dúo “Pantxo ta Peio” en esos mismos momentos con sonidos populares.

<sup>167</sup> “*Bai Euskarari*”, todo un éxito”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 90, 1-7 junio 1978; p. 14.

<sup>168</sup> La primera de ellas desde 1962 a 1965 y la segunda en 1975 de Basauri de donde fue encarcelado por diversas actividades de matiz comunista y que pudo salir en libertad tras pagar una multa de 500.000 pesetas. “Agustín Ibarrola en libertad, después de pagar la multa de 500.000 pesetas”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 19 marzo 1975; p. 11.

<sup>169</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. *Iñaki de la Fuente. Expresión y Vivencia*. Bilbao: Windsor Kulturgintza, 1993; p. 28.



Fig. núm. 8. Agustín Ibarrola. Cartel para conmemorar el 45 aniversario del Partido Comunista de Euzkadi (PCE), 1980

Fig. núm. 9. Agustín Ibarrola. Logotipo utilizado por Comisiones Obreras para felicitar el año 1977 y reivindicar la Amnistía.

Verdaderamente, el Partido Comunista fue el que más creadores aglutinó durante el franquismo y lideró los movimientos estudiantiles, culturales y sociales del momento; sin embargo, dentro del proceso democrático, otros artistas como Jorge Oteiza participarán, aunque fuera de una manera más nominal que real, en las listas de partidos políticos como Euzkadiko Ezkerra en las elecciones para el Senado, formación a la que también se adhirió Rafael Ruiz Balerdi. También el partido Acción Nacionalista Vasca (ANV) tuvo un apoyo de varios artistas vascos como Mari Puri Herrero, Ricardo Toja o Fernando Maidagan quienes organizaron una muestra con una treintena de artistas que donaron su obra para una rifa en beneficio económico del mismo<sup>170</sup>. De igual modo, en otras ocasiones, la afinidad política de los artistas reportaba relaciones muy estrechas entre ellos y las coaliciones políticas, tal como sucedió con Néstor Basterretxea y el Partido Nacionalista Vasco. En 1976, el artista bermeotarra diseñó el primer cartel para el partido nacionalista con motivo del *aberri eguna* - día de la patria vasca- celebrado en Gernika y posteriormente, además de idear, junto a Jorge Oteiza, la sede fallida de la Fundación Sabino Arana en 1979, una vez instaurado el Gobierno Vasco con el PNV en el gobierno, será nombrado como asesor de la consejería de cultura, un aspecto que más adelante conoceremos. También artistas más jóvenes como Xabier Morrás participarán de las listas navarras de Herri Batasuna al congreso en 1979, un artista que, además, un año antes había sido encarcelado por colaboración con la banda terrorista ETA<sup>171</sup> y por lo que recibió varias muestras de solidaridad desde las de sus compañeros de la Caja de Ahorros donde trabajaba hasta algunos artistas vascos como Daniel Txopitea y Koldo Alberdi quienes organizaron una muestra al aire libre en Zarautz en la que también pudieron verse obras de Jorge Oteiza y Tomás Murua<sup>172</sup>. Sobre la banda terrorista ETA, todavía en aquellos momentos existía un cierto romanticismo hacia sus actividades ya que se llegaban a comprender y apoyar incluso, por entenderlas como una acción más frente a la opresión recibida por parte del régimen franquista<sup>173</sup>. En ese sentido, varios artistas van a recrear escenas con los miembros de la misma, desde el Juicio de Burgos de 1970, abordado por Dionisio Blanco, Mari Puri Herrero o Daniel Txopitea; hasta las imágenes de encapuchados que Juan Luis Goenaga o Vicente Ameztoy realizaron como un testimonio de

<sup>170</sup> “Artistas vascos apoyan a ANV”. *Egin*, [Hernani], 11 octubre 1977; p. 6.

<sup>171</sup> GOÑI, Fermín. “Un policía y dos miembros de ETA, muertos en un tiroteo en Pamplona”. *El País*, [Pamplona], 12 enero 1978; s. p. [hemeroteca digital].

<sup>172</sup> “Mañana se inaugura la exposición libre en Zarautz”. *Egin*, [Hernani], 13 agosto 1978; p. 22.

<sup>173</sup> Recordemos la presencia de la organización armada en uno de los acontecimientos más importantes que a nivel internacional tuvieron lugar, los Encuentros de Pamplona de 1972. PALACIOS GONZÁLEZ, Daniel. “ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política”. En *Annuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27, 2015; pp. 53-66.

la época en la que vivían. Igualmente, Juan Luis Zumeta elaborará un cuadro con la sonrisa de José Miguel Beñarán Ordeñana, conocido como Argala, militante de la banda terrorista que fue asesinado en 1978 por una organización de ultraderecha<sup>174</sup>.

En algunas ocasiones, la implicación ideológica tan directa y pública que tienen los creadores, les supuso algún problema con otras posturas alejadas a las suyas. Así le sucedió a Agustín Ibarrola en 1975 cuando la extrema derecha incendió su caserío en Gametxo o las amenazas que Eduardo Chillida recibió a finales de 1976 por parte de la ultra derecha española. El escultor fue amenazado de muerte por el Comando Benito Mussolini de Orden Nuevo que alegaban su indirecta culpabilidad con los últimos asesinatos cometidos a policías y alcaldes en el País Vasco dada su participación en la comisión gestora pro-amnistía de Guipúzcoa<sup>175</sup>.

Es significativo que la mayoría de los artistas que más comprometidos se encuentran con los problemas políticos y culturales en los años setenta sean los de la generación que aflora en las décadas anteriores y que formaron parte del Movimiento de Escuela Vasca. En el decenio que analizamos, estos creadores tienen una trayectoria consolidada con gran prestigio, premios y diversas exposiciones internacionales<sup>176</sup>, lo cual les reporta un reconocimiento notable en la sociedad vasca y en cierto sentido, un sentimiento de responsabilidad con la misma. Sin embargo, la implicación de los artistas nacidos en los años cuarenta, que creativamente surgen en los años setenta, es mucho más estética que política, quizás derivado de una parte por la asimilación y acogida que se dispensaba a los artistas consagrados, tal como hemos señalado en el apartado anterior e igualmente por la menor incidencia de estos problemas en los creadores del momento, más interesados en la producción de su obra.

Si bien todo este tipo de acciones propiciadas por la coyuntura socio-política con un carácter popular al margen de cualquier círculo comercial o institucional, que acogían los soportes más plurales, desde pegatinas, portadas de libros y discos hasta vallas o carteles, significaban una manera de replantearse la función del arte y del artista en la sociedad, con un carácter revolucionario y totalmente pragmático y verdadero; poco a poco esos mismos creadores van a transformar esa implicación para participar de lo oficial que empieza a instalarse en el entramado cultural vasco. En la construcción del nuevo marco político-administrativo a finales de los setenta, los creadores vascos se pondrán al servicio de las instituciones a través de la creación de símbolos no centrados en el aspecto disidente y contracultural sino en el oficial, como consecuencia de la progresiva institucionalización que se hizo de la cultura y del arte, lo cual reflejará una imagen vanguardista e identitaria en consonancia con lo que las instituciones querían ofrecer.

---

<sup>174</sup> El asesinato se produjo el 21 de diciembre de 1978 y fue reivindicado por la organización terrorista de ultraderecha organizada y financiada por los servicios secretos españoles del Batallón Vasco Español.

<sup>175</sup> "Noticario". En *Batik*, núm. 29, diciembre 1976; p. 79.

<sup>176</sup> Podemos citar entre otros a Oteiza, Chillida, Ibarrola, Balerdi, Mendiburu, Basterretxea, Zumeta, Sistiaga o Larrea.

Así sucedió con Eduardo Chillida, quien ya había elaborado un cartel oficial para las Olimpiadas de Múnich de 1972 (Fig. núm. 10) y que en 1978 realizó otro para la Asamblea General de la Sociedad de Estudios Vascos, Eusko Ikaskuntza, con la que la organización comenzaba una etapa nueva; pero sobre todo fue importante la elaboración del logo de la Universidad del País Vasco, (Fig. núm. 11) que había desarrollado en 1975 para servir de anagrama de las reivindicaciones de entonces y que finalmente se convertirá en el símbolo de la universidad formalizada oficialmente en 1980, con un nuevo lema “Eman eta zabal zazu” (dar y difundir) adecuado a la imagen del árbol abierto en ramas que había organizado el escultor a mediados de los setenta. Posteriormente el escultor guipuzcoano elaborará múltiples imágenes corporativas para variados organismos de diverso calado<sup>177</sup>, pero sobre todo, será importante, en cuanto a su obra escultórica, que en los años setenta ya tuvo varios encargos públicos de obras emblemáticas que, junto a la de otros autores, empezarán a proliferar en las ciudades y pueblos vascos en un claro ejemplo de interés por el arte vasco contemporáneo como parte pública del espacio urbano<sup>178</sup>.

Fig. núm. 10.  
Eduardo Chillida.  
Cartel para las  
Olimpiadas de  
Munich de 1972.



Fig. núm. 11. Eduardo  
Chillida. Logotipo para  
la creación de una  
Universidad Vasca  
aparecida en *Zeruko  
Argia*, núm. 670, 11  
enero 1976 p. 13.

Igualmente y en plena efervescencia institucional, también Néstor Basterretxea realizará el diseño de la escultura que preside el Parlamento Vasco gracias a que ganó el concurso de ideas convocado en 1982<sup>179</sup> con su obra “Izaro”, (Fig. núm. 12). En ella recrea por medio de una talla de roble de dos metros, un árbol del que surgen siete ramas, en alusión a las siete provincias históricas y a la tradición vasca de legislar bajo los árboles de las anteiglesias, dentro de una simpleza constructivista característica del autor y que fue colocado en 1984 y se convirtió en un símbolo y un icono de la cámara vasca hasta hoy en día. Otras colaboraciones institucionales de los artistas vascos será el diseño que Remigio Mendiburu realizó para el Premio Manuel Lekuona que Eusko Ikaskuntza instauró en 1983.



Fig. núm. 12. Néstor  
Basterretxea.  
Dossier *Zazpírak-bat*.  
Escultura para el  
Parlamento Vasco  
en Vitoria, 1983.

<sup>177</sup> Por señalar algunas, la de la Kutxa, de los Parques Nacionales, Bilbao 700, Museo Reina Sofia o su propio Chillida Leku

<sup>178</sup> En el caso de Chillida, es significativo la obra *Lugar de Encuentros III* (1972) de Madrid, el *Peine del Viento* (1977) en San Sebastián o la *Plaza de los Fueros* de Vitoria (1975-1982).

<sup>179</sup> Con la presencia en el jurado de los políticos Maturana, Pujana, Manterola, Llano Gorostiza y Barandiarán y con un premio de dos millones y medio de pesetas. ELU, Arantxa. “Una obra de Basterretxea presidirá el Parlamento Vasco”. *El País*, [Bilbao], 7 agosto 1982; hemeroteca digital; s. p.

Esta nueva adopción oficial del artista a los nuevos tiempos democráticos e institucionales, es la consecuencia a lo que desde mediados de la década comienza a observarse en algunos artistas más jóvenes, quienes empiezan a ver que el compromiso del artista se torna en un trabajo individual, reflejado en nuevas opciones plásticas y temáticas. La nueva realidad reseñada se puede apreciar en las palabras de José Ramón Sainz Morquillas, quien en 1976 entiende su compromiso con la colectividad desde su individualidad y lo relata del siguiente modo:

“toda pintura que excluye la libertad individual sirviendo los intereses de un grupo, esta [sic: está] sirviendo los intereses de una minoría [sic: minoría] a costa de una mayoría [sic: mayoría]. [...] Concibo la pintura (estética) como una expresión de lo colectivo a través de lo individual. [...] El encuentro de mi obra no se puede (ni debe) efectuar en la “situación política” dado que mi obra (todas) de una u otra manera está motivada por ella. [...]. En este sentido estoy interesado en favor de una personalización (múltiple a ser posible) de mi pintura, y una eliminación de lo falsamente colectivo”<sup>180</sup>.

De manera similar para 1981, algunos artistas demuestran que quieren vivir ajenos a los enfrentamientos políticos y a las clasificaciones de ellos mismos dentro de unas siglas u otras, tal como había sucedido anteriormente. El navarro Pedro Salaberri es muy contundente al afirmar que a los artistas se le ha “pedido cosas que otros ciudadanos no se han visto obligados a manifestar, tomas de postura sobre muchos problemas circunstanciales (...), me interesa la relación del hombre con el universo, no con el partido o con el Gobierno actual (...)”<sup>181</sup>. Con tales afirmaciones se constata que el clima revolucionario se fue perdiendo en los años setenta al reconocer la imposibilidad de llevar a cabo los modelos tradicionales del intelectual y el artista comprometido que habían entrado en crisis tras los últimos acontecimientos artísticos.

Aun así, en la escena creativa vasca, frente a lo que empezaba a suceder en el resto de España, el abandono del compromiso por parte del creador no se produjo de manera tan notable a partir de la segunda mitad de los años setenta. Si bien empieza a dominar un pensamiento postmoderno de ruptura con las vanguardias que le relacione no tanto con los problemas de su sociedad sino con los planteamientos estéticos internacionales; ya desde finales de los años setenta, en el País Vasco muchos artistas siguen implicados con la escena cultural vasca, pero con otro cariz diferente y sin expresar en sus obras una búsqueda de señas de identidad autóctona, y ofrecer un compromiso personal más que estético. El compromiso de los años ochenta será inherente al arte, no fundamentado en lo social y político y en cierto modo se produce porque se ha perdido la necesidad que impulsaba a lo cultural a los artistas y a la sociedad hacia todo tipo de manifestaciones culturales, dado el componente de libertad e incluso de resistencia que tenían en unos tiempos que lo requerían.

---

<sup>180</sup> “Morquillas”. En *Gaiak*, núm. 2, invierno 1976 / 1977; pp. 226-227.

<sup>181</sup> I. A. “Pedro Salaberri, una ruptura comprometida”. En *Ere*, núm. 68, 7-14 enero 1981; p. 41.

**II. PARTE: EL PANORAMA ARTÍSTICO DE  
LOS AÑOS SETENTA EN EL PAÍS  
VASCO: PROMOCIÓN, DIFUSIÓN Y  
EDUCACIÓN ARTÍSTICA**





## CAPÍTULO 1. PROMOTORES ARTÍSTICOS: LOS MEDIOS DE DIFUSIÓN PÚBLICOS Y PRIVADOS

Si entendemos la creación artística como un proceso comunicativo que transcurre desde un emisor - creador hacia un receptor - público, debemos de conocer los diferentes canales que en un momento dado existieron para permitir su conocimiento. En cierto sentido, podemos señalar incluso que, el arte de una década concreta se relaciona directamente con el modo en el que los diversos medios de difusión que existen en ese momento le ofrecen, dado que le proporcionan un espacio de promoción y se convierten en un elemento de vital importancia para su normal desarrollo y su propia subsistencia. Relacionado con esa idea, existen ciertas teorías contemporáneas que incluso definen la obra de arte en relación a ese entramado institucional, entendido como un fenómeno cultural necesario para su gestación y su desarrollo<sup>1</sup>. En nuestro caso, consideramos preciso comprender y conocer qué opciones existieron para el fomento de las artes en el País Vasco en el periodo analizado, tanto desde el ámbito público como desde el privado, para comprobar el panorama con el que las diferentes tendencias artísticas contaron y al que tuvieron que adecuarse.

Se trata de un apartado de gran relevancia en nuestra investigación debido a que, en el periodo estudiado se definen y se amplían los medios de difusión y promoción de la creación artística vasca. En los años setenta el mundo del arte evoluciona y se desarrolla notablemente gracias a la consolidación de formas de promoción desconocidas hasta entonces. Asimismo, el conocimiento de las infraestructuras públicas, las colecciones y los medios que existían en el periodo es significativo por tratarse de espacios para la recepción colectiva de la modernidad, lo cual nos permite calibrar el grado de aceptación pública y social de las obras, sus artistas y las corrientes estéticas. No hay que olvidar que muchos de los movimientos surgidos en el arte contemporáneo del siglo XX tuvieron al entramado cultural, con sus diversos agentes implicados, tanto críticos como difusores, como el verdadero agente impulsor que permitió su renovación plástica.

Igualmente, el análisis de lo que podemos denominar una “gestión cultural” o “política cultural y artística” de una región concreta, nos permite conocer mejor las posibles interrelaciones que, desde las promotoras públicas y privadas, han podido poner en marcha e interferir en el arte. Se torna muy interesante descubrir cómo la transmisión que se realiza a través de ellos puede responder a unas preferencias estéticas de sus promotores o directores, así como a intereses dirigidos desde ciertas posturas ideológicas o políticas que, en algunos casos, incluso definirán los caminos estéticos que imperaron en cada momento. La difusión que se ofrece influirá notablemente en la consolidación de unas propuestas

---

<sup>1</sup> El principal teórico de la teoría institucional es George Dickie quien para los años setenta intentó explicar el arte como una actividad que únicamente se podía entender en el marco de las prácticas institucionales. DICKIE, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.

plásticas frente a otras y por ello, se deben examinar las implicaciones políticas, económicas, sociales y educativas que pudieran haber acompañado a la promoción artística para esclarecer algunas transformaciones y rupturas que se produjeron en el momento analizado, en plena transición democrática. No obstante, se trata de un concepto complicado de abordar dado que en muchas ocasiones no está determinado por un plan concreto, sino que es el resultado de diversas decisiones particulares y con intereses tanto individuales como colectivos.

En este capítulo vamos a centrarnos en describir la labor que realizaron los organismos, tanto públicos como privados, en la configuración de la trama institucional con la que el arte vasco contó en los años setenta. El periodo considerado es uno de los más relevantes en la gestación de un sistema institucional para el arte en toda España, ya que fue en la década de los setenta y sobre todo tras los cambios producidos a partir de 1975, cuando se originó una eclosión de instituciones, tanto públicas como privadas favorables a la cultura y al arte contemporáneo que comenzaron a configurar el universo artístico que conocemos hoy en día.

Con la idea de poder ofrecer una visión más certera del medio en el que se insertó el arte vasco de los años setenta, ofreceremos en primer lugar un recorrido por el trabajo realizado por los organismos públicos. Dichas corporaciones fomentaron diversos actos artísticos y culturales en los que se pueden analizar una posible intervención ideológica y autoritaria. Señalaremos algunas de las participaciones más relevantes que los poderes públicos promovieron en materia artística. Por un lado, se realizará un análisis descriptivo de las principales actividades que han caracterizado la política artística de las instituciones locales y por otro, desentrañaremos la instauración de un nuevo modelo de cultura artística gracias a la creación del Gobierno Vasco tras la aceptación de la pre-autonomía en 1977. Daremos un especial énfasis a la labor puesta en marcha por el nuevo organismo autonómico, a través de los datos que nos permitan abarcar de manera diacrónica la puesta en marcha de dicho ente autonómico, debido en gran medida a la importancia que adquirió y a que abrió un camino desconocido hasta entonces de apoyo público a la creación artística de vanguardia. Dado que la labor emprendida por el ente autonómico siguió desarrollándose a lo largo de las siguientes décadas, en este apartado superaremos levemente las barreras cronológicas de nuestro análisis y nos adentraremos en conocer los planteamientos que pusieron en marcha hasta mediados de los años ochenta, con el objetivo de comprender mejor la instauración y la labor emprendida por la citada instancia pública.

A continuación, e intrínsecamente relacionado con los poderes públicos, tanto locales como autonómicos, desentrañaremos las trayectorias, desarrollos e impulsos de los museos de Bellas Artes de las tres capitales de la actual Comunidad Autónoma Vasca por contar en sus colecciones con obras contemporáneas de creadores vascos y por tratarse de los únicos canales oficiales de exhibición de las artes plásticas en esos momentos. Por último, conoceremos el desarrollo de las iniciativas privadas más destacadas dentro del arte

contemporáneo del País Vasco; tanto las relacionadas con el mercado, es decir, las galerías comerciales, como las centradas en la difusión artística, las salas de exhibición, las fundaciones, etc. Veremos el impulso producido en la difusión artística por parte del ámbito privado sobre todo a raíz del proceso democrático y es que, con anterioridad a 1975, hubo varias iniciativas populares centradas en exposiciones colectivas que quisieron ser revulsivo y alternativa a lo establecido, pero será a partir de 1978 cuando se buscarán alternativas de gestión y producción que incentiven el arte más innovador de una manera cercana a lo institucional a través de la labor de las cajas de ahorros y algunas fundaciones privadas como Faustino Orbeagozo, de cuya labor en favor de la difusión del arte vasco daremos habida cuenta.

### 1. La política cultural y artística de las instituciones públicas

Hablar de política artística y cultural dirigida por un Estado o por las instituciones públicas locales pertinentes es adentrarse en un tema complejo de abordar por la variedad de conceptos que contiene; sin embargo, nos centraremos en la definición ofrecida por el especialista sobre la intervención del Estado en la cultura, Emiliano Fernández Prado quien concreta la política cultural en “un conjunto estructurado de intervenciones conscientes de uno o varios organismos públicos en la vida cultural”<sup>2</sup>. En el caso del apoyo ofrecido a la producción artística, al tratarse dicha acción de una actividad personal que surge de la esfera íntima de las personas, no se puede hablar de un intervencionismo directo sobre la creatividad del artista, sino que la política artística propondrá o mejorará las condiciones de difusión y gestión de las obras de arte, del mismo modo que, anteriormente, lo habían realizado las instituciones eclesiásticas y monárquicas o el mecenazgo de la burguesía.

Si bien es cierto que la creación artística no parte en su origen de los desarrollos de las instituciones, ninguna práctica creativa puede sobrevivir sin el sustento de las mismas y es que la relación entre ellas es tan estrecha que el arte solo alcanza una relevancia social bajo el cobijo de alguna corporación. La institucionalización de la cultura hizo que los gobiernos locales o estatales oportunos se encargaran de ser intermediarios entre la escena privada del creador y la esfera pública de la sociedad, con lo que los estados promoverán un mecenazgo artístico a través de exposiciones, adquisiciones, pensiones o becas. No obstante, no hay que olvidar el papel significativo que la cultura juega en la construcción del Estado y, por lo tanto, la política cultural del mismo se torna un aspecto muy relevante para los poderes públicos por la posibilidad de dirigir la creación artística hacia unos intereses políticos que produzca unos determinados conceptos y discursos en la sociedad. Todo ello es debido a la naturaleza misma de la obra de arte que, además de su dimensión pública, es portadora de múltiples significaciones de la cultura de su momento y es por lo que la institucionalización la convierte

---

<sup>2</sup> FERNÁNDEZ PRADO, Emiliano. *La política cultural, qué es y para qué sirve*. Gijón: Ediciones Trea, 1991; p. 18.

en un medio para ofrecer nuevas significaciones<sup>3</sup>.

La intervención pública en la vida cultural por parte de los organismos del poder se convirtió en una práctica común desde la instauración de la sociedad moderna y de sus instituciones. La nueva definición que la Ilustración ofrece de la cultura como un bien propio tanto de las burguesías y monarquías dominantes como de los ciudadanos, es el comienzo de tales prácticas. Desde entonces, se establecieron los objetivos básicos de la intervención de los gobiernos en la vida cultural y artística, así como los instrumentos institucionales que sirvieran para ello con el objetivo principal de legitimar la calidad artística.

Sin embargo, la denominada “política cultural” en sentido contemporáneo surgirá en los países democráticos a mediados del siglo XX, tras la II Guerra Mundial y como consecuencia de una demanda de bienestar por parte de los ciudadanos que los gobiernos se encargarán de ofrecer. Es lo que André Malraux<sup>4</sup>, denominó como “democratización de la cultura”, en un intento por parte de los poderes públicos franceses por extender la cultura al mayor número de ciudadanos independientemente de su adscripción social.

Si atendemos a lo sucedido en España, las primeras intervenciones públicas en la vida cultural también se iniciaron en el siglo XVIII, momento en el que el Estado comenzó a ofrecer cierta consideración hacia una universalización de la educación y posteriormente, al resto de los aspectos culturales con nuevas formas de mecenazgo y de patrocinio. Fue en esos momentos cuando los poderes reales crearon varias instituciones culturales y artísticas tan emblemáticas como el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuya influencia en la configuración del patrimonio histórico artístico y la docencia de las artes plásticas en España fue muy significativa<sup>5</sup>.

Posteriormente, a comienzos del siglo XX será el momento en el que surjan con fuerza las reivindicaciones de las tradiciones culturales regionales y cuando nazca, por ejemplo, en el País Vasco, la Academia de la Lengua Vasca, Euskaltzaindia<sup>6</sup>. Sin embargo, la contienda civil y la victoria de las tropas franquistas en 1939 no permitieron que en España se produjera la misma instauración de políticas culturales que se establecieron en el resto de Europa a mediados del siglo XX por lo que habrá que esperar hasta finales de los años setenta

---

<sup>3</sup> MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. *Jorge Oteiza y las vanguardias históricas. El arte como sistema simbólico*. [Tesis Doctoral], director: Mikel Azurmendi Intxausti, San Sebastián: Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, 1991; pp. 198.

<sup>4</sup> El escritor e intelectual francés André Malraux fue nombrado director del Ministerio de Asuntos Culturales de Francia en 1959 y produjo un verdadero intervencionismo en casi todos los sectores culturales. Puede consultarse al respecto: NÈGRIER, Emmanuel. “Políticas culturales: Francia y Europa del Sur”. En *Arte y Sociedad*, vol. 44, núm. 3, 2007; pp. 57-70.

<sup>5</sup> La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue creada bajo el reinado de Fernando VI en 1752, con el objetivo de promover el estudio y cultivo de las artes plásticas. De ella dependerá la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid que en 1978 pasó a depender de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>6</sup> Puede consultarse su historia en [www.euskaltzaindia.eus](http://www.euskaltzaindia.eus) [Consultado en octubre de 2017]

para poder hablar de una política cultural democrática en España<sup>7</sup>. A pesar de que después de la Guerra Civil española el nuevo estado autárquico no consiguió tener una política cultural plenamente desarrollada, su intervención en la vida cultural se caracterizó por un control autoritario de la misma. Para ello, junto con las labores de censura y de propaganda iniciadas, depuraron ciertas instituciones académicas y culturales y pusieron en marcha algunos organismos que promovieron un arte acorde a las directrices nacionales, católicas y franquistas<sup>8</sup>.

Tales criterios pasaban en un primer momento por un arte cercano a los estilos más tradicionales y apegados a los dictados de la Academia, de manera que el arte de vanguardia quedó relegado, hasta que, años más tarde se utilizase para ofrecer una imagen de apertura al exterior. Y es que, como sucede en otros regímenes políticos, el arte era un instrumento político que, además de servir de propaganda, utilizaba a “los artistas para sus fines de dominación”<sup>9</sup>. Aun así, hay que tener en cuenta que las diferencias ideológicas constitutivas del franquismo, del nacionalcatolicismo y del falangismo hicieron que la realidad fuera más compleja de lo que se puede presuponer a primera vista, ya que sí que hubo fuerzas a favor de la renovación artística, así como otras contrarias a la misma centradas en el tradicionalismo señalado.

En el caso del apoyo a la creación de vanguardia, desde finales de los años cuarenta, había resultado una buena forma de transformar la imagen interna y externa del país, cada vez menos apegada a las posturas del academicismo franquista<sup>10</sup>. La experiencia de la I Bienal Hispanoamericana del Arte organizada por el Instituto de Cultura Hispánica en 1951<sup>11</sup>, hizo comprender al régimen la urgente necesidad de acercarse a ciertas tendencias artísticas producidas en París y en Nueva York en aquellos años, a fin de normalizar las apreciaciones que muchos intelectuales –de dentro como de fuera- tenían de la realidad cultural española<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> Sobre la historia de la política cultural en España pueden consultarse el citado libro de Emiliano Fernández Prado, pp. 77-160; y también: VV.AA. *La política cultural en España*. Madrid: Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, 2004; pp. 3-6. <http://www.realinstitutoelcano.org/documentos/109/040428-jimeEsp.pdf> [Consultado en noviembre de 2014].

<sup>8</sup> Entre ellas se creó la Jefatura Nacional de Propaganda en la que se incluyeron actividades diversas como el cine, el teatro, la radio, las exposiciones de arte o la música, etc. También se puso en marcha en 1937 el Instituto de España dirigido en un primer momento por el filósofo y escritor de arte Eugenio D'Ors y en 1939 se creó el Consejo Superior de Investigaciones Científicas controlado por personas vinculadas al catolicismo integrista del Opus Dei.

<sup>9</sup> LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo. (1936-1951)*. Colección La Balsa de la Medusa, núm. 73. Madrid: Visor, 1995; p. 18.

<sup>10</sup> El arte moderno en los años cuarenta tuvo un espacio dentro de las instituciones públicas, aunque no todo el arte de vanguardia. Eugenio D'Ors promovió la Academia Breve de Crítica de Arte desde 1942 y la misma se dedicó a promocionar algunos jóvenes valores en los Salones de los Once. Igualmente, el Instituto de Cultura Hispánica tuvo una labor destacable para entender el papel y los mecanismos del estado en la construcción de la vanguardia.

<sup>11</sup> Puede consultarse sobre dicha Bienal y sus repercusiones políticas: CABANAS BRAVO, Miguel. *Política artística del Franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Biblioteca de Historia núm. 30. Madrid: CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

<sup>12</sup> MARZO, Jorge Luis. *Arte moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Girona: Fundació Espais, 2008; p. 20.



Por lo tanto, el dirigismo, la censura e imposición cultural de la posguerra dio paso en la década de los cincuenta y sesenta a una apertura impulsada por el propio gobierno para apaciguar las voces contrarias a la política impuesta y ofrecer una imagen de España al exterior mucho más aperturista y vanguardista de lo que era<sup>13</sup>. El gobierno se dio cuenta de que el arte abstracto además de demostrar una imagen de modernidad, era inocuo como forma de contestación política dada su no expresión aparente de conceptos subversivos. Por ello, se llegó a adecuar el informalismo como un movimiento oficial de vanguardia hacia el exterior, con un carácter netamente español que subrayaba el carácter trágico y místico religioso del mismo, de forma que se relacionaba incluso, con la tradición pictórica española<sup>14</sup>. Para ello, los propios creadores también fueron artífices de ese cambio ya que representaban con sus obras a España en certámenes artísticos en el extranjero como la Trienal de Milán, la Bienal de Venecia, Bienal de Arte Mediterráneo de Alejandría o la Bienal de Sao Paulo en donde, además, obtuvieron los galardones más importantes que suponían un prestigio para ellos y el país<sup>15</sup>.

Tal circunstancia se debía, en gran medida, a las pocas facilidades oficiales existentes en España que apostaran por el arte más actual y el escaso acceso y aceptación del arte vanguardista, sin museos de arte contemporáneo que tuvieran obras representativas, ni tampoco iniciativas privadas con una repercusión significativa<sup>16</sup>. Es por ello que, durante los años cincuenta, los artistas vascos, junto con los españoles, no renunciaron al mecenazgo administrativo y a la labor promocional de la política artística franquista hacia el exterior. Tanto es así que, por un lado, Jorge Oteiza y por otro, Eduardo Chillida después de presentarse en representación de España a las bienales de Sao Paulo en 1957 y de Venecia en 1958 respectivamente, y obtener los primeros premios de escultura, vieron cómo sus carreras adquirieron un prestigio internacional del que también se beneficiaron<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Sobre el carácter español de la imagen abstracta ofrecida por los artistas informalistas puede consultarse: TUSELL GARCÍA, Genoveva. “La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones oficiales en el exterior (1955-1964)”. En CABAÑAS BRAVO, Miguel [Coord.]. *El arte español fuera de España*. Madrid: CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003; pp. 121- 130.

<sup>14</sup> La labor continua de publicidad española de una modernidad propia a través de exposiciones en el extranjero por parte del régimen franquista es analizada por: FUENTES VEGA, Alicia. “Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia”. En *Anales de la Historia del Arte*, núm. extraordinario 1, 2011; pp. 183-196.

<sup>15</sup> La primera representación española de arte de vanguardia en el extranjero fue en la IX Triennale de Milán de 1951, dedicado a la arquitectura y las artes decorativas y que galardonó a artistas de vanguardia como Ferrant, Oteiza y Cumella.

<sup>16</sup> En relación a las iniciativas privadas, debemos señalar la experiencia del Museo Abstracto de Cuenca puesta en marcha en 1966 y el trabajo de la Fundación Juan March que a pesar de comenzar en 1955 será en la década de los setenta cuando comience a realizar grandes exposiciones de arte de vanguardia. Igualmente, y en relación a los artistas vascos no podemos desdeñar la labor de mecenazgo llevada a cabo por la familia Huarte. Puede verse al respecto: SÁDABA, Silvia. “La aportación a las artes de la familia Huarte-Beaumont”. En FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo [Coord.]. *Pulchrum: scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra: Universidad de Navarra, 2011; pp. 726-732.

<sup>17</sup> No hay que olvidar el abandono de Jorge Oteiza de su trabajo con la escultura para dedicarse a reformar el ambiente cultural vasco, por lo que en un principio, su trascendencia internacional se quedó limitada a las fronteras vascas y españolas. Puede consultarse el desarrollo creativo y vital del escultor guipuzcoano en: ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad. *Jorge Oteiza. Pasión y razón*. San Sebastián: Nerea, 2003.

Si como hemos visto, a partir de los años sesenta la cultura oficial empieza a aceptar expresiones de vanguardia y de igual modo se produce una progresiva apertura en la política informativa y educativa<sup>18</sup>; por otro y en sentido contrario, en esos momentos, los artistas radicalizaron sus posturas frente a las gestiones artísticas del régimen y rechazaron representarlo en certámenes internacionales<sup>19</sup>. No obstante, para los años setenta, la política cultural había empezado a evidenciar una liberación hacia posturas reaccionarias, lo cual, patentizaba a su vez, la descomposición paulatina de un régimen en declive por la presión interna e internacional y que, finalmente, lo hará de manera física con la muerte de Francisco Franco. Como vemos, no se puede considerar que durante los años setenta en materia de gestión artística en el estado español se produzca una marcada ruptura con el periodo anterior, sino que la transformación puesta en marcha a finales de los años cincuenta continuó hasta mediado el decenio analizado<sup>20</sup>. Aun y todo, es reseñable la herencia de más de treinta años de intervencionismo ideológico dentro de los organismos públicos por la presión ejercida sobre los estamentos artísticos y culturales, que posteriormente, fue difuminándose a lo largo del proceso democrático.

A partir de entonces y en plena efervescencia política de transición democrática, las nuevas instituciones utilizarán la cultura como un medio para promover la democracia y tratarán de recuperar el impulso creativo en libertad, así como poner las bases de un nuevo orden cultural preocupado en gran medida de liquidar el oscuro pasado del régimen<sup>21</sup>. En esa transformación, será clave la labor del nuevo Ministerio de Cultura y Bienestar, creado en 1977 y que durante el periodo de gobierno de Unión de Centro Democrático (UCD) hasta 1982, se centrará en adaptar las viejas instituciones públicas a los nuevos valores democráticos<sup>22</sup>. Dirigido en sus dos primeros años por Pío Cabanillas<sup>23</sup>, tomó como ejemplo la concepción del ministro francés de mediados de los años cincuenta, André Malraux, de la

<sup>18</sup> En 1966 se promulgará la Ley de Prensa e Imprenta que aunque no se renunciara al control informativo suponía una mayor tolerancia, así como en 1970 la Ley de Educación que pretendía reformar la obsoleta educación española. Incluso podemos citar entre esas reformas la reorganización de la Dirección General de Bellas Artes dentro de la reorganización del Ministerio de Educación y Ciencia llevada a cabo en 1972.

<sup>19</sup> Los propios artistas que habían representado a España comenzarán a remarcar el antifranquismo de la vanguardia: MARZO, Jorge Luis. ob. cit.; pp. 111-116. También puede consultarse al respecto: ALBARRÁN DIEGO, Juan. “Estéticas de la resistencia en el último franquismo: entre la investigación lingüística y la consolidación del movimiento asociativo”. En *Artígrama*, núm. 25, 2010; pp. 543-545.

<sup>20</sup> QUAGGIO, Giulia. *Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)*. Seminario de Historia, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011.; p. 8. Disponible en [www.ucm.es/info/historia/ortega/1-11.pdf](http://www.ucm.es/info/historia/ortega/1-11.pdf) [Consultado en noviembre de 2014].

<sup>21</sup> Pueden consultarse sobre la evolución de la política cultural española a partir de 1977: RUBIO ARÓSTEGUI, Juan. “Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007”. En *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, año/vol. 7, núm. 1, 2008; pp. 55-70 o del mismo autor: RUBIO ARÓSTEGUI, Juan. *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas*. Gijón: Ediciones Trea, 2003.

<sup>22</sup> El deseo de que la cultura fuera un medio de democratización para el país se observó en la configuración del Ministerio de Cultura, que reconcilió en su seno diferentes ideologías heredadas del falangismo con posiciones comunistas MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España*, p. 348.

<sup>23</sup> Pío Cabanillas (1923 – 1991) había sido Ministro de Información y Turismo en 1974 durante el gobierno de Carlos Arias Navarro, sin embargo, su postura más abierta hacia la censura hizo que el propio Francisco Franco le depusiera del puesto asignado.

cultura como impulsora de la sociedad y de la democracia.<sup>24</sup> La labor que emprendieron procurará las bases para dotar al país de nuevas infraestructuras y nuevos modos de gestión artísticos modernos que la sociedad del momento requería. Entre los diferentes proyectos, la gran baza ministerial de 1977, fue la remodelación y revitalización del Museo de Arte Contemporáneo a través de un Patronato que supervisara las actividades del mismo. En un intento por enmendar reconciliaciones oficiales con artistas que habían quedado relegados durante el franquismo, se le ofreció la presidencia a Joan Miró junto con la vicepresidencia a Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo y Antonio Tàpies y como secretario se propuso a Eusebio Sempere<sup>25</sup>. Sin embargo, la creación de dicho patronato no se produjo y con ello tampoco se vislumbraron cambios sustanciales en la política de dicho museo, con lo que todo quedó en meras intenciones.

La otra apuesta del Ministerio de Cultura en estos años finales de los setenta y en consonancia con los cambios pretendidos en el Museo de Arte Contemporáneo relacionados con la renovación artística, se centró en procurar mantener y conservar las manifestaciones culturales y artísticas más avanzadas. Para ello, se pretendió potenciar la investigación de las nuevas corrientes artísticas contemporáneas a través de la puesta en marcha del llamado Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de Nuevas Formas Expresivas, denominado CINFE. Si bien su dirección estaba planteada en un principio para el citado Patronato dirigido por Joan Miró<sup>26</sup>, finalmente fue dirigido por el arquitecto Antonio Fernández Alba en un primer momento y posteriormente por José María Ballester<sup>27</sup>. Creado en 1979, algunas de sus funciones fueron las de promover las artes plásticas mediante la concesión de becas y premios, así como la puesta en marcha de exposiciones, congresos, ferias y el fomento de proyectos e investigaciones de formas expresivas a través de ayudas económicas<sup>28</sup>. Tanto el nuevo centro creado, como los demás estamentos del Ministerio de Cultura, entre ellos el Consejo Superior de Cultura y otras iniciativas como la comisión creada en 1978 para estudiar los problemas de los artistas plásticos, ofrecieron una mayor atención a la protección del patrimonio histórico e impulsaron ciertos premios honoríficos que mostraban un nuevo espíritu dentro de las relaciones entre el Estado y la cultura<sup>29</sup>. Sin embargo, las dificultades económicas y los cambios en la presidencia no permitieron que el CINFE desarrollara una labor destacable como era su pretensión inicial.

---

<sup>24</sup> Puede consultarse al respecto: QUAGGIO, Giulia. “Recomponer el canon estorbado. Pío Cabanillas y la política cultural de UCD”. En ALBARRÁN DIEGO, Juan [Coord.]. *Arte y Transición. Brumaria 24*. Madrid: Brumaria, 2012; pp. 197-222.

<sup>25</sup> HUICI, Fernando. “Las Exposiciones en 1977”. En VV.AA. *Arte Español 78*. Madrid: Editorial Lápiz, publicaciones de arte, 1978; p. 11.

<sup>26</sup> MALLO, Albino. “Chillida, propuesto para una vicepresidencia del Centro de Investigaciones de nuevas formas expresivas”. *Unidad*, 7 diciembre 1977; p. 9.

<sup>27</sup> IZQUIERDO, Teodoro. “José María Ballester, director del centro de nuevas formas expresivas. Investigar la cultura”. *Unidad*, [San Sebastián], 15 agosto 1978; p. 8.

<sup>28</sup> “Real Decreto 2055/1979 de 3 de agosto, por el que se crea el Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de nuevas formas expresivas”. *Boletín Oficial del Estado*, 30 agosto 1979, núm. 208; p. 20347.

<sup>29</sup> En 1980 la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, en base a un informe del Centro de Promoción de las Artes Plásticas estableció los Premios Nacionales de Artes Plásticas que reconocían la trayectoria sobresaliente en la labor creativa de algunos creadores.

Con la misma intención, y con la voluntad de difundir el arte contemporáneo a toda la sociedad española se realizaron numerosas muestras de arte con artistas españoles conocidos internacionalmente<sup>30</sup>. La proliferación de exposiciones fue una manera de ofrecer fácilmente una cultura artística actualizada a la sociedad y de igual modo, proporcionaba la difusión de la obra de los artistas<sup>31</sup>. Aun así, frente a la espectacularidad de las muestras, que adquirieron una fuerte resonancia y un fuerte apoyo popular, las mismas adolecían de un anacronismo en las concepciones de vanguardia del momento, ya que se centraban en difundir la obra de creadores con una reconocida trayectoria dentro de la modernidad de los años del franquismo.

De igual manera, en esos años de transición democrática, el organismo estatal procurará reconocer el pluralismo de la sociedad española bajo unos principios de neutralidad. La cultura se convirtió en símbolo y sinónimo de una recuperación de la escena pública y de los derechos civiles por parte de los españoles en plena transición. A partir de ese momento los organismos políticos proyectaron el arte y la cultura como un elemento de los más importantes para la emancipación y la inclusión de todas las ideologías y es que se hablaba de la cultura como de un nivel de libertad alcanzado<sup>32</sup>. A ello ayudó la articulación de la cultura que la Constitución Española de 1978 ofrecía y que propiciaba un intervencionismo en la adopción de iniciativas de carácter público. Con todo, la instauración del estado en autonomías procuró una descentralización de las labores del Ministerio de Cultura que otorgó a cada administración regional un papel muy importante en la configuración de un sistema cultural propio. Las comunidades autónomas asumieron la mayoría de las competencias anteriormente estatales y permitieron en ciertas regiones que se procuraran políticas culturales con claro sentido identitario.

Por su parte, en el País Vasco no existió una política cultural propiamente relacionada con las manifestaciones artísticas de la región hasta la instauración del Consejo de Cultura del Consejo General Vasco en 1977. Con ciertas similitudes con los objetivos y actividades puestas en marcha desde el Ministerio de Cultura del Gobierno Español, desde dicha corporación autonómica se puso en marcha un programa de promoción cultural y artística con una clara intencionalidad de restituir la idiosincrasia de la cultural local. A lo largo de los años setenta no había habido ningún interés manifiesto por parte de ninguna institución ni local, ni regional por gestionar una cultura artística en el ámbito vasco. Más bien de lo que se

---

<sup>30</sup> Fueron relevantes las muestras de Arroyo en 1977, en 1978 de Miró, en 1980 de Tápies o de Picasso en 1981. No obstante, tal y como señala Giulia Quaggio en el artículo citado anteriormente, en esas exposiciones se ofreció una imagen continuadora de la vanguardia aceptada en el periodo franquista ya que se encubrieron aquellos elementos comprometidos políticamente como el de Estampa Popular que no fueron divulgados institucionalmente. QUAGGIO, Giulia. ob. cit.; p. 20.

<sup>31</sup> SARRIUGARTE, Iñigo. "El arte español ante el final de la dictadura de Franco: la necesidad de una apertura internacional". En NAVAJAS, Carlos; ITURRIAGA, Diego [Coord.]. *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2008; p. 264.

<sup>32</sup> QUAGGIO, Giulia. ob. cit.; p. 6.

puede hablar en esta época fue de una desidia bastante notable por parte de las instituciones hacia los problemas estéticos. Hay que tener en cuenta la pobreza de infraestructuras artísticas y culturales que adolecía al País Vasco a comienzos de los años setenta como continuación de un problema derivado desde la contienda nacional y agravado con los problemas económicos que acuciarán a los ayuntamientos y a las diputaciones hasta bien entrados los años ochenta. Aun y todo, durante la década de los setenta, hubo ciertos apoyos institucionales a la creación y a la participación del artista centrados básicamente en la acción administrativa con el fomento de premios y ayudas.

Por todo, vamos a realizar un acercamiento inicial a la acción administrativa llevada a cabo por las instituciones locales, tanto ayuntamientos como diputaciones, para posteriormente pasar a conocer el impacto que supuso la implantación de nuevas formas de gestión artísticas a raíz de la creación del Gobierno Vasco. Dada la relevancia que adquirió la promoción artística de vanguardia a partir de la constitución del Gobierno Vasco, rebasamos los límites cronológicos planteados inicialmente, ya que si queremos conocer los cambios producidos en la gestión artística por parte de las instituciones oficiales es básico analizar la labor puesta en marcha por el Gobierno Vasco en los primeros años de la década de los ochenta, para poder comprobar la capacidad administrativa y los intereses reflejados en sus actividades.

1.1. El papel de las instituciones públicas locales en la promoción artística de los años setenta.

A comienzos de la década de los setenta no podemos hablar de la existencia de una política artística en las instituciones locales del País Vasco, ni en los ayuntamientos de cada capital del territorio ni en las diputaciones provinciales. Ninguna corporación provincial o local prestó atención a la difusión y a la promoción de las artes plásticas vascas de vanguardia de una manera relevante y consciente. Únicamente se ofrecieron apoyos económicos para la configuración y mantenimiento de las colecciones de los Museos de Bellas Artes de cada capital -que serán analizados más adelante en un apartado diferente-, al igual que ciertas ayudas y premios con los que se pretendía ofrecer una imagen renovadora y moderna de las ciudades que los llevaban a cabo.

Uno de los principales motivos de la existencia de ese desdén hacia el arte será la dificultad financiera que atraviesan la mayoría de las entidades locales vascas en esta década de crisis económica mundial. Como bien es conocido, en tales circunstancias la atención que se ofrece a las artes plásticas y a la cultura en general decrece de manera notable. Asimismo, la falta de conocimiento del arte más actual y de vanguardia por parte de las personas encargadas del ámbito cultural en los ayuntamientos y en las diputaciones va a ser constante a lo largo de la década analizada. Igualmente, las corporaciones locales estarán más centradas en resolver los problemas derivados de la situación política, con la celebración de unas

elecciones y la renovación de cargos en cada institución, así como a solucionar la conflictiva situación laboral y social que se vivía en esos momentos, que a abordar los problemas de la creación plástica.

Sin embargo, tras el cambio político derivado de las elecciones municipales de 1979, y la progresiva descentralización de la cultura que venía desarrollándose desde 1977, la situación y la atención al arte empezará a aumentar notablemente. A partir de entonces se abrirá un periodo nuevo caracterizado por un fuerte dinamismo en la atención a la cultura por parte de los municipios. No solo las capitales vascas tendrán mayor capacidad económica y mayor cuidado hacia el arte contemporáneo, sino que la cultura será protagonista en muchos ayuntamientos como sinónimo de libertad y modernidad de cara a la ciudadanía. De manera similar, en todo el estado español, los ayuntamientos, las diputaciones provinciales y los gobiernos autonómicos recién creados organizan actividades con un “afán no exento de cierto intervencionismo con fines propagandísticos de lo local frente a lo foráneo”<sup>33</sup>. La idea es renovar y desechar cualquier atisbo de herencia franquista, para lo que había que crear una nueva infraestructura cultural que, en el País Vasco, empezará a consolidarse a partir de finales de los años ochenta y noventa con una fuerte inversión en equipamientos para el arte contemporáneo<sup>34</sup>. Lo mismo sucederá con los organismos provinciales que comenzarán a tener una solvencia económica tras la restauración del Concierto Económico en mayo de 1981, lo cual les permitirá realizar grandes impulsos a la gestión y difusión de la creación artística. En todo caso, la excepción más significativa se produjo en Álava, donde las condiciones de la corporación provincial a lo largo de los años setenta fueron diferentes y ello les permitirá atender en mejores condiciones las cuestiones culturales y artísticas, tal como comprobaremos.

A pesar de lo anteriormente comentado, vamos a desgranar algunas de las iniciativas más representativas centradas en el arte de vanguardia celebradas a lo largo de la década de los setenta. No podemos dar cuenta de todas las actividades puestas en marcha por cada ayuntamiento del País Vasco y por ello vamos a englobar por territorios la labor más relevante desarrollada en torno al arte contemporáneo que los consistorios de las capitales de provincia y sus correspondientes organismos comarcales fomentaron. En la mayoría de los casos, las actividades de los ayuntamientos concentraron su trabajo en ofrecer muestras colectivas y certámenes artísticos que demostraran cierta sensibilidad artística, pero que generaban problemas y suspicacias por el valor subjetivo con el que se premiaba. Son variadas

<sup>33</sup> GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara. “1982-1992. Panorama de las políticas expositivas en Álava”. En *Comparada 01: porrota, ez etorkizuna eta aldaketa (ezerezena)*. Derrota, no futuro y cambio (de nada). Vitoria-Gasteiz: Obra social de Caja Vital, 2008; pp. 42.

<sup>34</sup> El proyecto más destacado fue la creación en 1987 de *Arteleku* cerca de San Sebastián por parte de la Diputación Foral de Guipúzcoa como un centro interdisciplinar para la creación contemporánea. Para finales de los años noventa estaban ya en marcha algunos proyectos culturales importantes en cada capital vasca. En Bilbao desde el proyecto de reformar la antigua Alhóndiga se deriva en 1992 a construir el Museo *Guggenheim* Bilbao y la Diputación Foral de Álava inaugura en Vitoria ya en 2002 el Centro Vasco de Arte Contemporáneo *Artium*.



las actuaciones, algunas más interesantes que otras, en cuanto a lo que se refiere a promoción del arte de vanguardia y por ello vamos a señalar solo las más representativas.

- Bilbao y Vizcaya

La situación de las instituciones públicas de Bilbao y de la provincia de Vizcaya difieren del resto de localidades vascas por varios motivos. En primer lugar, las dificultades económicas que sufren van a ser una traba difícil de superar. La situación financiera de las instituciones públicas vizcaínas, tras la contienda nacional y su consiguiente eliminación del Concierto Económico, no permitió realizar gasto alguno para la promoción artística. Los pocos recursos con los que contaban durante los años setenta se destinaron a favorecer la reconstrucción de la capital, una ciudad degradada urbanística y medio-ambientalmente<sup>35</sup>. A su vez, las consecuencias de la profunda crisis económica mundial que se vivió en los años setenta afectaron en un alto grado a la metrópoli de Bilbao que tuvo que sufrir una reconversión industrial a finales de los años ochenta.

Por otro lado, en las décadas de los cincuenta y sesenta fue notable la falta de empujes artísticos renovadores. La preponderancia artística que había vivido Bilbao en los albores del siglo XX empieza a decrecer tras la Guerra Civil, e incluso se puede afirmar que en ese periodo se sufre un cierto anquilosamiento estético heredero de una tradición basada en el arte elaborado en la primera mitad del siglo XX<sup>36</sup>. Junto a todas estas particularidades no se puede obviar la propia infraestructura de mercado artístico que tenía Bilbao para comprender la escasa atención a la promoción y difusión de las artes plásticas de vanguardia que tuvieron los organismos públicos en los años setenta. Bilbao contaba con una sustancial cantidad de galerías de arte, en mayor número las tradicionalistas que las que ofrecían una apertura a la vanguardia; pero que servían a los artistas para contar con un panorama ciertamente amplio donde exponer. Igualmente, en la labor de difusión y divulgación del arte fueron de capital importancia desde finales de los años cuarenta, la puesta en marcha de agrupaciones privadas como la Asociación Artística Vizcaína o el Nuevo Ateneo de Bilbao<sup>37</sup>. Sin embargo, durante la década de los setenta, tales agrupaciones van a ver mermada su influencia en la configuración de un sistema propicio para el arte, por la inclusión de dos espacios

---

<sup>35</sup> El fuerte crecimiento industrial y demográfico que se había vivido en los años sesenta se tornó en una trama urbana con falta de espacios, superposición de espacios residenciales e industriales sin un orden y mal conformado. AGIRREAZKUENAGA, Joseba; SERRANO, Susana. *Viaje por el poder en el Ayuntamiento de Bilbao. 1799-1999*. [Cat. Exp.] 15 abril -24 mayo 1999, Biblioteca de Bidebarrieta, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 1999; pp. 133-164.

<sup>36</sup> Pocas son las opciones de vanguardia que pueden conocerse en Vizcaya en los años cincuenta y sesenta. Los únicos artistas que centran sus esfuerzos en reivindicar socialmente cambios a través de su pintura serán los componentes de Estampa Popular de Vizcaya y posteriormente a finales de los años sesenta surgirán varios grupos de artistas que se engloban en una abstracción geométrica. Para ampliar la situación artística de Vizcaya en los años sesenta: SÁENZ DE GORBEA, Xabier. "Bizkaia, años sesenta". *Arte y artistas vascos en los años sesenta*, [Cat. Exp.], 7 julio -7 septiembre 1995, Sala de Exposiciones de Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995; pp. 147-189.

<sup>37</sup> Ambos contaban entre sus actividades con exposiciones y conferencias que apoyaban el arte nuevo.

institucionales importantes: por un lado el Museo de Bellas Artes de Bilbao que, en 1970 inaugura la sección de arte contemporáneo y por otro, la creación de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, ambos con participación tanto del Ayuntamiento de Bilbao como de la Diputación Foral de Vizcaya, aunque con una mayor implicación por parte de esta última, tal como veremos a continuación.

En el caso del Ayuntamiento de Bilbao, su participación cultural y artística en la ciudad se centrará únicamente en colaborar junto a otras instituciones públicas en algunas actividades artísticas, sin ser promotora directa de ninguna actividad durante los años setenta. Como bien es sabido, tal situación cambiará a partir de la década de los ochenta, cuando el ámbito cultural y artístico tendrá un papel fundamental en la reconversión económica, urbanística y social de la ciudad<sup>38</sup>. Sin embargo, durante los años analizados, la asfixia económica que sufre el organismo local no le permite ni convocar certámenes de arte, tal como realizaban otras corporaciones, ni muestras de arte colectivo, dada la escasez de infraestructuras propias en las que celebrar dichas actividades.

Frente al desdén hacia el arte contemporáneo del consistorio bilbaíno, es significativo que otras localidades menores realizasen una apuesta significativa por el mismo con exposiciones de cierta entidad que abarcaron incluso el ámbito nacional. Es el caso del Ayuntamiento de Baracaldo, un pueblo industrial de la margen izquierda de la ría, que promovió en los años setenta, con gran esfuerzo, tres exposiciones de gran calado para el arte vasco: las dos exposiciones de carácter nacional: “I Muestra de Artes Plásticas” en 1971 y la “II Muestra de Artes Plásticas” en 1973; y la popularmente conocida como “indiscriminada” “Exposición de Arte Vasco” en 1972 y que serán analizadas posteriormente en el apartado de las exposiciones colectivas.

El interés por promocionar el arte había sido una constante en el Ayuntamiento baracaldés que, desde 1964, había convocado certámenes artísticos con una mayor cuantía económica que el resto de localidades vecinas. Bajo diversas denominaciones como “Salón de Estío” o “Certamen Nacional de Pintura” tuvieron una frecuencia y convocatoria variada y serán las que derivarán en las mencionadas muestras en los años setenta<sup>39</sup>. Todo fue debido a la voluntad de Ceferino del Olmo, gestor municipal encargado de las salas municipales para exposiciones del consistorio baracaldés, quien mostró una atención al arte más avanzado tanto nacional como vasco y que, además, supo variar el modelo de certamen que venía celebrándose y dirigirlo hacia exposiciones divulgativas sin el carácter competitivo anterior. Como él mismo indicaba, dicha transformación fue consecuencia del contacto directo con

<sup>38</sup> Bien conocida es la historia de remodelación puesta en marcha por el Ayuntamiento de Bilbao desde finales de los años ochenta con un desarrollo del sector servicios y una fuerte inversión en infraestructuras culturales como el malogrado proyecto de centro de arte contemporáneo en la Alhóndiga de Bilbao (1988-89) o la inauguración del Museo Guggenheim de Bilbao en 1997.

<sup>39</sup> Si se quiere conocer su historia puede consultarse el artículo: Xabier Sáenz de Gorbea: “Las artes plásticas contemporáneas en la margen izquierda y zona minera”, *Ezkerrialdea Plastika, Las artes plásticas contemporáneas en la margen izquierda y zona minera*. [Cat. Exp.], Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2000; pp. 30-36.

los artistas y sobre todo, por el espíritu democratizador del momento que apoyaba la Asamblea de Artistas Vizcaínos, quienes reivindicaban un espacio abierto para todos los creadores del País Vasco, sin selección, que ofreciera un balance real de la creatividad del momento en la zona<sup>40</sup>.

La magnitud de las exposiciones celebradas, las jornadas informativas puestas en marcha con motivo de la celebración de las mismas y la labor promocional del arte vasco contemporáneo, sin cortapisas ni censuras, configuraron una oportunidad única de conocer de primera mano, en una de las localidades más industrializadas de la margen izquierda, el arte contemporáneo que se realizaba tanto en el País Vasco como en España. Posteriormente, en dichas salas municipales, instaladas en la quinta planta del edificio del Ayuntamiento baracaldés, tuvieron lugar otras exposiciones de jóvenes locales<sup>41</sup>, así como de otros como el estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, Alberto Rementería o Fernando Roscubas y colectivas de artistas vascos, entre las que podemos destacar la formada por José Ramón Sainz Morquillas y Jesús María Gallo Bidegain en 1973 y la del grupo Ikutze, un colectivo de autores vizcaínos que presentaron una instalación de denuncia en contra de la contaminación medioambiental<sup>42</sup>. Sin embargo, a pesar de que se había tomado el compromiso de repetir la experiencia de la Muestra de Arte Vasco de manera bienal y alternarla con la Muestra de Artes Plásticas, no pudo tener la continuidad deseada y no se volvieron a celebrar, aun cuando en prensa fueron anunciadas incluso en 1975<sup>43</sup>. En ese mismo año, en septiembre se inauguró una nueva sala de Exposiciones Municipal que quedó instalada en los bajos del casino de la plaza Marqués de Arriluce de Ybarra, también cerca del centro de la población, con lo que se pretendía tener un espacio estable y de mejor acceso para las actividades plásticas que el ayuntamiento pudiese celebrar<sup>44</sup>. Sin embargo, la apertura de dicho espacio no significó una continuidad en la apuesta por las exposiciones de arte contemporáneo vasco como se había realizado a comienzos del decenio<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> DEL OLMO, Ceferino. “Como se hace una exposición de Arte Vasco”. *Exposición de Arte Vasco*. [Cat. Exp.], diciembre 1971 – febrero 1972, Baracaldo. Bilbao: [s.n.] [Banco de Bilbao], 1972; s. p.

<sup>41</sup> En abril de 1972 se celebró la exposición “6 artistas locales” con la obra de Abel Castaños, Luis Montalbán, José María Muñoz, Alberto Ramírez, Alejandro Ruiz-Rozas y Pedro Goiriena.

<sup>42</sup> M. “Original exposición en Baracaldo”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 31 mayo 1974; p. 5.

<sup>43</sup> MARTÍNEZ, Florencio. “La exposición de arte vasco (2ª edición) volverá a Baracaldo”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 5 septiembre 1975; p. 3.

<sup>44</sup> La nueva sala municipal se inauguró con una exposición del pintor local Alberto Ramírez. MARTÍNEZ, Florencio. “El 15 de septiembre se inaugura la Sala Municipal de Baracaldo”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 4 septiembre 1975; p. 3.

<sup>45</sup> Podemos señalar la celebración de una colectiva del Grupo Peatones, miembros de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao en 1978.

Asimismo, el Ayuntamiento de Baracaldo, no solo se limitó al citado acondicionamiento de espacios para la difusión artística, sino que, como consecuencia de la propia exposición de Arte Vasco de 1972, manifestaron un interés por adquirir obras contemporáneas como las esculturas que se habían instalado en la plaza del ayuntamiento. Es el caso de la escultura de Vicente Larrea, *Samotracia*, una enorme obra de hierro de siete metros de altura con formas ondulantes y etéreas, como la famosa escultura griega, que el propio teniente de alcalde de Baracaldo, Juan Antonio Ortiz, como presidente de la Comisión

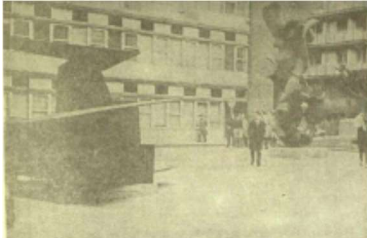


Fig. núm. 13. Plaza del Ayuntamiento de Baracaldo con las esculturas de Oteiza y Larrea instaladas con motivo de la Exposición de Arte Vasco de 1972. Imagen tomada del periódico *La Voz de España*, 14 enero 1972; p. 13.

de Cultura, anunciaba como el mejor monumento para la localidad, por tratarse de una magna obra de hierro, símbolo de la actividad industrial de Baracaldo<sup>46</sup>. Tras sendos debates en los plenos municipales, se acordó adquirir la escultura de Vicente Larrea y dejarla en el espacio que, todavía en la actualidad, ocupa<sup>47</sup>. Como consecuencia de dicha compra, la *Caja Metafísica* de Jorge Oteiza que había quedado colocada tras la exposición en la misma plaza (Fig. núm. 13), también se ofreció al consistorio baracaldés, aunque en su caso y pese a pedir un precio bastante menor, no se llegó a adquirir y finalmente Oteiza mandó retirarla en 1993<sup>48</sup>.

Igualmente, en 1973 también se adquirió una pintura de gran tamaño de arte concreto a un artista de la localidad, José Ramón Sainz Morquillas tras la muestra que realizó en los locales del ayuntamiento. Por lo tanto, gracias a la inquietud demostrada por los encargados de la cultura del Ayuntamiento de Baracaldo, se pudo conocer de primera mano el trabajo creativo más actual del País Vasco y del resto de España, al igual que se enriqueció el patrimonio artístico de la villa con una obra abstracta de claro signo contemporáneo.

Igual de relevante fue la labor iniciada por el Ayuntamiento de Durango a principios de los setenta. Con motivo de la remodelación de la plaza Ezkurdi de la localidad vizcaína, encargada a los arquitectos Juan Daniel Fullaondo y Fernando Olabarriá<sup>49</sup>, se acondicionó una sala de la misma para acoger exposiciones temporales, denominada como Sala Municipal

<sup>46</sup> “Baracaldo: la escultura de Larrea, un monumento al hierro”. *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 11 marzo 1972; p. 5

<sup>47</sup> Las mayores discrepancias provenían del tema económico, ya que se consideraba demasiado dinero (700.000 pesetas) para una escultura que el pueblo tampoco llegaba a comprender. A.A. “Se acordó adquirir esta escultura de Vicente Larrea”. *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 marzo 1972; p. 3.

<sup>48</sup> Oteiza consideraba la obra inconclusa debido a que la habían realizado una serie de artistas para darle un homenaje al artista oriotarra. A pesar de que se pedían 250.000 pesetas por la obra, en 1985 ante la negativa del ayuntamiento de comprarla, Oteiza decidió retirarla de la plaza del pueblo baracaldés con la intención de ofrecerla al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Fue finalmente en 1993, por medio de la Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, a quien había legado toda su obra, la que se encargó de retirarla y enviarla a su Fundación en Alzuza. “Oteiza retira una escultura”. *Abc*, [Madrid], 8 mayo 1993; p. 63.

<sup>49</sup> Puede consultarse: CHAVARRI, Raúl. “Plaza de Ezkurdi en Durango”. En *Nueva Forma*, núm. 63, 1971; p. 49 y CASTRO, J.A. “En la urbanística nacional, un ejemplo”. En *Nueva Forma*, núm. 63, 1971; p. 50-51.



Fig. núm. 14. Portada del catálogo de la exposición colectiva de Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy, Ramón Zuriarrain y Carlos Sanz.

de Arte, Ezkurdi<sup>50</sup>. La organización y dirección de dicha sala municipal fue encargada a tres amigos que se ofrecieron para encomendar dicho encargo: Jesús Astigarraga, Basilio Arana y Leopoldo Zugaza<sup>51</sup>. Éste último llevaba ya varios años trabajando en Durango en la gestión cultural, con el objetivo de ofrecer un clima cultural más abierto y amplio que abarcaba desde el mundo editorial y literario hasta el artístico gracias a un local donde realizó algunas exposiciones de arte vanguardista interesantes<sup>52</sup>. La apuesta realizada se centró en los artistas más jóvenes del País Vasco y para demostrarlo, un claro ejemplo de ese interés fue la muestra inaugural celebrada en septiembre de 1970 con la colectiva de los jóvenes artistas guipuzcoanos Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy, Ramón Zuriarrain y Carlos Sanz (Fig. núm. 14)<sup>53</sup>.

Posteriormente, pese a las dificultades económicas que se vivían y la escasa dotación ofrecida por el ayuntamiento para la celebración de muestras artísticas<sup>54</sup>, dichas salas siguieron manteniendo una fuerte apuesta por los artistas vascos noveles y avanzados estéticamente con posturas más innovadoras, de las que podemos destacar las individuales de autores consagrados como Bonifacio Alfonso, Vicente Larrea, José Luis Zumeta, Carmelo Ortiz de Elguea, Néstor Basterretxea o de artistas más desconocidos en esos momentos como Marta Cárdenas, José Ramón Sainz Morquillas, Juan Luis Goenaga o Andrés Nagel o incluso colectivos de artistas noveles de Durango bajo el colectiva Beharra, entre otros<sup>55</sup>. Asimismo, también celebraron muestras de gran importancia en colaboración con diferentes galerías y entidades como la exposición de la obra gráfica de Eduardo Chillida junto a la galería Iolas Velasco de Madrid en 1977 o la colectiva de “Grabadores Vascos” que puso en marcha la Caja de Ahorros Vizcaína en 1978. En aras de completar el trabajo de difusión ofrecido a través de las salas, se editaban unos catálogos, sencillos la mayor parte de las veces, pero con entrevistas a los creadores muy ilustrativas de sus intereses, e incluso, en algunas ocasiones, se ofrecieron conferencias que completaban de manera didáctica la exposición, tal como sucedió con ocasión de la muestra de Vicente Larrea cuya trayectoria fue expuesta por

<sup>50</sup> En un primer momento se sugirió a los arquitectos instalar en la remodelación de la plaza una sala de exposiciones, quienes recogieron la idea y la llevaron a cabo en varias salas.

<sup>51</sup> Los tres eran parte de la Asociación Gerediaga de Durango. AGIRIANO, Maya. “Leopoldo Zugaza: En cultura hay que dar muchas opciones para abrir caminos a la gente”. En *Ere*, núm. 84, 6-12 mayo 1981; p. 23.

<sup>52</sup> Entre otras actividades relevantes destacamos la puesta en marcha en 1965 junto a la sociedad Gerediaga de la Feria del Libro y el Disco Vasco que actualmente sigue celebrándose. En colaboración con la Galería Grises de José Luis Merino pudo comenzar a mostrar la obra de los creadores más actuales. VÉLEZ DE MENDIZABAL, Josemari. “Leopoldo Zugaza. El totalitarismo no desaparece con una dicha matinal”. En *Euskonews & Media*, [Revista electrónica], núm. 594, 30 septiembre – 7 octubre 2011; s. p.

<sup>53</sup> La misma muestra había tenido lugar en San Sebastián en julio “Exposición colectiva de artistas guipuzcoanos en Durango”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 1 septiembre 1970; p. 20.

<sup>54</sup> En palabras de Leopoldo Zugaza la asignación el primer año era de 15.000 pesetas para realizar los montajes, los catálogos, carteles y el correspondiente ágape del día de la inauguración. AGIRIANO, Maya, *art. cit.*; p. 23.

<sup>55</sup> Para conocer algunas de las exposiciones que tuvieron lugar en las Salas Municipales puede consultarse: ONANDIA GARATE, Mikel. *Artea Durangaldean, gaur. Arte en el Durangesado hoy*. Durango: Astarloa Kulturgingtza, Ayuntamiento de Durango, 2013; pp. 21-23.

el crítico de arte Santiago Amón.

La labor de dicha sala decreció a partir de las elecciones municipales de 1979 por el momento efervescente que se vivía y también por el cese en su gestión de Leopoldo Zugaza<sup>56</sup>; sin embargo, desde 1977 se había creado una Comisión de Artes Plásticas Municipal con los jóvenes José Julián Bakedano, cineasta, Pablo Cuevas, escultor, Imanol Larrinaga y Cayetano Lupeña, pintores y el arquitecto Carlos Sanmiguel, quienes a partir de los años ochenta pusieron en marcha exposiciones con un claro apoyo al arte y los artistas vascos contemporáneos<sup>57</sup>, una actividad que adaptada a los nuevos tiempos y sus nuevas necesidades continúa hoy en día.

En definitiva, la apertura de las Salas Municipales de Cultura en el Paseo de Ezkurdi de Durango proporcionaron un espacio divulgativo de promoción institucional con una fuerte entrega por la difusión del quehacer artístico contemporáneo vasco en una localidad no acostumbrada a tales acontecimientos. Enlazado con la intensa labor desarrollada en las Salas Municipales de cultura de la villa, y nuevamente con la ayuda y la iniciativa personal de Leopoldo Zugaza, en esos momentos miembro de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Bilbao, se puso en marcha en 1984 el Museo de Arte e Historia de Durango en el Palacio Etxezarreta de Durango. La colección permanente con la que contaba en esos momentos fue fruto de las donaciones que varios de los artistas que habían expuesto en las salas de Ezkurdi habían hecho en su momento, obras que, junto a algunas adquisiciones de trabajos de los principales artistas vascos del momento, conformaron una muy interesante colección de arte vasco contemporáneo<sup>58</sup>.

Frente a la labor de los ayuntamientos de estas localidades menores, la Diputación Foral de Vizcaya, del mismo modo que el Ayuntamiento de Bilbao, no llevó a cabo una labor continuada de gestión y promoción artística durante los años setenta. Como el resto de organismos provinciales, el fomento de la cultura provincial quedaba en manos de la Junta de Cultura dependiente del departamento de Educación del ente foral, cuyos objetivos fueron remodelados en marzo de 1971 y consistían fundamentalmente en “promover, estimular y difundir las actividades culturales de todo orden, procurando una adecuada coordinación

---

<sup>56</sup> Relacionado con la disminución de las actividades podemos señalar el problema que surgió con la desaparición de dos grabados de Chillida en una exposición del citado artista en 1977 e incluso en ese mismo momento también hubo otro altercado con unos cristales dañados debido a dos disparos de bala. DOUEIL, Teresa. “Desaparecen dos grabados de Eduardo Chillida”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 7 septiembre 1977; p. 10.

<sup>57</sup> Entre las exposiciones destacan “Eskultoreen topaketak” y las monográficas dedicadas a José Antonio Sistiaga y Mari Puri Herrero. “Kultura Plazara”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 197, 16-23 octubre 1980; p. 45.

<sup>58</sup> Tanto es así que en 1987 de los fondos que integran el museo y los espacios expositivos que ocupan, la sección de Bellas Artes del siglo XX es la que más metros tiene, 164 frente a los 110 metros cuadrados de la sección de Historia. Puede consultarse en: KORTADI, Edorta [Coord.]. *Censo de Museos del País Vasco*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1987; pp. 121-122.



entre todas las instituciones culturales vizcaínas [...]”<sup>59</sup>. Sin embargo, frente al inicial optimismo de los objetivos, la inoperancia de dicho organismo será bastante notable durante el periodo analizado. La situación de reorganización de la Junta de Cultura no se llevó a efecto hasta julio de 1975 cuando se nombraron a los nuevos miembros de la misma, con lo que, en el transcurso de esos años, no se desarrolló ninguna labor interesante dada la anormal situación en la que estuvo inmerso el organismo provincial<sup>60</sup>. La prensa local se hizo eco de la desoladora situación en la que se encontraba en 1971, cuando criticaron que las esperanzas que habían depositado en el nuevo reglamento y las expectativas propuestas se habían difuminado al no haberse realizado nada<sup>61</sup>. En todo caso, la propia institución a su vez, reconocía sus limitaciones en las memorias de actividades que realizaban cada año, como la elaborada en 1974 donde afirmaban que la escasez de noticias que ofrecían era consecuencia de que “la Junta de Cultura de Vizcaya continúa pendiente de que se lleve a cabo su proyectada reorganización”<sup>62</sup>.

Pese a que a mediados de los años setenta hubo una nueva reestructuración de la Junta de Cultura y de sus miembros, podemos afirmar que las labores en las que se centraron a lo largo de estos años se limitaron a subvencionar ciertas entidades culturales<sup>63</sup> o a promover ciertas conferencias y publicaciones que no tuvieron en cuenta el arte vasco, y mucho menos en el de vanguardia<sup>64</sup>. Las particulares condiciones económicas de la institución provincial únicamente permitieron mantener la atención y el apoyo al Museo de Bellas Artes de Bilbao que, en 1970 inauguró su nueva sede de arte contemporáneo y, por otro lado, también impulsaron la puesta en marcha de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, que como será analizada en el apartado de la educación artística cubrirá, con ciertas deficiencias iniciales un vacío existente en todo el País Vasco. Al margen de estas dos subvenciones, el resto de actividades de promoción y difusión del arte en general, fueron escasas.

Con todo, dentro de la promoción de las artes plásticas podemos destacar la concesión de las “Becas de ayuda al estudio de las Bellas Artes” que la Diputación Foral de

---

<sup>59</sup> La Junta de Cultura estaba compuesta por vocales miembros tanto de la Diputación como del Ayuntamiento así como por vocales vecinos que proponían tanto una corporación como la otra y de igual modo vocales natos que provenían de los organismos culturales de la provincia entre los que estaban el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Ateneo, la Asociación Artística Vizcaína entre otros y en los que destacaba la incorporación de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao. “Reglamento de la Junta de Cultura de Vizcaya”. Bilbao, marzo 1971. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja nº 37, 1971.

<sup>60</sup> En las memorias anuales de la Junta de Cultura de Vizcaya afirmaban que no habían podido realizar una labor extensa ni intensa por la situación anormal en la que se encontraban al estar todavía en 1974 pendientes de llevar a cabo la proyectada en 1971 reorganización. “Memoria de la Junta de Cultura de Vizcaya, 1974

<sup>61</sup> MALLO, Albino. “Junta de Cultura: 6 meses de silencio”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 13 diciembre 1971; p. 11.

<sup>62</sup> Junta de Cultura de Vizcaya. “Memoria sobre sus actividades en el ejercicio 1974”. Bilbao, 1975. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja nº 37, 1974.

<sup>63</sup> Anualmente se otorgaban partidas económicas a la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País y a la Academia de la Lengua Vasca.

<sup>64</sup> Si observamos las memorias de actividades puestas en marcha por la Junta de Cultura, no podemos más que destacar conferencias y publicaciones sobre historia del territorio así como alguna charla sobre pintura española del siglo XIX impartida por el Marqués de Lozoya en 1970. Junta de Cultura de Vizcaya. “Varias memorias”. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja nº 37.

Vizcaya concedía anualmente. Si bien no se trataba de una actividad encargada directamente a la Junta de Cultura, sino que dependía del departamento de Educación, dichos apoyos venían de algún modo a continuar con la importante promoción que la Diputación Foral de Vizcaya había llevado a cabo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX con la concesión de pensiones a creadores como Aurelio Arteta, Ángel Larroque, Nemesio Mogrobejo, Quintín de Torre o Ramón de Zubiaurre por citar a los más relevantes<sup>65</sup>. En los años setenta, no obstante, el tipo de ayuda era diferente, no existía ningún tipo de prueba artística que demostrara la valía del pensionado, sino que el apoyo económico se ofrecía para cursar estudios en alguna escuela de Bellas Artes y únicamente quedaba basado en las circunstancias económicas familiares. Aunque las citadas becas de ayuda al estudio se ofrecían en varios campos del conocimiento, en varias ocasiones se hicieron eco del interés de favorecer el desarrollo de las Bellas Artes a través de la concesión de dichas ayudas. Prueba de ello fue el considerable número de becas otorgadas como consecuencia de la instauración de la Escuela de Bellas Artes en Bilbao ya que fueron varios alumnos los que consiguieron contar con dicha ayuda económica para cursar sus estudios<sup>66</sup>. No obstante, a lo largo de la década de los setenta la cantidad económica ofrecida fue decreciendo como consecuencia de los problemas económicos que sufría la entidad provincial y es que de las 50.000 pesetas que se ofrecían en 1969 se pasó a 12.000 pesetas en 1973<sup>67</sup>. De igual forma y relacionado con el patrocinio a los alumnos de Bellas Artes se rechazó en 1975 la solicitud de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao de subvencionar un premio que se uniría a los que otorgaba el centro al finalizar el curso y que por falta de recursos económicos no pudieron patrocinar<sup>68</sup>.

Por último y concerniente a los concursos artísticos, pese a que la Diputación Foral de Vizcaya no creó ningún certamen propio, sí que apoyó la celebración por primera vez en Bilbao de la fase regional y de la final de la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo en 1970 que promovía la Dirección General de Bellas Artes desde la Comisaría General de Exposiciones. Dicho certamen era el resultado de un proceso de reorganización de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes tras el declive que llevaban sufriendo en los años sesenta<sup>69</sup>. La nueva convocatoria, además de incluir la categoría artística de

---

<sup>65</sup> Puede consultarse parte de la labor llevada a cabo en esos años finiseculares en: PACHO, María Jesús. “La acción institucional de fomento de las Bellas Artes en Bizkaia. El establecimiento del sistema de pensiones artísticas por la Diputación Provincial (1889-1890)”. En *Kobie. Serie Bellas Artes*, núm. 11, 1995/1997; pp. 191-198 y en NOVO, Javier; LARRINAGA, Andere; BILBAO, Mikel. “Las pensiones para artistas otorgadas por la Diputación Provincial de Vizcaya (1889-1912). Proceso histórico”. En *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 23, 2004; pp. 183-194.

<sup>66</sup>Salvo excepciones se concedían dos cada año a alumnos de Bellas Artes y dentro de la misma denominación una a estudios musicales. A lo largo de la década de los setenta podemos señalar la ayuda ofrecida a Enrique Rico Ibañez, Begoña Intxaustegui, José María Franco Iradi, Juan Daniel Tamayo, Francisco Javier Santos de la Hera o Juan Manuel Barredo Cahue entre otros.

<sup>67</sup> Por Decreto nº 32/1973, de 28 de septiembre se establecían las becas para Bellas Artes por un importe de 12.000 pesetas.

<sup>68</sup> Escuela de Bellas Artes de Bilbao. “Carta al Sr. Presidente de la Diputación de Vizcaya”. Bilbao 1 febrero 1975. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 1151, Exp. 2.

<sup>69</sup> “Decreto 3022/69, de 13 de noviembre, por el que se reorganizan las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 8 diciembre 1969, núm. 293; pp. 19097-19098.

contemporaneidad, cambiaba su periodicidad a ser bienal y además le precedían unas exposiciones regionales en aquellas ciudades que fueran sede de alguna Escuela de Bellas Artes. Es por ello que, en junio de 1970, Bilbao acogió la fase regional para los artistas residentes en las provincias vascas y aledañas, Burgos, La Rioja, Cantabria, Asturias y Navarra. La escasez de espacios apropiados a mediados de los años setenta por parte de la Diputación Foral de Vizcaya, cuando todavía no estaban preparadas las nuevas estancias del Museo de Bellas Artes de Bilbao, hizo que tuvieran que exponer en las salas de la empresa Babcock & Wilcox de la Gran Vía bilbaína (Fig. núm. 15). Allí se pudieron ver una selección de sesenta obras entre las que destacaban, sobre todo, los trabajos de creadores nacidos en las décadas de los 20 y 30<sup>70</sup>.



Fig. núm.15. Vistas generales de la fase regional de la “Exposición Nacional de Arte Contemporáneo” en las salas Babcock & Wilcox de Bilbao.

Posteriormente, y nuevamente como una demostración del cambio que se estaba produciendo en la capital vizcaína con la apertura de la Escuela de Bellas Artes y la sección de arte moderno del Museo de Bellas Artes de Bilbao, ambos proyectos dirigidos desde la Junta de Cultura y sobre todo por el apoyo y deseo expreso del director general de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid<sup>71</sup>, se realizó la fase final de la Exposición Nacional que recogía las obras premiadas en las cinco fases regionales y que inauguraron las nuevas salas del Museo de Bellas Artes. Tal como señalaban desde la Dirección General de Bellas Artes, se quería brindar un homenaje a Bilbao por el esfuerzo que había realizado en pro del arte<sup>72</sup>.

De igual modo que en las extintas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, se concedían diversos premios por parte de la Dirección General de Bellas Artes a las categorías de pintura, escultura, dibujo y grabado, lo cual fue complementado con otro premio que concedía la Diputación Foral de Vizcaya de 30.000 pesetas<sup>73</sup>. En la concesión de dichos premios se observa la tendencia a condecorar las obras más ancladas en la tradición como las pinturas de Santafé Largacha por la Diputación o los trabajos pictóricos del palentino Alejandro Mieres, primer premio, o los vascos Ignacio García Ergüin, Carmelo García

<sup>70</sup>La única excepción destacable es la de José Ramón Anda en la sección de escultura. *Exposición Nacional de Arte Contemporáneo. Pintura, Escultura, dibujo y artes de estampación. Catálogo General, 1970*. [Cat. Exp.], Varias fases y lugares. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaria General de Exposiciones, 1971.

<sup>71</sup>IRIZAR. “Arte contemporáneo en los locales de Babcock Wilcox”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 19 junio 1970; p. 4.

<sup>72</sup>IRIZAR. “IV Asamblea de Instituciones de cultura de las diputaciones”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 27 septiembre 1970; p. 3.

<sup>73</sup>Pedro de Arístegui. “Carta al Iltrmo. Sr. Don Luis González Robles”. Bilbao 29 de septiembre 1971. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 41.

Barrena desde el certamen y de José Ruesca en grabado, con lo que se demostraba la tendencia anquilosada del concurso que no llegó a otorgar ningún premio en escultura en la fase de Bilbao. La ausencia casi total de artistas jóvenes venía secundada por la abstención que se había proclamado desde la Asociación de Artistas Plásticos nacional, quienes habían redactado un informe para la reestructuración de las exposiciones de Bellas Artes que no se había tenido en cuenta. Al no estar conformes con el sistema de premios que se ofrecía ni la organización geográfica impuesta, unos quinientos creadores españoles se negaron a participar en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo con lo que se convirtió en una muestra con escasa representación del arte actual<sup>74</sup>.

Sin embargo, tal tendencia varió notablemente en la convocatoria de 1972, cuando volvieron a adaptar el reglamento de las Exposiciones Nacionales de Arte Contemporáneo a las nuevas tendencias del arte y dar cabida a todas ellas<sup>75</sup>. Es significativa la presencia entre los seleccionados en la fase regional de Bilbao sobre todo de creadores nacidos en los años cuarenta junto a varios jóvenes artistas de los años cincuenta entre los que destacaba la presencia abundante de alumnos de la Escuela de Bellas Artes como Alberto Rementería, Carmen Olabarri, Rosa María Adrada, Pedro Francisco Eguiluz, Rosa Viamonte o Begoña Inchaustegui, con lo que demostraba el nuevo cariz y la fuerte apuesta por los artistas más jóvenes tanto del certamen como de la región<sup>76</sup>. En ellos se observaba una clara tendencia hacia la abstracción lírica y gestual que se había impuesto años antes en la región vasca y de lo que son claro ejemplo las obras de Rementería e Inchaustegui (Fig. núm. 16.)<sup>77</sup>.

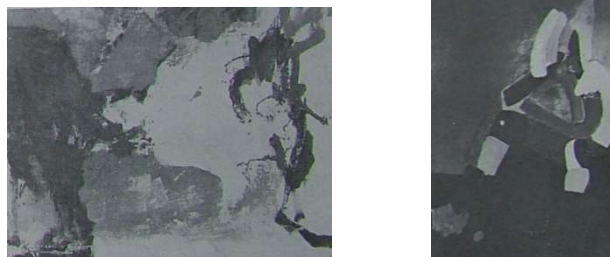


Fig. núm. 16. Obras seleccionadas en la fase regional de Bilbao de la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1972. A la izquierda, Alberto Rementería, *Contra el muro* y a la derecha la de Begoña Inchaustegui, *Soledad*.

Por todo, podemos afirmar que el organismo cultural de la Diputación Foral de Vizcaya no fue un agente activo de la actividad artística de la provincia, sino que se limitó a poner en marcha la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, así como a mantener y ampliar el

<sup>74</sup> “Quinientos pintores y escultores se niegan a participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes”. *La Vanguardia Española*, [Barcelona], 11 junio 1970; p. 8.

<sup>75</sup> “Orden de 28 de enero de 1972 por la que se aprueba el Reglamento de las Exposiciones Nacionales de Arte Contemporáneo”. *Boletín Oficial del Estado*, 8 febrero 1972, núm. 33; pp. 2286-2288.

<sup>76</sup> Es significativa la presencia de tantos alumnos de la Escuela de Bellas Artes cuando en la anterior convocatoria la abstención a presentarse al certamen había sido promovida por las asambleas y la Asociación de Artistas Plásticos que surgió del contacto de los alumnos de Bellas Artes de las diversas escuelas nacionales con los problemas de los creadores nacionales.

<sup>77</sup> *Exposición nacional de arte contemporáneo 1972. Catálogo general*. [Cat. Exp.], [s.l.], Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría General de Exposiciones, ca. 1972.

Museo de Bellas Artes con nuevas salas de arte moderno, lo cual, no obstante, significaba un fuerte apoyo al arte contemporáneo vasco. Las dificultades económicas que durante toda la década sufrieron no permitieron una atención mayor y es por ello que las muestras y certámenes celebrados tuvieron que ser dirigidos desde el Ministerio de Educación y Ciencia de Madrid. Igualmente reseñable en esa incapacidad para promover el arte, deberíamos señalar la escasa información y conocimiento de los responsables de la gestión cultural en esos años; no existen en las instituciones verdaderos intelectuales y expertos sobre las necesidades de las nuevas generaciones y por ello siguen apoyando un arte costumbrista anclado en los primeros años del siglo XX y en su modernidad desfasada ya para esos años. En definitiva, podemos afirmar que la labor de divulgación y promoción artística quedará relegada en otras entidades privadas tales como las galerías comerciales o ya avanzada la década y tras la muerte de Franco, en fundaciones privadas como Faustino Orbegozo o entidades financieras que ofrecerán nuevas gestiones y nuevos espacios para el desarrollo del arte vasco y que veremos en el apartado de la difusión privada.

- San Sebastián y Guipúzcoa

Si atendemos a la capital guipuzcoana, San Sebastián, es significativa la existencia del Centro de Atracción y Turismo dependiente del Ayuntamiento donostiarra desde 1927<sup>78</sup>

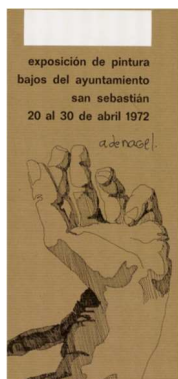


Fig. núm. 17. Catálogo de la exposición de Andrés Nagel en las Salas Municipales de Arte de San Sebastián, 1972.

debido a que, además de promover diversos servicios turísticos, también gestionaba actividades culturales como fiestas populares, ferias, certámenes o exposiciones de arte. Asimismo, el Ayuntamiento de San Sebastián contaba con mayores infraestructuras para la exhibición de arte –aunque estuvieran desfasadas- en comparación con otras ciudades, dado que contaba con unos Salones Municipales de Arte creados a finales de los años cuarenta y situadas en los bajos del consistorio<sup>79</sup> o los propios espacios del Centro de Atracción y Turismo que se venían ofreciendo para mostrar el arte de los creadores locales<sup>80</sup>. No obstante, fueron pocas las muestras de artistas jóvenes y actuales que expusieron en esos espacios en los años setenta, con la salvedad de una exposición de Andrés Nagel en abril 1972<sup>81</sup> en las salas municipales de arte (Fig. núm. 17). Igualmente, a principios del 1970 se produjo una iniciativa privada de interés para la exhibición de la obra más actual con la apertura del vestíbulo del Kursaal para colgar la obra de los artistas más

<sup>78</sup> En 1927 se creó el Centro de Atracción y Turismo en el número 14 de la Alameda del Boulevard al sustituir al Centro Municipal de Propaganda e Información. Dos años más tarde pasará al edificio que fue Gran Casino.

<sup>79</sup> Inauguradas en 1944 se crearon en los bajos del antiguo casino de San Sebastián, para entonces ya convertido en Casa Consistorial en la calle Igentea. Eran varias salas que fueron variando su espacio en consonancia con las necesidades de mayor espacio por parte del Ayuntamiento. Pueden consultarse algunas de las muestras realizadas en: GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. *Salas y galerías de arte en San Sebastián. 1878-2005*. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2007; pp. 105-117.

<sup>80</sup> José Luis Zumeta realizó su primera exposición individual en 1962 en dichas salas municipales.

<sup>81</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “La libertad expresiva de Andrés Nagel”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 30 abril 1972; p. 20.



jóvenes, pero que pese al buen inicio que tuvo, no ofreció una continuidad en los siguientes años<sup>82</sup>.

Por otro lado, es interesante considerar el cambio de rumbo que los organismos oficiales de San Sebastián ofrecieron en su promoción del arte porque supieron adaptarse rápidamente a las nuevas formas de expresión de vanguardia que venían imponiéndose frente a las posturas más tradicionalistas. En el caso de Guipúzcoa, desde principios de los años sesenta empezaron a emerger varios creadores con una tendencia marcada hacia posturas más innovadoras que tuvieron que desarrollar su actividad en las iniciativas privadas dado el vacío institucional con el que se encontraban. Tales artistas, agrupados en la provincia bajo el denominado grupo Gaur y la Galería Barandiarán adquirieron un fuerte eco social que, unido al reconocimiento internacional de muchos de sus miembros, provocó que las instituciones comenzaran a promocionar los nuevos lenguajes plásticos y patrocinaran premios adecuados al protagonismo artístico que había adquirido la provincia en esos momentos, como líder en las corrientes más avanzadas en todo el País Vasco e incluso en el extranjero.

Entre las actividades que el Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián ponía en marcha y que permanecieron durante los años setenta centradas en la plástica más actual, se debe destacar el Gran Premio de Pintura Vasca creado por la Comisión de Juventud del Centro de Atracción y Turismo de la ciudad en 1965. Tal como indica el propio título, tenía un carácter aglutinador de la escena vasca, sin dirigirse a los artistas locales, sino a todos los creadores vascos, incluso a los vasco-franceses. A pesar de que el premio celebró sus primeras ediciones con una orientación en los premios hacia posturas más realistas y continuadoras del trabajo academicista, posteriormente supo variar la tendencia y empezar a premiar las expresiones más innovadoras de los creadores vascos emergentes del momento. Claro ejemplo de ese cambio de dirección son la nómina de autores premiados en las ediciones que tuvieron lugar durante la década de los sesenta<sup>83</sup>. Si bien la primera edición se premió a Ricardo Arrúe y en la segunda a Luis García Ochoa, artistas ambos centrados en desarrollar paisajes y motivos figurativos; en la tercera edición de 1966, José Luis Zumeta fue galardonado con una obra completamente abstracta y compuesta a base de relieves superpuestos. No debemos olvidar el profundo cambio producido en 1966 con la irrupción de los grupos de Escuela Vasca y sobre todo con la creación del grupo Gaur en la provincia de Guipúzcoa que, precisamente, tuvo su razón de ser y su creación como una reacción de

---

<sup>82</sup> Se trataba de una empresa privada que pretendía ofrecer el espacio de paso para las personas que acudían al cine. Se inauguraron las salas con la obra de Andrés Nagel en enero de 1970. Posteriormente también José Antonio Sistiaga y Rafael Ruiz Balerdi proyectarán en mayo de 1971 cada uno una de sus películas. PASTOR. "El vestíbulo del Kursaal acogerá las obras de nuestros pintores". En *La Voz de España*, [San Sebastián], 1 enero 1970; p. 10.

<sup>83</sup> Los primeros premios del concurso fueron desde 1965 hasta 1970 en orden cronológico: Ramiro Arrúe, Luis García Ochoa, José Luis Zumeta, Carmelo Ortiz de Elguea, Rambie. Otros artistas galardonados con segundos y terceros premios otros artistas jóvenes como Vicente Amezttoy, Carlos Sanz, Juan José Aquerreta, Marta Cárdenas, Amable Arias o Juan Luis Goenaga.



sus integrantes a este tipo de certámenes que adolecían de criterios estéticos actuales<sup>84</sup>. Tras la celebración de varias ediciones, la convocatoria adquirió un prestigio notable debido a la fuerte dotación económica ofrecida y también por la exhibición de la muestra en otras capitales y localidades vascas. Su convocatoria aparecía incluso en la prensa nacional destacándose como la de mayor dotación de todo el estado<sup>85</sup>.

A partir de los años setenta, el Gran Premio de Pintura Vasca se celebraba de manera bienal en vez de anual, debido a la incorporación a la vida cultural de San Sebastián de otro certamen artístico escultórico, la Bienal de Escultura de San Sebastián de la que daremos cuenta a continuación. Para 1970 se celebra la quinta edición y los requisitos para participar en la misma se reducen a nacer o residir en el País Vasco, Navarra o el País Vasco francés tal y como se había estipulado desde sus inicios. La temática y el estilo de las obras era libre en todas las tendencias y técnicas pictóricas existentes, aunque como veremos, se realizaba una selección de obras para la posterior muestra en el Museo de San Telmo y los consiguientes galardones. En la edición de 1970 el jurado estuvo compuesto por el crítico de arte José María Moreno Galván, el director de la Escuela de Bellas Artes de Bayona, Louis Mallet y los artistas Miguel Ángel Álvarez, Néstor Basterretxea y Carmelo Ortiz de Elguea, correspondiendo a estos dos últimos la selección de las obras para su exposición. Dadas sus propias posturas estéticas, elaboraron una clasificación de trabajos basados en lenguajes abstractos y acordes a sus intereses y al arte contemporáneo<sup>86</sup>, lo cual despertó las reticencias y críticas de otros pintores y críticos de arte centrados en posturas más academicistas como por ejemplo Juan María Álvarez Emparanza, quien afirmaba lo inadecuado y reducido de dicha selección, por tratarse de una actividad promovida por una institución pública:

“[...] El V Gran Premio de Pintura Vasca ha resultado un palidísimo reflejo de la realidad artística vasca. Están ausentes los más renombrados pintores y desde la incoherencia de la selección, lo expuesto lo mismo puede ser pintura vasca que checoslovaca.

El C.A.T debiera saber que todo certamen artístico lo que selecciona –al menos en teoría– son los premios, y que el derecho a exponer un pintor vasco en una exposición promovida por instituciones también vascas, no puede ser anulada, salvo en casos excepcionales de manifiesta baja calidad”<sup>87</sup>.

Frente a esas opiniones, el fallo del jurado se decantó nuevamente por posturas renovadoras con cinco galardonados, en primer lugar, el vasco francés Paul Rambie y como

---

<sup>84</sup> Tanto Sistiaga como Arias afirman que la gestación del Grupo Gaur fue básicamente para ir en contra de los certámenes que se organizaban en San Sebastián, tanto el de Navidad de la galería Aranaz Darrás como el que empezó a organizar en 1965 el Centro de Atracción y Turismo y denominado Gran Premio de Pintura Vasca. ALONSO-PIMENTEL. M<sup>a</sup> del Carmen. Amable Arias. San Sebastián: Universidad de Deusto, 1997; p. 90.

<sup>85</sup> J.B. “Gran Premio de Pintura Vasca”. *Abc*, [Madrid], 29 noviembre 1972; p. 62.

<sup>86</sup> De 180 obras que se fueron presentadas, solo 48 fueron seleccionados por Néstor Basterretxea y Carmelo Ortiz de Elguea, seleccionando desde nuevas concepciones del realismo hasta las elaboradas propuestas informalistas. MALLO, Albino. “V Gran Premio de Pintura Vasca. Criterio selectivo en busca de un arte actual”. *Unidad*, [San Sebastián], 8 septiembre 1970; p. 32.

<sup>87</sup> ALVAREZ EMPARANZA, Juan María. “Determinados aspectos del “Gran Premio de Pintura Vasca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 6 septiembre 1970; p. 15.

segundos premios se galardonó a tres jóvenes donostiarras: Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy y Carlos Sanz y al vitoriano José Luis Álvarez, terminando con un segundo premio otorgado al tolosarra José Llanos<sup>88</sup>. Las obras premiadas quedaban encuadradas en una figuración expresionista con tendencia hacia la abstracción (Fig. núm. 18).



Fig. núm.18. Paul Rambie, Obra premiada en el V Gran Premio de Pintura Vasca

Es significativo que tanto la muestra del certamen como el nombramiento de los premiados se realizara dentro de los actos festivos de las Fiestas Euskaras, también patrocinadas por el Centro de Atracción y Turismo<sup>89</sup>, con lo que se puede interpretar también como una aceptación de algunas de las bases ideológicas que el movimiento de Escuela Vasca había adoptado en las que se interrelacionaba el arte con las cuestiones nacionalistas e identitarias. Por último, se debe señalar que la muestra se expuso en otras localidades como Vitoria en la Casa del Cordón, con lo que se apoyaba la difusión a un nivel mayor que el local dadas las propias características del certamen<sup>90</sup>.

En la posterior edición de 1972, a pesar de que la organización seguía a cargo del consistorio donostiarra, el certamen sufrió un cambio notable al quedar eliminadas las categorías en los premios. Dicha modificación fue consecuencia de las críticas que numerosos artistas habían vertido en la pasada convocatoria por considerar imperfectos los concursos en cuanto que encerraban una distinción subjetiva. Por ello y para paliar el sistema discriminatorio, los responsables del Centro de Atracción y Turismo realizaron diversas reuniones con artistas guipuzcoanos de las que se convino en ampliar el número de galardones y que todos ellos tuvieron una misma cuantía económica de 50.000 pesetas. Ese aumento de dotación, no obstante, no podía ser asumido por el Centro de Atracción y Turismo y por ello fueron nuevas entidades de todo el País Vasco las patrocinadoras de los nueve premios que, a cambio, recibirían en propiedad las pinturas tras la realización de un sorteo que determinaría la adjudicación de cada uno de ellos<sup>91</sup>. Otra de las novedades

<sup>88</sup> MORENO GALVÁN, José María. “El Premio de Pintura Vasca, en el Museo de San Telmo, San Sebastián”. En *Triunfo*, núm. 436, 10 octubre 1970; p. 45.

<sup>89</sup> En 1970 eran la XVII edición de estas jornadas en las que las danzas y las expresiones folclóricas se entremezclan con conferencias y actos centrados en lo popular del País Vasco.

<sup>90</sup> Era una práctica habitual del certamen que solían itinerar la exposición por varias localidades vascas. “Premio de Pintura Vasca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 29 septiembre 1970; p. 23.

<sup>91</sup> Las otras ocho entidades eran la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Banco de Vizcaya, Banco Guipuzcoano, Caja de Ahorros Provincial de Álava, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Pamplona, Celestino Oyarzábal y Sociedad Franco-Española de Alambres y cables de Bilbao.

incluidas en esta edición fue la apertura del certamen a aquellos creadores que quisieran exponer su obra fuera de concurso, de manera que se ofreciese una panorámica más completa de la plástica vasca del momento e igualmente, hacer un llamamiento a los artistas consagrados que tanto echaban de menos ciertos sectores de la sociedad guipuzcoana.

En 1972 el jurado estuvo formado fundamentalmente por artistas, Eduardo Chillida, Lucio Muñoz, Menchu Gal, Néstor Basterretxea y Paul Rambie; junto a los críticos de arte José Berruezo, José María Moreno Galván y Javier Serrano y se completó con los representantes municipales, Jesús Fernández Iriondo y Fernando de Otazu. Todos ellos premiaron nuevamente a los artistas más jóvenes del País Vasco. Por un lado, obtuvieron un galardón los vitorianos José Luis Álvarez, Santos Iñurrieta y Moisés Álvarez, el navarro Juan José Aquerreta, el francés René Celahy y también los guipuzcoanos José Gracenea, Ramón

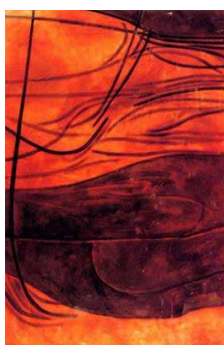


Fig. núm. 19. Juan Luis Goenaga. *Zelatun*. Obra premiada en el VI Gran Premio de Pintura Vasca 1972.

Zuriarrain, Javier Arocena y Juan Luis Goenaga<sup>92</sup>. Una buena nómina de artistas jóvenes de diversas tendencias entre los que, sobre todo, destacaba la abstracción en diferentes características. En el acta del jurado también se destacaron otras obras dignas de mención de los artistas Ana María Parra, Mariano Royo, Pedro Azketa, Joaquín Resano, Javier Morrás o Carlos Bizcarrondo<sup>93</sup>. Era destacable el premio concedido por el Banco Guipuzcoano, por ofrecer una beca de estudios destinada al joven menor de 25 años con mejores posibilidades para un futuro artístico, que fue a parar a Juan Luis Goenaga, una prometedora figura del arte abstracto guipuzcoano (Fig. núm. 19). El propio artista llegó a señalar al Premio de Pintura Vasca como una ayuda fundamental para posteriormente dedicarse de lleno a la pintura e incluso aseverar que su generación surgió desde ahí dados los galardones ofrecidos a creadores como Aquerreta, Amezttoy u Ortiz de Elguea<sup>94</sup>.

Como vemos, el ayuntamiento donostiarra ya no era el único promotor del certamen, con lo que los objetivos y las finalidades del mismo se fueron diversificando hasta quedar en una mera convocatoria de exhibición plástica que servía a los creadores para adquirir resonancia pública y a la corporación municipal en una manera de crear un cierto dinamismo e interés en la ciudadanía. Algunos sectores artísticos todavía cuestionaban la validez de estos premios en cuanto que pudieran servir como verdadera ayuda e impulso a la situación artística del momento, dada la reducción de tendencias que recompensaba el jurado y al carácter mercantil que comenzó a tener el certamen con la inclusión de los nuevos

<sup>92</sup> *Memoria Centro de Atracción y Turismo, San Sebastián, 1972*. San Sebastián: Centro de Atracción y Turismo, 1972; pp. 45-46.

<sup>93</sup> “Adjudicación de los cuadros ganadores del Gran Premio de Pintura Vasca”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 29 noviembre 1972; p. 8.

<sup>94</sup> AGUIRIANO, Maya. “Nunca juego yo, con esos temas. Entrevista a Juan Luis Goenaga”. En *Juan Luis Goenaga. “Ibeltza” (por caminos de sombras y silencio). Obras: 1969-1995*. [Cat. Exp.], 23 noviembre 1995 – 13 enero 1996, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995; p. 40.

patrocinadores<sup>95</sup>. Sin embargo, el aliento que ofrecían a algunos artistas y la oportunidad de generar un cierto clima cultural abierto a la plástica contemporánea, hizo que se volviera a convocar dos años más tarde, la última edición del Gran Premio de Pintura Vasca.

En la cita de 1974, se repitió la fórmula de múltiples premios, aunque con la salvedad de otorgar un primer galardón por parte del Ayuntamiento de San Sebastián de mayor cuantía económica que el resto. Contamos con la carta dirigida a la Diputación Foral de Vizcaya en la que solicitaban la subvención del premio en los siguientes términos:

“[...] Debe señalarse la eficacia de este patrocinio, debido a que el importe de la obra premiada estará muy cerca de la cantidad desembolsada, aparte de la difusión publicitaria que se hace del premio la cual compensa por sí misma el patrocinio. [...]

Mucho le agradecería estudiara con cariño esta proposición, en la seguridad de que, además de su colaboración en una obra de promoción cultural artística, adquirirá un valioso cuadro para la decoración de alguna de sus dependencias o una publicidad continua de su firma en el Museo de San Telmo, como donante de la obra<sup>96</sup>.

Como vemos, con tales palabras se demuestra el interés de promocionar más bien a las instituciones que a la creación artística que pudiera presentarse. En esta ocasión, fueron catorce las instituciones provinciales y entidades financieras de todo el País Vasco y Navarra junto con empresas o particulares privados las que galardonaron las obras con un derecho de propiedad sobre las mismas<sup>97</sup>. En el último momento la galerista madrileña Juana Mordó ofreció, sin opción de adquisición, una mención de honor. El primer premio fue para el vitoriano Moisés Álvarez Plágaro, de tendencia nuevamente abstracta y el resto de obras seleccionadas por el jurado fueron de variados estilos, desde la abstracción o el paisajismo hasta el realismo pop, entre los que podemos destacar a los creadores de las nuevas generaciones de los setenta, como Iñaki Moreno, José Ramón Sainz Morquillas, Pello Azketa, José Luis Noain (Fig. núm. 21), Carlos Zabala o Juan Luis Goenaga<sup>98</sup>. Sus obras se sortearon entre las entidades patrocinadoras, lo cual provocó que surgieran problemas y quejas al no satisfacer a algunos patrocinadores la obra que les había deparado el azar. En ese sentido, se puede observar cómo el afán de dichas instituciones más que alentar económicamente al premiado, era la compra de obras en base a una calidad que quedaba asegurada por la existencia de un jurado competente. Para esta última edición y a petición de los artistas, en el

<sup>95</sup> RIBERA, Carlos. “El VI Gran Premios de Pintura Vasca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 6 enero 1973; p. 16.

<sup>96</sup> Fernando de Otazu y Zulueta. “Carta al Sr. Don Pedro de Arístegui”. San Sebastián, 17 junio 1974. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 1074, Exp. 8.

<sup>97</sup> El elenco de patrocinadores que ofrecieron 50.000 pesetas por obra fueron las Diputaciones de Álava y de Guipúzcoa, Caja de Ahorros de Navarra, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa y de Álava, Caja Laboral Popular, Banco Guipuzcoano, Banco de Vizcaya junto la empresa Krafft y los señores José Osinalde Peñagaricano y Juan José Areilza. BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y...”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 6 octubre 1974; p. 12.

<sup>98</sup> El resto de premiados fueron Michel Petrisaas, Ana Izura, Luis Nian, Javier Sagarzazu, Josefina Álvarez, Javier Erro, Ana María Parra y Miguel Díez Álava. La mención honorífica de Juana Mordó fue a parar a Alberto González. “Moisés Álvarez, de Vitoria, vencedor del Gran Premio de Pintura Vasca”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 24 noviembre 1974; p. 8.

jurado no se encontraron artistas que pudieran premiar unas posturas estéticas personalistas, y por ello se compuso por la mencionada galerista Juan Mordó de Madrid y el galerista de San Sebastián, Fernando Altube, los críticos de arte María José Arribas, Javier Serrano, José Berruezo, Juan María Álvarez Emparanza, Santiago Aizarna y José Ayllón, y los señores Ángel Azpeitia, Fernando de Otazu y Zulueta y Javier Arbide ligados al consistorio donostiarra (Fig. núm. 20). En el momento de emitir su fallo, constataron un descenso en la calidad de las obras presentadas dado que señalaban que “la tónica general adolece de imaginación y se reconocen demasiadas paternidades”<sup>99</sup>.

Fig. núm. 20. Jurado del VII Gran Premio de Pintura Vasca deliberando en las salas del Museo del San Telmo, 1974.



Fig. núm.21. José Luis Noain, *Libertad de prensa*, 1974, obra premiada en el VII Gran Premio de Pintura vasca.

Para la exposición final (Fig. núm. 22) se seleccionaron 100 obras de los 468 cuadros presentados, una cantidad elevada acorde al elevado número de premios que se ofrecían. Aun



Fig. núm. 22. Cartel anunciador del VII Gran Premio de Pintura Vasca, 1974.

así, por parte de muchos sectores de la ciudad, la ausencia de los grandes representantes de la pintura vasca significaba una nueva decepción y afirmaban que la deriva del premio corría peligro de convertirse en acoger únicamente a creadores noveles y por lo tanto, no estar acorde al rango de la gran cita donostiarra<sup>100</sup>. Queda demostrado con estas palabras que el afán del organismo público a la hora de promover este certamen de pintura vasca se dirigía a poder ofrecer una muestra de los grandes nombres reconocidos de la plástica vasca y de ese modo conformar las diversas colecciones de las entidades que patrocinaban los premios, que a ayudar y ofrecer aliento a los artistas del momento conformando un entramado cultural apropiado para su desarrollo.

Las críticas hacia la dinámica del concurso no se hicieron esperar. El pintor Amable Arias envió su opinión al diario vespertino *Unidad*, afirmando la irracionalidad de presentarse a este tipo de premios dada su absoluta inoperatividad. Es significativa la crítica que ofrece sobre la formalización de la cultura que pretendían las instituciones con este tipo de actividades al señalar:

“[...] sed de formalismo de cultura típico de nuestras entidades promotoras, que en

<sup>99</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Moisés Álvarez Plágaro, de Vitoria, ganador del VII Gran Premio de Pintura Vasca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 24 noviembre 1974; p. 10.

<sup>100</sup> Era el premio de mayor dotación de España y se consideraba de primer nivel. AIZARNA, Santiago. “Gran Premio de Pintura Vasca”. *Unidad*, [San Sebastián], 3 diciembre 1974; p. 3.



última instancia creen que arte, cultura y sociedad es un elemento accesorio; algo eso sí, sin poderlo eludir del todo lo formalizan marginalmente con un ritual pequeño burgués de certamen multitudinario, que sirve solamente para encubrir el mal de fondo, y sobre todo dan lectura de lo que las entidades piensan: esto es, una preocupación a desmano, un puro juego manierista de hacer sin hacer”<sup>101</sup>.

El secretario del Centro de Atracción y Turismo, Rafael Aguirre, le contestó en otra misiva publicada en el mismo periódico donde afirmaba que la labor realizada por parte del organismo público era ofrecer un canal para “ayudar a los pintores de nuestra región, y a la pintura como vehículo de cultura que es”<sup>102</sup>. Además, recordaba la historia del certamen con los premios y los artistas que habían sido galardonados, confirmando la calidad del elenco de creadores de todas las tendencias que habían participado en las diversas ediciones.

Por último, y sobre la continuidad del certamen en 1976, tras nuevas reuniones de los responsables del C.A.T con pintores donostiarras, se decidió no volver a convocarlo por lo inadecuado que resultaba la competición y las compensaciones injustas que se ofrecían. Como quiera que las intenciones eran buenas, las diversas críticas y el malestar producido por las condecoraciones hicieron que no se volviera a convocar el Gran Premio de Pintura Vasca, dejando tras de sí siete convocatorias en las que, básicamente, fueron premiados los artistas más jóvenes y entre los que predominaron aquellos centrados en posturas abstractas, quizás no tanto relacionadas con los nuevos lenguajes que dominaban en la escena internacional, pero que continuaban la estela abierta por los artistas vascos en los años sesenta dentro de un informalismo matérico que, curiosamente era el que defendían los artistas que participaron en los jurados de las citas celebradas. Como vemos, si bien el Gran Premio de Pintura Vasca estuvo marcado por las continuas críticas de uno y otro signo y de tendencia artística, es significativa la celebración por parte del Ayuntamiento de San Sebastián de la misma y sobre todo la consideración que desde el Centro de Atracción y Turismo mantuvieron por ayudar, aunque fuera económicamente, a los pintores más innovadores de todo el País Vasco.

Como complemento a las convocatorias de pintura, en 1969, la Comisión de Cultura del consistorio donostiarra y el Centro de Atracción y Turismo promovieron la “I Bienal de Escultura de San Sebastián” con el objetivo de “reunir las expresiones escultóricas más significativas del arte actual”<sup>103</sup>. Tal afirmación denota una apertura a las expresiones más modernas del arte del momento no muy común en el desarrollo de las instituciones locales. Sin embargo, en San Sebastián sucede de ese modo por el gran momento que atraviesa, desde los años cincuenta, el panorama de la escultura guipuzcoana. Basta con recordar los premios

<sup>101</sup> ARIAS, Amable. “Punto de vista del pintor Amable Arias sobre el VII Premio de Pintura Vasca”. *Unidad*, [San Sebastián], 26 diciembre 1974; p. 16.

<sup>102</sup> AGUIRRE, Rafael. “Sobre el Gran Premio de Pintura Vasca”. *Unidad*, [San Sebastián], 28 diciembre 1974; p. 3.

<sup>103</sup> *Iª Bienal de Escultura. San Sebastián*. [Folleto]. San Sebastián: Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián, 1969.



internacionales obtenidos por Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, así como el prestigio que para finales de los años sesenta tenían el resto de escultores guipuzcoanos que eran considerados los ejemplos más importantes a nivel español e internacional<sup>104</sup>. La Bienal de Escultura de San Sebastián nació, por tanto, con un claro objetivo de acercar las formas plásticas del momento a la ciudadanía, sin desdeñar el interés por aprovechar el gran momento de la escultura guipuzcoana por contar con obras dignas de autores reconocidos. Así lo expresó Víctor Manuel Nieto Alcaide, miembro del jurado de la primera edición, quien reconoció el éxito de participación gracias a las numerosas obras presentadas, pero afirmaba su extrañeza por la escasez de nombres reconocidos presentados, dado el grupo de escultores guipuzcoanos importantes existentes que, quizás, no quisieron exponer su obra al carácter competitivo de la convocatoria<sup>105</sup>.

Sea como fuere, el punto fuerte del premio, además de contar con una cuantía económica, radicaba en la posterior realización de la obra en un espacio público de la ciudad, ya que otro de los fines del certamen era “embellecer las perspectivas urbanas donostiarra”<sup>106</sup>. En esta primera edición el espacio adjudicado era la Plaza del Centenario, entre las calles Easo y Urbietta, un espacio que estaba sufriendo un fuerte desarrollo constructivo en esos años<sup>107</sup>. El primer premio de esta edición recayó en Ricardo Ugarte de Zubiarrain, un joven escultor que presentó una maqueta de hierro creada de forma racionalista a partir de cubos abiertos que se relacionaban entre sí y con una clara tendencia vertical, muy en consonancia con el trabajo que estaba llevando a cabo en esos momentos<sup>108</sup>. Otra escultura también de carácter racionalista y abstracto del artista ceutí Amador Rodríguez consiguió el segundo premio, y el público entregó un tercer premio a un artista madrileño: J. Linares Cobo<sup>109</sup>. Es muy relevante para comprobar la importancia del premio conocer la composición del jurado ya que se incluyeron a varios de los críticos de arte más importantes del momento en España como eran Víctor Manuel Nieto Alcaide, Juan Antonio Gaya Nuño, Carlos Areán o Carlos Popovici; e incluso del extranjero con George S. Whittet y Laurence Bradsow, todos ellos bajo la presidencia del alcalde de San Sebastián, Felipe Ugarte.

---

<sup>104</sup> A ellos se les unía en esa denominada Escuela Vasca de escultura Remigio Mendiburu o Néstor Basterretxea. Baste citar el título de un artículo aparecido en la prensa donostiarra en 1968 por parte de Carlos Ribera: “La escultura guipuzcoana está a la cabeza de toda la española”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 2 abril 1968; p. 15.

<sup>105</sup> PASTOR. “El donostiarra Ricardo Ugarte, con su “Estela” ganó el primer premio de la Bienal de Escultura”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 20 septiembre 1969; p. 14.

<sup>106</sup> “Ricardo Ugarte de Zubiarrain primer premio de la Bienal de Escultura”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 20 de septiembre de 1969; p. 8.

<sup>107</sup> ÁLVAREZ, Soledad. “Ugarte. Navegación poética”. *Ugarte. Itsas-burni*. [Cat. Exp.], 1 julio- 5 septiembre 2009, Ganbara del Koldo Mitxelena de San Sebastián. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura y Euskera, 2009.

<sup>108</sup> Su paso de la pintura a la escultura se dio en base a estos cubos volumétricos y abiertos que crean espacios interrelacionados entre sí y con espacio que le rodea. Acompañó la maqueta de unas fotografías en las que a través de fotomontajes encajaba la obra en el espacio ofrecido de modo que quedaba más clara la inserción de la obra dentro del urbanismo propuesto. Entrevista a Ricardo Ugarte, San Sebastián, 15 diciembre 2014.

<sup>109</sup> “Ricardo Ugarte de Zubiarrain primer premio de la Bienal de Escultura”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 20 de septiembre de 1969; p. 8.

La obra, titulada *Estela* se inauguró el día de San Sebastián de 1970 (Fig. núm. 23), dentro de los diversos festejos organizados para ese día con una gran aceptación por parte de la crítica y de la sociedad donostiarra<sup>110</sup>. Es reseñable cómo se completaron los actos del certamen con dos conferencias sobre escultura contemporánea que venían a mejorar la labor de información artística que ofrecía el concurso y el Centro de Atracción y Turismo. Un día después de la inauguración, Gaya Nuño disertó sobre la historia de la escultura y su futuro en el salón de actos de la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo de la ciudad y al día siguiente, en el mismo lugar, fue el turno de Carlos Areán quién expuso sus conocimientos sobre la escultura en el siglo XX<sup>111</sup>.



Fig. núm. 23. Montaje de la escultura *Estela* de Ricardo Ugarte en la plaza del Centenario de San Sebastián e inauguración de la misma el 20 de enero de 1970.

Ante el éxito de la convocatoria, en 1971 se convocó la II Bienal Internacional de Escultura de San Sebastián anunciada en prensa como el acontecimiento que determinaba el año artístico de la ciudad ya que venía a “acabar con la asepsia, neutralidad y pasividad del pueblo donostiarra para con las manifestaciones artísticas”<sup>112</sup>. En este caso fue organizada por la Comisión de Cultura del Ayuntamiento de San Sebastián y el Centro de Atracción y Turismo junto con el patrocinio económico que ofreció la Fundación Castellblanch para los premios del certamen<sup>113</sup>. Se organizó como homenaje a Pío Baroja de quien, en 1972, momento en el que se inauguraría la obra, se iba a conmemorar el centenario de su nacimiento. Como novedad de esta convocatoria en las bases del concurso eliminaron la condición de tener que seguir las tendencias del arte actual con lo que se ofrecía mayor libertad a los concursantes. Nuevamente el emplazamiento elegido era una zona nueva de la ciudad, el barrio de Gros, que se encontraba en plena transformación urbanística debido al derribo de los salones del Gran Kursaal Marítimo y algunas casas de Sagües. La escultura

<sup>110</sup> Para el artista también supuso un fuerte impulso ya que incluso en las mismas fechas de la inauguración de la escultura pública tuvo una exposición individual en la galería Huts de la capital donostiarra.

<sup>111</sup> “Conferencia de Gaya Nuño sobre presente, pasado y futuro de la escultura”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 22 enero 1970; p. 12.

<sup>112</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “La II Bienal de Escultura”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 24 enero 1971; p. 16.

<sup>113</sup> El director gerente de la empresa comercial catalana Castellblanch, Antonio Parera, había creado la Dotación de Arte del mismo nombre en un afán de patrocinar artistas en toda España, así como a patrocinar concursos y conferencias entre las que destaca el Certamen de Masas Corales de Tolosa.

premiada vendría a ayudar a ofrecer una imagen moderna y renovadora del espacio urbano.

El jurado se compuso por un grupo más heterogéneo que la edición anterior ya que junto al crítico de arte Santiago Amón estaban los concejales del Ayuntamiento donostiarra Fernando Otazu y Jesús Fernández Iriondo junto a los artistas Lucio Muñoz, Pablo Serrano y Ricardo Ugarte y los arquitectos Oriol Bohigas y Luis Peña Ganchegui. Dicho jurado, a pesar de que en un principio declarara desierto el premio debido a que ninguna obra se adecuaba al espacio ofrecido, otorgó el primer premio de esta segunda edición de la Bienal de Escultura de San Sebastián a la obra *Sin Título* de Néstor Basterretxea que estaba dentro de las concepciones abstractas y espaciales de su autor<sup>114</sup>. Para la correcta ubicación de la futura obra recomendaron la creación de una comisión de expertos que determinaran el lugar donde colocar la escultura una vez realizada y que finalmente, tras muchos devaneos, fue colocada el 28 de diciembre de 1972 en el Paseo de Pío Baroja del barrio del Antiguo, junto al Palacio Miramar<sup>115</sup>.

A pesar de la oportunidad que suponía la convocatoria de estos premios para la conformación de una colección al aire libre de escultura contemporánea en la ciudad, la Bienal de Escultura no se volvió a realizar. Se trató de una oportunidad notable para acercar la escultura contemporánea abstracta a la ciudadanía además de ofrecer nuevos conceptos urbanísticos y artísticos abiertos a la modernidad. Hay que tener en cuenta la carestía de la realización de las obras escultóricas y por ello es de alabar la posibilidad ofrecida por la institución local a la producción de la misma. Relacionado con estas ideas señalaremos otras actuaciones significativas que puso en marcha el Ayuntamiento para la recuperación urbanística de algunos barrios nuevos de la ciudad como fue la colocación en 1973 de la escultura *Sin Título* de Remigio Mendiburu en el pasadizo subterráneo de la Avenida Carlos I<sup>116</sup> y sobre todo, la realizada en 1977 con la colocación del *Peine del Viento*, varias esculturas que Eduardo Chillida donó a la ciudad para ser colocadas al final del Paseo del Tenis en la zona de la playa de Ondarreta de la capital guipuzcoana. La dificultad del espacio en el que se debían instalar las obras e incluso la propia urbanización de la zona hizo que la cantidad económica que tuvo que afrontar el consistorio fuera bastante elevada y despertara ciertas críticas por el momento delicado que atravesaba el municipio<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> El segundo premio fue a parar a L. Frechilla del Rey y se declaró desierto el tercer premio. J.G.M. “Se declaran desiertos los premios de la II Bienal de escultura”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 15 septiembre 1971; p. 16.

<sup>115</sup> Si bien el Ayuntamiento propuso colocar la obra en la plaza de la Trinidad, la comisión encargada del estudio de su ubicación conformada por Santiago Amón, Eduardo Chillida y Luis Peña Ganchegui decidieron que se colocara en dicha avenida. *Memoria Centro de Atracción y Turismo, San Sebastián, 1972*. San Sebastián: Centro de Atracción y Turismo, 1972, p. 43.

<sup>116</sup> Con la ayuda económica de la Diputación Foral de Guipúzcoa se colocó esta escultura metálica que en la actualidad ha sido trasladada a la autopista de circunvalación del barrio de Amara. Del mismo escultor la ciudad también acogió en una iniciativa privada otra de sus obras más importantes de 1975, “Herri Txistu Otza” colocada en la pared de un edificio de viviendas de la Avenida de la Libertad de San Sebastián.

<sup>117</sup> Según las crónicas de la época fueron unos 50 millones de pesetas los gastados para realizar la plataforma de la obra. ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María. “El Peine del Viento” y el gasto municipal”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 3 septiembre 1977; p. 13.

Por último, a final de los años setenta, ya con el ayuntamiento conformado democráticamente y con José María Alkain, del Partido Nacionalista Vasco, como alcalde de la ciudad, la actividad institucional a favor del arte decayó considerablemente sin ningún patrocinio, ni concurso de escultura ni de pintura, una labor de la que se encargarán en esos momentos, sobre todo, las entidades financieras que veremos en otro apartado. Sin embargo, en 1979 el Centro de Atracción y Turismo puso en marcha un intercambio cultural con la ciudad alemana de Wiesbaden a través de una hermandad de orden cultural y turística entre las dos ciudades<sup>118</sup>. Durante todo el año se organizaron diversas actividades en ambas localidades entre las que destacó un intercambio de artistas<sup>119</sup>. Para ello, se planteó en primer lugar una exposición de creadores guipuzcoanos en Wiesbaden y posteriormente otra muestra en San Sebastián que exhibiría a los artistas de la zona alemana. Para realizar la selección de artistas que acudiesen a Wiesbaden, se reunieron en asamblea los artistas junto a representantes del C.A.T. y concluyeron que fuera una participación abierta a todos los pintores y escultores de Guipúzcoa y que un jurado, elegido democráticamente y compuesto por Maya Aguiriano, Francisco Usabiaga, Edorta Kortadi y Jorge Oteiza distinguiera a los nueve artistas que concurrirían a Wiesbaden<sup>120</sup>. Dicho jurado eligió a los pintores Carlos Añibarro, Juan Luis Goenaga, José Gracenea, José María Ortiz, Ramón Zuriarrain y los escultores Koldo Alberdi, Manuel Isasa, Xabier Laka y Ricardo Ugarte de Zubiarrain. Sin embargo, para ofrecer a la muestra una visión más completa posible del quehacer guipuzcoano se incluyeron otros dieciséis artistas más<sup>121</sup>. En definitiva, fueron veintiséis artistas los que expusieron 89 obras en los pabellones de la *Brunnenkolonnade*, museo de la ciudad del 13 al 23 de mayo de 1979<sup>122</sup>. Se conformó una selección ecléctica con varias generaciones y diversas posturas que surgían desde el paisajismo posimpresionista, la abstracción informalista y experimental tanto en pintura como en escultura, hasta las posturas más contemporáneas de los jóvenes con sus nuevos realismos que tanta implantación tenían ya en Guipúzcoa para esos años. Como complemento a la exhibición se ofreció al pintor José Gracenea una beca por parte del ayuntamiento de Wiesbaden para una estancia allí de tres meses. En la misma línea se quiso becar al escultor Manuel Isasa y Xabier Laka por iniciativa

<sup>118</sup> Estos primeros contactos derivaron en 1981 a realizar un hermanamiento entre las dos ciudades que se mantiene hoy en día.

<sup>119</sup> Entre otras actividades como intercambios infantiles, de grupos musicales, destacó la presentación en Alemania de la Nueva cocina vasca cargo de destacados cocineros guipuzcoanos (Argiñano, Subijana y Castillo) que sirvieron varias jornadas gastronómicas en un hotel de Wiesbaden junto al cantante Benito Lertxundi y los músicos de Argia. *Memoria 1979. Centro de Atracción y Turismo. Turismo eta Kultur Ekintzetxea*. San Sebastián: Centro de Atracción y Turismo, 1980; pp. 14-15.

<sup>120</sup> En un principio dentro de los miembros del jurado se encontraba Santiago Aizarna, quien en última instancia no acudió. "Pintura vasca en Alemania". *La Voz de España*, [San Sebastián], 6 marzo 1979; p. 10.

<sup>121</sup> Se trataron de Azpiazu, Bikondoa, Gallego, Hernández Mendizabal, Izura, Loidi, Llanos, Murua, Ormaechea, Oramazabal, Parra, Peña, Sagarzazu, Sistiaga, Tellería y Ugarte. También se incluyó en la muestra posterior la obra de Devoyon.

<sup>122</sup> KORTADI, Edorta. "Veintiséis artistas guipuzcoanos expusieron 89 obras en los pabellones de la Brunnenkolonnade". *Deia*, [Bilbao], 31 mayo 1979; p. 20.

propia de Jorge Oteiza, aunque finalmente dichos patrocinios no se llevaron a la práctica<sup>123</sup>.

La expedición a Alemania resultó de un enorme éxito no solo por servir para ampliar conocimientos plásticos y establecer relaciones con otros artistas y formas plásticas, sino que también se logró vender alguna obra y se establecieron múltiples contactos a nivel privado entre galerías alemanas y artistas guipuzcoanos<sup>124</sup>. Es por ello que los creadores participantes fueron los que propusieron al ayuntamiento que se extendiese el contacto con otros países dado lo enriquecedor de la experiencia. Lo único que completó las actividades del año en cuanto a la hermandad con la ciudad alemana fue una exposición en el Museo de San Telmo del 6 al 25 de agosto como parte de los actos de las fiestas patronales de la ciudad. El objetivo era que el pueblo guipuzcoano conociese las obras que habían llevado sus artistas y que habían adquirido tanto éxito y eco social, así como poder conocer lo que en el presente se estaba haciendo en Guipúzcoa. Para dicha muestra se contó con la colaboración de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián y la acogida en San Sebastián volvió a despertar ciertas críticas muy similares a las que durante toda la década se habían vertido sobre la selección y la exclusión de ciertos nombres frente a la inclusión de otros en estas selecciones de carácter heterogéneo, al no ofrecer una representación genuina de la plástica guipuzcoana<sup>125</sup>. Sin embargo, los propios artistas fueron quienes contestaron a dichas críticas, afirmándose en el carácter democrático de la selección llevada a cabo y en el valor actual de las obras presentadas en la muestra<sup>126</sup>.

Con todo lo relatado en torno a la gestión llevada a cabo por el Ayuntamiento de San Sebastián, podemos observar que gracias al Centro de Atracción y Turismo fueron varios los apoyos económicos que pusieron en marcha a través de premios, que vinieron a unirse con alguna muestra colectiva de arte vasco dentro de la escasa oferta de espacios expositivos con que contaban. Los resultados de los certámenes fueron debatidos en exceso por sus coetáneos dada la complejidad de conformar a las diferentes opciones estilísticas del momento a través de los concursos. No obstante, si atendemos a la precaria situación a la que se enfrentaba el artista de vanguardia en cuanto a espacios donde desarrollar y mostrar su arte, sobre todo a comienzos de los años setenta, podemos alabar la acción del consistorio donostiarra y la sensibilidad mostrada ante las posturas más avanzadas, así como la aceptación de las decisiones de las asambleas de artistas.

En cuanto a la provincia, la Diputación Foral de Guipúzcoa creó en marzo de 1971 la Junta de Cooperación Cultural como un órgano de asesoramiento dependiente de su

---

<sup>123</sup> Jorge Oteiza volvió a procurar crear un entramado cultural acorde al intercambio internacional de artistas al pretender una organización mayor. Jorge Oteiza. "Wiesbaden, balnearios, turismo=San Sebastián". 1979. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJI, FD 5248, Signatura E-4/72.

<sup>124</sup> Se vendió una escultura de Isasa y tres dibujos de Hernández Mendizabal. "Doce artistas de Wiesbaden abrirán el sábado una exposición en San Telmo". *La Voz de España*, [San Sebastián], 29 mayo 1979; p. 10.

<sup>125</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María. "Artistas guipuzcoanos de la exposición de Wiesbaden en San Telmo". *La Voz de España*, [San Sebastián], 10 agosto 1979; p. 7.

<sup>126</sup> "Polémica. Artistas guipuzcoanos replican". *La Voz de España*, [San Sebastián], 19 agosto 1979; p. 6.



Comisión de Educación, Deportes y Turismo, con la finalidad de apoyar y promover la cultura en todas sus manifestaciones y en todo el territorio provincial<sup>127</sup>. Entre las siete secciones en las que se compuso la comisión, la de Arte estuvo a cargo, durante toda la década de los setenta, del pintor Juan María Álvarez Emparanza, artista donostiarra de pintura academicista y crítico de arte en el periódico *La Voz de España*<sup>128</sup>. La labor de dicha sección por proteger y difundir la plástica en la provincia durante todo el decenio se basó fundamentalmente en organizar exposiciones, cursos, festivales y ciclos de conferencias. Es decir, la diputación a través de la creación de la Junta de Cooperación Cultural comenzaba a organizar y patrocinar eventos artísticos y culturales frente a las meras subvenciones que habían ofrecido en años anteriores<sup>129</sup>.

Las exposiciones que pusieron en marcha fueron tanto de homenajes a los grandes pintores guipuzcoanos como Ignacio Zuloaga, como de colectivas de pintura con una clara tendencia hacia los pintores de paisajes de principios y mediados del siglo XX<sup>130</sup>. Entre dichas muestras es destacable el interés de la institución provincial y sobre todo, el de los miembros de su sección de arte, por salir fuera de las fronteras guipuzcoanas a exhibir la labor plástica más tradicional de la provincia. Fueron numerosos los contactos con otras corporaciones provinciales<sup>131</sup> para exponer colectivas como “Guipúzcoa vista por sus pintores” que tuvo lugar en 1973 en Tarragona y Castellón para posteriormente exhibirla en San Sebastián<sup>132</sup>, o la celebrada en Gerona en 1974, “Pintores de Guipúzcoa”, en la que, de entre los 70 pintores de tendencias clásicas y academicistas presentados, con maestros consagrados como Arteta, Martiarena, Salaverria, Tellaache, Uranga o Zuloaga se incluyeron obras de Chillida, Balerdi, Sanz o Cárdenas, con lo que quedaban incluidas formas plásticas más innovadoras por parte de la entidad organizadora, pero siempre dentro de una tónica general de paisajismo y manifestaciones tradicionalistas<sup>133</sup>. Es significativo comprobar los nombres de los artistas presentados debido a que las obras exhibidas se realizaban con los propios fondos de la

<sup>127</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Se ha convocado el III Certamen “Pintoras de Guipúzcoa. La Comisión de Arte de la Junta de Cultura de la Diputación”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 18 mayo 1971; p. 16.

<sup>128</sup> Juan María Álvarez Emparanza (San Sebastián, 2 de junio de 1933 – 27 mayo 1996) estudió en Madrid en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Escribió varios libros sobre la pintura vasca desde principios del siglo XX hasta los años setenta.

<sup>129</sup> ARRIETA, Leyre; BARANDIARÁN, Miren. *Diputación y modernización: Gipuzkoa 1940-1975*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2003; p. 183.

<sup>130</sup> Entre las muestras con mayor trascendencia organizadas por la diputación guipuzcoana están “50 años de pintura vasca (1885-1935)” celebrada en el Museo de San Telmo en enero y febrero de 1972 tras su exhibición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y con una enorme aceptación por parte del público donostiarra y otras exposiciones homenaje como la celebrada en honor de Zuloaga en el Museo de San Telmo en 1976. También fueron importantes dentro del arte contemporáneo, la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo 1972 que organizaba la Dirección General de Bellas Artes española y que pudo contemplarse en 1973 en las salas del Museo de San Telmo.

<sup>131</sup> Se exhibieron itinerantes antes de 1973 en Vitoria, Zaragoza y Pamplona con la misma temática: Guipúzcoa y sus artistas de paisajes. BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 29 septiembre 1974; p. 12.

<sup>132</sup> Se trató de una exposición básicamente de paisaje s que tuvo lugar en las Salas de la Delegación Provincial de Información y Turismo de la calle Andía en noviembre de 1973. Posteriormente también se exhibió en 1975 en Vitoria con la colaboración de la Junta de Cultura de la Diputación Foral de Álava.

<sup>133</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María. “70 pintores y 150 lienzos en la exposición itinerante, organizada por la Diputación de Guipúzcoa”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 25 octubre 1974; p. 16.



diputación, por lo tanto, nos explica cómo poco a poco se estaban haciendo eco de las nuevas formas expresivas del momento, aunque todavía existiera un predominio claro de la pintura figurativa.

Como un acontecimiento dentro de las gestiones llevadas a cabo por la Diputación Foral de Guipúzcoa, debemos señalar la celebración de un *Symposium* internacional sobre “Arte y Realidad”, que tuvo lugar del 10 al 12 de octubre de 1974 en el Salón de recepciones del Palacio Provincial de San Sebastián. Fue el director de la sección de arte, Juan María Álvarez Emparanza el encargado de realizar las gestiones tanto con la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa como con la “*Foundation Internationales des Sciences humaines*” para conseguir el patrocinio de los mismos<sup>134</sup>. Se pretendía abordar las cuestiones más significativas de la función del arte contemporáneo y su relación con la realidad social. Además, el interés por parte de los organizadores era intentar “devolver a la ciudad ese espíritu, que en el pasado tuvo, de ser centro abierto a las más diversas corrientes del pensamiento”<sup>135</sup>. El evento tuvo una gran resonancia y repercusión por el carácter internacional de los ponentes, tanto franceses, alemanes, italianos e ingleses como españoles<sup>136</sup>. Las teorías expuestas versaban sobre la problemática del arte en relación con los condicionamientos sociológicos del momento, con temas que fueron desde las nuevas tecnologías y los medios de comunicación aplicados al arte y la imagen, hasta la muerte del arte por la técnica o cuestiones arquitectónicas y musicales de actualidad. En definitiva, unas jornadas interesantes por acercar cuestiones filosóficas elementales en los planteamientos de la creatividad contemporánea pero cuyo éxito no estuvo refrendado por la asistencia, ni por la participación de la sociedad<sup>137</sup>.

Posteriormente, y con el mismo empeño de mostrar la obra de los artistas guipuzcoanos fuera de sus fronteras, se mantuvieron contactos con el Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés (Castellón). Dicha pinacoteca se había puesto en marcha gracias a la iniciativa del crítico de arte Vicente Aguilera Cerní y la donación de obra de muchos artistas en 1972. Entre sus espacios expositivos se ofrecieron unas salas sin restaurar a la diputación guipuzcoana para exhibir la obra de sus artistas con la única condición de avisar sobre los movimientos de las mismas. Si bien en 1975 la sección de arte contaba con una dotación de 400.000 pesetas para realizar las obras de restauración correspondientes a

---

<sup>134</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan Mari. “Arte y Realidad”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 16 agosto 1974; p. 16.

<sup>135</sup> IBÁÑEZ, Santos. “Hoy se inician las jornadas sobre “Arte y realidad”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 10 octubre 1974; p. 9.

<sup>136</sup> Los ponentes, por orden de participación fueron: Jacques de Bourbon Busset, Herbert Gebauer, Jorge Uscatescu, Ree erger, Gaston Diehl, Henry Cavanna, Richard Wollheim, Jean Brun, Andre Wogenscky, Tomás Marco, Jesús Villa Rojo. *Ibid.*

<sup>137</sup> En la jornada inaugural solo acudieron una docena de personas, que aumentó a dos docenas en la jornada de la tarde, con lo que podemos concluir que no contaron con éxito de asistencia. IBÁÑEZ, Santos. “Se iniciaron las jornadas sobre “Arte y Realidad”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 11 octubre 1974; p. 9.

dichas salas<sup>138</sup>, tal actividad no se llegó a realizar y por lo tanto desconocemos las obras que se pretendían enviar y las que actualmente pueden verse en el Museo de artistas guipuzcoanos fueron por iniciativa privada de cada creador y no como consecuencia del trabajo de la diputación.

En cuanto a muestras colectivas, ya en 1978, la sección de Arte de la Diputación Foral de Guipúzcoa puso en marcha otra colectiva de pintores guipuzcoanos, que en esta ocasión viajó por varias localidades de la provincia, Rentería, Zarautz, Azpeitia, Eibar, Elgoibar, Hernani y Tolosa<sup>139</sup>. En dicha muestra junto a los academicistas consagrados, se incluyó la obra de los jóvenes Gonzalo Chillida, Carlos Sanz o Juan Luis Goenaga, nombres que como hemos conocido anteriormente fueron galardonados en los distintos Premios de Pintura Vasca que se celebraron en los años setenta con lo que pretendían dar a conocer la personalidad y manifestaciones pictóricas de los autores de su tierra a todos los que quisieran y mostraran interés<sup>140</sup>.

Como vemos a la hora de organizar la divulgación de la plástica a través de exposiciones, la entidad provincial no apoyó ni a los más jóvenes autores de Guipúzcoa, ni a las posturas más innovadoras; quizás por ello, desde que la sección de arte comenzó su andadura tuvo entre sus intereses recuperar el Certamen de Artistas Noveles que la entidad había creado en 1920<sup>141</sup>. En 1971, Álvarez Emparanza informó a la junta de la conveniencia de retomar el concurso que había dejado de convocarse a finales de los años cincuenta, ofreciendo un cambio de dirección para el mismo y apostando únicamente por los jóvenes y estableciendo bolsas de viajes como premios<sup>142</sup>. No obstante, su reanudación no tendrá lugar hasta 1977, en plena efervescencia democrática y con el patrocinio de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa; una colaboración que, pese a encuadrarse en el nuevo momento democrático que se estaba viviendo con un fuerte apoyo a la cultura por parte de las entidades financieras, se había fraguado a comienzos de los años setenta<sup>143</sup>.

<sup>138</sup> “Acta de la reunión ordinaria de la Comisión Permanente de la Junta de Cooperación Cultural de la Excma. Diputación Foral de Guipúzcoa, celebrada el día 15 de mayo de 1975”. San Sebastián, 15 mayo 1975. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 070, Exp. 034; p.2.

<sup>139</sup> “Reunión ordinaria de la Comisión Permanente de la Junta de Cooperación Cultural de la Excma. Diputación Foral de Guipúzcoa”. San Sebastián, 2 noviembre 1978. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 070, Exp. 32; p. 6.

<sup>140</sup> “Se inauguró la Exposición Itinerante de Pintores Guipuzcoanos”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 11 agosto 1978; p. 11.

<sup>141</sup> Con el paréntesis de la guerra y diferentes avatares y características en sus etapas, Adelina Moya ha realizado un acercamiento a la historia del premio en *XXXVI Certamen de Artistas Noveles*. [Cat. Exp.], 19 septiembre -28 octubre 1995, Salas de exposiciones de Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995; pp. 11-16.

<sup>142</sup> “Junta de la Cooperación Cultural de la Excma. Diputación de Guipúzcoa”. San Sebastián, 8 octubre 1971. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 070, Exp. 028; p. 3.

<sup>143</sup> Desde 1973 la sección de arte anuncia a la junta la colaboración de la institución financiera para la reanudación del certamen. “Junta de Cooperación Cultural de la Excma. Diputación Foral de Guipúzcoa”. San Sebastián, 10 diciembre 1973. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 070, Exp. 030; p. 2.

La convocatoria de 1977, que correspondía con la vigésima edición de la historia del concurso, se convocó como “Certamen de Pintores Noveles”, con lo que se relegaba la opción escultórica que, históricamente, también había quedado incluida. En las bases del concurso se estipulaba que cualquier pintor, independientemente de su edad, podía presentarse siempre y cuando hubiera nacido o llevara cinco años residiendo en Guipúzcoa. Asimismo, para asegurar el carácter de “noveles” los solicitantes no podían haber realizado ninguna exposición monográfica de su obra o haber vendido sus cuadros a través de ninguna galería profesional<sup>144</sup>. Se estipulaban tres premios diferentes y a cada uno de ellos, una beca de estudios, con lo que se ofrecía una finalidad docente diferente al único galardón económico. Los premiados por el jurado compuesto por los artistas Basterretxea, Zumeta y Ruiz Balerdi junto a los críticos Peña Santiago, Álvarez Emparanza y Berruezo fueron unos desconocidos Iñigo Arzac, Juan María Azpeitia y Ángel Güenaga, con obras tendentes desde la figuración neorrealista hasta la abstracción matérica, expresionista e informal<sup>145</sup>.

El éxito de la convocatoria, que contó con varias exposiciones tanto en la capital como en la provincia<sup>146</sup>, hizo que, al año siguiente, se volviera a convocar, en esta ocasión como “XXI Certamen de Artistas Noveles” con lo que se reanudaban los premios escultóricos. Junto a esta novedad se modificaron algunos aspectos del concurso; por ejemplo, incorporaron como edad mínima para participar los 18 años, ya que se consideraba que para el grupo de creadores menores existía ya otro concurso patrocinado por la Caja de Ahorros Provincial<sup>147</sup>. Igualmente, se estipulaba la realización por parte del jurado de una selección de las obras admitidas para poder asegurar la calidad en las exposiciones posteriores y en cuanto a los premios se ampliaron a cuatro, dos para pintura y otros dos para escultura, todos ellos de la misma cantidad en metálico, unida a una beca de estudios.

Según las crónicas del momento, el nivel artístico del certamen fue más elevado que en otras ediciones y sobre todo empezó a recoger nuevas corrientes artísticas ajenas a las posturas abstractas e informalistas que habían dominado la escena guipuzcoana durante los años sesenta y parte de los setenta<sup>148</sup>. Tal situación nos habla de un mejor acceso a la información por parte de estos jóvenes, la gran mayoría estudiantes de Bellas Artes y denota una mayor inquietud hacia posturas no consolidadas en el panorama institucional guipuzcoano. Pese a todo, entre los miembros del jurado (Fig. núm. 24) predominaban los miembros del grupo Gaur: Balerdi, Zumeta y Basterretxea para la pintura y Oteiza, Mendiburu y Ugarte para la escultura, todos ellos nombrados por la Caja de Ahorros junto a

---

<sup>144</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María. “Convocatoria del Nuevo Certamen de Pintores Noveles”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 3 septiembre 1977; p. 13.

<sup>145</sup> I.R. “Éxito del I Certamen de Pintores Noveles”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 27 noviembre 1977; p. 10.

<sup>146</sup> En San Sebastián, la Caja de Ahorros puso a disposición las tres salas de la calle Garibay y el resto de salas de exposiciones que tenía la corporación por toda Guipúzcoa.

<sup>147</sup> Para los artistas menores de 18 años el Club Juvenil de la Caja de Ahorros Provincial convocaba diversos concursos artísticos.

<sup>148</sup> KORTADI, Edorta. “Certamen de Artistas Noveles de Guipúzcoa: mayor presencia y calidad de los “nuevos realismos”. *Deia*, [Bilbao], 14 diciembre 1978; p. 22

los críticos propuestos por la Diputación: M.<sup>a</sup> Asunción Arrázola, José Berruezo y Santiago Aizarna para la pintura y Edorta Kortadi, Maya Aguiriano y Juan Plazaola para la escultura<sup>149</sup>. Concedieron los premios nuevamente a Juan María Azpeitia y Ángel Güenaga, alumnos de Bellas Artes, el primero en la Escuela de San Fernando de Madrid y el segundo en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao y que habían sido galardonados en la edición anterior en pintura. En el caso de la escultura, se premiaron trabajos que iban desde la abstracción racionalista continuadora de la senda abierta por Oteiza o Chillida en el caso de José Manuel Isasa, como una apuesta por la nueva figuración en la escultura realizada por Iñaki Arteche.



Fig. núm. 24. Los miembros del jurado del “XXI Certamen de artistas noveles”, entre los que se distingue a Jorge Oteiza, Ricardo Ugarte y Rafael Ruiz Balerdi a la izquierda. Imagen aparecida en *Egin*, 6 diciembre 1978; p. 4.

Tal apertura hacia tendencias no tan consolidadas y refrendadas por grandes figuras reconocidas continuó y fue una constante en las ediciones celebradas posteriormente. En 1979, se repitió la tónica vivida el año anterior, con una heterogeneidad de estilos presentados y también en los galardonados, donde hubo un predominio de las formas expresivas más abiertas internacionalmente y con un mayor número de obras presentadas, lo cual nos informa de la categoría que empezaba a adquirir el certamen<sup>150</sup>. El jurado premió en esta ocasión la pintura cercana a la nueva figuración con ecos surrealistas de Francisco Javier Valverde y Juan Francisco Ayesta y en escultura la continuidad de las formas racionalistas fue premiada en las creaciones de Aitor Mendizabal y Manuel Isasa.

Como hemos comprobado, la propia idiosincrasia del concurso, dirigido a los artistas *amateurs*, hizo que tuvieran cabida formas más diversas y no tan asentadas en la Guipúzcoa de esos años. Lo que demostraban tanto los premios como las exposiciones que tenían lugar, con el objetivo de las instituciones por difundir el trabajo creativo de la región, era impulsar un abanico de tendencias que los jóvenes creadores empezaban a trabajar y que nada tenían que ver con el arte abstracto informalista predominante de los años anteriores. En pintura empezaba a dominar el nuevo realismo con ecos surrealistas que artistas como Ameztoy, Sanz, Nagel o Zuriarrain estaban imponiendo y siendo aceptados y reconocidos; sin embargo, en escultura el gran peso de las grandes figuras internacionales de posturas abstractas y racionalistas como Oteiza y Chillida en gran medida, hicieron que se premiaran

<sup>149</sup> En la edición de años siguiente se repetirá la misma composición del jurado.

<sup>150</sup> Si bien en la edición de 1978 se presentaron 236 pinturas y 32 esculturas, en la presente fueron 246 pinturas y 70 esculturas. LARRAITZ. “XXII Certamen de Artistas Noveles”. *Unidad*, [San Sebastián], 4 diciembre 1979; p. 16.

las obras que eran deudoras de dichas tendencias.

Con todo, podemos alabar el trabajo de la corporación provincial por ofrecer un aliciente para la creación artística sin cortapisas y con una tendencia clara a posturas de vanguardia, dado que en esos momentos no existía ninguno parecido en todo el País Vasco. No obstante, si bien la Diputación Foral de Guipúzcoa participaba como organizadora del certamen, fue la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa la que, además de resolver el problema económico que la corporación no podía asumir, era la encargada directa de llevar a cabo el certamen en su estructura y de la celebración de las muestras. Sea como fuere, se trató de una iniciativa que fomentaba y estimulaba a los jóvenes guipuzcoanos tanto por el premio metálico como por la proyección que podía adquirir su obra y su nombre a través de las exhibiciones que tenían lugar, tanto que, con ciertas modificaciones, se ha mantenido hasta la actualidad<sup>151</sup>.

La Junta de Cooperación Cultural de la Diputación Foral de Guipúzcoa tuvo una serie de modificaciones con motivo de los cambios institucionales y políticos que se sucedieron a finales de los años setenta convirtiéndose en Consejo de Cultura<sup>152</sup>. La sección de arte también sufrió variaciones como fue la renuncia en 1981 del hasta entonces presidente, Juan María Álvarez Empanaza por disconformidad con el resto de miembros<sup>153</sup>. Fue sustituido por el escultor Reinaldo López<sup>154</sup>. En estos momentos democráticos las cuestiones que se planteaban tendían a tratar de reunir a todos los colectivos artísticos y culturales para conocer sus necesidades y así empezar a ofrecer apoyos económicos dados los nuevos presupuestos que la Sección de Cultura tenía para ayudar a las “entidades que desarrollan como actividad cultural el arte”<sup>155</sup>. Además, se centraron en solucionar el problema de la educación artística en la provincia, sin ningún centro oficial, con lo que se pretendía ofrecen talleres de artes plásticas en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de Zorroaga, así como la colaboración con las diversas asociaciones artísticas de la provincia para formar al profesorado<sup>156</sup>.

---

<sup>151</sup> En 2013 la Diputación Foral de Guipúzcoa presentó una edición renovada del certamen a través del programa “Artistas Noveles de Gipuzkoa”, sin ser un concurso sino un programa continuado de apoyo a la producción y la difusión del arte actual de Guipúzcoa con varias modalidades. En 2015 se ha convocado otra vez el programa para 2015/2016, con lo que haría la edición XLVI de toda la historia del certamen.

<sup>152</sup> Tras las elecciones celebradas el 3 de abril de 1979, el 22 de abril se constituyeron las primeras Juntas Generales de Guipúzcoa, nombrando Diputado General a Xabier Aizarna, sin embargo, la presidencia de dichas juntas quedaba a cargo del Rey de España quien designó delegado regio al mismo diputado general.

<sup>153</sup> Juan María Álvarez Empanaza. “Carta al Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa”. San Sebastián, 15 mayo 1981. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 167, Exp. 002.

<sup>154</sup> Reinaldo López era un escultor gallego que había trabajado con Oteiza en la Escuela de Arte de Deba y que en esos momentos formaba parte del Taller de Aya.

<sup>155</sup> “Reunión de la sección de cultura de la Diputación de Guipúzcoa con las entidades artísticas de la provincia”. San Sebastián, 28 julio 1982. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 238, Exp. 025.

<sup>156</sup> Reinaldo López. “Programa de actividades de la Sección de Arte del Consejo de Cultura de la Excm. Diputación Foral de Guipúzcoa. (Ejercicio 1982)”. San Sebastián, 14 diciembre 1981. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 238, Exp. 025

A partir de entonces se producirá una fuerte dinamización del arte por parte de la Diputación Foral de Guipúzcoa; habrá un interés por dotar de infraestructuras a la provincia y también por consolidar su patrimonio histórico artístico<sup>157</sup>. Es en 1983, con la transformación de la Diputación Foral fuera del régimen común y con José Antonio Ardanza como Diputado General, cuando fue nombrado diputado de cultura Imanol Murua quien a su vez propuso al poeta y músico Xabier Lete como director de cultura. Será entonces una etapa en la que, con la ayuda de una fuerte partida presupuestaria y numerosas reuniones con los artistas guipuzcoanos, se pusieron en marcha proyectos tan emblemáticos como Arteleku, espacio interdisciplinar para la creación artística o el Koldo Mitxelena Kulturunea, biblioteca y salas de exposiciones de San Sebastián<sup>158</sup>, con lo que se dotará a la provincia de infraestructuras acordes a los nuevos tiempos posmodernos.

- Vitoria y Álava

En el caso del Ayuntamiento de Vitoria, el proceso de crecimiento que la ciudad había sufrido desde mediados de los años cincuenta al llegar los años setenta se vio estancado por el problema de crisis económica mundial sufrido tras el aumento del precio de la energía. Desde la década de los sesenta hasta 1975 aproximadamente, el ayuntamiento vitoriano se centró sobre todo en continuar con el desarrollo económico e industrial de la ciudad<sup>159</sup>, por lo que la única actividad relacionada con la plástica que el consistorio llevó a cabo fue la organización de certámenes y muestras artísticas como la denominada “Anual Plástica”, una exposición creada en 1964 con el objetivo de mostrar a la ciudadanía las obras de los artistas alaveses<sup>160</sup>. Si bien en su primera edición no hubo premios, posteriormente empezaron a tener un componente competitivo con varios galardones, a lo que se añadió un carácter más restrictivo al seleccionar y rechazar algunas obras para la muestra que anualmente se celebraba dentro de los actos culturales organizados con motivo de las fiestas patronales de agosto en la ciudad. Anualmente se fue celebrando tanto el premio como su exposición colectiva hasta 1972. La organización de la misma corría a cargo del ayuntamiento vitoriano junto con la colaboración de la Diputación Foral de Álava y la Caja de Ahorros Municipal de

<sup>157</sup> Entre otras actividades podemos señalar la ayuda para pintar la cripta del Santuario de Aránzazu llevada a cabo de Néstor Basterretxea con un crédito de 2.375.000 pesetas en 1982. “Reunión de la Comisión de Cultura del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa”. San Sebastián, 13 mayo 1983. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 511, Exp. 26.

<sup>158</sup> Entrevista a Imanol Murua, San Sebastián, marzo 2004.

<sup>159</sup> Sobre los cambios producidos en Vitoria en el periodo franquista: LÓPEZ DE MATURANA, Virginia. *La reinención de una ciudad. Poder y política simbólica en Vitoria durante el franquismo (1936-1975)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2014.

<sup>160</sup> Posteriormente, se abrirá el ámbito geográfico de la muestra a las provincias limítrofes con Álava. Todas las vicisitudes del acontecimiento, así como del resto de certámenes y premios otorgados por el Ayuntamiento vitoriano se pueden consultar en: ARCEDIANO SALAZAR, Santiago. “Los certámenes artísticos del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz”. En VV.AA. *Fondos de arte contemporáneo del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz (1960-2003)*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2004; pp. 9-99.



Vitoria<sup>161</sup> y el lugar de celebración se fue alternando como consecuencia de la carencia por parte del consistorio de un espacio expositivo. Con variadas vicisitudes a lo largo de estos primeros años, la labor llevada a cabo por las instituciones locales más que impulsar el arte más joven y de vanguardia, fue la de promocionar con los premios a las figuras más cercanas al gusto oficial figurativo y de paisajes que tanta aceptación tenía en la ciudad, como una clara tendencia continuista con los creadores de cierto renombre de los años cincuenta<sup>162</sup>. De igual modo, provocó la reacción aireada de los artistas más jóvenes que abogaban por tendencias más vanguardistas y que rechazaban incluso presentarse a las exposiciones dada la escasa calidad de las mismas a nivel organizativo y artístico.

En un intento por remozar la convocatoria, en 1974 comienza a organizarse, con periodicidad bienal, la denominada “Bienal Plástica de Pintura y Escultura”. La organización de la misma seguía a cargo del Ayuntamiento, aunque compartía la entrega de premios con la Diputación alavesa y la Caja de Ahorros Municipal de la ciudad, las cuales, a cambio, recibían las obras premiadas<sup>163</sup>. Realmente las variaciones son solo nominativas ya que no hubo un cambio sustancial ni en cuanto a los criterios selectivos, ni a los organizativos del reglamento. Sin embargo, a partir de la edición de 1976, la participación empieza a ser numerosa y comienzan a aparecer entre la nómina de presentados y galardonados, jóvenes artistas tanto locales como regionales con claras composiciones abstractas y analíticas relacionadas con las formas de expresión más actuales del momento<sup>164</sup>. Es a partir de ese momento que la cita se convierte en un exponente y reflejo de lo realizado tanto en la provincia como en sus provincias vecinas y sirve como revulsivo para la escasa vida artística de la ciudad por la ocasión de poder ver parte de las tendencias más actuales de la creación vasca en la capital alavesa, con lo que se produjo, como bien señala Santiago Arcediano, un “proceso evolutivo, sin retorno, hacia lo moderno”<sup>165</sup>. Una de las causas era la presencia de jóvenes alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, que se presentaban y conseguían premios y reconocimientos a sus obras, en un claro ejemplo de apertura a la plástica más actual.

Los nuevos tiempos políticos y sociales que se viven tras la constitución de los ayuntamientos en 1979, con la inclusión de un alcalde del Partido Nacionalista Vasco en Vitoria, José Ángel Cuerda, no tuvieron unas consecuencias inmediatas en el patrocinio artístico de los años venideros. Es el momento en el que cada institución local empieza a

---

<sup>161</sup> La colaboración se basaba en otorgar los segundos y terceros premios por parte de la Diputación Foral de Álava y la Caja de Ahorros Municipal respectivamente.

<sup>162</sup> Claro ejemplo es el primer premio, medalla de oro que se otorgó en 1971 a José María Moreno García de Garayo, un artista joven académico y centrado en la figuración más realista.

<sup>163</sup> Asimismo la empresa Heraclio Fourrnier desde 1968 ofrecía un cuarto premio o medalla de bronce en las Bienales junto con una gratificación económica.

<sup>164</sup> Los premiados de la convocatoria de 1976 fueron Miguel Ángel González, Begoña del Valle, Fernando Illana y José María Alemán. Además, entre los presentados estaban jóvenes creadores como Gerardo Armesto, Ricardo Catania o Fernando Roscubas. FRAILE, María Asunción. “La bienal plástica de pintura y escultura”. *Norte Express*, [Vitoria], 12 agosto 1976, p. 18.

<sup>165</sup> ARCEDIANO SALAZAR, Santiago. *art. cit.*; p. 48.

impulsar nuevas formas de gestión cultural que, sobre todo, promueven festejos públicos y populares. En el ámbito artístico, se mantuvo la celebración de la Bienal de Escultura y Pintura con la particularidad de que, a partir de 1980, el premio se hizo más sustancioso al ofrecer la posibilidad de que fueran los artistas premiados los que decidieran con su consentimiento la adquisición de la obra, así como la posibilidad de recibir un encargo público tanto del ayuntamiento como de la diputación para crear lo que ellos quisieran a cambio de una importante cantidad económica<sup>166</sup>. El objetivo de tales incentivos económicos era poder convocar al mayor número de solicitantes, con lo que el éxito de la muestra quedaría asegurado en términos cuantitativos y no tanto en los cualitativos. Así sucedió en 1982, cuando el jurado tuvo que hacer una selección de obras por el elevado número de trabajos presentados, aunque la gran excepción fuera, paradójicamente la ausencia de los artistas alaveses<sup>167</sup>. Con todo, el certamen premió algunas de las obras más representativas de la escena creativa vasca con lo que se puede destacar el acierto en los criterios de la nueva etapa<sup>168</sup>.

Como vemos, el Ayuntamiento de Vitoria a través de los escasos recursos con los que contaba, fomentó únicamente certámenes y sus consiguientes exposiciones cuyo principal objetivo no era tanto generar y ofrecer estímulos artísticos a los artistas o cumplir con una función didáctica y cultural con la ciudadanía, sino más bien configurar una imagen social moderna de la ciudad y, por supuesto, crear una colección propia a cambio de premios económicos y encargos públicos. La fórmula de certámenes y premios ofrecía una panorámica reducida de la creación contemporánea provocada por la selección y ponderación de las obras en las que, además, no participa el elemento más importante que era el público. Por ello, en Vitoria varios artistas reaccionaron frente a estos concursos, por estar disconformes con la escasa atención que se ofrecía a los verdaderos problemas del arte y su difusión. En este sentido, a partir de los años ochenta, con la nueva situación política y social, el Ayuntamiento de Vitoria optó, además de continuar con la celebración de las consabidas Bienales prolongadas hasta 1990, por una vertiente más didáctica y cercana a la ciudadanía a través de talleres abiertos tanto de escultura como de pintura que desentrañaron y mostraron el proceso creativo de una manera innovadora y cercana<sup>169</sup>. Por todo, podemos

---

<sup>166</sup> Se convenía entregar medio millón de pesetas, lo cual era un aliciente para presentarse.

<sup>167</sup> Se presentaron 273 obras a la edición de 1982, de los que se seleccionaron 60 pinturas y 20 esculturas. Unos datos que otorgaba la consiguiente satisfacción del presidente de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento, Jesús Ibáñez de Matauco por elevar el número de participantes en comparación con la convocatoria anterior. “Máximos triunfadores en la Bienal. Hoy se inaugura la exposición”. Suplemento *Deia* Araba. *Deia* [Vitoria], 12 junio 1982; p.1.

<sup>168</sup> Como ejemplo de lo señalado podemos mencionar los premios otorgados a Darío Urzay en pintura y a José Ángel Lasa en escultura en la convocatoria de 1982. “Urzay y Lasa primeros premios de la Bienal plástica de Vitoria 1982”. *Egin*, [Hernani], 12 junio 1982; p. 29.

<sup>169</sup> La iniciativa proviene de un colectivo de escultores vitorianos que en 1981 expusieron al aire libre sus creaciones. Al año siguiente, con motivo de los actos vandálicos que sufrieron parte de las esculturas el Consistorio tomó parte y empezó a colaborar con las siguientes ediciones de 1983 y 1984. Posteriormente asumirán completamente la organización e incluirán la pintura dentro de los “Talleres Abiertos”. En cuanto al trabajo escultórico en estos talleres, Xesqui Castañer ha realizado un estudio de las convocatorias y los cambios sufridos en la ubicación de las mismas. CASTAÑER, Xesqui. “Arte público en Vitoria. La escultura en el

afirmar que el trabajo que el ayuntamiento realizó en cuestión de gestión artística a lo largo de los años setenta fue escaso, una situación que en los años ochenta variará notablemente, aunque, a pesar de tener una mayor sensibilidad y capacidad para afrontar los problemas de los jóvenes creadores, tampoco llegará a conectar con los intereses de los artistas locales<sup>170</sup>.

Bien diferente del resto de instituciones locales fue la situación de la Diputación Foral de Álava, configurándose como un ejemplo paradigmático en los años setenta en todo el estado español por su atención al arte de vanguardia y por disponer de cantidades presupuestarias mucho más amplias que en el resto de los territorios. El trabajo llevado a cabo por el Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava desde mediados de los años sesenta fue una excepción por su relevante atención a la plástica contemporánea en un momento de crisis social, política y económica que hacía impensable ofrecer el interés y el gasto realizado para el fomento del arte de vanguardia, no solo vasco, sino también español. Con todo, el mayor objetivo que persiguieron fue configurar una colección de arte contemporáneo de la que daremos cuenta en el momento de analizar la labor pública de difusión por parte del Museo de Bellas Artes de Álava.

Desde 1940, la Diputación Foral de Álava contaba con un organismo propio encargado de las cuestiones culturales de la provincia, el Consejo de Cultura. Desde su creación, el objetivo primordial era constituir y poner en funcionamiento el Museo, la Biblioteca y el Archivo, lo cual nos informa de la futura deriva en la gestión de los años setenta a favor de conformar una colección pública de arte para su ubicación en el museo provincial. Tanto es así que a principios de los años setenta, la sección dedicada a la promoción del arte dentro del organismo cultural se denominaba “Comisión de Arte y de Adquisiciones para el Museo Provincial de Álava”<sup>171</sup> e incluso en 1977, a la hora de redactar los nuevos estatutos del Consejo de Cultura el primer objetivo sigue relacionado con el arte afirmando que sus fines son: “fomentar, promover y estimular cuantas actuaciones e iniciativas pueden contribuir al estudio, conocimiento, divulgación y promoción del arte y la cultura en Álava”<sup>172</sup>.

Aun y todo, en los años analizados, el interés por el arte no estuvo dirigido solo por parte de la instancia cultural encargada del mismo, sino que desde la presidencia del organismo foral también se llevaron a cabo gestiones para comprar obras de arte contemporáneo. Todo fue consecuencia de la sensibilidad, el interés y el conocimiento del

---

espacio urbano”. En VV.AA. *Esculturas en espacios públicos de Vitoria-Gasteiz*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2002; pp. 9-18.

<sup>170</sup> Se puede consultar la situación de la provincia alavesa tanto su ayuntamiento como provincia en: GONZÁLEZ DE ASPURU HIDALGO, Sara. “1982-1992. Panorama de las políticas expositivas en Álava”. En *Comparada 01: porrota, ez etorkizuna eta aldaketa (ezerezena)*. Derrota, no futuro y cambio (de nada). Vitoria-Gasteiz: Obra social de Caja Vital, 2008; pp. 41-73.

<sup>171</sup> “Reunión de la Comisión de Arte y de Adquisiciones para el Museo Provincial de Álava”. Vitoria, 15 noviembre 1972. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16043.

<sup>172</sup> “Estatutos del Consejo de Cultura de la Excm. Diputación Foral de Álava”. Vitoria, noviembre 1977. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 13989-32.

medio artístico de dos personas; de una parte, Cayetano Ezquerro, presidente desde 1974 del Consejo de Cultura y posteriormente en 1977, como Diputado General; y de otra, de Pedro de Sancristóval, director del Consejo de Cultura desde 1975. Muy ilustrativas en el afán de la Diputación Foral de Álava son las palabras que Cayetano Ezquerro dirigió a Joan Miró en 1974 en las que afirmaba la labor emprendida de compra de obras de arte para servir de contrapunto al desarrollo industrial que había sufrido la provincia, de modo que se pretendía conseguir una mayor participación cultural y artística para dar un equilibrio a la sociedad<sup>173</sup>.

Sin embargo, tal predilección por comprar y crear una colección de arte contemporáneo tuvo como consecuencia una desatención hacia otros sectores culturales de la provincia relegados tanto económicamente como en interés público<sup>174</sup>. Incluso podemos afirmar que durante los años setenta la atención a los problemas relacionados con la práctica artística y su difusión quedaron olvidados y se limitaron a la adquisición de obras junto a varias actuaciones que pasamos a detallar. En cuanto a patrocinios económicos en certámenes –habitual en otras instituciones tal como hemos comprobado– la diputación y sus organismos competentes culturales solo participaban en la convocatoria que el Ayuntamiento de Vitoria celebraba bajo la denominación de “Anual Plástica” hasta 1972 y Bienal a partir de entonces, ofreciendo el segundo galardón de la misma. Dicha postura es lógica si tenemos en cuenta que la compra de obras se realizaba directamente con los propios artistas o con las galerías comerciales que les representaban, sin necesidad de convocar concursos. En ese sentido podemos señalar una actuación que tuvo lugar en 1974 cuando se convocó un concurso público para la realización de un mural decorativo para la entrada de las nuevas Oficinas Técnicas de la diputación<sup>175</sup>. A pesar de la convocatoria, los premios que se concedieron no llegaron a materializarse por no ser lo suficientemente adecuados<sup>176</sup> y por ello se decidió llamar directamente a José Luis Zumeta para la elaboración del mural decorativo. El artista guipuzcoano conocía dicha labor, dado que para esos momentos eran distinguidos los trabajos murales cerámicos que había realizado tanto en su pueblo natal,

<sup>173</sup> Cayetano Ezquerro. “Carta a D. Joan Miró”. Vitoria, 13 diciembre 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18741-17.

<sup>174</sup> Podemos señalar como dato representativo las diferentes partidas presupuestarias que se ofrecieron en 1974 a las secciones en que se componía la Junta de Cultura: si bien a la sección de arte se proponían 2.500.000 pesetas, la divulgación cultural, las danzas, fotografía, teatro o espeleología, no pasaban de 500.000 pesetas cada uno. “Reunión de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 1 marzo 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16045. El único apoyo de interés fue la construcción de la Casa de Cultura en el Parque de la Florida y que si bien se había diseñado en los años cincuenta por Antonio Fernández Alba, no se inauguró hasta 1976.

<sup>175</sup> Se ofrecían cuatro premios con un presupuesto total de 175.000 pesetas. El primer premio de 100.000 pesetas sería el encargado de realizar el mural para las nuevas oficinas ubicadas en la Plaza de la Provincia de la capital alavesa para cuya realización se dotaba de 300.000 pesetas. “Reunión de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura”. Vitoria, 1 marzo 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16045.

<sup>176</sup> No conocemos las obras premiadas pero el primer premio fue a parar a Merche Vegas, Miguel Urtasun y Jesús Crespo con la obra “Araba”, así como los tres accésits otorgados fueron a parar a José Antonio García Díez, Pablo López y Antonio Olloqui. “Premios del concurso para un mural decorativo en el nuevo edificio de las oficinas técnicas de la Diputación”. Vitoria, noviembre 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16041-2-4.

Usurbil, como el que le habían encargado para colocar en el puerto de Pasajes<sup>177</sup>. El propio Sancristóval expuso en los medios informativos dicha elección como consecuencia del gran prestigio del artista vasco y por el conocimiento que tenía del encargo y la repercusión de sus obras murales anteriores<sup>178</sup>.

La propuesta que elaboró el artista consistía en un mural de unos tres metros cuadrados compuesto por una serie de piezas cerámicas ensambladas junto a otras de madera (Fig. núm. 25), con una clara inspiración constructiva y abstracta que fue aceptada tanto por el Consejo de Cultura como por los arquitectos encargados de la obra<sup>179</sup>. Las posibles controversias que pudieran surgir por los colores elegidos para la pieza, el rojo y el verde – que conforman junto con el blanco los colores de la *ikurriña*, en esos momentos todavía prohibida-, fueron disipados por el propio artista que explicó que no existía ninguna alegoría literaria. En definitiva, se trataba de una gestión directa con el creador basada en su trayectoria y su reconocimiento personal sin necesidad de certámenes ni galardones que habían resultado ineficaces para el objetivo propuesto.



Fig. núm. 25. José Luis Zumeta. Maqueta y Mural en las Oficinas Técnicas de la Diputación Foral de Álava, Plaza de la Provincia, Vitoria-Gasteiz.

El encargo directo a artistas vascos actuales fue otra manera de patrocinio y de enriquecimiento del patrimonio de la provincia que la Diputación Foral de Álava repitió en varias ocasiones. En 1975 también se requirió del trabajo de otro artista vasco contemporáneo, Néstor Basterretxea, para la elaboración de varias piezas escultóricas que completasen el mobiliario del presbiterio de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Lasarte de Álava<sup>180</sup>. La reciente restauración de la iglesia gótica de dicho pueblo cercano a Vitoria obligaba a reponer el mobiliario litúrgico de la iglesia y en vez de apostar por la tradición y ofrecer una estética tradicionalista se optó por las formas puras, rectas y

---

<sup>177</sup> El mural de Usurbil lo realizó en 1972 detrás del frontón de la localidad y con unas grandes dimensiones alcanzando los 145 metros cuadrados. En el caso del mural para el puerto de Pasajes se instaló en la Estación Marítima del puerto pasaitarra ocupando unos 60 metros cuadrados y en la actualidad está en proceso de recuperación tras la demolición del mismo.

<sup>178</sup> LLANOS, José M. “Consejo de Cultura. I Ciclo de la Filmoteca Nacional. Un mural de Zumeta para las oficinas técnicas provinciales. Capacitación de profesorado de lengua vasca”. *Norte Express*, [Vitoria], 10 abril 1975; p. 9.

<sup>179</sup> Diputación Foral de Álava. “Proyecto Mural Oficinas Técnicas”. Vitoria, 25 abril 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16041-3.

<sup>180</sup> “Reunión del Consejo de Administración del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 20 mayo 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14093-3.



racionalistas del autor bermeotarra.

Los encargos se realizaban de manera libre, sin ningún tipo de premisas estéticas a seguir, se confiaba en la trayectoria del artista elegido por los responsables de la Junta de Cultura y se afirmaban los resultados en el reconocimiento que, para esos años, tenían tanto



Fig. núm. 26. Néstor Basterretxea. Objetos realizados para el presbiterio de la iglesia de Lasarte, Álava

José Luis Zumeta como Néstor Basterretxea<sup>181</sup>. En el caso de las obras de este último, se encargó de realizar un altar, dos piezas tipo cancelas de acceso al presbiterio, un ambón, dos candelabros e incluso un sagrario (Fig. núm. 26). Todas las piezas estaban elaboradas en madera de roble y el artista pretendía concordar su estética abstracta y racionalista con la sencillez y austeridad del románico de manera que se plasmara en versión contemporánea, la rotundidad formal medieval a través de un mobiliario litúrgico de líneas rectas y llanas<sup>182</sup>.

Es curioso comprobar la aceptación que desde la institución se hace de las formas más actuales incluso para espacios relacionados con la plástica tradicionalista, es plena, sin ningún tipo de cortapisas. Las proposiciones de estos encargos, a pesar de configurar un gasto notable para las arcas provinciales se aceptaban tanto por el Consejo de Cultura como por la presidencia de la Diputación Foral e incluso se daba publicidad en otras provincias como en Guipúzcoa. Es el caso de las piezas de Néstor Basterretxea que, antes de ser colocadas en la iglesia de Lasarte, la Junta de Cultura las instaló en una exposición en el Museo de San Telmo de San Sebastián. El coste de la misma fue asumido totalmente por la corporación alavesa e incluso se procuró conseguir unos efectos muy dignos en cuanto a montaje de la exposición<sup>183</sup>. Finalmente, las piezas se colocaron en la iglesia de Lasarte en abril de 1976 y fueron aceptadas como una gran actuación de la Diputación Foral de Álava en aras de conservar un monumento nacional con obras de un artista reconocido y contemporáneo<sup>184</sup>.

Con la misma intención de dotar de infraestructuras artísticamente contemporáneas a la provincia se propuso ese mismo año de 1975 a Eduardo Chillida la remodelación de la actual plaza de los Fueros de Vitoria. Nuevamente se requiere del trabajo de un escultor

<sup>181</sup> Incluso junto al encargo de las obras de Lasarte se le encargan otras dos esculturas de tema y forma libre para los fondos del Museo de Bellas Artes de Álava. “Reunión entre Néstor Basterrechea y Pedro de Sancristóval”. Vitoria, 5 enero 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-3.

<sup>182</sup> Néstor Basterretxea. “Carta a Pedro Sancristóval”. Fuenterrabía, 6 febrero 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18848-13.

<sup>183</sup> Se realizaron varios trabajos tanto fotográficos como de iluminación y de adecuación del espacio para que las piezas fueran contempladas como si estuvieran en el espacio para el que se habían diseñado, la iglesia románica de Lasarte. Fueron casi 100.000 pesetas entre varias facturas que ofrecieron un buen montaje. ALVAREZ EMPARANZA, Juan María. “Néstor Basterretxea, en el Museo de San Telmo”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 12 marzo 1976; p. 16.

<sup>184</sup> Tenerías. “Nuestro Monumento Nacional de Santa María de Lasarte, restaurado. Con el patrocinio de la Diputación han intervenido Basterrechea como escultor y Herrero como arquitecto”. *Norte Express*, [Vitoria], 7 mayo 1976; p. 12.



reconocido internacionalmente, sin ningún tipo de concurso, para diseñar el espacio que había quedado tras la reciente demolición de la antigua plaza de Abastos por decisión del ayuntamiento vitoriano<sup>185</sup>. Si bien el consistorio vitoriano había aprobado un diseño con jardines y una fuente con cuatro niveles para el espacio público abierto que había quedado en pleno centro de la ciudad en abril<sup>186</sup>, la Diputación Foral de Álava y sobre todo por iniciativa del entonces presidente del Consejo de Cultura, Cayetano Ezquerro y su director gerente, Pedro Sancristóbal, ya habían comenzado a tener conversaciones con Eduardo Chillida para la realización de un monumento que podría ser a los Fueros<sup>187</sup> y que poco a poco se fue ideando para instalar y colocar en el solar que había dejado la Plaza de Abastos<sup>188</sup>. Hay que tener en cuenta que el artista donostiarra además de ser reconocido mundialmente por su escultura, en esos momentos estaba en gestiones con el Ayuntamiento de San Sebastián para realizar la urbanización e instalación de su obra “Peine del Viento” junto al arquitecto Luis Peña Ganchegui<sup>189</sup>.

El proyecto se concreta de tal modo que el ayuntamiento suspende la tramitación de la urbanización que tenía prevista y ofrece a la Diputación Foral de Álava que tome a su cargo el proyecto de urbanización de la plaza con “objeto de que pueda servir de marco a una obra escultórica realizada por un artista de fama internacional”<sup>190</sup>. En octubre de 1975 la Diputación acepta la urbanización del solar y encarga un proyecto a Eduardo Chillida y a Luis Peña Ganchegui, quienes diseñan una plaza urbana peatonal que integraba diversos espacios arquitectónicos con la instalación de una escultura del artista vasco en el marco urbano de la ciudad (Fig. núm. 27).

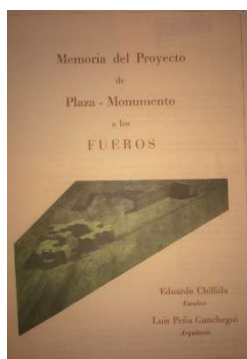


Fig. núm. 27. Eduardo Chillida, Luis Peña Ganchegui. *Memoria del Proyecto de Plaza-Monumento a los Fueros*, 1976.

El conjunto monumental albergaría en su trama de muros defensivos una escultura de acero de Chillida y externamente se completaría con una serie de recintos al aire libre para

<sup>185</sup> La plaza de Abastos se había cerrado el 11 de enero de 1974 y el 23 de enero de 1975 se decidió su demolición por parte del Ayuntamiento de Vitoria.

<sup>186</sup> El proyecto venía de la mano de Luis López de Sosoaga, Jesús Marcos e Ignacio Murua.

<sup>187</sup> J.M.L.L. “Crónica Foral”. *Norte Express*, [Vitoria], 26 marzo 1975; p. 9.

<sup>188</sup> “Álava tendrá cursos permanentes de lengua vasca. Eduardo Chillida, por encargo de la Diputación, hará un monumento a los Fueros”. *Abc*, [Vitoria], 3 mayo 1975; p. 36.

<sup>189</sup> Como bien es conocido, a pesar de que el ofrecimiento de la escultura por parte de Chillida se había realizado muchos años antes, para 1973, su instalación se postergó hasta 1977 por la dificultad que conllevaba.

<sup>190</sup> “Urbanizaciones. Nueva Plaza de los Fueros”. En *Boletín Municipal de Vitoria. Publicación del Excmo. Ayuntamiento de Vitoria*, núm. 36/37, Año 1976; p. 150.

practicar deportes tradicionales del País Vasco<sup>191</sup>. Finalmente, en 1976 las Juntas Generales en sesión extraordinaria celebrada el 21 de julio para conmemorar el Centenario de la Ley abolitoria de los Fueros, adoptaron el acuerdo de erigir la plaza monumento a los Fueros de la siguiente manera:

“Que para recordar esta importante efeméride y como expresión en piedra de la permanencia de sentimiento que caracterizan al pueblo vasco, la Diputación Foral de Álava eleve, en el sitio ya designado por el Ayuntamiento de Vitoria, un monumento conmemorativo de los Fueros”<sup>192</sup>.

El proyecto se presenta a la opinión pública el 28 de julio de 1976 en el Museo de Bellas Artes de la ciudad con la participación de Pedro Sancristóval como director del Consejo de Cultura, el arquitecto Enrique Suárez Alba, el crítico de arte Santiago Amón junto a los artífices del proyecto, Eduardo Chillida y Luis Peña Ganchegui<sup>193</sup>. Se ampliaron los detalles de la obra que se pretendía llevar a cabo y posteriormente se debatieron y sugirieron diversas opiniones entre los asistentes. Finalmente, a pesar de las opiniones contrarias a la creación de dicha plaza<sup>194</sup> el Ayuntamiento de Vitoria aprobó el proyecto el 2 de marzo de 1977 y concedió las autorizaciones precisas para ejecutar las correspondientes obras<sup>195</sup>. Sin embargo, tras varios avatares, reticencias, retrasos y paralizaciones; finalmente la plaza se fue abriendo por etapas desde 1981 hasta quedar totalmente abierta al público a principios de 1982<sup>196</sup>.

En esta ocasión fue la propia corporación provincial y sobre todo el empeño y el interés manifiesto por el arte vasco que demostraba Cayetano Ezquerro, Diputado General ya en 1977, los que promovieron la creación de un patrimonio artístico contemporáneo. Como hemos comprobado la relación que el organismo provincial mantenía con los creadores era directa, a través de contactos y gestiones personales, sin concursos públicos, lo cual nos explica la consideración que tenían del trabajo y la repercusión social de los artistas. En el mismo sentido, es significativo que dentro de la sección de arte del Consejo de Cultura hubiera varios intentos de contar con los artistas más jóvenes de la provincia como asesores del mismo. Si bien en 1972 Juan Mieg participó como vocal de la recientemente constituida

<sup>191</sup> Contaría con un frontón, bolera, pista para arrastre y levantamiento de piedras, en un deseo de recuperar los juegos populares característicos de los pueblos democráticos.

<sup>192</sup> CHILLIDA, Eduardo; PEÑA GANCHEGUI, Luis. *Memoria proyecto de Plaza-Monumento a los Fueros*. Vitoria: Excma. Diputación Foral de Álava, 1976, s. p.

<sup>193</sup> GUTIERREZ, C. “En debate público, la plaza de “Los Fueros” obtuvo el consenso general”. *Norte Express*, [Vitoria], 29 julio 1976; p. 11.

<sup>194</sup> Las mayores reticencias provenían de los problemas que ocasionarían la supresión del tráfico por las calles aledañas y el elevado coste que suponía el proyecto, 58 millones de pesetas.

<sup>195</sup> “Plaza-Monumento a los Fueros”. En *Boletín Municipal de Vitoria. Publicación del Excmo. Ayuntamiento de Vitoria*, núm. 38/39, Año 1977; p. 187.

<sup>196</sup> Posteriormente fue objeto de diversas remodelaciones, la última en 2011. Peña Ganchegui y Asociados. *Proyecto de ejecución. Protección y conservación del Patrimonio Municipal. Rehabilitación de la Plaza de los Fueros*. Vitoria. San Sebastián. Disponible en [www.vitoria-gasteiz.org/we001/was/we001action.do?idiomas=es&accionWoo1=adjunto&nombre=31149.pdf](http://www.vitoria-gasteiz.org/we001/was/we001action.do?idiomas=es&accionWoo1=adjunto&nombre=31149.pdf) [Consultado en agosto 2015]

Comisión de Arte y de Adquisiciones del Museo Provincial, para el siguiente año, 1973 se propuso la ampliación del número de miembros de la misma con la inclusión de los jóvenes creadores Rafael Lafuente, Carmelo Ortiz de Elguea y el crítico de arte Javier Serrano. El objetivo era integrar las diferentes tendencias artísticas del momento y así garantizar un mayor acierto en las adquisiciones que se propusiesen<sup>197</sup>. No obstante, tal colaboración no se llevó a la práctica en las reuniones de la sección de arte, pero sí que se mantuvieron en otras conversaciones personales. Entre dichos contactos es significativa la actuación que tuvo lugar en junio de 1976 cuando Pedro Sancristóval, respondiendo al deseo de la corporación foral por promocionar a los pintores alaveses, acudió junto al director de la galería francesa Maeght, el señor Lelong, a los talleres de los artistas Ortiz de Elguea, Mieg, Lafuente, Iñurrieta, Álvarez Plágaro y González así como a visitar las exposiciones de las galerías de la ciudad y a observar las obras de los artistas vascos mostradas en el Museo Provincial<sup>198</sup>. El objetivo era conocer de primera mano las creaciones de los artistas vascos de vanguardia y así organizar dos importantes exposiciones, primero en la galería Maeght de Barcelona y después en la sede francesa de la Fundación en Niza<sup>199</sup>. La magnitud de la visita hace que Pedro de Sancristóval entable conversaciones con el director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Javier de Bengoechea, para organizar una muestra colectiva de arte vasco en los museos del País Vasco. Al final diversos avatares no permitieron que se realizasen tales muestras, sin embargo, nos explican el interés de la Diputación Foral de Álava por promocionar a los artistas locales y vanguardistas frente a una de las más importantes galerías del mundo que representaba, entre otros, a Eduardo Chillida.

La relación para fomentar el trabajo de los artistas alaveses continuó en pleno proceso de transformación democrática. En 1977, el Consejo de Cultura entró en debates para reelaborar los estatutos que la regían para poder adecuarse a las exigencias de los nuevos momentos. Se planteó una reducción en el número de secciones del Consejo de Cultura y de manera extraordinaria una ampliación con la creación de un órgano consultivo para asesorar en la adquisición de obras de arte y la mejor coordinación de los Museos con la Junta Asesora de Museos<sup>200</sup>. En ese proceso de transformación de las instituciones públicas se propuso así mismo la creación de una sección para Fomento de las Artes Plásticas dentro del Consejo de Cultura<sup>201</sup>. El objetivo de dicho organismo sería recoger las inquietudes de los artistas de la provincia para ayudarles económicamente y ofrecerles la oportunidad de dar difusión a sus

---

<sup>197</sup> También se citaba la inclusión de un arqueólogo, Juan Carlos Elorza. “Reunión de la Comisión de Arte y de Adquisiciones para el Museo Provincial”. Vitoria 17 abril 1973. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16043-1.4.4.

<sup>198</sup> El objetivo no era solo conocer a los artistas alaveses sino que ya habían estado anteriormente en Guipúzcoa y Vizcaya visitando los talleres de Goenaga, Nagel, Llanos, Zumeta y Zabala.

<sup>199</sup> “Estuvo en Vitoria el director de la Galería “Maeght””. *Norte Express*, [Vitoria], 18 junio 1976; p. 11.

<sup>200</sup> En sesión extraordinaria de la Diputación Foral de Álava el 12 de noviembre de 1977 se aprobó cambiar los Estatutos del Consejo de Cultura y el 12 de diciembre de 1977 se creó la Junta Asesora de Museos. Diputación Foral de Álava. “Decreto sobre los Estatutos del Consejo de Cultura”. Vitoria, 19 noviembre 1977. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14098-1.

<sup>201</sup> “Propuesta del Presidente del Consejo de Cultura para la creación de una sección de Artes Plásticas”. Vitoria, 31 de diciembre 1977. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 13989-32.

obras. Es significativo que se pretendiese dar apoyos en forma de becas de estudio en academias nacionales o extranjeras para que los creadores se adecuasen a las tendencias artísticas del momento, a pesar de que no quedaba especificado que tuvieran que ser corrientes contemporáneas. Aun así, la mayor apuesta y la participación con el Consejo de Cultura fue la de los artistas más jóvenes y de corrientes artísticas actuales, ya que incluso se propuso la dirección de la nueva sección al artista Carmelo Ortiz de Elguea<sup>202</sup>. Antes incluso de que estuviese constituida fueron varios los creadores los que remitieron su solicitud para acogerse a las ayudas a la investigación plástica del Consejo de Cultura y que, posteriormente, durante 1978 se ofrecieron a los siguientes artistas: Santos Iñurrieta, Miguel Ángel González de San Román, Alberto González, Moisés Álvarez Plágaro, Fernando Illana, Juncal Ballestín, José Luis Álvarez Vélez, Eduardo Armentia, José Gabriel Aguirre y Rafael Lafuente<sup>203</sup>. Como vemos, se trataba de diferentes generaciones de artistas en las que predominaban los más jóvenes y estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao junto a otros, ya reconocidos e incluso profesores, a quienes se les otorgaban 50.000 pesetas para sus respectivos trabajos creativos.

Posteriormente, la relación entre la corporación provincial y los artistas locales más jóvenes siguió siendo fluida e incluso en 1982 se adoptó un acuerdo entre varios de ellos para participar como asesores artísticos del Museo Provincial<sup>204</sup>. No obstante, existirán otros grupos artísticos descontentos con la política cultural de la diputación alavesa que propondrán planes de actuación para revitalizar el mundo plástico de la provincia y que el ente institucional tuvo en cuenta a la hora de gestionar su proyecto cultural<sup>205</sup>. Además, durante los años ochenta la corporación provincial seguirá dirigiendo, como había sucedido durante toda la década anterior, sus mayores esfuerzos a completar la colección de arte contemporáneo que estaban configurando con la compra de obras de creadores alaveses, vascos y españoles<sup>206</sup>.

Por lo tanto, la Diputación Foral de Álava durante los años setenta demostró un grado de implicación y una responsabilidad con el arte contemporáneo vasco inusual, dada la precariedad económica que sufrían el resto de instituciones y por su apuesta sistemática por las tendencias inamovibles de antes de la guerra. Fundamentalmente, se centraron en la compra y adquisición de obras de artistas coetáneos que llegaron a conformar una de las colecciones más destacables de arte vasco y español de toda la nación. Tal patrocinio e interés

<sup>202</sup> “Creación sección de Fomento de las Artes Plásticas”. Vitoria 15 febrero 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAI 13989-32

<sup>203</sup> “Reunión de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 3 febrero 1978. Archivo del Territorio Histórico, ATHA L-7099.

<sup>204</sup> El grupo de asesores estaba formado por Gerardo Armesto, Moisés Álvarez Plágaro, Santos Iñurrieta, Juan Mieg, José Aguirre y Ernesto Murillo. GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara. *art.cit.*; p. 45.

<sup>205</sup> Frente a las reivindicaciones de los colectivos de artistas como Asociación de Artistas Alaveses, la diputación supo canalizar sus inquietudes organizando exposiciones, colaboraciones en revistas o talleres como el denominado Arte-Niño, celebrado en 1985 con una labor pedagógica importante.

<sup>206</sup> Se puede consultar dichas adquisiciones en: VV.AA. *Colección Pública. Museo de Bellas Artes de Álava. Ingresos de Arte Contemporáneo (1982-1990)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1991.

provocó que no se ofreciera tanta atención a la difusión de los artistas provinciales o a ayudar en la propia creación de la obra de arte. Sin embargo, tal como hemos comprobado, los artistas alaveses participaban de las gestiones artísticas del ente provincial y por ello, no tenían quejas hacia sus políticas culturales<sup>207</sup>. Asimismo, es revelador que la diputación ofreciese encargos artísticos a los artistas vascos guipuzcoanos más reconocidos e inscritos en la estética más contemporánea, tales como Chillida, Zumeta o Basterretxea, con lo que afirmaban ya a mediados de los años setenta la aceptación por parte de instituciones públicas de la estética vanguardista y con categoría identitaria vasca.

En todo caso, como ya hemos apuntado anteriormente, tal predilección por el arte vasco contemporáneo fue consecuencia directa del afán y conocimiento del medio de los encargados de la cultura de la institución provincial: Cayetano Ezquerro y Pedro de Sancristóbal quienes incluso se implicaron personalmente en dicha labor. A modo explicativo citaremos el encargo que se realizó a Jorge Oteiza por parte de la Caja de Ahorros Provincial a instancias de Cayetano Ezquerro, quien como director de la entidad financiera renunció a sus honorarios para que con dicho dinero se encargara una obra al artista oriotarra y fuera regalada a la Diputación y por ende a toda la sociedad alavesa. La escultura se trató de una caja metafísica que se instaló en 1979 en la plaza de la provincia, en frente del edificio de la Diputación Foral de Álava<sup>208</sup>. Frente a las continuas quejas que las instituciones generaban en los artistas de cada zona, en esta ocasión hemos comprobado cómo los problemas no provienen tanto de las gestiones de la instancia provincial, dado el notable apoyo económico y de difusión ofrecido, sino que es la propia ciudadanía la que cuestiona el fuerte gasto que se estaba realizando en la adquisición de obras y el elevado coste de algunas de ellas, ya que en ciertos sectores de la sociedad no se entendía que dicho apoyo se convertiría en beneficio para toda la provincia.

---

<sup>207</sup> Sí que hubo quejas por parte de la ciudadanía cuestionando los desorbitados gastos que se realizaban en la adquisición de obras de arte sin ningún tipo de consulta. “Grandes inversiones de la Diputación de Álava para el Museo Provincial”. *Abc*, [Madrid], 18 junio 1978; p. 41.

<sup>208</sup> Si bien en un principio iba a titularse *Homenaje a Galíndez*, actualmente su título es *Mirador Mirando* y se encuentra en la plaza del Artium, Centro Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria. “Una escultura de Oteiza, en Vitoria”. *Deia*, [Bilbao], 13 mayo 1979; p. 33.

## 1.2. El nuevo Gobierno Vasco, un modelo de cultura institucional

La instauración de un sistema de gobierno autonómico a finales de los años setenta significó uno de los acontecimientos más singulares dentro de la historia reciente de España y fundamentalmente del País Vasco. Las continuas peticiones que se habían elaborado durante el periodo franquista para que el gobierno reconociera las diversas nacionalidades que conformaban el estado español, tuvieron un principio de solución con la instauración del Estado de las Autonomías, que permitía desarrollar un ente propio en el País Vasco. El cambio producido con la irrupción del Gobierno Vasco presidido por Carlos Garaikoetxea en 1980, después de casi cuarenta años sin un organismo propio, provocó una serie de novedades que afectaron, ineludiblemente, junto a los aspectos políticos y sociales, al ámbito artístico y al cultural. Tales transformaciones fueron poco a poco definiendo una nueva época y, además, satisficieron muchas de las energías que algunos artistas, desde finales de los años sesenta, habían canalizado para reivindicar un nuevo modelo de cultura que quedara más enraizado con la tierra que los había visto nacer.

Por todo, se debe analizar el cambio que supuso la gestación e implantación de una nueva manera de gestión cultural en el ambiente artístico, dadas las fuertes transformaciones que se sucedieron. Dichos cambios llegaron a conformar un espacio artístico diferente, definido por un apoyo nuevo por parte de las instituciones a la creación artística y a la cultura que, incluso, se ha mantenido hasta la actualidad. Comenzaremos considerando el trabajo realizado por el Consejo General Vasco, un organismo antecesor del Gobierno Vasco que emprendió las primeras iniciativas en materia cultural, para posteriormente examinar las actividades puestas en marcha por el gobierno autonómico desde principios de la década de los ochenta.

### 1.2.1. La Preautonomía Vasca. La Cultura y el arte contemporáneo en el Consejo General Vasco

Es preciso tener en cuenta que desde 1978 en el País Vasco existió una institución preautonómica anterior a la Constitución Española: el Consejo General Vasco (CGV)<sup>1</sup>. El Gobierno español aprobó el régimen preautonómico para el País Vasco por medio del Real Decreto - Ley de 4 de enero de 1978<sup>2</sup>, el cual, a pesar de tener un carácter provisional, daba satisfacción al deseo del pueblo vasco por contar con un órgano de gobierno propio que

---

<sup>1</sup> Tras la celebración en junio de 1977 de las primeras elecciones generales para constituir las nuevas Cortes Generales en España, en el País Vasco se constituyó la Asamblea de Parlamentarios Vascos donde se integraron los diputados y senadores de las cuatro provincias vascas, Álava, Guipúzcoa, Vizcaya y Navarra. Tal Asamblea aprobó en septiembre de ese mismo año un proyecto de preautonomía para negociarlo con el Gobierno central, el cual accedió a la instauración del Consejo General Vasco en enero de 1978.

<sup>2</sup> “Real Decreto-Ley 1/1978, de 4 de enero, por el que se aprueba el régimen preautonómico para el País Vasco”. *Boletín Oficial del Estado*, 6 enero 1978, núm. 5; pp. 326-327.



englobara a las provincias de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya<sup>3</sup>. La repercusión que dicha preautonomía iba a tener en la cultura y en el arte del País Vasco fue un tema de actualidad y discusión desde las mismas fechas de su instauración. Se puede observar dicho interés en algunas entrevistas elaboradas en los medios de comunicación del momento, en las cuales se vislumbra la esperanza que reinaba por el cambio que iba a producirse. Como ejemplo representativo, reproducimos las palabras que el músico Luis de Pablo pronunció en enero de 1978 en relación a este tema: “[...] el mero hecho de la situación de preautonomía va, sin duda, a estimular la búsqueda de la identidad cultural, tan necesaria hoy, e incidirá en la capacidad creadora de los artistas vascos”<sup>4</sup>.

Aun así, la citada expectación estaba unida a una cierta desconfianza generada por las posibles influencias que pudiera ejercer una institución que impulsara la cultura desde dentro del ente autonómico. La incertidumbre sobre la gestión que se iba a poner en marcha en materia cultural y artística por parte de una corporación propia de la región vasca, empezó a disiparse hacia febrero de 1978, cuando el Consejo General Vasco inició su andadura bajo la presidencia del socialista Ramón Rubial<sup>5</sup>. A pesar de que a esta corporación inicialmente no se le transfirieron competencias, se crearon una serie de consejerías entre las que se encontraba la de cultura y a cuyo cargo se designó como consejero al socialista José Antonio Maturana<sup>6</sup>. Hay que tener en cuenta que la Consejería de Cultura del Consejo General Vasco tuvo dos etapas diferenciadas, una primera hasta las elecciones municipales del 1 de marzo de 1979, y otra posterior a las mismas en las que, tras adquirir el Partido Nacionalista Vasco la mayoría parlamentaria y designar a Carlos Garaikoetxea como presidente, fue nombrado Ángel Olarte Lasa como el nuevo consejero encargado de la cultura<sup>7</sup>. Posteriormente, y pasadas las primeras elecciones al Parlamento Vasco, celebradas el 9 de marzo de 1980, el PNV volvió a obtener la mayoría que designó a Carlos Garaikoetxea como el primer lehendakari del Gobierno Vasco. Fue entonces cuando se nombró como consejero titular del Departamento de Cultura al nacionalista Ramón Labayen<sup>8</sup>.

En la primera etapa con José Antonio Maturana a la cabeza, la Consejería de Cultura empezó a funcionar sin tener ni una sede propia ni unas facultades asignadas; con todo, pronto pusieron en marcha un buen número de ideas e iniciativas. El interés con el que abordaron el trabajo radicaba, fundamentalmente, en realizar una primera toma de contacto

---

<sup>3</sup> La decisión de cada provincia fue realizada por los miembros de las Juntas Generales de las provincias de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya y de los miembros del Gobierno Foral de Navarra que decidieron no incluirse en el organismo.

<sup>4</sup> “La preautonomía y la cultura en Euskal Herria: De la esperanza al pesimismo”. *Deia*, [Bilbao], 5 enero 1978; p. 3.

<sup>5</sup> “Constitución del Consejo General del País Vasco”. *Boletín Oficial del Consejo General del País Vasco*, 15 mayo 1978, núm. 1; p. 6.

<sup>6</sup> José Antonio Maturana, nacido en San Sebastián en 1948 era diputado por Guipúzcoa y uno de los miembros más jóvenes del Consejo General Vasco. LÓPEZ DE JUAN ABAD, José Manuel. *La Autonomía Vasca. Crónica del comienzo. El Consejo General Vasco del País Vasco*. San Sebastián: Txertoa, 1998; p. 277.

<sup>7</sup> Ángel Olarte Lasa, economista y abogado de Azpeitia, nacido en 1940, había trabajado en temas económicos en diversas empresas y fue nombrado como consejero de cultura por el Partido Nacionalista Vasco.

<sup>8</sup> “Decreto de nombramiento de consejero”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 30 abril 1980, núm. 1; p. 2.

con todas las instituciones y las personalidades culturales existentes en esos momentos en el territorio. El objetivo era acercarse a las mismas para poder conocer la situación cultural, con el fin de no ideologizarla, ni reducirla a un ámbito restringido, así como potenciar la cultura autóctona<sup>9</sup>. Todo ello quedaba encuadrado bajo la premisa de una necesaria descentralización de las competencias por parte del gobierno central que se esperaba lograr en un breve periodo de tiempo.

Como objetivo principal, no solo por parte del departamento encargado de la cultura sino también desde el propio Consejo General Vasco, se otorgó una importancia significativa a la necesidad de recuperar el euskera como una lengua oficial del País Vasco. Era una de las necesidades que, dentro de las cuestiones culturales, se consideraban de las más urgentes, y así quedó expresado en una declaración política producida por la corporación preautonómica en junio de 1978 en la que afirmaban: “Entre las preocupaciones del Consejo General Vasco figura de modo muy especial la labor a desarrollar a favor del Euskera y de la cultura vasca. En este sentido el Consejo espera que sea pronto una realidad la cooficialidad del Euskera y del Castellano [...]”<sup>10</sup>. La clandestinidad a la que había estado sometida la lengua vasca a lo largo del periodo franquista, provocaba que en estos momentos se pretendiera recuperar. Sin embargo, la irrupción en la escena pública de cuestiones culturales que habían estado censuradas en el periodo anterior se convertirán, por parte de los estamentos políticos en una cultura fetiche que, como bien indica Iñaki Martínez de Albéniz, se utilizará para fines políticos<sup>11</sup>.

Al margen de las declaraciones políticas sobre los intereses del organismo preautonómico, la Consejería de Cultura también dio a conocer a la opinión pública en junio de 1978, por medio de una rueda de prensa, los principios básicos de su programa y las actividades que proyectaba elaborar<sup>12</sup>. Es interesante conocer los objetivos con los que comenzaron la andadura, ya que se trataba del primer intento por institucionalizar la cultura en el País Vasco y por lo tanto, la primera muestra de intenciones de un gobierno local en favor del arte y de la cultura del territorio.

En definitiva, los propósitos con los que se presentaron se resumían en los siguientes puntos, ya mencionados: democratizar el arte y la cultura frente a la represión anterior, realizar esfuerzos por proteger la lengua vasca, así como coordinar los esfuerzos de las

<sup>9</sup> PASTOR, Robert: “José Antonio Maturana: “La cultura es una de las competencias que más se debe descentralizar”. *Deia*, [Bilbao], 16 marzo 1978; p. 24.

<sup>10</sup> “Declaración política del Consejo General del País Vasco”. *Boletín Oficial del Consejo General del País Vasco*, 15 junio 1978, núm. 3; p. 19.

<sup>11</sup> MARTÍNEZ DE ALBENIZ, Iñaki. “La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural”. En *RIPS: Revista de investigaciones políticas y sociológicas*, vol. 11, núm. 3, 2012; p. 150-151.

<sup>12</sup> INCHAUSTI, Estrella. “Maturana presentó el Programa de su Consejería. Objetivo: Revalorizar la Cultura en y para Euskadi”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 4 junio 1978; p. 10.

diversas entidades y personas que trabajaban por la cultura en el País Vasco<sup>13</sup>. Para poder llevar a cabo tales objetivos se estableció un equipo de personas encargadas de los diferentes departamentos en los que se organizaba la Consejería. Si bien se llegaron a proyectar tres departamentos, el de Ciencias e Instituciones Culturales, el de Bellas Artes y Promoción Cultural y el de Medios de Comunicación Social, Deporte y Desarrollo Comunitario, éste último no se llegó a conformar. Con tal composición, la Consejería de Cultura se configuraba como una de las más amplias y complejas de todo el Consejo General Vasco en cuanto a materias a trabajar; lo cual nos da una idea de la importancia que el organismo vasco otorgó a la cultura. Sin duda, tal interés estaba motivado, en gran medida, por un deseo de responder al clamor generalizado de la sociedad del momento por desarrollar la cultura vasca sin cortapisas:

“[...] En el campo de la cultura vasca no nos encontramos con un terreno yermo, existe una cultura popular enraizada en el pueblo y artistas y hombres de ciencia de renombre universal, así como instituciones y entidades culturales y científicas de carácter privado que, junto a hombres incansables han seguido trabajando por la cultura en los años difíciles de la dictadura, a pesar de la represión y de la marginación”<sup>14</sup>.

Al frente del Departamento de Ciencias e Instituciones Culturales quedaba Juan San Martín, escritor, fotógrafo y secretario en esos momentos de Euskaltzaindia, la Academia de la Lengua Vasca. Entre sus cometidos se hallaban la gestión de las academias, los museos, las bibliotecas y la política lingüística<sup>15</sup>. En cuanto al Departamento de Bellas Artes y Promoción Cultural, se designó a Ángel García Ronda como director del mismo. Se trataba de un militante socialista, economista y licenciado en Historia, a quien se le delegaba la responsabilidad en todo lo relativo a las artes plásticas junto a los aspectos relacionados con el teatro, el cine, la música, la literatura, los espectáculos y la promoción cultural<sup>16</sup>. Igualmente, Félix Maraña, un reconocido escritor y poeta donostiarra, formó parte de ese departamento de cultura con un cargo de asesor.

Dentro del apartado de las artes plásticas, uno de los principales objetivos que se plantearon radicaba en acercar la creación artística a todos los estamentos sociales para que toda la comunidad pudiera disfrutar del arte:

“El objetivo general del Departamento de Bellas Artes y Promoción Cultural es la confluencia de dos vertientes: la de propiciar y preparar el terreno para la creación artística

---

<sup>13</sup> Se puede conocer el programa al completo: Consejo General del País Vasco. Consejería de Cultura. “Programa”. 3 junio 1978. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-05, Signatura F-15-2.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> “Consejería de Cultura”. *Boletín Oficial del Consejo General del País Vasco*, 1 junio 1978, núm. 2; p. 14.

<sup>16</sup> El equipo quedaba completado con Carlos Urrestarazu al frente de las relaciones con la juventud, María Jesús Diez Fernández encargada de la Secretaría técnica, y con Gregorio San Juan y Pedro de Sancristóval como delegados de la Consejería de Cultura por parte de Álava y Vizcaya respectivamente. “Equipo Consejería de Cultura”. 3 junio 1978. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-05, Signatura F-15-2.

sin trabas de ninguna clase, y la de construir un clima en el que la demanda del Arte sea un hecho cotidiano para todos los individuos de la comunidad. Por eso queremos atender con igual entusiasmo a los artistas y a su público real y potencial. No olvidamos que hay que trabajar desde el principio, en el arte del niño y para el niño, en los centros de enseñanza, y en los adultos que han olvidado o que nunca supieron que el Arte es para todos. Se trata de acercar y de hacer posible para la comunidad entera el goce de ese lujo imprescindible que es el Arte”<sup>17</sup>.

Igualmente, se pretendía una mejora de la situación de la educación artística, un fin que se pretendía llevar a cabo a través de una revitalización de los centros existentes, así como con la creación de nuevas infraestructuras que regeneraran el panorama educativo de la plástica. Para ello se pretendió poner en marcha algunas propuestas novedosas, como el llamado “Instituto de Investigaciones Estéticas”, una idea reiterativa de Jorge Oteiza que, desde los años cincuenta ninguna institución anterior, tanto local, nacional o privada había logrado poner en marcha<sup>18</sup>. En esos momentos todas estas propuestas volvían a encontrarse de plena actualidad, dado que para finales de los años setenta era notoria la problemática que existía con la enseñanza del arte en la zona, pese a la reciente creación de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, la cual no había resuelto las cuestiones de modernidad e identidad que los artistas requerían para un centro de arte.

A pesar de lo ambicioso del programa, pronto surgieron voces contrarias al mismo. Uno de los artistas que más acusaciones realizó fue Jorge Oteiza, quien todavía a finales de los años setenta mantenía una influencia notable no solo a nivel estético sino también en el aspecto social y cultural del País Vasco. Tras la rueda de prensa realizada en San Sebastián por José Antonio Maturana, Oteiza denunció el programa como “pura palabrería, desorientación total, preocupación superficial de aparecer todos como defensores del euskera no teniendo ni idea cómo defenderlo”<sup>19</sup>. Sus quejas radicaban en su particular visión del cambio cultural que debía llevarse a cabo y que no se centraba en recuperar la lengua vasca sino en proponer las bases que creasen un nuevo modelo de hombre y una nueva forma de comportamiento, ya que “el euskera pertenece a la cultura vasca, pero solo el euskera no es cultura vasca, no hace cultura vasca”<sup>20</sup>.

Con todo, y aparte de las críticas recibidas, la Consejería de Cultura tuvo que ir haciendo frente a las diversas dificultades que fueron surgiendo. Una de las primeras fue el retraso en la transferencia de competencias por parte del Gobierno central, tal como en un

<sup>17</sup> Consejo General del País Vasco. Consejería de Cultura. “Programa”. 3 junio 1978. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-05, Signatura F-15-2.

<sup>18</sup> Para consultar los proyectos realizados por Oteiza, léase: VADILLO EGUINO, Miren; MAKAZAGA LANAS, Leire. *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2007.

<sup>19</sup> Jorge Oteiza. “La consejería de cultura (del CGV) presentó su programa”. 4 junio 1978. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD, 9465, Signatura E-14/77.

<sup>20</sup> *Ibíd.*

principio se esperaba que sucediese<sup>21</sup>. Asimismo, y relacionado con lo anterior, otro problema fundamental fue la cuestión financiera, ya que al carecer de un presupuesto propio se esperaba poder obtener una financiación con cargo a los presupuestos generales del Estado. Ese dinero posibilitaría una atención mayor a los diversos proyectos que, desde diferentes ámbitos de la cultura les proponían y que no pudieron tener en cuenta, basándose en la carencia económica que sufrían.

Como quiera que el programa obtuviera críticas desde diferentes sectores de la cultura y no fuera seguido de manera contundente en todos sus puntos, desde la Consejería de Cultura del Consejo General Vasco se trabajó con cierto optimismo por mejorar las infraestructuras culturales con las que contaba la zona. La lista de actividades que habían puesto en marcha hasta junio de 1978<sup>22</sup>, es decir, en apenas cuatro meses desde el comienzo del trabajo del departamento, demostraba, sobre todo, un interés por reunirse con todos los sectores culturales existentes para obtener una primera toma de contacto con los mismos e intentar solucionar los problemas y las necesidades de los mismos. Esta actitud indicaba un claro deseo por proporcionar un nuevo marco democrático que pusiera en marcha nuevos proyectos y algunas actividades que favoreciesen a la cultura vasca. En el caso de las artes plásticas, el trabajo se centró básicamente en conocer la situación de los museos y establecer contactos con los artistas más reconocidos del momento como eran Jorge Oteiza, Eduardo Chillida o Rafael Ruiz Balerdi, al igual que en elaborar propuestas para crear diversos centros de enseñanza artística.

Entre las acciones llevadas a cabo, debemos destacar el interés que se mostró hacia el teatro, un ámbito cultural un tanto olvidado hasta ese momento, y que acaparará muchas energías desde entonces. Se desarrolló de manera notable con la organización de una experiencia inédita, la “I Muestra Itinerante de Teatro de Euzkadi”<sup>23</sup>. Tal acontecimiento consistía en llevar diferentes representaciones teatrales a varios pueblos del País Vasco que contaban con pocas oportunidades de ver este tipo de espectáculos de manera habitual. Se puso en marcha en septiembre de 1978, con el apoyo de las seis cajas de ahorros, tanto provinciales como municipales, de Guipúzcoa, Vizcaya y Álava<sup>24</sup>.

En cuanto a las manifestaciones artísticas, la Consejería de Cultura comenzó a prestar

---

<sup>21</sup> Así como en agosto de 1978 se transfirieron las materias de agricultura, industria, comercio y urbanismo y en octubre del mismo año se traspasaron las de interior, turismo, actividades molestas y transportes; las de cultura y educación tardarán hasta 1980 para realizarse. Véanse: Real Decreto 1981/1978 de 15 de julio; Real Decreto 2488/1978 de 25 de agosto y el Real Decreto 3069/1980, de 26 de septiembre. ECHEVERRI, Carlos. “José Antonio Maturana habla a “Unidad”. Si hubiera querido el Gobierno, tendríamos ya todas las transferencias”. *Unidad*, [San Sebastián], 4 agosto 1978; p. 3.

<sup>22</sup> Consejo General del País Vasco. Consejería de Cultura. “Programa”. 3 junio 1978. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-05, Signatura F-15-2.

<sup>23</sup> ANGULO, Javier. “La I Muestra de Teatro Itinerante de Euzkadi, una experiencia inédita de cultura popular”. *El País*, [Bilbao], 12 septiembre 1978, hemeroteca digital; s. p.

<sup>24</sup> Se hizo necesario contar con aportaciones de las cajas de ahorro, ya que la Consejería de cultura no contaba con medios económicos propios, “El consejero de Cultura presentó en Bilbao la Muestra Itinerante de Teatro de Euzkadi”. *Deia*, [Bilbao], 6 septiembre 1978; p. 23.

su apoyo institucional a iniciativas interesantes que habían surgido con anterioridad, como por ejemplo la muestra itinerante titulada “*Euskadi Margolaritzan 1978*”<sup>25</sup>. Dicha exposición, organizada por Juan Elúa, director de la Galería Arteta de Bilbao, mostraba la obra de sesenta y tres pintores vascos de todas las edades, aunque con un predominio de los más jóvenes pertenecientes a la generación nacida entre los años cuarenta y los años cincuenta (Fig. núm. 28). El primer lugar donde se celebró la muestra fue en la galería bilbaína citada y se acompañó de un coloquio sobre la misma en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao a cargo del director Joan Sureda, profesorado y alumnos<sup>26</sup>. Posteriormente, se trasladó a Praga y a varias localidades de Polonia<sup>27</sup> y la proclama con la que se acudió a estos lugares fue la de ofrecer una “representación nacional de Euzkadi en la pintura”<sup>28</sup>, y como tal, dicha intencionalidad de mostrarse como una nacionalidad se vio secundada por la presencia de Juan San Martín como representante del Consejo General Vasco<sup>29</sup>. En este caso, la aportación de la consejería de cultura fue más bien presencial, ejerciendo un papel representativo de una institución nacional de la región vasca, aprovechada para tener contactos con los representantes culturales del extranjero<sup>30</sup>. Por lo tanto, la colaboración ofrecida por el Consejo General Vasco, únicamente, se limitó a institucionalizar y politizar una muestra artística que representaba fuera de las fronteras vascas una realidad nacional diferenciada del resto del estado español, dado que el patrocinio económico lo realizó la Caja de Ahorros Vizcaína<sup>31</sup>.



Fig. núm. 28. Portada del catálogo "Euzkadi margolaritzan. Euzkadi en la pintura. 1978"

Igualmente, se apoyaron ciertos proyectos relacionados con la educación artística encuadrados dentro de un programa para la recuperación y el fomento de las artes aplicadas. Entre otras actividades, podemos destacar por su importancia, los cursillos patrocinados económicamente en varios pueblos como Deba y Eibar para fomentar la cerámica y el grabado artístico, respectivamente. En relación a la cerámica, la Consejería de Cultura puso

<sup>25</sup> *Euskadi Margolaritzan. Euskadi en la pintura. 1978. Obras recientes*. [Cat. Exp.], itinerante 1978. Bilbao: Patronato Pro-Arte de Bilbao, PROA, 1978.

<sup>26</sup> “Coloquio sobre la exposición de artistas vascos en Praga”. *Deia*, [Bilbao], 13 abril 1978; p. 6.

<sup>27</sup> En la capital checoslovaca se presentó en la Galería Platýz bajo el patrocinio de Art Centrum, Centro Checoslovaco de las Bellas Artes y en Polonia se presentó en Byton, Cracovia y Varsovia entre julio y agosto de ese mismo año. “Inauguración de la muestra de artistas vascos en Praga”. *Deia*, [Bilbao], 20 mayo 1978; p. 31 y “Exposición de arte vasco en Polonia. Hasta el 30 de agosto”. *Deia*, [Bilbao], 15 agosto 1978; p. 27.

<sup>28</sup> *Euskadi Margolaritzan. Euskadi en la pintura. 1978. Obras recientes*. [Cat. Exp.], ob. cit.; s. p.

<sup>29</sup> “Un representante del CGV, invitado a la exposición de artistas vascos en Praga”. *Deia*, [Bilbao], 11 mayo 1978; p. 7.

<sup>30</sup> “Se estudiará el intercambio de estudiantes becarios y la creación de una cátedra de euskara”. *Deia*, [Bilbao], 26 mayo 1978; p. 31.

<sup>31</sup> *Euskadi Margolaritzan. Euskadi en la pintura. 1978. Obras recientes*. [Cat. Exp.] ob. cit., s. p.



en marcha una exposición en julio de 1978 para poder recuperar algunos de los trabajos de alfarería que se habían realizado en el País Vasco y así potenciar el estudio de la misma y su desarrollo como un arte popular de la zona<sup>32</sup>. Tal acontecimiento tuvo lugar en el Museo de San Telmo de San Sebastián<sup>33</sup> y la muestra se acompañó de sendas conferencias tanto sobre los orígenes de la cerámica como sobre etnografía vasca, e incluso se celebró una mesa redonda con varios artistas vascos de vanguardia en la que abordaron el estado de la plástica del momento<sup>34</sup>.

Relacionado con dicha exposición se puso en marcha un curso de cerámica en la Escuela de Arte de Deba en 1978. Los responsables de dicho centro educativo habían presentado al Consejo General Vasco un proyecto inicial para realizar cursos de cerámica al ver la posibilidad de ayudas que ofrecía la corporación, ya que consideraban que: “este organismo y sobre todo su parte dedicada a la cultura, se mueve últimamente por la presentación de diferentes exposiciones con carácter de disciplina plástica y en concreto la cerámica”<sup>35</sup>. Finalmente, se accedió por parte del ente vasco a financiar el curso, con el objetivo principal de preparar y formar a los futuros docentes en esta disciplina, que más tarde ofrecerían cursos en la Escuela de Arte de Deba. La encargada de impartir el curso fue Dolores Ros, directora de la Escuela de Cerámica La Bisbal en Gerona, quien también ofreció en el mismo lugar otro cursillo de distinto nivel para docentes de artes plásticas de las escuelas de todo el País Vasco. Al apoyo económico de la Consejería de Cultura, que propició la compra de varios tornos, se le unieron también las aportaciones de las Diputaciones de Álava y de Guipúzcoa<sup>36</sup>. Sin embargo, los que figuraron en los actos de clausura de los cursos llevados a cabo en Deba fueron los representantes del Consejo General Vasco encabezados por Juan San Martín, quien pronunció unas palabras en las que demostraba el interés por la cerámica y el arte vasco de la siguiente manera: “[...] buscar nuestras propias raíces en las artes plásticas transmisoras culturales de un patrimonio, como es y ha sido la alfarería tradicional y recuperar las formas de la artesanía popular de esta Euskadi, que debe ser universal, participe en las tradiciones de alfarería y cerámica, es proyecto iniciado y meta a alcanzar”<sup>37</sup>. Con estas palabras quedaba demostrado un interés por definir la cultura a través de las artes plásticas, un aspecto que los creadores venían reclamando desde los años sesenta

---

<sup>32</sup> HORTAL, Mara. “Ayer se inauguró la exposición. Intento para salvar la cerámica popular vasca. Un amplio programa de la Consejería de Cultura”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 4 julio 1978; p. 10.

<sup>33</sup> “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 9 junio 1978. *Libro 3º Actas de la Comisión Permanente*; p. 64. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>34</sup> Las conferencias las pronunciaron Enrique Ibabe, Leandro Silván, Juan Garmendia Larrañaga y Juan San Martín. Consejero de Cultura. En la mesa redonda participaron los artistas Amezttoy, Artigas, Basterretxea, Chillida, Herrero, Ibarrola, Mendiburu, Nagel, Oteiza, Sanz, Ugarte, Zumeta y Zuriarrain junto al Taller de Lastur y el de Laukiz. Consejo General del País Vasco. “Exposición cerámica popular vasca”. Julio 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18740-22.

<sup>35</sup> Escuela de Arte de Deba. “Planteamiento del posible futuro en la disciplina de la cerámica de la Escuela de Arte de Deba”. Deva, 1978. Archivo Debako Kultur Elkarte.

<sup>36</sup> “La escuela de Deva, hacia la recuperación de la cerámica popular vasca”. *Deia*, [Bilbao], 31 diciembre 1978; p. 33.

<sup>37</sup> “Clausurado el curso “Cerámica-78” en Deva”. *Unidad*, [San Sebastián], 3 enero 1979; p. 14.

en los colectivos de la Escuela Vasca y que, en estos momentos, las instituciones se apropiaron y defendieron dadas las nuevas posibilidades que ofrecía el proceso democrático.

En el caso de la ciudad armera, se organizó un cursillo de grabado calcográfico impartido por Gabriel Ramos Uranga y Mari Puri Herrero, junto a los grabadores de Eibar, Paulino Larrañaga y Fernando Beorlegui, quienes actuaron como auxiliares para la enseñanza del manejo del buril<sup>38</sup>. En este caso se eligió el grabado calcográfico como posible paso de profesionalización de un trabajo popular a una labor más creativa. En Eibar, el trabajo de elaboración de armas conllevaba la realización de labores con el buril para la decoración de las mismas, por lo tanto, el objetivo del cursillo no era tanto enseñar el oficio sino ofrecer nuevas alternativas y campos de actuación desde una perspectiva más artística<sup>39</sup>. Tuvo lugar a lo largo de todo el mes de julio en horario de cuatro a nueve de la tarde y se ofreció en la Escuela de Armería de la villa<sup>40</sup>. Además de la aportación de la Consejería de Cultura también se contó con un tórculo perteneciente a la Escuela de Arte de Deba<sup>41</sup>.

En definitiva, el mandato de José Antonio Maturana en la Consejería de Cultura se centró básicamente en establecer contactos con las personas relacionadas con la cultura y en conocer los problemas que las diversas asociaciones y entidades existentes tenían en esos momentos. El objetivo era coordinarlas bajo la premisa de no influir en las mismas de modo que la Consejería ejerciera solo como un canal de comunicación<sup>42</sup>. Hemos visto que, aunque no fueron muchas las iniciativas pedagógicas que se llevaron a cabo, en ellas se puede observar el interés por acercarse a técnicas más populares que habían estado un poco olvidadas hasta entonces, como la cerámica y el grabado y, de ese modo, reclamar lo intrínseco de las mismas en la región vasca.

Así bien, cuando el nacionalista Ángel Olarte Lasa sustituyó a José Antonio Maturana en la dirección de la consejería de Cultura, oficiosamente en junio de 1979, pero oficialmente nombrado en octubre de ese mismo año<sup>43</sup>, hubo una serie de cambios encaminados no tanto a mejorar la actividad artística, sino a mejorar la situación de los medios de comunicación. A partir de ese momento, se consideraba la tarea más imperiosa toda aquella que se refiriese a

<sup>38</sup> “Nuevas alternativas al grabado tradicional y artesano”. *Deia*, [Bilbao], 21 junio 1979; p. 22.

<sup>39</sup> El fomento de las labores relacionadas con el grabado se complementó tanto en el año 1978 como en 1979 con sendas exposiciones sobre grabadores vascos, *Euskal Grabatzaileak*, en la Uned de Bergara, en las Salas de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa en San Sebastián, en las Salas Municipales de Cultura de Durango y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Una eclosión de interés por esta forma de trabajo que se completó con el intento de crear un taller escuela en Bilbao en colaboración con el Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaína. *Euskal Grabatzaileak. Grabadores Vascos*. [Cat. Exp.], enero 1979, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1979.

<sup>40</sup> Puede consultarse al respecto: MACAZAGA, Leire. “Talleres de grabado en el País Vasco durante el tardofranquismo y la Transición”. En *ACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, [Revista electrónica], núm. 23, 2013.

<sup>41</sup> Jacinto Irazola. “Carta a la Escuela de Deba”. Eibar, 1979. Archivo Debako Kultur Elkartea.

<sup>42</sup> RUIZ, P. “Maturana. Consejero de Cultura en el C.G.V. Impedir que puedan crearse dos culturas paralelas”. *El Abra*, núm. 38, 1978; p. 5.

<sup>43</sup> “228. D. Ángel Olarte Lasa, Secretario accidental, en funciones, del Consejo General del País Vasco”. *Boletín Oficial del Consejo General del País Vasco*, 29 octubre 1979, núm. 14; p. 237.

los medios de comunicación y como tal, la primera de las labores que el consejero quería llevar a cabo era la de promocionar una radio y una televisión específica del País Vasco; es decir, crear los cauces adecuados que sirvieran para la divulgación de la lengua vasca, que seguía siendo una de las principales reivindicaciones culturales del momento. Para ello, se creó una Dirección General de Medios de Comunicación como parte fundamental de su equipo, que se completaba con las Secretarías Técnicas de Difusión Cultural y la de Archivos y Bibliotecas<sup>44</sup>. Como se puede comprobar desapareció el apartado dedicado a las artes plásticas y en su lugar, todos los aspectos relacionados con el arte quedaron englobados en la difusión cultural.

En esos momentos, la cuestión que se estimaba más acuciante era la transmisión de una cultura vasca cercana a los objetivos que la propia reivindicación nacional del Partido Nacionalista Vasco quería llevar a efecto en su primer mandato político. Así se manifiesta desde la Consejería de Cultura al afirmar que “la consolidación y fortalecimiento de la identidad del Pueblo Vasco se vertebró en la actualización y promoción de la cultura autóctona vasca”<sup>45</sup>. Con similares intereses, Ángel Olarte realizó unas declaraciones a la prensa como nuevo consejero de cultura, en las que se puede apreciar el interés por relacionar la cultura con la personalidad de un pueblo:

“[...] Ez dut alderdikieriaz jokatu nahi. Euskaldun guztiok egin behar dugu Euskadi. Eta kultura Euskal nortasunaren oinarria da.

[...] Kultura herriak sortzen du. Ez da goitik behera ezartzen. Behetik gora jaiotzen da. Kultur talde asko da, zorionez. Hoi bultzada bat emateko da Kultur Kontseilaritza”<sup>46</sup>.

La pretensión era crear una consejería bastante amplia en la que, al igual que su antecesor, también contasen con la ayuda de todas aquellas personas que trabajaban por la cultura vasca. En ese interés, hicieron un llamamiento para recibir la ayuda de todos ellos, que empezó a manifestarse con la celebración de varias reuniones tanto con los artistas vascos como con los presidentes de las comisiones de cultura de las Diputaciones provinciales. En la reunión con los diputados, que tuvo lugar el 21 de febrero de 1980, se trataron diversos aspectos; entre ellos, el de la problemática de los festivales de cine internacionales, tanto el de San Sebastián como el de Bilbao. Igualmente, debatieron la organización de otro tipo de festivales escolares de coros infantiles, teatro y danzas vascas y demostraron interés por montar archivos de música y teatro. Entre otros asuntos, es

---

<sup>44</sup> Al cargo de los medios de comunicación estaba Manuel Olaizola y José Joaquín Azurza Aristeguieta, mientras que la difusión cultural recaía en Luis Alberto Aranberri y los archivos y bibliotecas a Juan Garmedía Larrañaga. Maite Sukia. “Carta al Sr. D. Javier Caño. Composición de la Consejería de Cultura”. 18 octubre 1979. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-06, Signatura F-15-2.

<sup>45</sup> Consejería de Cultura. “Nota”. San Sebastián, 5 junio 1979. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-21. Signatura F-15-2.

<sup>46</sup> Traducción del autor: “[...] No quiero jugar con partidismos. Todos los vascos debemos de hacer Euskadi. Y la cultura es la base de la identidad vasca. [...] La cultura, la crea el pueblo. No puede imponer de arriba abajo. Nace de abajo a arriba. Afortunadamente hay muchos grupos culturales. La Consejería de Cultura está para darles un empujón a ellos”. ATXAGA, Mikel. “Gotzon Olarte: “Kultura herriak sortzen du. Ez da goitik behera ezartzen”. *Deia*, [Bilbao], 8 junio 1979; p. 22.

significativo cómo indicaron la necesidad de extender la celebración de exposiciones de pintura y escultura dado el gran interés de “este aspecto cultural tan importante en Euskalerría”<sup>47</sup>. Con tales declaraciones demostraban y ofrecían a las artes plásticas una categoría destacable dentro del panorama de la cultura vasca. Aun así, el poco tiempo que esta consejería permaneció en marcha no permitió elaborar un programa destacable para las artes plásticas; las elecciones de marzo de 1980 volvieron a cambiar la titularidad del departamento de cultura del Gobierno Vasco, de cuyo mandato se encargó Ramón Labayen. Con la nueva corporación nacionalista comenzará una nueva política cultural centrada en la promoción del arte a través de una serie de actividades que veremos a continuación con más detalle.

Por todo lo señalado hasta el momento, podemos afirmar que la labor de las Consejerías de Cultura del Consejo General del País Vasco se basó más bien de un acercamiento a la realidad cultural y artística que de una puesta en marcha de actividades significativas en favor de la misma. No obstante, se debe destacar la situación inestable y novedosa a la que tuvieron que enfrentarse con una nueva manera de gestión. El interés era demostrar unos principios de neutralidad y de reconocimiento de la pluralidad artística muy acordes a los momentos democráticos en los que se vivía. Tal vez fue la respuesta precipitada que ofrecieron a la demanda que en aquellos momentos la sociedad vasca realizaba en favor de una cultura que creían debía ser recuperada. Hay que tener en cuenta que la cultura era el valor que la sociedad vasca anhelaba poner en alza tras la represión sufrida durante el periodo franquista y por ello, en este nuevo periodo, se ve necesario y obligatorio, en vez de poner en marcha políticas económicas o de infraestructuras -que también eran necesarias dada la situación precaria en la que se encontraban- dar énfasis a la cultura, por considerarlo el valor más propio de la sociedad y el que mejor la define.

### 1.2.2. El Departamento de Cultura del Gobierno Vasco

Si bien en un principio al organismo preautonómico del Consejo General del País Vasco apenas se le transfirieron competencias, durante su vigencia se logró elaborar y aprobar el Estatuto de Autonomía del País Vasco, llamado Estatuto de Guernica<sup>48</sup>. Presentado en las Cortes españolas a finales de 1978, posteriormente fue refrendado el 25 de octubre de 1979 mediante una consulta popular<sup>49</sup>. Dentro del mencionado Estatuto, las capacidades de

<sup>47</sup> Consejería de Cultura. “Nota de la Consejería de Cultura del Consejo General del País Vasco para insertar en las páginas de Euskadi”. 22 febrero 1980. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-22, Signatura F-15-2.

<sup>48</sup> El Estatuto de Guernica fue debatido y aprobado por la Asamblea de Parlamentarios Vascos el 29 de diciembre de 1978 en Guernica; no obstante, para su definitiva aceptación hubo de negociarse entre el presidente español, Adolfo Suárez y el presidente del Consejo General Vasco, Carlos Garaikoetxea durante julio de 1979.

<sup>49</sup> Con una votación muy favorable, el 90 % de los votantes dieron su aprobación, también tuvo una elevada abstención provocada por los partidos de izquierda nacionalistas como Herri Batasuna. DE LA GRANJA, José

autonomía que le serían otorgadas al nuevo Gobierno Vasco le permitirían tener un entramado cultural propio ya que se le ofrecía un dominio exclusivo en dicha materia:

“TÍTULO PRIMERO. De las competencias del País Vasco

Artículo 10.

La Comunidad Autónoma del País Vasco tiene competencia exclusiva en las siguientes materias:

[...] 13.- Fundaciones y Asociaciones de carácter docente, cultural, artístico, benéfico, asistencial y similares, en tanto desarrollen principalmente sus funciones en el País Vasco

[...] 17.- Cultura, sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 149.2 de la Constitución. 18.- Instituciones relacionadas con el fomento y enseñanza de las Bellas Artes. Artesanía. 19.- Patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico y científico, asumiendo la Comunidad Autónoma el cumplimiento de las normas y obligaciones que establezca el Estado para la defensa de dicho patrimonio contra la exportación y la expoliación.

20.- Archivos, Bibliotecas y Museos que no sean de titularidad estatal”<sup>50</sup>.

Tal era el extenso sistema competencial que articulaba el Estatuto que posibilitó que se comenzase a trabajar en aspectos culturales anteriormente olvidados en el País Vasco. Para ello, una vez pasadas las elecciones de marzo de 1980 al Parlamento Vasco, donde el Partido Nacionalista Vasco volvió a adquirir la mayoría y mantuvo a Carlos Garaikoetxea como lehendakari, se organizaron en el Gobierno Vasco varios departamentos entre los cuales destacaba el de Cultura. No obstante, aunque el Departamento de Cultura se crease en abril de 1980, la transferencia de sus competencias no llegó a producirse hasta febrero de 1981, con lo que se trabajó sin ninguna capacidad durante casi un año. Durante ese tiempo, se aprovechó para concretar y profundizar en algunas ideas e iniciativas cuya puesta en marcha tuvieron que esperar hasta la publicación del traspaso de las competencias en el Boletín Oficial del Estado<sup>51</sup>. Aun así, el problema que va a soportar la Comunidad Autónoma Vasca y por lo tanto su gobierno será la distribución de las competencias culturales entre los diferentes niveles administrativos, Gobierno Vasco, diputaciones y ayuntamientos<sup>52</sup>.

Los primeros pasos oficiales que se dieron dentro del Departamento, se centraron en nombrar a los nuevos miembros y directores del mismo, con la designación de Ramón

---

Luis; BERAMENDI, Justo; ANGUERA, Pere. *La España de los nacionalismos y las autonomías*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003; pp. 226-227.

<sup>50</sup> “Ley Orgánica 3/1979, de 18 de diciembre, de Estatuto de Autonomía para el País Vasco”. *Boletín Oficial del Estado*, 22 diciembre 1979, núm. 306; pp. 29357-29358.

<sup>51</sup> “Real Decreto 3069/1980 de 26 de septiembre, sobre traspaso de servicios del Estado a la Comunidad Autónoma del País Vasco en materia de Fundaciones y asociaciones Culturales, Libro y Bibliotecas, Cinematografía, Música y Teatro, Juventud y Promoción Sociocultural, Patrimonio Histórico Artístico y Deportes”. *Boletín Oficial del Estado*, 5 febrero 1981, núm. 31; pp. 2630-2639.

<sup>52</sup> La Ley de Territorios Históricos de 1983 respetaba la particularidad de cada territorio histórico y por ello distribuía las actuaciones en materia cultural del siguiente modo. Por un lado las orientadas al estímulo de la producción y al fomento de la actividad profesional correspondían al Gobierno Vasco y a las diputaciones y ayuntamientos las relacionadas con la exhibición, la oferta cultural y el apoyo a la actividad amateur. MARTÍNEZ DE ALBENIZ, Iñaki. “La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural”. En *RIPS: Revista de investigaciones políticas y sociológicas*, vol. 11, núm. 3, 2012; p. 151.

Labayen como Consejero de Cultura<sup>53</sup>. Con una formación académica en Ciencias Químicas, el nuevo encargado del departamento cultural se había dedicado anteriormente a empresas turísticas y desde octubre de 1978, había sido designado como teniente de alcalde de la ciudad de San Sebastián, cargo que compaginaba con su labor de director de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián desde junio de ese mismo año. Él mismo recuerda su designación:

“[...] Yo elegí la Consejería de Cultura, ya que el lehendakari Garaikoetxea me ofreció otra opción: la Consejería de Interior. ¿Qué cómo lo recuerdo? Diría que, en aquella época, teníamos fe, además de fuerza y vigor. [...] Nuestra ilusión era dar una continuidad al gobierno anterior. Para nosotros, José Antonio Aguirre era un mito en forma de hombre de Estado, ya que aquel gobierno de antes de la guerra tuvo todo tipo de competencias, incluido el ejército. Por lo tanto, intentamos crear un vínculo entre el nuevo Gobierno Vasco y el anterior”<sup>54</sup>.

Como se puede observar, su formación no le hacía especialista en la materia cultural dado que incluso se le llegó a ofrecer otro departamento; no obstante, tal carencia la fue supliendo con el nombramiento de nuevos directores que completaron el conocimiento. Las nuevas secciones en las que se configuraba el Departamento eran: Servicios, Museos, Archivos y Bibliotecas; Juventud y Acción Comunitaria; Medios de Comunicación Social y Programación y, por último, Producción de Televisión<sup>55</sup>.

Además de las personas encargadas de las direcciones de cada sección, Ramón Labayen supo rodearse de otros asesores que, en el ámbito de las artes plásticas, eran algunos de los mejores especialistas en la materia del momento. Por ejemplo, como consecuencia de la transferencia en febrero de 1981 de las competencias estatales y el traslado de las tres Delegaciones Provinciales de Cultura al Gobierno Vasco, tanto los medios materiales como los humanos de dichas delegaciones, que hasta entonces habían dependido del Ministerio de Cultura, pasaron a ser órganos del Gobierno Vasco. Su misión era la de “acercar la Administración al ciudadano”<sup>56</sup>. El Departamento de Cultura nombró para ello unos asesores de Bellas Artes en cada una de las tres provincias que resultaron ser: Javier González de Durana por Vizcaya, Juan San Martín Ortiz de Zárate por Guipúzcoa y en el caso de Álava a Ana de Begoña y Azkarraga<sup>57</sup>, es decir, personalidades que llevaban ya para entonces un

<sup>53</sup> “Decreto de nombramiento de consejero”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 30 abril 1980, núm. 1; p. 2.

<sup>54</sup> VÉLEZ DE MENDIZABAL, Josemari. “Ramón Labayen. Ex político, euskaltzale. Una sociedad, un idioma, una cultura y de ahí una nación”. En *Euskonews & Media* [Revista electrónica], núm. 587, 21-28 octubre 2011.

<sup>55</sup> Como director de Servicios se designó a Imanol Olaizola Echeverría, a Aingeru Zabala Uriarte de Museos, Archivos y Bibliotecas; a Maite Saez de Olazagoitia como directora de Juventud y Acción Comunitaria y a José Joaquín Aristeguieta al frente de los Medios de Comunicación Social, así como a Martín Ibarbia como Director de Programación y Producción de Televisión. Tales designaciones aparecen en diversos decretos que van publicándose desde 1980 hasta 1981 en el *Boletín Oficial del País Vasco*: núm. 5, 6 junio 1980; p. 30; núm. 15, 29 septiembre 1980; pp. 154-155; núm. 1, 23 enero 1981; p. 16 y núm. 6, 16 marzo 1981; p. 252.

<sup>56</sup> DEPARTAMENTO DE CULTURA DEL GOBIERNO VASCO. *Departamento de Cultura. Memoria, 1980-1984*. Vitoria: Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1985; p. 14.

<sup>57</sup> “Orden de 31 de agosto de 1981, por la que se nombran Asesores de Bellas Artes de Vizcaya a D. Javier González de Durana Isasi, de Guipúzcoa, a D. Juan San Martín Ortiz de Zárate y de Álava a D<sup>a</sup> Ana de Begoña Azkarraga”. *Boletín Oficial del Estado*, 24 septiembre 1981, núm. 67, p. 1689.



tiempo notable trabajando tanto en aspectos de la Historia del Arte como de la cultura y la lengua vasca.

De manera análoga, se creó dentro del apartado cultural una Junta Asesora del Patrimonio Monumental de Euskadi para que asumiese las funciones que hasta entonces venían realizando las Comisiones Provinciales de Patrimonio Histórico Artístico, y que radicaban básicamente en proteger, valorar, defender, restaurar y rehabilitar los monumentos y conjuntos que estuvieran encomendados al Gobierno Vasco<sup>58</sup>. Entre ellos, se designaron a especialistas en arte como Micaela Portilla, Edorta Kortadi o Javier Bengoechea junto con otras personas cercanas a la arquitectura y el arte como Javier Unzurrunzaga, José Ángel Barrio, José Ignacio Linazasoro o Roque Aldabaldetrecu<sup>59</sup>.

Sin embargo, la presencia más importante para el objeto de nuestro trabajo será la del artista Néstor Basterretxea que ejerció las funciones de “Consejero del consejero”<sup>60</sup>. Tal designación, dada por el propio creador bermeotarra, denotaba las funciones que realizaba: aconsejar a Ramón Labayen y, por lo tanto, trabajar en aras de mejorar la situación artística de la que tanto se habían quejado todos los artistas con anterioridad. Como vemos, se prestó una especial atención al campo artístico creando un amplio equipo que llevase a cabo diversas acciones en un ámbito tan extenso como el cultural.

No obstante, si en las etapas anteriores el campo lingüístico había sido una prioridad, en esta nueva fase, el euskera seguirá siendo una de las preferencias culturales para la cual se creó la Dirección de Promoción del Euskera. La razón por la que se afanaban en dicho trabajo era solucionar, en sus propias palabras, el “tremendo retroceso, motivado por la represión a que nos tuvieron acostumbrados regímenes anteriores”<sup>61</sup>. Por ello, el Gobierno Vasco institucionalizó un sistema de bilingüismo oficial que se manifestó en un apoyo al euskera, su política prioritaria, aunque se optase, tanto en la enseñanza como en la administración, por políticas graduales de Euskaldunización. Con ese objetivo, se creó el Servicio de Alfabetización y Euskaldunización de Adultos, HABE<sup>62</sup>, a lo que se sumó la creación de premios literarios y ayudas a la literatura en lengua vasca, con la finalidad de

---

<sup>58</sup> “Decreto 77/1981, de creación de la Junta Asesora del Patrimonio Monumental de Euskadi”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 20 julio 1981, núm. 44, pp. 1343-1344.

<sup>59</sup> “Orden de 31 de agosto de 1981, por la que se nombran Asesores de la Junta Asesora del Patrimonio Monumental de Euskadi a D. Peli Martín, D. Jesús Etxaniz, D. Ricardo Etxepare, D. Iñaki Galárraga, D<sup>a</sup> Micaela Portilla, D. Javier Unzurrunzaga, D. José Ignacio Linazasoro, D. Edorta Kortadi, D. Javier Bengoetxea, D. José Ángel Barrio y D. Roque Aldabaldetrecu”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 24 septiembre 1981, núm. 67; pp. 1689-1690.

<sup>60</sup> Entrevista a Néstor Basterretxea, Hondarribia, 12 febrero 2004.

<sup>61</sup> Esta sección como director a Luis Alberto Aranberri hasta 1982 y posteriormente a Martín de Ugalde. DEPARTAMENTO DE CULTURA DEL GOBIERNO VASCO. *Departamento de Cultura. Memoria, 1980-1984*. Vitoria: Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1985; p. 17.

<sup>62</sup> HABE son las siglas en euskera de *Helduen Alfabetatze eta Berreuskalduntzako Erakunde*, es decir, Instituto de Alfabetización y Reeskaldunización de Adultos. “Ley 29/1983, de 25 de noviembre, de creación del Instituto de Alfabetización y Reeskaldunización de Adultos y de Regulación de los Euskaltegis”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 12 diciembre 1983, núm. 183; pp. 4202-4210.

“extender el euskera a todos los niveles de la sociedad, al ser patrimonio de todos los vascos”<sup>63</sup>. Dicho interés lo demuestran nuevamente las palabras del consejero Labayen: “Mi principal objetivo era crear recursos para el euskera. Tenía claro que el euskera no podía perdurar sin tener radio ni televisión. Era un instrumento fundamental para el desarrollo de nuestra lengua. Yo calificaba la Consejería de Cultura como Consejería de Defensa. Necesitábamos instituciones que fortalecieran la columna vertebral a la nación”<sup>64</sup>.

El resultado de tal afán fue la creación de unos medios de comunicación -radio y televisión- de titularidad pública que quedaron integrados en *Euskal Irrati Telebista* (EITB). Fue uno de los mayores logros obtenidos dentro de las competencias en los grandes servicios públicos y que requirieron de difíciles negociaciones entre el ente estatal y el autonómico. Finalmente, se consiguió incorporar el artículo número diecinueve del Estatuto de Autonomía, según el cual, el País Vasco podía “regular, crear y mantener su propia televisión, radio y prensa, y, en general, todos los medios de comunicación social para el cumplimiento de sus fines”<sup>65</sup>. Ya desde los comienzos, la consejería de cultura tuvo la intención de contar, como mínimo, con una emisora en frecuencia exclusiva para el País Vasco junto con dos canales de televisión, uno en castellano y otro en euskera con cobertura para todo el País Vasco<sup>66</sup>. Por su lado, la radio pública vasca *Euskadi Irratia* fue fundada en 1982<sup>67</sup>, el mismo año en que tras numerosos conflictos entre el Estado Español y el Gobierno Vasco empezó a emitirse *Euskal Telebista* (ETB)<sup>68</sup>, de “forma bastante precaria, su programación en euskera desde los estudios de Iurreta (Vizcaya)”<sup>69</sup>. En ese mismo año, 1982, se fundó la Orquesta Sinfónica de Euskadi<sup>70</sup>, con lo que queda demostrado la pretensión de dotar al País Vasco de un completo entramado cultural propio con todas las infraestructuras necesarias<sup>71</sup>.

Para mejorar este sistema se hacía imprescindible resolver el problema de la educación superior y, por lo tanto, uno de los objetivos primordiales era la creación de una

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*

<sup>64</sup> VÉLEZ DE MENDIZABAL, Josemari. “Ramón Labayen. Ex político, euskaltzale. Una sociedad, un idioma, una cultura y de ahí una nación”. En *Euskonews & Media*, [Revista electrónica], núm. 587, 21-28 octubre 2011; s. p.

<sup>65</sup> “Ley Orgánica 3/1979, de 18 de diciembre, de Estatuto de Autonomía para el País Vasco”. *Boletín Oficial del Estado*, 22 diciembre 1979, núm. 306; p. 29359.

<sup>66</sup> “Informe sobre el desarrollo del artículo 19 del Estatuto del País Vasco”. ca. 1980. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Consejo General Vasco, Caja 094-01, Signatura F-15-2.

<sup>67</sup> “Decreto 158/1982, de 19 de julio, sobre la constitución de la Sociedad Anónima Pública “Eusko Irratia-Radiodifusión Vasca, S. A.”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 17 agosto 1982, núm. 103; pp. 2025-2031.

<sup>68</sup> “Decreto 157/1982, de 19 de julio, sobre la constitución de la Sociedad Anónima Pública “Euskal Telebista-Televisión Vasca, S. A.”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 16 agosto 1982, núm. 102; pp. 2016-2022.

<sup>69</sup> DE PABLO, Santiago: “Los medios de comunicación”. En: DE LA GRANJA, José Luis; DE PABLO, Santiago, [Coords.]: *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002; p. 399.

<sup>70</sup> OLAIZOLA, Imanol: “La Orquesta Sinfónica de Euskadi y su creación”. En *Euskonews & Media*, [Revista electrónica], núm. 78, 12 - 19 mayo 2000. Véase también: “Decreto 62/1982 de 15 de Febrero, a propuesta de los Departamentos de Economía y Hacienda y Cultura, sobre creación de “Orquesta de Euskadi, S.A.”, aprobación de sus estatutos y ejercicio de los derechos de socio en dicha Sociedad Pública”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 26 marzo 1982, núm. 41; pp. 568-576.

<sup>71</sup> No hay que olvidar la importancia ofrecida al teatro y también el deseo de crear un ballet nacional que no llegó a ver la luz.

Universidad Vasca. Se trataba de una vieja reivindicación que vio su salida en 1980 cuando la Universidad Autónoma de Bilbao se transformó en Universidad del País Vasco, con facultades en los campus de Bilbao, San Sebastián y Vitoria<sup>72</sup>. La Universidad de Bilbao pasó a llamarse Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV /EHU) por orden ministerial del 25 de febrero de 1980<sup>73</sup>, con lo que quedó conformado el Sistema Universitario Público de la Comunidad Autónoma Vasca, financiado a través del Gobierno Vasco. Su logotipo fue el que había ideado Eduardo Chillida años antes (Fig. núm. 11), y presentado en la Junta de la Universidad el 19 de abril de 1982<sup>74</sup>. De esta manera, la vida universitaria se extendió a una zona, el País Vasco, que había carecido históricamente de ella -salvo por la Universidad de Oñate, Universidad de los padres Jesuitas de Deusto, y de Loyola; y por la Universidad privada del Opus Dei en Pamplona-. Sin embargo, debe mencionarse la imposibilidad del Gobierno Vasco de llevar a la práctica una política universitaria propia hasta junio de 1985, momento en el que se aprobó la transferencia de las competencias universitarias del Estado a la Comunidad Autónoma Vasca<sup>75</sup>.

Aparte de las infraestructuras establecidas, la Dirección de Difusión Cultural puso en marcha, unas veces como organizadora y otras como colaboradora, las bases de las casas de cultura de varios pueblos y ciertas actividades artísticas como exposiciones, congresos u actos conmemorativos. No obstante, a la hora de centrarnos en su labor dentro de las bellas artes, debemos destacar un gran despliegue económico en ayudas, becas y exposiciones centradas notablemente en el arte más actual. Se comenzaron a instaurar las bases de un arte habituado y dependiente de las instituciones, a base de grandes inversiones en favor de una cultura que debía ponerse en valor y normalizarse tras varios años de represión. A partir de ahora se conformarán nuevas formas de promocionar el arte de vanguardia, se establecerán ayudas a los creadores y nuevos cauces para mejorar la difusión de la cultura por parte del recién creado Gobierno Vasco, que se mantendrán en el tiempo hasta la actualidad<sup>76</sup>. Entre las directrices básicas de la inicial política artística puesta en marcha, destacaron tanto las Ferias Internacionales de Arte Contemporáneo, *Arteder*, como los premios *Gure Artea*. Igualmente importantes fueron las ayudas que se otorgaron en materia de Bellas Artes e Historia. Vamos a conocer las trayectorias y características de cada una de ellas.

---

<sup>72</sup> La orden ministerial del 6 de octubre de 1977 había incorporado ya los Centros universitarios de Álava y Guipúzcoa a la Universidad de Bilbao.

<sup>73</sup> “Orden de 25 de febrero de 1980 por la que la Universidad de Bilbao pasa a denominarse Universidad del País Vasco (Euskal Herriko Unibertsitatea). *Boletín Oficial del Estado*, 3 marzo 1980, núm. 54; p. 4816.

<sup>74</sup> FLORES GÓMEZ, Teodoro: *Universidad del País Vasco. Euskal Herriko Unibertsitatea. 1968 – 1993*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1997; p. 83.

<sup>75</sup> DE PABLO, Santiago [et al.]: *Historia de la UPV – EHU, 1980 – 2005. Eman ta zabal zazu*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2006; p. 63.

<sup>76</sup> Puede consultarse el apoyo ofrecido por el Gobierno Vasco en la década de los noventa en: ETXEBARRIA ETXEITA, Mikel. “El artista y las instituciones”. En RUBIO DE URQUÍA, Guadalupe [Dir. – Coord.]. *De Bellas Letras y artes en Euskalherria, hoy. Actas III semana delegación en corte de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*. Madrid: Delegación en corte, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1996; pp. 125-138.

- Feria Internacional de Arte Contemporáneo, *Arteder*

Uno de los patrocinios más relevantes en los que se involucró el Gobierno Vasco fue la Feria de Arte Contemporáneo *Arteder*<sup>77</sup>. Tal importancia se debió, sobre todo, a ser, cronológicamente la primera muestra con carácter mercantil e internacional sobre arte contemporáneo que se celebraba en todo el territorio español. Como bien se sabe, un año más tarde, en 1982, se inauguró en Madrid la feria de arte contemporáneo más importante de España, “Arco ’82”, que supuso un revulsivo para el mercado y para el panorama artístico español de los años ochenta<sup>78</sup>. Este tipo de acontecimientos especializados sobre el arte contemporáneo surgieron en Centroeuropa a finales de los años sesenta en clara contraposición a las bienales que se venían celebrando en Venecia o Kassel, con la diferencia de ofrecer un claro interés comercial<sup>79</sup>. La feria de arte contemporáneo más significativa de este periodo fue la de Basilea que se puso en marcha en 1970 con un gran éxito.

En España, durante los años setenta, la única experiencia que el mercado artístico celebró en esta dirección fue el certamen organizado en Barcelona por parte de algunas galerías de la ciudad y titulado “Artexpo 76. Muestra del arte de vanguardia”<sup>80</sup>. Pese a lo interesante de la reunión de las mejores galerías de España y los contactos realizados entre ellas, la feria se desarrolló con cierta improvisación y sobre todo no estuvo respaldada por la asistencia del público, una circunstancia que se unió a las críticas sobre lo poco representativo de la vanguardia de algunas de las obras presentadas, por lo que requirieron que, de realizarse nuevas convocatorias, se ofreciera un nuevo título centrado en el arte contemporáneo. Posteriormente, la mala situación económica del mercado artístico en ese momento hizo que hasta bien entrados los años ochenta no se planteara ningún otro acontecimiento de este tipo.

<sup>77</sup> *Arteder* en castellano significa arte bella.

<sup>78</sup> La Feria Arco fue gestado desde 1979 por una idea de la galerista Juana de Aizpuru tras haber participado en varias ferias internacionales y celebrada y gestionada por el Recinto Ferial Ifema de Madrid aunque también bajo el patrocinio económico del Ministerio de Cultura del Gobierno español. LÓPEZ CUENCA, Alberto. “Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta”. En CARRILLO, Jesús [et al.]: *Desacuerdos, sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Vol. I. San Sebastián (etc.): Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museo d’Art Contemporani de Barcelona, UNIA, artepensamiento, 2004; pp. 83-106. También puede consultarse en: [www.desacuerdos.org](http://www.desacuerdos.org). [Consultado en febrero de 2009]. Recientemente se ha publicado un trabajo sobre la creación de la feria: PRIMO DE RIVERA GARCÍA-LOMAS, Paloma. *Arco ’82. Génesis de una feria*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Fundación Banco Santander, 2016.

<sup>79</sup> La primera de las ferias de arte contemporáneo tuvo lugar en Colonia en 1967, la Kunsthalle. Más tarde se puso en marcha en Düsseldorf otra feria en 1974, año en el que se puso en marcha la FIAC de París.

<sup>80</sup> Se presentaron 71 galerías (29 de Cataluña y 42 del resto de la Península) con cerca de 900 artistas representados y unas 2000 obras. Puede consultarse al respecto: “ArteExpo 76. Balance de un certamen”. En *Batik*, núm. 29, diciembre 1976; pp. 45- 47.

En el caso del País Vasco, la primera feria se celebró bajo el nombre de *Arteder'81*, *Feria Internacional de Arte Contemporáneo*, del 28 de abril al 3 de mayo de 1981, en el espacio de la Feria Internacional de Muestras de Bilbao. Tal como explicó Leopoldo Zugaza, miembro del Comité Organizador de la misma<sup>81</sup>, la idea nació como una iniciativa de la junta directiva

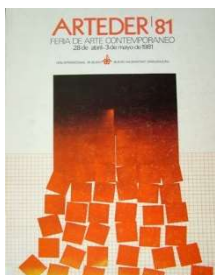


Fig. núm. 29.  
Portada del  
catálogo  
“Arteder’81”

de dicha feria bilbaína, en un intento de ampliar sus manifestaciones feriales<sup>82</sup>. Se debe aclarar que, a pesar de lo comentado, en una memoria presentada años más tarde sobre la historia de *Arteder*, se designaba al propio Zugaza, apoyado por artistas como Eduardo Chillida, Rafael Ruiz Balerdi o Mari Puri Herrero, como los artífices que se dirigieron al director de la Feria de Muestras, Fernando Velasco Barroetabeña, con el planteamiento de este acontecimiento<sup>83</sup>. Fuera como fuese, el apoyo económico que recibió, fue tanto de la Diputación Foral de Vizcaya como miembro del Comité Ejecutivo de la Feria, como del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco<sup>84</sup>.

Para la puesta en marcha de esta exhibición mercantil se tomaron como modelo y se visitaron ferias internacionales como *Art Basel*, en Basilea o la *FLAC* de París, al igual que se mantuvieron contactos con los profesionales de las galerías de Madrid y de Barcelona. Todo ello como consecuencia de la inexistencia en el País Vasco de un mercado del arte que permitiera ayudar a gestar una iniciativa de estas características. En palabras de Francisco Javier San Martín, esta feria fue “el intento de mayor alcance de cara a la idea de un arte vasco ligado por primera vez a una estructura de mercado, un arte vasco que la feria sitúa en el contexto internacional, a la búsqueda de una viabilidad económica”<sup>85</sup>.

Una de las peculiaridades con la que se planteó *Arteder* y que la diferenciaba del resto, fue la participación no solo de galerías de arte que representaban a sus artistas, sino también la presencia de los propios creadores, quienes podían mostrar sus trabajos en stands independientes. En la publicidad con la que la feria se enunciaba, se ofrecía como un certamen único en su género, en el que por primera vez se recibía al artista individualmente y además se encontraba abierto a:

“- Todo tipo de Galerías de Arte (pintura, escultura, cerámica, fotografía, films y grabaciones magnéticas).

<sup>81</sup> No hay que olvidar que Leopoldo Zugaza era en esos momentos una personalidad dinamizadora de la situación cultural de la capital vizcaína que tomaba parte como representante de la Caja de Ahorros Vizcaína y también como miembro del Patronato del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

<sup>82</sup> A. M. “Leopoldo Zugaza, del Comité Organizador de Arteder’81”. En *Diart*, núm. 13, junio 1981; p. 13.

<sup>83</sup> Feria Internacional de Muestras de Bilbao. “Historia de “Arteder””. 20 septiembre 1982. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464.

<sup>84</sup> Otros patrocinios como el de la Caja de Ahorros Vizcaína se centraban en sufragar los gastos de la publicación del catálogo de la muestra.

<sup>85</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier: “Diez años de exposiciones, 1980 – 1990”. En *Pintores Vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros*. [Cat. Exp.] Itinerante, Bilbao, San Sebastián y Vitoria, desde el 10 de diciembre de 1996 al 1 de junio de 1997. Tomo VIII. San Sebastián: Kutxa, Vital Kutxa, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1996; p. 17.



- Editores de obra gráfica.
- Editores de libros para bibliófilos.
- Artistas que deseen exponer y vender su obra individualmente (Mercado libre de arte, a base de módulos fijos de exposición)<sup>86</sup>.

De este modo, el Mercado Libre de Arte se trataba de una novedad con respecto a otras ferias existentes en ciudades europeas como Basilea o Dusseldorf. En *Arteder'81*, aparte de los convencionales stands de galerías, librerías o revistas de arte; se incorporaron unos espacios separados para la participación de los artistas a título individual. En este sentido, supuso la oportunidad para que muchos artistas noveles del País Vasco pudiesen llegar a un público más amplio que el que le permitían sus circunstancias particulares<sup>87</sup>. El stand (Fig.



Fig. núm. 30.  
Panorámica de  
Arteder'81.

núm. 30) que se les proporcionaba era de cuatro por cuatro metros y el precio que debían de pagar por su arrendamiento era de 40.000 pesetas más otras 4.000 pesetas en concepto de figurar en el catálogo, una cláusula que era obligatoria<sup>88</sup>. Para conseguirlo tenían que mandar un *curriculum* con la trayectoria del artista y la imagen de alguna de sus obras y la única selección la realizaba un jurado que se centraba en que las obras se adecuaran a las opciones estilísticas del momento contemporáneo. Dicho jurado estuvo compuesto por los pintores Javier Urquijo, Julián Ugarte, José Luis Tolosa, el escultor Néstor Basterretxea, en esos momentos asesor artístico de la Consejería de Cultura y el crítico de arte Edorta Kortadi<sup>89</sup>.

La inmensa mayoría de los artistas que se presentaron de manera libre fueron vascos; tanto es así que de los ciento tres stands que se abrieron, setenta y dos pertenecían a creadores de la Comunidad Autónoma Vasca<sup>90</sup>. Tal hecho se debió, en parte, a las ayudas otorgadas por la Caja de Ahorros Vizcaína y por el propio Departamento de Cultura del Gobierno Vasco<sup>91</sup>. Un patrocinio que permitía a los jóvenes artistas, carentes de medios económicos, lograr su propósito de mostrar sus obras e intentar venderlas en una feria. En el caso de la

<sup>86</sup> Publicidad aparecida en *Batik*, núm. 59, enero – febrero 1981; p.2.

<sup>87</sup> Hay que recordar el panorama de crisis económica que se está sufriendo en estos momentos, ya que afecta también al cierre de galerías de arte y por lo tanto se reducen las posibilidades de los artistas de exponer.

<sup>88</sup> Según los organizadores, se trataba de un precio simbólico ya que con dichas recaudaciones no llegaban a cubrir los gastos que suponía la presencia en la Feria. AGUIRIANO, Maya. “Arteder'81, objetivos comerciales y culturales?”. En *Ere*, núm. 72, 4 febrero 1981; p. 41.

<sup>89</sup> Según información de la prensa en diciembre de 1981 se habían seleccionado a los siguientes artistas: Ángel Garraza, Francisco Javier de Vicente, Merche Olabe, José Chavete, Carmen Isasi, Aizoiala, Manuel Gandía, Vicente y Fernando Roscubas, Adolfo Ramírez, Inés Medina, Txomin Badiola, Pedro Domínguez, Francesc Morera, Alfonso Gortázar, Daniel Castillejo, Itsaso Ugalde, Darío Urzay, Iñaki Moreno, Iñaki Cerrajería, Juan Luis Varoja, Iñaki Zaldumbide, Juana Cima, Luis Izquierdo, Iñaki Bilbao, Ricardo Catania, Juanca Ballestín, Koldo Merino, Clara Gangutía y Begoña Inchaustegui. “Arteder'81”: Un certamen para la primavera”. En *Ere*, núm. 67, 24 diciembre -7 enero 1981; p. 57.

<sup>90</sup> MARTÍNEZ, Florencio. “103 artistas y 28 galerías concurren a “Arteder”, primera feria de arte que se celebra en España”. *Deia*, [Bilbao], 23 abril 1981; p. 21.

<sup>91</sup> “Arteder'81. Feria de Arte Contemporáneo”. En *Artes Plásticas*, núm. 45/46, 1981; p. 51.



Caja de Ahorros, apoyó a los artistas vizcaínos<sup>92</sup> mientras que el Gobierno Vasco, por su parte, convocó un concurso para facilitar la participación en *Arteder* de treinta y un artistas menores de treinta años<sup>93</sup>.

Si por un lado, uno de los objetivos con los que se planteaba la feria era dar a conocer a los jóvenes artistas gracias a los stands individuales; por el otro, se centraba en presentar a artistas plásticos consagrados a través de las galerías que dirigían sus intereses comerciales. Un total de veintiocho galerías y de editoriales presentaron obras de unos cincuenta artistas, mientras que los artistas independientes fueron ciento tres<sup>94</sup>. Tanto es así que se produjo una contradicción entre los intereses de unos y de los otros, debido a que la presencia de los artistas por sí solos restaba opciones mercantilistas a las galerías.

En cuanto a la representación de los artistas vascos cabe mencionar sobre todo su participación de manera individual y en concreto, en el caso de los más jóvenes creadores, la gran mayoría de ellos eran los recientemente licenciados de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao<sup>95</sup>. Si atendemos a la comparecencia de los artistas consagrados, constatamos una presencia no muy relevante en las galerías, ya que solo lo hicieron Andrés Nagel y Eduardo Chillida en Maeght; Rafael Ruiz Balerdi, Vicente Larrea, Carmelo Ortiz de Elguea y Juan Mieg en Kreisler, José Antonio Sistiaga y Néstor Basterretxea en Ederti, Gonzalo Chillida en Theo y Bonifacio Alfonso en Juana Mordó y Carmen Durango. Hay que señalar asimismo que en el stand de Leopoldo Zugaza editor tuvieron cabida muchos artistas vascos ya reconocidos como Agustín Ibarrola, Gabriel Ramos Uranga, Santos Iñurrieta, Carlos Sanz junto a jóvenes como Vicente Ameztoy, Mari Puri Herrero, Marta Cárdenas o José Ramón Sainz Morquillas, si bien se debe valorar su aportación como bastante escasa dado que lo presentado se trataba de obra gráfica y no contaba con espacio suficiente para tantas obras<sup>96</sup>. También es destacable que la obra de Zumeta, Mendiburu, Lafuente o Urquijo, con una dilatada trayectoria para esos momentos, solo se pudiera ver en el Mercado Libre del Arte, sin presencia en ninguna galería. Igualmente destacable fue que en el marco de la feria se organizaran a su vez, una serie de jornadas culturales, que incluían la exhibición de películas y programas audiovisuales en una sala, y varias videocasetes ofrecieron continuamente programas y reportajes sobre artistas plásticos. A todo ello, completaron el evento la

---

<sup>92</sup> El promotor Leopoldo Zugaza es el encargado de promover las subvenciones desde la Caja de Ahorros Vizcaína, entidad en la que trabajaba. A. M. "Leopoldo Zugaza, del Comité Organizador de Arteder'81", *art. cit.*; p. 14.

<sup>93</sup> Las becas suponían la totalidad del coste para tener un stand, es decir las 40.000 pesetas. "Arteder-81", en marcha a partir de hoy en la Feria Internacional de Muestras de Bilbao". *Deia*, [Bilbao], 28 abril 1981; p. 6.

<sup>94</sup> MARTÍNEZ, Florencio. "La calidad define a "Arteder", Feria de Arte Contemporáneo inaugurada ayer en Bilbao". *Deia*, [Bilbao], 29 abril 1981; p. 10.

<sup>95</sup> Tales son los ejemplos de Juncal Ballestín, Daniel Castillejo, Begoña Intxaustegui, Blanca Oraá, Carmen Olabarri, Manolo Gandía, Darío Urzay, Alfonso Gortázar, Txupi Sanz o Txomin Badiola.

<sup>96</sup> *Arteder'81. Feria de Arte Contemporáneo*. [Cat. Exp.], 28 abril – 3 mayo 1981, Feria de Muestras de Bilbao. Bilbao: Feria Internacional de Muestras de Bilbao, 1981; pp. 23-28.

celebración de cuatro conferencias versadas en arte contemporáneo<sup>97</sup>.

A pesar de que las intenciones iniciales de esta feria consistían en procurar “afirmar las bases de una andadura que pretendemos larga y provechosa para los diversos mundos en que se mueven en torno al arte de nuestros días”<sup>98</sup>, y poder colocar a Bilbao como un centro de referencia en la península, dentro de un entramado comercial de arte, los resultados no fueron los esperados. En el plano económico resultó ser un fracaso. Para comprender los motivos se debe tener en cuenta que era la primera experiencia en el campo de las ferias de arte en el ámbito del País Vasco, con lo que ello suponía de aventura. Por un lado, la falta de una tradición de coleccionismo en la región pudo provocar un cierto recelo por parte de las galerías extranjeras a la hora de acudir a la cita, por lo novedosa y la poca implantación de la misma<sup>99</sup>. En el mismo sentido, también se pudo crear una cierta desconfianza ante la situación política y social tan inestable que se vivía tanto en el País Vasco como en España en esos momentos, justo después de haber tenido lugar el frustrado golpe de estado del general Tejero en febrero de ese mismo año. Tales hechos pudieron también ayudar a declinar la presencia de algunas galerías extranjeras que, en un principio, sí tenían previsto acudir. Asimismo, en esos momentos, desde la feria bilbaína se denunció una especie de boicot a *Arteder* por parte de los organizadores madrileños de la Feria Arco, que se encontraba en proyecto y que, por consiguiente, se pensó que algunas galerías tal vez reservaron su presencia únicamente para la inminente feria madrileña. Por último, se debe añadir el momento de crisis económica por el que el mercado del arte internacional estaba atravesando y que, en el caso español, era igualmente notorio, un aspecto que se hizo patente en que no se llegaron a completar los metros cuadrado con los que la feria se había ideado.

Por el contrario, la aceptación popular de *Arteder* fue muy amplia, dado que se dieron cita más de 20.000 personas a lo largo de sus seis días de duración<sup>100</sup>, algo insólito para un acontecimiento artístico en la región<sup>101</sup>. Para la opinión pública del País Vasco, la feria se convirtió en un fenómeno social con un gran eco en los medios de comunicación que llegó incluso a otorgarle premios por haber puesto al País Vasco en el centro del mundo del arte<sup>102</sup>. En relación con el ámbito artístico, se puede hablar de un cierto éxito dado que propició la realización de numerosos contactos entre galerías y artistas, de los que pudieron surgir futuras

<sup>97</sup> Las conferencias fueron: Simón Marchán: “La voluntad posmoderna ¿moda o realidad?”; Hans M. Wingler: “La Bauhaus”; Xavier Rubert de Ventós: “De las historias del arte, a la vanguardia como historia” y Pedro Manterola: “El artista y su entorno social”.

<sup>98</sup> “Salutación”. *Arteder '81. Feria de Arte Contemporáneo*. [Cat. Exp.], 28 abril – 3 mayo 1981, Feria de Muestras de Bilbao. Bilbao: Feria Internacional de Muestras de Bilbao, 1981; s. p.

<sup>99</sup> De las cuarenta galerías que estaban en un primer momento inscritas para participar, finalmente solo concurrieron veintiocho, de las cuales solo una era extranjera, de Brasil para ser más exactos.

<sup>100</sup> MORALES, Antonio: “Crónica de un acontecimiento”. En *Diart*, núm. 13, junio 1981; p. 21.

<sup>101</sup> Como dato comparativo podemos señalar cómo la asistencia de Arco '82 en ocho días de duración en la capital española, Madrid, obtuvo una afluencia de 25.000 visitantes. Datos recogidos en: PRIMO DE RIVERA, Paloma. ob. cit.; p. 90.

<sup>102</sup> La revista *Euzkadi* le otorgó el “Premio Euzkadi” en 1981. GARCÍA, Carmen T.: “Euzkadi, algo más que violencia. *Arteder '81*, acontecimiento cultural del año”. En *Euzkadi*, núm. 13, 24 diciembre 1981; pp. 25-27.

exposiciones<sup>103</sup>. Igualmente, significó la consolidación de algunos artistas jóvenes como Andrés Nagel que llevaban toda la década de los setenta trabajando y destacando en el ámbito internacional y del que se llegó a decir que era “la figura del certamen”<sup>104</sup> gracias al montaje que se realizó con sus esculturas por parte de la prestigiosa galería Maeght que era la que le presentaba. Su reconocimiento se trataba de un síntoma de la nueva aceptación social, política y cultural de unas posturas figurativas alejadas de las propuestas aformales y



Fig. núm. 31. Andrés Nagel.  
*Las amigas de Bilbao*, 1980 en el  
stand de Arteder '81

expresionistas de los artistas que en los años sesenta habían dominado el panorama creativo vasco y que, a pesar de estar asimismo representados en la feria, ya no concordaban con el espíritu moderno que quería relacionarse con las opciones internacionales que el trabajo de Nagel representaba. El éxito de su obra en crítica también se respaldó en ventas ya que el Museo de Bilbao adquirió una de las instalaciones allí presentadas, la titulada *Las amigas de Bilbao* (Fig. núm. 31).

En cuanto a los más jóvenes, la feria permitió que se empezase a confirmar una nueva generación cuya creatividad rompía con los esquemas estilísticos e ideológicos anteriores, ejemplos de ello son la obra de los hermanos Roscubas o las imágenes hiperrealistas de Darío Urzay o los trabajos analíticos de Txomin Badiola que se pudieron ver en sus respectivos stands<sup>105</sup>. También destacable fue la irrupción por parte de algunos alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao con propuestas novedosas en cuanto a la técnica ya que incluyeron dentro de sus obras la tecnología vídeo que habían conocido recientemente en el centro universitario y en un curso ofrecido por la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao. Fue el caso de Txupi Sanz con su obra *Las cuatro estaciones* o Iñaki Bilbao con su propuesta titulada *Tren Santurce-Bilbao* (Fig. núm. 32).



Fig. núm. 32. Iñaki Bilbao. Imagen de la obra videográfica “Tren Santurce-Bilbao” (1981) presentado en Arteder '81.

Para todos ellos y para la plástica contemporánea del País Vasco supuso una

<sup>103</sup> Hay que recordar que al mismo tiempo que se celebraba Arteder 81 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao tuvieron lugar dos exposiciones de grabados de Joan Miró y una antológica del pintor vizcaíno José María Ucelay. AGUIRIANO, Maya. “Bilbao prepara su feria internacional de arte contemporáneo”. Arteder '81 se inaugurará el 28 de abril”. *El País*, [Madrid], 16 abril 1981; hemeroteca digital, s. p.

<sup>104</sup> DOUEIL, Teresa. “Andrés Nagel en “Arteder '81”. “En las obras de los artistas vascos no hay violencia literaria”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco* [Bilbao], 2 de mayo de 1981; p. 5.

<sup>105</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Apuntes para un balance artístico de “Arteder '81”. *Deia*, [Bilbao], 7 mayo 1981; p. 21.

interesante difusión a nivel nacional, e incluso internacional, ya que se constituyó como una convocatoria que permitió reunir a las nuevas corrientes de la plástica del territorio. Una de las ausencias más significativas fue la de Jorge Oteiza y la de los artistas navarros, cuya diputación no se quiso hacer cargo de las ayudas para financiar la presencia de los creadores. El malestar del artista guipuzcoano con la gestión del Gobierno Vasco y su Consejería de Cultura era manifiesta y en relación a *Arteder* llegó a declarar:

“ARTEDER ha sido un agregado graciosamente cultural organizado por una Feria comercial o industrial de exposiciones. Se han alquilado jaulas individuales de 4 metros por 4 para artistas, solo para cinco días y a 40 mil pesetas. Parecía organizado como el negocio en fascículos de Retana para artistas de hoy, de ayer y de pasado mañana. Hasta la propia Consejería de Cultura gozosamente ha contribuido con becas bastantes para que los artistas se paguen su precario y fugaz escaparate. Y Gobierno y artistas todos (ya no me extraña nada), todos han quedado consolados y satisfechos”<sup>106</sup>.

En definitiva, con diversas críticas y también alabanzas, *Arteder'81* se trató de una feria artística con unos intereses iniciales de carácter comercial que pronto se vieron transformados hacia la celebración de un acontecimiento cultural de primer orden y en el que tuvieron cabida la nueva generación de creadores vascos emergentes. Pese a las deficiencias que se mostraron, la feria se convirtió en un fenómeno cultural y popular que permitía la aceptación y el conocimiento del arte contemporáneo vasco por parte de la sociedad y que además contó con una fuerte atención mediática que colaboró en la buena acogida del público. Quizás por ello, Leopoldo Zugaza afirmase al concluir la cita que la finalidad de la muestra no era tanto lucrarse, sino “dar un servicio y una difusión de la cultura”<sup>107</sup>. Es una afirmación que también recoge Carmen López-Niclós, coordinadora general del evento para quien no se buscaba desde el Gobierno Vasco un éxito comercial, sino apoyar la cultura<sup>108</sup>. En efecto, más que una feria de arte se convirtió en un evento cultural que permitió ponerse al día en las tendencias más emergentes frente a la carencia de espacios e infraestructuras que se dedicaran a dicha labor. Igualmente, no se debe olvidar el momento de definición identitaria que se estaba viviendo en este periodo y que desde el propio Gobierno Vasco querían impulsar a través de las manifestaciones artísticas. A este respecto se manifestaba el consejero de cultura, Ramón Labayen, en la inauguración de la feria, dado que, bajo su parecer, las artes eran un reflejo de la personalidad y la esencia del pueblo vasco y por lo tanto, era hora de que con la celebración de *Arteder* “este país coja su propio tono y color”<sup>109</sup>.

Tras las incertidumbres que se crearon sobre la continuidad de *Arteder* como

<sup>106</sup> OTEIZA, Jorge. “Falsificación con cultura vasca, artistas, vascofonía, universidad. A un periodista, puntualizaciones que sirven para gobernantes”. En *Muga*, núm. 18, agosto 1981; p. 79.

<sup>107</sup> A. M. “Leopoldo Zugaza, del Comité Organizador de *Arteder'81*”, *art. cit.*; p. 15.

<sup>108</sup> PRIMO DE RIVERA, Paloma. *ob. cit.*; p. 29.

<sup>109</sup> DOUEIL, Teresa. “Carlos Garaicoechea en la inauguración de “*Arteder'81*. “Estoy fascinado y caso superado por la muestra”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 29 abril 1981; p. 15.

consecuencia de los malos datos económicos obtenidos<sup>110</sup>, finalmente, al año siguiente se celebró, nuevamente en Bilbao, *Arteder'82 Muestra Internacional de Obra Gráfica*. En este caso, la organización corría a cargo de la Feria Internacional de Bilbao, promovida por la Diputación Foral de Vizcaya y quedaba patrocinada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco junto con la Diputación Foral de Álava y la Caja de Ahorros Vizcaína. El propósito de dichas entidades era el de “contribuir a un mayor conocimiento de las investigaciones y trabajos de artistas de todo el mundo, y favorecer el intercambio de mensajes culturales entre los pueblos”<sup>111</sup>. En el prólogo del catálogo se explicaba la intención de continuar con el apoyo a las artes plásticas iniciado con la feria anterior: ““ARTEDER'82” [...] supone la afirmación positiva de la vinculación de la Feria con este amplio campo de las Bellas Artes”<sup>112</sup>.

En esta ocasión se reunieron cerca de 7.000 obras de 2.877 artistas procedentes de 44 países, dentro de las tres secciones que se convocaron: Dibujo, Grabado y Fotografía<sup>113</sup>. Entre ellos hubo quien participó de manera individual y también a través de las 197 galerías, los 54 talleres y las 36 asociaciones y foto clubs que se acercaron hasta Bilbao<sup>114</sup>. El considerable aumento de trabajos presentados –llegaron a enviar obras unos 6000 creadores de los cuales se hizo una selección<sup>115</sup>- se debió a la facilidad de envío que las nuevas técnicas permitían, al ser sobre todo obra sobre papel. También fue consecuencia de las condiciones favorables que el reglamento de *Arteder'82* ofrecía, facilitando el seguro de las obras durante su exposición, así como la aparición de las mismas en el catálogo que se iba editar y se ofrecería a cada participante de manera gratuita.

Aun así, lo que presumiblemente hizo ampliar el número de obras y de creadores, fue el anuncio de la concesión de importantes premios en metálico<sup>116</sup>. El jurado encargado de otorgar dichos premios estaba compuesto por personalidades nacionales del mundo artístico como Eduardo Chillida, Simón Marchán Fiz, Tomás Llorens o Roman Gubern, profesor en la Universidad Autónoma de Barcelona, o internacionales como Edy de Wilde, director del Museo Stedelijk de Ámsterdam, Zoran Krzisnik, profesor de grabado de Lubiana, o Milos Lukes, secretario alemán de la Bienal Europea de grabado de Baden-Baden. Ellos junto con el Comité Técnico Asesor de *Arteder'82* formado por Satur Abón, Maya Aguiriano, Jorge

---

<sup>110</sup> El déficit arrojado fue de más de 9 millones de pesetas. Feria Internacional de Bilbao. “Nota sobre la situación económica de “Arteder'82”. Bilbao, 18 marzo 1982. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464; p. 1.

<sup>111</sup> *Arteder'82. Muestra Internacional de Obra Gráfica. Reglamento*. Bilbao: Feria Internacional de Muestras, 1982.

<sup>112</sup> “Introducción”. *Arteder'82. Muestra Internacional de Obra Gráfica*. [Cat. Exp.], 19 marzo – 4 abril 1982, Feria de Muestras de Bilbao. Bilbao: Feria Internacional de Muestras de Bilbao, 1982; s. p.

<sup>113</sup> RUFÍ-GILBERT, M. “Arteder'82 (Bilbao)”. En *Batik*, núm. 67, abril 1982; p. 14.

<sup>114</sup> *Arteder'82. Muestra Internacional de Obra Gráfica*. [Cat. Exp.], ob. cit.; pp. 10-15.

<sup>115</sup> P. U. “3.000 artistas participan en la feria Arteder de Bilbao”. *El País*, [Madrid], 19 marzo 1982, hemeroteca digital, s. p.

<sup>116</sup> Para cada una de las secciones, Dibujo, Grabado y Fotografía se concedían tres premios, un primero de 1.000.000 de pesetas, un segundo de 300.000 pesetas y un tercero de 200.000 pesetas. *Arteder'82. Muestra internacional de Arte Gráfico. Reglamento*, ob. cit.

Barandiarán, Alberto Fernández Ibarburu y Leopoldo Zugaza<sup>117</sup>, fueron los encargados de premiar a una canadiense, Sue Schnee en la sección de dibujo, al madrileño Lucio Muñoz en grabado y por último al catalán Joseph Ribas en la fotografía<sup>118</sup>.

A pesar de que los primeros premios no recayeran en artistas vascos<sup>119</sup>, el territorio vasco tuvo una amplia representación de artistas, si bien cabe mencionar que más de la mitad del total de los concurrentes eran artistas extranjeros, entre los cuales destacaban por su número los artistas alemanes, franceses y norteamericanos<sup>120</sup>. En cuanto a la representación vasca, en la sección de dibujo se presentaron 211 creadores, solo superados en cantidad por Italia que envió a 231 representantes en el mismo apartado. Entre los artistas vascos existía una amalgama de veteranos consagrados como Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga, Rafael Lafuente o Remigio Mendiburu junto a una generación más joven que había eclosionado en los setenta como Andrés Nagel, Juan Luis Goenaga, Vicente Amezttoy, Mari Puri Herrero o Marta Cárdenas y frente a una gran mayoría de jóvenes que empezaban a emerger como Darío Urzay, Daniel Tamayo, Jesús María Lazkano, Prudencio Irazabal, Manolo Gandía o Yon Zabaleta entre otros muchos.

Todas las obras, a excepción de las premiadas, que pasaban a ser propiedad del Museo de Bellas Artes de Bilbao, quedaban a la venta a unos precios que oscilaban entre las 5.000 y las 500.000 pesetas y de las cuales la feria se quedaba con un porcentaje de la transacción. No obstante, una vez más, el tema económico volvió a ser uno de los mayores problemas de *Arteder`82*. Para el día antes de la inauguración, la situación era bastante complicada ya que existía una previsión de déficit de unos trece millones de pesetas<sup>121</sup>. Tal desfase se debía a los compromisos que la muestra había adquirido para dar cobijo en la muestra y en el catálogo a todo artista que se presentara, con lo que los costes del catálogo y del montaje se dispararon en unos doce millones de pesetas. Además, desde la feria bilbaína recalcan el enorme esfuerzo que habían realizado, también como embajadores del País Vasco:

“[...] La Feria ha realizado un enorme esfuerzo humano para presentar “Arteder`82”, y resolver grandes problemas de organización para clasificar cerca de 7.000 obras, elaborar los catálogos, seleccionar las que finalmente se exponen, encontrar molduras a precios asumibles, así como conseguir comunicarse con miles de artistas de todo el mundo, dando la imagen de un país culto, de una organización cuidada y difundiendo el nombre de Bilbao y de Euskadi

<sup>117</sup> Este comité técnico se encontraba bajo la coordinación general de Carmen López-Niclós. *Arteder`82. Muestra Internacional de Obra Gráfica*, ob. cit.; vol. I; p. 1.

<sup>118</sup> RUFÍ-GIBERT, M. art. cit.; p. 14.

<sup>119</sup> Los únicos que obtuvieron menciones especiales fueron Gabriel Ramos Urange en dibujo y Andrés Nagel en grabado, así como Pedro Zarrabeitia quien consiguió un accésit en fotografía. *Ibid.*

<sup>120</sup> Los alemanes fueron 106, los franceses 76 y los norteamericanos 40. En cuanto a la representación estatal, Castilla y León tuvo la mayor representación con 128 artistas y Cataluña con 83. *Arteder`82. Muestra Internacional de Obra Gráfica*, ob. cit.; vol. 1; p. 1.

<sup>121</sup> Feria Internacional de Bilbao. “Arteder`82. Muestra Internacional de Arte Gráfico. Gastos e ingresos previstos”. Bilbao, 18 marzo 1982. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464; pp. 1-2.



por más de 50 países”<sup>122</sup>

El problema de la presencia masiva de obras en *Arteder'82*, fue uno de los más notables y de los que más trastocaron los aspectos tanto económicos como personales de la muestra. Incluso los propios miembros del jurado llegaron a aconsejar a los organizadores que, para próximas ediciones, se realizase una división entre artistas consagrados, principiantes y en último lugar se encuadraran a los que se dedicaban al campo del arte gráfico<sup>123</sup>. Además, finalmente las previsiones económicas elaboradas se cumplieron y arrojaron un déficit mayor del esperado, calculado en más de diecisiete millones de pesetas<sup>124</sup>.

Asimismo, el resultado y la valoración crítica de la muestra estuvo marcada por unos baremos cuantitativos más que por los cualitativos, ya que no se fijaron tanto en las cuestiones concernientes al arte vasco contemporáneo sino a la amplitud de un comercio que se pretendía internacional. Incluso en esta ocasión, tampoco fue un éxito de cara al público dado que no se convirtió en el acontecimiento cultural que había sido el año anterior. Tales resultados negativos añadidos al gran esfuerzo realizado por todos y los consejos recibidos, hacían pensar que la feria no se fuera a repetir al año siguiente. Sin embargo, y aunque todo indicara lo contrario, en 1983 se convocó una nueva edición de *Arteder*, aunque con algunas modificaciones.

Entre el 26 de abril y el 3 de mayo de 1983 se volvió a celebrar *Arteder'83, Feria de Arte Contemporáneo*, convirtiéndose en la última convocatoria que tuvo lugar. En esta ocasión, se retomó el sistema de la primera edición, en la que además de las galerías, los artistas contaban con la oportunidad de exponer de manera individual en el Mercado Libre del Arte, con stands determinados, pero con libertad creativa<sup>125</sup>. Dicho espacio, en previsión del éxito obtenido en 1981, amplió sus metros cuadrados de 9.000 a 14.000, para poder así albergar al mayor número de artistas posibles, pese a que al final se recibieran más solicitudes que stands disponibles<sup>126</sup>. Para conseguir estar presente en la feria con un stand, los creadores debían de presentar al organismo ferial un currículum personal con algunas obras significativas. Frente a la edición anterior, se extendía el campo de expresión a las obras de pintura, escultura, cerámica, mosaico, tapices, fotografía, grafismo, bibliografía, revistas de arte, películas y bandas magnéticas que versaran sobre arte contemporáneo<sup>127</sup>. En su caso, la organización seguía a cargo de la Feria Internacional de Muestras Bilbao, pero la subvención económica

---

<sup>122</sup> Feria Internacional de Bilbao. “Nota sobre la situación económica de “Arteder'82”. *doc. cit.*, p. 1.

<sup>123</sup> RUFÍ-GIBERT, M. *art. cit.*; p. 14.

<sup>124</sup> Fueron unos ingresos de 15.947.200 pesetas y unos gastos de 33.052.239 pesetas. Feria de Muestras de Bilbao. “Arteder'82”. Bilbao junio 1982. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464; p.1-2.

<sup>125</sup> Puede consultarse la tesina de convalidación realizada por GONZALO CARO: *Exposición en Arteder'83*. Bilbao, 24 enero 1986, [sin editar].

<sup>126</sup> “Arteder-83 pretende fomentar el arte de vanguardia”. *Egin*, [Bilbao], 21 abril 1983; p. 21.

<sup>127</sup> ELU, Arantza. “Arteder se celebrará en Bilbao, entre el 26 de abril y el 3 de mayo”. *El País*, [Madrid], 12 enero 1983; hemeroteca digital; s. p.

la ofrecía el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco<sup>128</sup>.

Tal como había sucedido en la primera edición, se propició una bolsa de participación para *Arteder`83* que ofrecía a los artistas vascos una ayuda económica. Costeada por parte de las Diputaciones de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, se les otorgaba 30.000 pesetas de las 40.000 que costaba el alquiler de un espacio propio de 6 por 4 metros<sup>129</sup>. Un jurado compuesto por Maya Aguiriano, Kosme Barañano, Pedro San Cristóbal y Jorge Barandiarán como secretario, fue el encargado de estimar que 125 creadores, 13 de Álava, 38 de Guipúzcoa y 74 de Vizcaya tuvieran la beca<sup>130</sup>. Entre ellos, existía una variedad de generaciones muy amplia, aunque fuera la más joven la que mayor presencia obtuvo. Se apoyó a artistas de la Escuela Vasca de los



Fig. núm. 33. Imagen del stand de Gonzalo Caro en *Arteder`83* reproducido en prensa en *Deia*, 27 abril, 1983; p. 16.

años sesenta como Balerdi, Zumeta o Lafuente y Tapia, aunque fueron los menos; también se becó a artistas de la generación de los setenta como Nagel, Goenaga, Sanz, de la Fuente o Morquillas, y en el caso de los más jóvenes, fueron sobre todo vizcaínos salidos de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao como Urzay, Tamayo, Badiola, Gortázar, Gandía, Oraá, Sanz, Caro (Fig. núm. 33) o los hermanos Roscubas. Hubo otros artistas que estuvieron representados por galerías y por grupos como CVA, pero fueron los menos ya que solo tuvieron representación doce galerías.

En esta edición, nuevamente fueron los artistas vascos los representantes más numerosos, ya que, de un total de 204 artistas presentes, un setenta por ciento de los mismos eran de la Comunidad Autónoma del País Vasco. Aun así, hubo representación internacional con doce países como Italia, Alemania, Francia, Polonia, Austria o Irlanda. Igualmente se añadió de manera especial la representación de Nicaragua como país invitado a Bilbao dada la colaboración y el empeño que había demostrado en estar presente a través de varias misivas y pudo, por tanto, llevar a representantes sudamericanos<sup>131</sup>. Por último, se propició la presencia de los creadores premiados en la edición anterior; la canadiense Sue Schnee, y los españoles Lucio Muñoz y Joseph Ribas, quienes se beneficiaron de un espacio propio.

En esta ocasión, dieron un lugar especial a analizar y promover el diseño con la celebración de una exposición y unas jornadas técnicas sobre el mismo. La intención era crear en el sector industrial de la zona una inquietud hacia lo estético desde dentro de la propia

<sup>128</sup> Concretamente fueron 25 millones de pesetas los que se comprometieron a ofrecer para la edición de 1983. Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. "Acta". Vitoria, 31 mayo 1983. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464; p. 1.

<sup>129</sup> *Ibid.*; p. 3. Eran 8 metros cuadrados más que en la edición de 1981.

<sup>130</sup> *Arteder`83*. Feria de Arte Contemporáneo. "Acta del Jurado para las bolsas de participación en "Arteder`83" para artistas vascos, convocadas por las Diputaciones de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya". Bilbao, 19 enero 1983. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, signatura 6464; p. 5.

<sup>131</sup> Fueron Orlando Sobalvarro y Arnoldo Guillén. ARMAÑANZAS, Emy. "Más artistas y menos galerías en "Arteder-83". *Deia*, [Bilbao], 21 abril 1983; p. 15.

fábrica. La exposición de diseño mostró lo más destacado que habían acometido algunas empresas del País Vasco como Fagor, B.H. o Kas, y en cuanto a las conferencias que se pusieron en marcha, vinieron profesores y expertos del extranjero y del estado español<sup>132</sup>. Igualmente, se completaron las actividades con una *performance* dirigida y montada por la artista burgalesa Paloma Navares titulada *Origen* que, a pesar de haberse presentado con anterioridad en Arco'83, fue un intento de incorporar el arte de acción y vivo en los pabellones de la feria bilbaína<sup>133</sup>.

En el marco de *Arteder'83* también tuvo lugar un importante acto para los artistas vascos ya que la nueva Asociación de Artistas Vascos, *-Euskal Artisten Elkartea-* aprovechó el acontecimiento para presentarse en sociedad con una rueda de prensa en la galería Windsor Kulturgintza de Bilbao y ofrecer el primer número de la revista que editaron<sup>134</sup>, *Tarte*, dedicada casi en exclusiva a poner de manifiesto las peculiaridades de las tres ediciones de la Feria *Arteder* debido a: “su actualidad y porque somos conscientes de su importancia, la queremos como nuestra que debe ser y era acuciante dar una visión desde dentro del cotarro invitando con ello a un diálogo entre las partes, ese diálogo que nunca hubo, sabemos que nos oyen, queremos que nos escuchen”<sup>135</sup>. No obstante, la formación del grupo se había realizado en febrero de ese mismo año con un deseo de ejercer presión en el ámbito del arte y de la cultura para poder denunciar la marginación de los artistas frente a los poderes públicos. Lo conformaban varios artistas vizcaínos: Txomin Badiola, Iñaki de la Fuente, Vicente y Fernando Roscubas, José Ramón Sainz Morquillas, José Chavete y Txupi Sanz junto al crítico y profesor en esos momentos de la Facultad de Bellas Artes, Xabier Sáenz de Gorbea<sup>136</sup>. Su posición crítica ante las políticas culturales llevadas a cabo por las instituciones públicas y privadas provocaron que desde un principio rechazaran el planteamiento de *Arteder'83* y por ello manifestaron en una nota pública su posicionamiento contrario a la misma dado que, en sus propias palabras, “el espíritu comercial de la feria es contradictorio con el afán cultural que debe de cumplir el arte”<sup>137</sup>. En el escrito, además exigían que, dada la baja rentabilidad de la Feria, el dinero público invertido se canalizase en empresas culturales, para lo que crearían una comisión de trabajo que elaborase una alternativa a este tipo de acontecimientos<sup>138</sup>. Su objetivo final en cuanto a la muestra era reactivar la feria y dejarla solo como una muestra, sin el carácter comercial que pretendía tener.

---

<sup>132</sup> Fueron cuatro conferencias realizadas por Alessandro Mendini, diseñador italiano; Jordi Maña, diseñador y profesor de Barcelona, Berbgard Burdek, profesor en Alemania Federal y Julio I. Arrechea, también profesor de Valladolid. *Arteder'83. Feria de Arte Contemporáneo*. [Cat. Exp.], 26 abril - 3 mayo 1983, Feria de Muestras de Bilbao. Bilbao: Feria Internacional de Muestras de Bilbao, 1983; p. 17.

<sup>133</sup> “Escenificación de “origen” en Arteder'83”. *Deia*, [Bilbao] 26 abril 1983; p. 15.

<sup>134</sup> LAKUNZA, Rosana. “Etxenike inauguró ayer “Arteder'83. Una realidad para el arte contemporáneo”. *Deia*, [Bilbao], 27 abril 1983; p. 16.

<sup>135</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Editorial”. En *Tarte*, núm. 0, 1983, p. 3.

<sup>136</sup> ELU, Arantza. “Nace en Euskadi la Asociación de Artistas como grupo de presión”. *El País*, [Madrid], 17 febrero 1983, hemeroteca digital; s. p.

<sup>137</sup> “Euskal Artisten Elkartea rechaza el “espíritu comercial” de la feria”. *Egin*, [Hernani], 1 mayo 1983; p. 32.

<sup>138</sup> *Ibid.*

Resulta curioso que, pese a realizar estas declaraciones, se constata que todos los miembros de esta agrupación estuvieran presentes tanto en *Arteder'83* como en la edición de 1981 y que, asimismo, hubieran disfrutado de la ayuda para participar por parte de las diputaciones; con lo que sus postulados y sus acciones resultan un tanto contradictorios. También puede ser paradójico el hecho de que la crítica fuera bastante favorable hacia estos artistas, ya que sus montajes y sus propuestas se convirtieron en algunas de las más novedosas de la muestra y, por lo tanto, a falta del dato de las ventas, los que mayor probabilidad tuvieron de comerciar con sus trabajos<sup>139</sup>.

No obstante, el fracaso de esta edición se hizo patente desde el primer momento. Solo nueve galerías quisieron intervenir en ella, debido a que la Asociación de Galeristas acordó la no participación “por la competencia que conlleva la muestra independiente de artistas”<sup>140</sup>. Tal vez estos problemas unidos a la poca rentabilidad que se obtenía en las ventas y al creciente empuje que estaba adquiriendo ARCO en Madrid<sup>141</sup>, motivó que no se volviese a celebrar esta feria de arte contemporáneo en el País Vasco.

En todo caso, la Feria de Muestras de Bilbao mantuvo junto con el Gobierno Vasco el empeño por sacar adelante en años venideros nuevas ediciones de *Arteder*, según el convenio que, firmado por ambas corporaciones, para celebrar cada año la Feria Internacional de Arte Contemporáneo y los impares la Muestra Internacional de Arte Gráfico<sup>142</sup>. Sin embargo, tal convenio no se llegó a materializar pese a la insistencia en la petición por parte de la Feria Internacional de Muestras de Bilbao. Uno de los inconvenientes que resaltaron fueron los cambios que habían sucedido en el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco ya que, en 1984, las personas y los encargados de los asuntos culturales fueron renovados. El nuevo equipo, a pesar de dar su conformidad a colaborar con el certamen<sup>143</sup>, no llegó a materializar nada y bajo el punto de vista de la feria de muestras paralizaron de diversos modos el patrocinio disfrutado anteriormente<sup>144</sup>. Después de 1985 y tras haber intentado poner en marcha la feria en ese año y en el año siguiente sin éxito, no se volvió a retomar la idea y se dejó de pedir subvenciones al Gobierno Vasco, con lo que la idea de *Arteder* desapareció de ambos organismos y de todo el País Vasco.

Como quiera que más allá de la edición de 1983 no hubo más certámenes, es

<sup>139</sup> Puede verse la crónica de: ARROYO, María Dolores. “Arteder’83”. En *Batik*, núm. 72, mayo – junio 1983; p. 45.

<sup>140</sup> *Ibid.*; p. 44.

<sup>141</sup> ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo comienza a celebrarse en Madrid a partir de 1982 con un gran éxito, y por lo tanto va a acaparar todos los esfuerzos comerciales en el mundo artístico nacional.

<sup>142</sup> “Convenio entre el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y la Feria Internacional de Muestras de Bilbao /Bilboko Nazioarteko Erakustazoka”. Bilbao, s. f., ca. 1983. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464.

<sup>143</sup> Ana de Begoña Azcárraga. “Carta al Sr. D. Juan Garaiyurrebaso, Feria Internacional de Muestras de Bilbao”. Vitoria, 6 noviembre 1984. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464.

<sup>144</sup> *Arteder*. Feria de Arte Contemporáneo. “Arteder’86”. Bilbao, marzo 1985. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464; p. 1.

reseñable la oportunidad que, en las tres convocatorias celebradas, se otorgó a los jóvenes artistas que empezaban a despuntar, dado que se trataba de una nueva forma de exhibición hasta entonces inexistente a no ser que fuera en el ámbito internacional. Como bien indica Francisco Javier San Martín, esta feria sirvió a los artistas vascos para conocer nuevos medios de canalización de su obra: “[...] enseñó a los artistas algunos nuevos mecanismos de una nueva forma de trabajo. [...] Arteder significó una forma de iniciación que enseñó a muchos –artistas, galeristas, críticos, responsables institucionales- a desenvolverse con dignidad en ferias como Colonia o París”<sup>145</sup>.

Unas afirmaciones que son corroboradas por los propios organizadores, para quienes la valoración cultural de “*Arteder*” en todas sus ediciones había sido más que significativa, ya que como bien expresaron:

“[...] Una Feria de este carácter arrastra de inmediato un ambiente, una convivencia intensa y profunda de artistas, mezclándose para dar una visión acertada del vivir de un Pueblo. Pueblo culto que se reúne como lugar de encuentro con la disculpa y el interés que una Feria de Arte supone. El Arte Contemporáneo es mostrar gran parte del pensamiento y del modo de vida de quienes lo realizan en el momento exacto, trabajos que quedaran ahí para siempre como testimonio de una época. Testimonio cultural que públicamente se presenta para ser visto y vivido por todo el mundo. Es un modo de proyectarse culturalmente delante de la ventana abierta a todo el mundo”<sup>146</sup>.

Asimismo, artistas como Ángel Garraza defienden la oportunidad brindada en aquel momento, ya que para él, *Arteder* fue: “algo increíble, fue un encuentro público que nos sirvió para perder la ingenuidad colectiva y despertar al mundo del arte profesional, lleno de dificultades y competitividad”<sup>147</sup>. Si bien, tal como hemos comprobado anteriormente, para otros creadores como Jorge Oteiza o los jóvenes que conformaban la Asociación de Artistas Vascos, lo único que les merecía esta clase de actividades mercantiles era el desprecio más rotundo<sup>148</sup>.

En definitiva y al igual que sucedió en el panorama estatal e internacional, se pretendió afianzar un concepto del arte como un bien de consumo, como objeto de coleccionismo o como parte del ocio espectacular<sup>149</sup>. Todo lo propuesto y realizado venía a ratificar una tendencia consumista de la sociedad española en la que las artes plásticas se adecuaron perfectamente. El cambio producido en la sociedad a lo largo de los años sesenta y setenta hacia una sociedad de consumo encontró en las producciones plásticas una nueva

---

<sup>145</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier: “Diez años de exposiciones, 1980 – 1990”. En *Pintores Vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros*. [Cat. Exp.] Itinerante, Bilbao, San Sebastián y Vitoria, desde el 10 de diciembre de 1996 al 1 de junio de 1997. Tomo VIII. San Sebastián: Kutxa, Vital Kutxa, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1996; p. 18.

<sup>146</sup> Feria Internacional de Muestras de Bilbao. “Arteder, Feria Internacional de Arte Contemporáneo”. Bilbao, s. f., ca. 1983. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464; p. 5.

<sup>147</sup> “Entrevista a Ángel Garraza”. En *Bilbao*, núm. 177, diciembre 2003; p. 15.

<sup>148</sup> OTEIZA, Jorge. art. cit. En *Muga*, núm. 3, agosto 1981; p. 79.

<sup>149</sup> LÓPEZ CUENCA, Alberto. “El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80”. En *Revista de Occidente*, núm. 273, 2004; p. 36.

mercancía que las instituciones se encargaron de comprar e impulsar. No obstante, la situación de crisis económica y la inexistencia de una tradición de coleccionismo privado, no permitieron que el consumo de arte fuera el esperado. Tal como sucedió con Arco, *Arteder* se ofreció como un fenómeno cultural en el que se difundía una visión irreal del comercio del arte, su éxito se debió a la gran acogida mediática por parte del público en general, deseoso de conocer, a pesar de no comprender, el arte internacional. Hay que tener en cuenta que las crisis económicas de 1973 y 1979 y la devaluación de la moneda en 1976 y 1977 no permitieron un desarrollo económico positivo de la sociedad española en la década de los 70. No sería hasta 1985 con el desarrollo industrial y el despegue de la economía española que permitirá e incluso impulsará el arte contemporáneo y su mercado.

Como dato significativo, debemos señalar cómo en años sucesivos, el Gobierno Vasco se presentó a otras ferias de arte contemporáneo para la promoción de artistas vascos. En 1984 llevó a la “*Sculpture international Mile 3*” celebrada en Chicago la obra de Remigio Mendiburu, Vicente Larrea y Néstor Basterretxea, tres autores con trayectorias destacadas ya para esos años y que representan para el ente autonómico la manera de hacer del momento vasco. En otras ocasiones, la representación fue individual, tal como sucedió con el patrocinio a Txupi Sanz en 1984 para acudir con la Galería Windsor Kulturgintza a la feria de arte celebrada en Colonia, “*Art Cologne*” o en 1985 cuando el Gobierno Vasco acude nuevamente a la feria de Chicago, “*Chicago International Art Exposition. Sculptura Internacional Mile 4*” en representación nacional del País Vasco con la obra en exclusiva de Andrés Nagel<sup>150</sup>. En esa ocasión, el patrocinio que ofrecen es claro hacia un creador que, desde los años setenta, había demostrado su originalidad y su compromiso con las tendencias más actuales del panorama internacional, con lo que podemos entender que el Gobierno Vasco quisiera demostrar una actualidad y una renovación en la plástica de la zona.

#### - Premios *Gure Artea*

La otra forma de ayuda a la producción artística que el Gobierno Vasco instauró fueron los premios a la creación plástica, denominados *Gure Artea*<sup>151</sup>. Estos galardones se crearon por orden de 7 de octubre de 1982 con carácter anual para las modalidades de Escultura, Pintura y Grabado. Existía un referente próximo en la iniciativa puesta en marcha por el Ministerio de Cultura dos años antes, con la creación de los Premios Nacionales de Artes Plásticas, en los que se galardonaban algunas de las trayectorias más significativas de artistas plásticos españoles sin necesidad de acudir a ninguna muestra oficial<sup>152</sup>. En el caso de *Arteder*, dentro de las bases de participación figuraba una cláusula según la cual podían

<sup>150</sup> Andrés de Nagel. *Basque Country. Chicago International Art Exposition in conjunction with Sculpture International Mile 4*. [Cat. Exp.], mayo 1985, Chicago. Bilbao: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1985.

<sup>151</sup> Gure Artea significa “Nuestro arte” en castellano.

<sup>152</sup> En el fondo estos premios eran una renovación de las antiguas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en las que se premiaban las obras recibidas a la muestra. “Orden de 8 de marzo de 1980 por la que se crean los Premios Nacionales de Artes Plásticas para el año 1980”. *Boletín Oficial del Estado*, 19 abril 1980, núm. 95; p. 8541.



concurrir al certamen todas aquellas personas que tuvieran vecindad administrativa en el País Vasco. Asimismo, se trataba de un certamen al que el artista tenía que entregar obras ya realizadas, aunque gozase de libertad en cuanto a la temática, el estilo, los materiales o las medidas de sus creaciones<sup>153</sup>. La publicación de las disposiciones legales que regulaban el premio fue presentada en octubre de 1982, meses después de haber celebrado la primera de las ediciones en junio de ese mismo año.

La iniciativa para la creación de estos premios partió desde la Consejería de Cultura y sobre todo desde el interés de Néstor Basterretxea como parte activa de la misma y asesor de su superior, Ramón Labayen. En opinión de Peio Aguirre, esta apreciación no quiere decir que Basterretxea fuese el creador del concurso, sino más bien que existió “una causalidad determinante más que una autoridad paternal”<sup>154</sup>. Fuera como fuese, los escritos del artista bermeotarra son los que indican los primeros pasos a realizar en dicha labor y fue el propio escultor quien los denominó como *Gure Artea*. Incluso se puede comprobar cómo en un principio, la idea original sobre la que Néstor Basterretxea pudo basar el certamen *Gure Artea*, se trataba de un concurso de artes plásticas que se pretendía realizar con motivo de la celebración del mundial de fútbol de ese año de 1982, en Bilbao<sup>155</sup>. Frente a esa idea, el creador indicó una serie de puntualizaciones diferentes, que se centraban básicamente en el ámbito de las artes plásticas de carácter contemporáneo y que, en las ediciones posteriores siguieron siendo, esencialmente, las mismas<sup>156</sup>. Lo que desde ese momento quedó marcado fue la intención de que fueran unos premios con una continuidad en el tiempo y con una periodicidad anual.

Posteriormente, en la edición de 1984, cuando ya estaban meridianamente consolidadas las características y las bases del premio, se publicó un catálogo (Fig. núm. 34) en el cual se recogían las obras premiadas de las tres ediciones celebradas hasta entonces y a su vez, se enunciaban los propósitos de los premios de la siguiente manera: “El objetivo de estos premios es doble: no solamente se trata de conceder una ayuda económica que redunde en beneficio de los artistas premiados, sino que también se busca el dar a conocer la obra artística en la que se resumen las más diversas tendencias por las que transcurre la creatividad

---

<sup>153</sup> “Orden de 7 de octubre de 1982, por la que se crea el premio “Gure Artea”, de artes plásticas en las modalidades de Escultura, Pintura y Grabado y se convoca el correspondiente al año 1983”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 23 octubre 1982, núm. 137; pp. 2618-2619.

<sup>154</sup> AGUIRRE, Peio. “Euskal Teknika. Técnica Vasca”. En *MMIV Gure Artea. Euskal Teknika / Técnica Vasca*. [Cat. Exp.], 18 diciembre 2004 – 6 febrero 2005, Centro Cultural Montehermoso. Vitoria: Servicio editorial del Gobierno Vasco, 2004; p. 17.

<sup>155</sup> Para ello pueden apreciarse los borradores que Basterretxea hizo en el siguiente documento: Néstor Basterretxea. “Convocatoria del primer concurso “Gure Artea” de artes plásticas”. Vitoria, ca. mayo 1982. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 45, Signatura 6464; p. 1. DOCUMENTO NÚM. 1.

<sup>156</sup> Una de las pocas cuestiones que se cambiaron fue la procedencia de los artistas, ya que en la primera edición podían participar todos aquellos creadores que fueran o residieran tanto en el País Vasco como en Lapurdi, Behenafarroa, Zuberoa o Navarra; es decir los siete territorios históricos de Euskal Herria. En las disposiciones posteriores solo se admitirían a los que fueran vecinos de la Comunidad Autónoma del País Vasco.

vasca actual”<sup>157</sup>. Por lo que queda claro que, a través de este certamen, se pretendía una institucionalización del arte vasco, dotándolo de un prestigio que, a su vez, consolidase a los artistas con una cierta trayectoria y además, diera a conocer la producción artística del territorio en el resto de España.



Fig. núm. 34. Catálogo de la exposición “Gure Artea 84”.

El jurado de la primera convocatoria de 1982 estuvo compuesto por el propio Néstor Basterretxea junto al decano de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, Pedro Manterola, y los pintores Pedro Ormaolea, José Luis Tolosa y Javier Urquijo. Los primeros premios se otorgaron el 11 de junio de ese año y recayeron en Ricardo Ugarte dentro de la sección de escultura y en Iñaki de la Fuente en pintura. Por su parte, en escultura, Ángel Garraza y José Ramón Sainz Morquillas obtuvieron el segundo y tercer premio respectivamente y en los premios de la sección de pintura les correspondieron el segundo y tercer puesto a Santos Iñurrieta y a Txomin Badiola<sup>158</sup>. Tales concesiones demostraban un cierto reconocimiento a unos artistas que durante toda la década de los setenta ya habían desarrollado su obra de una manera notable. Entre ellos, destacaba el nombre de Txomin Badiola y Ángel Garraza como ejemplos de una generación más joven y emergente que, sin embargo, ya para esos años empezaba a tener una fuerte repercusión nacional e internacional. En relación a este aspecto, era de suponer que el certamen iba a impulsar aquellas creaciones de artistas que no habían obtenido la atención suficiente en épocas pasadas, después de décadas de hegemonía de nombres como Jorge Oteiza o Eduardo Chillida. Aun así, se dieron varios premios a creadores que compartieron con ellos época y postulados como fueron José Antonio Sistiaga o Juan Mieg, quienes consiguieron sendos accésits.

La rapidez e improvisación con la que se puso en marcha la primera edición de *Gure Artea* se comprueba en las declaraciones del primer escultor premiado, Ricardo Ugarte, quien se enteró de la existencia del certamen por un anuncio en la prensa poco tiempo antes de su celebración. Tal circunstancia le obligó a seleccionar una pieza ya realizada y presentarla

<sup>157</sup> ARREGUI, Joseba. “Introducción al catálogo de los Premios Gure Artea”, *Gure Artea '84*. [Cat. Exp.], 1984, exposición itinerante. Bilbao: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1984; s. p. Es el primer catálogo que se editó ya que en las ediciones de 1982 y 1983 no se publicaron.

<sup>158</sup> En cuanto a los accésits, se otorgaron en escultura a José Ramón Anda, Nino Barriuso, José Aguirre, Miguel Ángel Belloso, José Ángel Lasa y Rodrigo Berges mientras que en pintura se concedieron a Pedro Salaberri, Iñigo Altolaquirre, José Antonio Sistiaga, Juan Mieg, José Chavete y Darío Urzay. “Gure Artea” sariez osaturiko erakusketa zabaldu da”. *Egin* [Hernani], 16 junio 1982; p. 25.

dentro del plazo señalado<sup>159</sup>. Y es que si el concurso se publicitaba en la prensa hacia el día 20 de mayo de 1982<sup>160</sup>, tan solo se daba un margen de dos semanas para comenzar a entregar las obras y posteriormente un plazo de cuatro días para la recepción de las mismas<sup>161</sup>. Aun así, la cantidad de artistas presentados al certamen fue muy elevada<sup>162</sup>, un aspecto en consonancia con el amplio número de premios que se ofrecían –tres premios y seis accésits en cada sección de pintura y escultura- y también, debido a la jugosa cuantía económica ofrecida –un millón de pesetas al primer premio, medio millón al segundo; 350.000 pesetas al tercero y 150.000 pesetas a cada uno de los accésits-. En esta ocasión no se entregaron premios de grabado, que comenzaron a otorgarse en la convocatoria del año siguiente, en 1983. Además, con las obras seleccionadas se realizaba una exposición que el primer año se celebró en la Galería Recalde de Bilbao y fue organizada por la directora de la Galería Ederti, Arantza Zabala.

A medida que fueron pasando los años, el premio fue afianzándose y consolidándose en el panorama cultural vasco. Como consecuencia de ello, el presupuesto necesario para ponerlo en marcha también fue aumentando debido a la incorporación de los premios de la sección de grabado. Por ese motivo, el presupuesto pasó a depender de la partida presupuestaria que el Departamento de Cultura y más concretamente de la que el Dirección de Patrimonio Histórico-Artístico y Bibliotecas tenía prevista para la adquisición de obras de arte<sup>163</sup>. La explicación partía de considerar que el premio *Gure Artea* compartía un mismo objetivo de adquisición de obras, dado que todas las obras premiadas, a excepción de los accésits, pasaban a formar parte del patrimonio artístico del Gobierno Vasco.

En la convocatoria de *Gure Artea* de 1983, el jurado se compuso por los críticos de arte Pedro Manterola, María Asunción Aguiriano, Francisco Calvo Serraller y los periodistas Javier Rubio Navarro de “*El País*”, y Manuel García y García de la revista “*Tiempo*”. Fueron ellos quienes otorgaron los premios de escultura a José Ramón Anda, Txomin Badiola y a Pello Irazu; los de pintura a Darío Urzay, Alfonso Gortazar y a José Luis Zumeta. Los primeros premios de grabado y cuatro de sus accésits se declararon desiertos<sup>164</sup>. Un elenco

---

<sup>159</sup> “Por parte del Gobierno Vasco: Ugarte de Zubiarraín: Es importante que se estimule a los plásticos”. *Deia*, [Bilbao], 13 junio 1982; p. 4.

<sup>160</sup> Fue el caso del periódico *Egin* [Hernani], 20 mayo 1982; p. 19.

<sup>161</sup> El plazo para inscribir las obras estuvo abierto del 7 al 10 de junio de 1982. “Gobierno Vasco. Departamento de Cultura. Convocatoria del Primer Concurso “Gure Artea” de Artes Plásticas”. *Egin*, [Hernani], 20 mayo 1982; p. 19.

<sup>162</sup> Podemos hablar de casi trescientas obras presentadas, teniendo en cuenta en número de fichas guardadas en el Archivo General de Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 45, Signatura 6464.

<sup>163</sup> Dicho presupuesto era de 10.000.000 de pesetas. Pedro Miguel Etxenike. “Carta”. Vitoria, 6 octubre 1983. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 45 Signatura 6464.

<sup>164</sup> Además, los accésits recayeron en escultura a Ángel Garraza, Martínez Liceranzu, Saturnino Gutierrez Barriuso, Ricardo Catania, José Chavete y Juan Luis Moraza. En el caso de la pintura, los accésits fueron para Alberto Rementería, Pedro Salaberri, Fernando Roscubas, Daniel Tamayo, José Ramón Moquillas y Alejandro Tapia. Los premios de grabado recayeron en Encarnación Cepedal y José Noain. “Resolución de 9 de noviembre, por la que se hacen públicos la composición del Jurado del Premio “Gure Artea” de artes plásticas en las modalidades de Escultura, Pintura y Grabado, edición 1983 y el fallo emitido por los mismos”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 25 noviembre 1983, núm. 174; pp. 3992-3993.

de nombres galardonados que mostraban un interés por la nueva generación que acababa de salir de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y que empezaban a tener una repercusión estética y un reconocimiento cada vez mayor. Una tendencia que se confirmó en la convocatoria del siguiente año, de 1984, cuando de los 154 artistas presentados la gran mayoría habían pertenecido a la Escuela de Bellas Artes de Bilbao con las excepciones de algún nombre como Vicente Ameztoy, José Ramón Sainz Morquillas o Mariano Royo y cuyos premios fueron a recaer en escultura a Ángel Bados, Ángel Garraza y Gerardo Arribas y en el caso de la pintura en Daniel Tamayo, Vicente Ameztoy y Pedro Salaberri<sup>165</sup>. En esta ocasión el jurado estuvo compuesto por las historiadoras Adelina Moya y María Jesús Beriain y los críticos catalanes José Corredor, Fernando Huici y Olga Spiegel. Entre todos, decidieron declarar desierto varios accésits tanto en escultura y en pintura como en grabado donde incluso tan solo se llegó a dar el segundo premio a Juan Luis Baroja y un accésit<sup>166</sup>. Por su parte, el jurado estimó oportuno hacer unas apreciaciones muy relevantes para la mejora del premio que quedaron recogidas del siguiente modo:

“[...] Primero: Se consideró que los premios de grabado eran de cuantía excesiva dada la propia especificidad de la técnica.

Segundo: En general se valoraron los premios como muy cuantiosos y el nivel de los participantes bajo en relación con la importancia de los mismos.

El jurado recomendó asimismo al Departamento de Cultura que estudiara la manera de estimular a los artistas para la participación en los mismos, sugiriendo como medida muy importante el que se ampliara a todo el Estado el ámbito de convocatoria de los premios, ya que ello supondría un mayor acicate para los artistas locales y podría convertir a “Gure Artea” en un acontecimiento importante dentro del mundo del Arte”<sup>167</sup>.

No obstante, tales observaciones se tuvieron en cuenta de forma parcial ya que si bien, por un lado, en la convocatoria del año siguiente el premio de grabado sí que se redujo a dos premios con menor cuantía económica<sup>168</sup>, el resto de indicaciones no se modificaron. En cuanto a la recomendación de ampliar el ámbito geográfico del premio, la única acción relacionada efectuada en la convocatoria de 1984 fue la de llevar la exposición que daba a conocer a los premiados de forma itinerante fuera de las fronteras vascas. Se trató de un intento más por acercar nuevos postulantes y de promocionar el galardón fuera de las fronteras territoriales vascas. De ese modo, *Gure Artea '84* se presentó además de en las tres capitales vascas, en otras ciudades como en Pamplona, Salamanca y Barcelona, con el fin de

<sup>165</sup> “Resolución de 5 de noviembre, por la que se hacen públicos la composición del jurado del premio “Gure Artea” de Artes Plásticas en las modalidades de escultura, pintura y grabado, edición 1984, y el fallo emitido por los mismos”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 16 noviembre 1984, núm. 191; p. 4588.

<sup>166</sup> Los accésits de escultura fueron para Antonio Garbayo, Txomin Badiola y Jorge Girbau, en cuanto a los de pintura fueron para Daniel Castillejo y Mikel Zubizarreta y en grabado para Carmen Olabarri. *Ibid.*

<sup>167</sup> “Observaciones sobre Gure Artea 1984”. Vitoria, 5 noviembre 1984. Archivo General del País Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 46, Signatura 6465, carpeta Gure Artea 1984.

<sup>168</sup> El primer premio de grabado ofrecía 350.000 pesetas y el segundo 200.000 pesetas. El número de accésits seguía siendo de seis para las tres modalidades. “Resolución del Departamento de Cultura, de 10 de Diciembre de 1984, por la que se convoca el premio Gure Artea correspondiente al año 1985, en las modalidades de Escultura, Pintura y Grabado”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 20 diciembre 1984, núm. 217; p. 4925.

“difundir las Bellas Artes y estimular la creación artística en el País Vasco”<sup>169</sup>. Pese a ello, en el caso de la muestra en la ciudad condal, la prensa acogió de manera un tanto fría la presentación de los 32 artistas, por considerar que eran demasiados creadores y porque la gran mayoría de los mismos eran desconocidos para el público catalán, con lo que la diversidad que ofrecía la exhibición de una obra de cada uno de ellos no permitía ofrecer una imagen significativa del panorama artístico vasco<sup>170</sup>.

A través de la gestación y desarrollo de este premio quedaba patente el interés que el Gobierno Vasco demostraba en aquellos momentos hacia la promoción artística. Tal vez la motivación estuviera más acorde con su interés de reivindicar una nacionalidad vasca en pleno proceso de creación de las autonomías, que a un verdadero desarrollo de la creatividad artística local. Con todo, y a pesar de las consabidas críticas, los premios *Gure Artea* han continuado celebrándose –aunque con algunas variaciones– hasta la actualidad<sup>171</sup>. En las declaraciones que Joseba Arregui realizó cuando era consejero de cultura en 1984, puede observarse el temor a las críticas sobre la forma de promoción adquirida por medio de premios, aunque, sin embargo, también alababa el creciente cambio producido en el panorama del arte vasco debido a la labor realizada por la institución pública:

“[...] no cabe duda de que es posible cuestionar el sistema de concurso con premios como método de promoción de las artes plásticas. Hay quien sugiere, más o menos explícitamente, cambiarlo por el sistema de becas.

Pienso que no es bueno tratar de resolver los problemas por medio de alternativas excluyentes. El Gobierno Vasco convoca concursos, concede becas para ampliar conocimientos y desarrollar técnicas artísticas, y concede también becas de docencia en coordinación con la UPV/EHU con vistas a la potenciación de la Facultad de Bellas Artes”<sup>172</sup>.

En verdad, estos premios inauguraron un cierto fervor institucional hacia los certámenes que comenzaron a surgir en el País Vasco. Tal hecho provocaba que los artistas estuviesen más centrados en crear para los premios que en su propia fase de experimentación. La situación motivó ciertas críticas de aquellos artistas que no consideraban apropiado el método de galardones económicos y es que el problema de los premios, entonces y en la actualidad, reside en la valoración subjetiva que un jurado debe verter, lo cual difícilmente

---

<sup>169</sup> En Pamplona tuvo lugar en febrero de 1985, mientras que en Salamanca fue desde marzo a abril del mismo año y finalmente en Barcelona se realizó también en abril de 1985. “Contrato con Roberto Sáenz de Gorbea”. ca. 1985. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 46, Signatura 6465.

<sup>170</sup> BORRAS, María Lluïsa. “Gure Artea, una exposición singular”. *La Vanguardia*, [Barcelona], 28 abril 1985; p. 44.

<sup>171</sup> Desde 2010 ha cambiado la formulación del premio, hasta entonces se había mantenido prácticamente sin variaciones otorgando a creadores plásticos premios en metálico y recogiendo sus obras como parte del patrimonio del Gobierno Vasco. Desde 2010, sin embargo, se otorgan tres premios en metálico tanto a creadores como a personalidades que hayan trabajado en el ámbito artístico, de modo que se les reconoce una trayectoria y una labor por la difusión y la promoción de las artes visuales contemporáneas en el País Vasco. En la última convocatoria de 2017 se reconoció la trayectoria artística de María Luisa Fernández, así como la labor creativa del proyecto “Sra. Polariska” y la iniciativa Azala.

<sup>172</sup> ARREGUI, Joseba. “Introducción al catálogo de los Premios Gure Artea”, *Gure Artea* '84. [Cat. Exp.], 1984, exposición itinerante. Bilbao: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1984; s. p.

permite contentar a todos, dados los intereses de cada uno de los participantes. Prueba de ello fueron las críticas vertidas en la opinión pública como la que reproducimos a continuación:

“Tras leer el fallo del concurso Gure Artea de pintura y escultura en el País Vasco, no podemos callar nuestra disconformidad e indignación ante tal hecho. En teoría, se dice que el concurso fue creado en el año 1982 por el Gobierno vasco para estimular la labor realizada por los artistas plásticos de dicha comunidad autónoma. ¿Acaso esto se refiere a la estimulación de lo novedoso y refrescante del arte vasco o a la elevación, aún más si es posible, de un determinado monopolio artístico? Realmente, es extraño que en los numerosos concursos llevados a cabo en los últimos años en el País Vasco siempre reciban los premios las mismas personas, a pesar de la gran afluencia de obras presentadas. Alguien que vea este hecho desde fuera puede pensar que en dicha comunidad hay únicamente 10 artistas representativos<sup>173</sup>.

Puede que fuera cierto que en los primeros años se premiara, como hemos visto, a una serie de artistas que llevaban varios años con una producción artística destacada desde



Fig. núm. 35.  
Ricardo Ugarte.  
*Aleteo de la libertad*, 1982

los años sesenta como Ricardo Ugarte o José Gabriel Aguirre y que las opciones estéticas galardonadas fueran, sobre todo en el caso de la escultura, una continuación de los desarrollos estéticos anteriores (Fig. núm. 35). No se debe olvidar que el premio *Gure Artea* era una manera de adquirir obras de arte para el ente público, lo que les permitía confeccionar una colección de arte propia. Por ello, es fácil imaginar que les resultaría más interesante contar con obras de artistas con una trayectoria destacada cuya cotización fuera más elevada que con la obra de jóvenes creadores sin un reconocimiento destacado. Dicho interés por contar con trabajos de artistas vascos consolidados para normalizar las manifestaciones artísticas desde una institución propia de la región vasca se demostrará años después, a finales de la década de los ochenta y

durante los noventa cuando se impulse la compra de obras de creadores como Jorge Oteiza<sup>174</sup> o incluso otros trabajos emblemáticos con un trasfondo político<sup>175</sup>.

Sin embargo, si analizamos la tabla de los galardonados durante los cuatro primeros años, (Tabla núm. 1. y Tabla núm. 2.), podemos comprobar cómo junto a creadores consolidados como Sistiaga, Mieg, Aguirre, Ameztoy o Tapia, verdaderamente hubo un interés por conceder galardones a los creadores más jóvenes que a finales de los años setenta

<sup>173</sup> ALONSO, Sofía; LIBERAL, Carmen. “El concurso Gure Artea”. *El País*, [Barcelona], 29 noviembre 1983, hemeroteca digital; s. p.

<sup>174</sup> En 1988 se presupuestaron 100 millones de pesetas para la adquisición de doce esculturas de Jorge Oteiza, que finalmente, solo fueron cuatro por la negativa del artista y diversos problemas con él. LARRAURI, Eva. “El Gobierno Vasco dedica 100 millones a obras de Oteiza”. *El País*, [Bilbao], 25 octubre 1988; hemeroteca digital, s. p.

<sup>175</sup> Nos referimos a la compra en 1996 por parte del Gobierno Vasco del cuadro de Dionisio Blanco, “El proceso de Burgos” de 1971 que además de representar el acontecimiento político referido en su título también se convirtió en una imagen censurada en los famosos Encuentros de Pamplona de 1972.



y sobre todo a comienzos del siguiente habían comenzado a irrumpir en la escena creativa vasca. Se consolidó una tendencia de premiar a los creadores más noveles que trabajaban con estilos vanguardistas y contemporáneos a los nuevos tiempos que estaban emergiendo con fuerza y con un reconocimiento nacional e incluso internacional. Muchos de ellos acaban de licenciarse en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, como los pintores Alfonso Gortázar, Daniel Tamayo, Alberto Rementería o Daniel Castillejo; mientras que en escultura se aprecia un claro interés por reconocer a la nueva generación de artistas que actualizaron los postulados plásticos racionalistas y conceptuales de artistas como Oteiza y Chillida, cuyo trabajo estaba siendo reconocido de manera relevante. Son varios los artistas de la llamada “Nueva Escultura Vasca” los que en esos mismos momentos reciben algún galardón por parte del Gobierno Vasco tales como Txomin Badiola, Pello Irazu, Ángel Bados, M.<sup>a</sup> Luisa Fernández o Juan Luis Moraza <sup>176</sup>.

Tabla núm. 1. Relación de artistas premiados en *Gure Artea* (1982-1985), sección Escultura. (Subrayados en colores los creadores que repiten galardón).

ESCULTURA	1982	1983	1984	1985
Primer Premio	RICARDO UGARTE	JOSÉ RAMÓN ANDA	ÁNGEL BADOS	M. <sup>a</sup> LUISA FERNÁNDEZ
Segundo Premio	ÁNGEL GARRAZA	TXOMIN BADIOLA (*)	ÁNGEL GARRAZA	JUAN LUIS MORAZA
Tercer Premio	JOSÉ RAMÓN SAINZ MORQUILLAS (*)	PELLO IRAZU	GERARDO ARRIBAS	PELLO IRAZU
Accésits	- MIGUEL ÁNGEL BELLOSO - JOSÉ GABRIEL AGUIRRE - JOSÉ RAMÓN ANDA - SATURNINO GONZÁLEZ BARRIUSO - JOSÉ ÁNGEL LASA - RODRIGO LÓPEZ MARTÍNEZ	- SATURNINO G. BARRIUSO - RICARDO CATANIA - C.V.A. - JOSÉ CHAVETE - ÁNGEL GARRAZA - MARTÍNEZ LIZERANTZU	- TXOMIN BADIOLA (*) - ANTONIO GARBAYO - JORGE GIRBAU	- MIGUEL ÁNGEL LERTXUNDI - GERARDO ARRIBAS

(\*) Creadores que aparecen en las secciones de escultura y pintura.

<sup>176</sup> Podemos recordar que Txomin Badiola y Pello Irazu también habían conseguido la beca de investigación del Ministerio de Cultura de Madrid.

Tabla núm. 2. Relación de artistas premiados en *Gure Artea* (1982-1985), sección Pintura. (Subrayados en colores los creadores que repiten galardón).

PINTURA	1982	1983	1984	1985
Primer Premio	IÑAKI DE LA FUENTE	DARÍO URZAY	DANIEL TAMAYO	JESÚS MARÍA LAZKANO
Segundo Premio	SANTOS IÑURRIETA	ALFONSO GORTAZAR	VICENTE AMEZTOY	JOSÉ LUIS ZUMETA
Tercer Premio	TXOMIN BADIOLA (*)	JOSÉ LUIS ZUMETA	PEDRO SALABERRI	ANDONI EUBA
Accésits	- IÑIGO ALTOLAGIRRE - JOSÉ CHAVETE - JUAN MIEG - PEDRO SALABERRI - JOSÉ ANTONIO SISTIAGA - DARÍO URZAY	- JOSÉ RAMON SAIZ MORQUILLAS (*) - ALBERTO REMENTERIA - FERNANDO ROSCUBAS - PEDRO SALABERRI - DANIEL TAMAYO - ALEJANDRO TAPIA	- DANIEL CASTILLEJO - MIKEL ZUBIZARRETA	- SANTOS IÑURRIETA - MARCO IBAÑEZ DE MATAUCO - ALBERTO REMENTERÍA - ALFONSO GORTAZAR

(\*) Creadores que aparece en las secciones de escultura y pintura.

Por todo, se observa una mezcla de generaciones que vienen a olvidar de algún modo a los creadores que emergen en la década de los setenta, con la excepción de Vicente Ameztoy. Las poéticas galardonadas enlazaban con las propuestas por la Escuela Vasca en los años sesenta, con una modernización de las mismas por parte de los jóvenes creadores llevaron que llegaron a internacionalizarlas en los ochenta. Aun así, al considerar las tablas, se aprecia una tendencia a galardonar en repetidas ocasiones a los mismos creadores en los sucesivos años, tanto en la sección de escultura como en la de pintura. Tal afirmación puede comprobarse en algunos casos como del joven Ángel Garraza con galardón en las tres primeras ediciones o el de Txomin Badiola que o bien en escultura o bien en pintura obtuvo también un premio en dichas convocatorias. No obstante, debemos considerar que tal circunstancia fue casual, dado que cada año el jurado encargado de otorgar los premios estaba compuesto por miembros distintos, por lo que las repeticiones producidas pudieron estar relacionadas más con una calidad y un trabajo en un momento dado, que a ciertos favoritismos gubernamentales.

En relación a las críticas que podían suscitar la reiterada aparición en los listados de premiados de unos nombres y paralelamente a estas ideas en contra del trabajo institucional realizado por el Gobierno Vasco, se posicionó la Asociación de Artistas Vascos, *Euskal Artisten Elkarte*. Entre sus acciones, intentaron ejercer presión en la opinión pública a través de una revista, *Tarte*, y también con el robo de una escultura de Jorge Oteiza del Museo de

Bellas Artes de Bilbao, para denunciar las características del premio y la situación de la creación artística en el País Vasco<sup>177</sup>. Es curioso comprobar cómo en dicha asociación artística contraria tanto a la Feria *Arteder* como a los premios *Gure Artea* contaran, entre sus miembros con Txomin Badiola, uno de los artistas más laureados que había conseguido premio en las ediciones de 1983 y 1984; y también con otros premiados como José Chavete, José Ramón Sainz Morquillas o Fernando Roscubas.

Lógicamente, frente a las críticas también surgieron voces elogiosas hacia la iniciativa, sobre todo al comienzo de la experiencia, tal como lo demuestran las declaraciones del primer premio de escultura Ricardo Ugarte, quien elogió la posibilidad económica que se abría de manera excepcional a nivel del País Vasco y también en comparación con el Estado español:

“Es importante que el Gobierno Vasco empiece a estimular a los artistas plásticos de este País, en el que somos tantos. Y el concurso, por la cuantía del premio, por la abundancia de accesits y por sus características, resulta también muy importante, el mayor de Euzkadi, y también a nivel del Estado”<sup>178</sup>.

En definitiva, se trató de una forma de promocionar económicamente a algunos de los artífices del arte vasco, con lo que se ayudaba en la continuidad creadora de cada premiado. Bien es cierto que en los primeros años que hemos analizado, se dio una cierta inclinación a consolidar el trabajo de algunos de los artistas que en los últimos tiempos venían destacando dentro de la escena vasca, pero fue también una práctica que se realizaba en los Premios Nacionales de Artes Plásticas que ofrecía el Ministerio de Cultura<sup>179</sup>. De alguna manera se pretendía legitimar el arte gestado en los años anteriores y reconocer a los creadores que habían producido obras notables a lo largo de los años setenta y que, dadas las circunstancias políticas adversas, no habían podido contar con el beneplácito institucional. En ese afán, no se puede desdeñar el interés por reconocer el arte contemporáneo y las tendencias más actuales ligadas a un deseo de reivindicación nacionalista relacionada con la modernidad y puesta al día. Tal premisa se puede comprobar en el interés por premiar en estos primeros años de andadura de *Gure Artea*, sobre todo en el caso de la escultura, las obras y los artistas abstractos y herederos de las posturas estéticas de los escultores de los años cincuenta y sesenta (Ricardo Ugarte, Ángel Garraza, José Ramón Anda, Ángel Bados). Se galardonaron aquellos trabajos que estaban más relacionadas con la abstracción reivindicativa y enraizada con lo vasco de artistas como Chillida y Oteiza. Si bien dicha

---

<sup>177</sup> “Raptan” una obra de Oteiza para señalar el desamparo artístico de Euskadi?. *El País*, [Madrid], 28 diciembre 1983, hemeroteca digital; s. p.

<sup>178</sup> “Por parte del Gobierno Vasco: Ugarte de Zubirrain: Es importante que se estimule a los plásticos”. *Deia*, [Bilbao], 13 junio 1982; p. 4.

<sup>179</sup> Los premios Nacionales de Artes Plásticas entre 1980-1982 reconocieron la trayectoria de artistas como Martín Chirino, Rafols Casamada, Joan Hernández Pijuán, Luis Gordillo, Andreu Alfaro, Eduardo Arroyo, Rafael Canogar, José Guinovart o Carmen Laffont, entre otros; es decir un elenco de artistas adscritos a la vanguardia más contemporánea y en algunos casos comprometida frente al franquismo. El objetivo era reconocer y distinguir la producción creativa en su totalidad. *Rafols Casamada. Premio Nacional de Artes Plásticas 1980*, [Cat. Exp.], marzo-abril 1980, Palacio de Velázquez, Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1980.

tendencia sucedía en escultura; en pintura, a pesar de que el primer año se concediera el primer premio a una opción abstracta e informalista como la de Iñaki de la Fuente (Fig. núm. 36), pronto se fueron consolidando otras opciones estéticas alejadas del informalismo predominante de los años anteriores y se galardonaron posturas más novedosas y cercanas a la figuración y al realismo (Alfonso Gortazar, Darío Urzay, Daniel Tamayo, (Fig. núm. 37) que enlazaban con la pintura posmoderna más internacional y no tan relacionada con la cuestión nacionalista.



Fig. núm. 36. Iñaki de la Fuente, *Sin título*, 1982



Fig. núm.37. Daniel Tamayo, *Sin título*, 1984.

- Otras formas de promoción artística

Con respecto a otras formas de promoción artística que el Gobierno Vasco puso en marcha no debemos olvidar las “Becas, ayudas a la formación y bolsas de viaje en el ámbito de las Bellas Artes y la Historia”<sup>180</sup>. Dichas becas se confeccionaron en 1982 para dar respuesta a las necesidades específicas que existían en las diversas facetas de la cultura del País Vasco y así brindar una ayuda a que los artistas efectuasen sus trabajos. El apoyo económico que se ofrecía para la investigación se centraba por un lado en las becas, encaminadas a promocionar valores culturales y a potenciar los equipos precisos en diversos ámbitos de la cultura. Entre ellos estaban las disciplinas de: pintura, escultura, grabado, música, arte dramático, danza, cinematografía, archivística, biblioteconomía, arqueología, restauración, musicología e historia, entre otras. Por otro lado, quedaban las ayudas al estudio en las especialidades de música, teatro, folklore y bellas artes. La manera de adjudicar todas ellas era a través de un concurso de méritos y ofrecían una duración de un año prorrogable a otro<sup>181</sup>. Nuevamente tienen un referente muy próximo en las becas de Artes Plásticas que el Ministerio de Cultura del Gobierno de España impulsó desde 1979. En su caso, surgieron en relación al fallido Centro de Promoción de las Artes plásticas e Investigación de nuevas

<sup>180</sup> “Orden de 4 de agosto de 1982, por la que se dictan normas para la adjudicación de becas, ayudas a la formación bolsas de viaje en el ámbito de las Bellas Artes y la Historia con el fin de cubrir las necesidades específicas en dicho campo en el País Vasco”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 6 septiembre 1982, núm. 110; pp. 2140-2141.

<sup>181</sup> La cuantía económica de las becas era de 600.000 pesetas mientras que las ayudas eran o de 275.000 pesetas o de 140.000 pesetas. *Ibíd.*

formas expresivas<sup>182</sup> y por ello el carácter que asumieron estuvo relacionado con la promoción de los lenguajes más actuales. Concedían por un lado una ayuda para artistas jóvenes consistente en una cuantía económica y la concesión de una obra al Ministerio y por otro, una beca de estudio para la investigación en las artes plásticas actuales y otra para la realización y creación de obras. Se justificaban en que una de las labores más importantes del Ministerio de Cultura era “abrir cauces permanentes y periódicos para la promoción y el estímulo de los nuevos valores dentro de la realización de las artes plásticas y de su estudio e investigación”<sup>183</sup>. El conocimiento de las mismas en la región vasca fue significativo ya que en las tres primeras convocatorias, desde 1981 hasta 1983, fueron varios los jóvenes creadores vascos que obtuvieron la beca, tales como José Ramón Anda, Darío Urzay, Vicente Roscubas, Txomin Badiola, Carlos Lizariturri, Juan Carlos Eguillor, Iñaki Bilbao o Pello Irazu.

En el caso del Gobierno Vasco, en la primera convocatoria de 1982, se concedieron las becas de pintura a Ricardo Catania y a Darío Urzay; y a Carlos Lizariturri y a Saturnino Gutiérrez Barriuso las correspondientes de escultura. En cuanto a las ayudas al estudio en la modalidad de pintura, escultura y grabado se dieron entre otros, a los artistas José Luis Zumeta, Inés Medina y al historiador Kosme Barañano<sup>184</sup>. En consonancia con el trabajo artístico que venían realizando los creadores becados, es significativo que en las bases de la convocatoria de 1983 especificaran y aclararan que las becas de pintura, escultura, cerámica, grabado y fotografía tenían como finalidad “posibilitar la aproximación vivencial y profesional de los artistas vascos preocupados por las tendencias contemporáneas a las corrientes plásticas internacionales”<sup>185</sup>. De igual forma, en la convocatoria de este año se implantaron unas nuevas becas destinadas a las “Nuevas Técnicas” artísticas, que permitieran fomentar y aplicar el desarrollo de las nuevas tecnologías como el láser, el ordenador, el vídeo al mundo del arte contemporáneo<sup>186</sup>. De este modo, quedaba claro el apoyo hacia las nuevas formas artísticas más contemporáneas que las nuevas generaciones empezaban a incorporar, más acordes con las tendencias internacionales y se discriminaban otros estilos y otras formas de creación más apegados a la tradición. En esta ocasión, entre las becas y ayudas que se otorgaron se encontraron los artistas Pello Irazu, Vicente Roscubas, Ángel Garraza o Raúl Urrutikoetxea, claros ejemplos de una nueva generación interesada en las nuevas corrientes

---

<sup>182</sup> “Orden de 14 de agosto de 1979 por la que se convocan becas y ayudas para la promoción de las artes plásticas e investigación de nuevas formas expresivas”. *Boletín Oficial del Estado*, 30 agosto 1979, núm. 208; p. 20379.

<sup>183</sup> “Orden de 3 de marzo de 1980 por la que se convoca concurso público para la concesión de becas y ayudas para la promoción de las artes plásticas y la investigación de nuevas formas expresivas en el año 1980”. *Boletín Oficial del Estado*, 26 marzo 1980, núm. 74; p. 6719.

<sup>184</sup> Se completó el elenco de becados con los nombres de Ana María Múgica, Manuel Santos y Carmelo Gómez. “Resolución de 30 de septiembre de 1982, del Departamento de Cultura, por la que se hace público el fallo emitido por el Jurado Calificador y la Comisión Departamental, de las Becas y Ayudas a la formación en el ámbito de las Bellas Artes y la Historia”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 14 octubre 1982, núm. 131; p. 2523-2525.

<sup>185</sup> “Orden del 10 de mayo de 1983, por la que se dictan normas para la adjudicación de becas, ayudas a la formación y bolsas de viaje en el ámbito de las Bellas Artes y de la Historia con el fin de cubrir las necesidades específicas en dicho campo en el País Vasco”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 16 mayo 1983, núm. 64; pp. 1436.

<sup>186</sup> *Ibid.*

contemporáneas<sup>187</sup>.

Se puede apreciar cómo las dotaciones de estas ayudas, aumentadas las becas a 700.000 pesetas y las ayudas a 300.000 pesetas en la convocatoria de 1983<sup>188</sup>, llegan casi a ser similares a las cantidades otorgadas en los premios *Gure Artea*, lo cual permite equiparar ambos apoyos a la creación; unos con un componente publicitario de cara a las instituciones y los otros, acaso, encaminados más hacia la investigación individual del creador. Aun así, reflejan el fuerte impulso económico que desde el ente autonómico instauraron hacia las corrientes artísticas de vanguardia.

En ese mismo empeño por promocionar la creación artística y sobre todo por su difusión en la Comunidad Autónoma Vasca, cabe destacar, igualmente, la colaboración mantenida entre el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y las Diputaciones del Señorío de Vizcaya, Foral de Álava y de Guipúzcoa para poner en marcha unas exposiciones itinerantes por los pueblos de cada provincia bajo el nombre de “*Ertibil*”. A través de ella, se trataba de establecer un cauce permanente de divulgación de la obra de los artistas del País Vasco por todo el territorio. La primera convocatoria se realizó en 1983 solo en Vizcaya y en Guipúzcoa y fue organizada por la delegación territorial del Gobierno Vasco en dichas provincias, junto con las diputaciones provinciales y la colaboración de las Asociaciones de Artistas de cada territorio. El propósito era difundir los valores del arte vasco, la obra de los artistas y acercar el hecho artístico a “nuestra realidad provincial”. Un aspecto que, en opinión de los organizadores, era un modo “propicio de difundir e impulsar las actividades culturales en el territorio”<sup>189</sup>. En esta ocasión, la única de las condiciones solicitadas para participar en la muestra era residir en la Comunidad Autónoma Vasca y pasar la criba del Comité de Selección que estaba compuesto por miembros de las instituciones organizadoras.

En el caso de Vizcaya, la muestra *Ertibil* 83 estuvo compuesta por artistas en su gran mayoría de Vizcaya y fue expuesta en las localidades de Durango, Baracaldo y Getxo. Como actividades complementarias tuvieron lugar algunas actuaciones de grupos de danzas o de coros como el Orfeón Durangués. En el caso de Guipúzcoa, la exposición organizada en ese territorio itineró por los pueblos de Zarautz, Legazpia, Rentería y Azpeitia y también contó con actividades adicionales como conferencias o proyecciones de diapositivas de las obras de artistas guipuzcoanos como Balerdi, Sistiaga, Cárdenas, Amezttoy o Zuriarrain, lo cual nos da una idea de cuál era considerado en esos momentos como el arte oficial de la provincia.

---

<sup>187</sup> Pello Irazu y Vicente Roscubas recibieron sendas becas mientras que Ángel Garraza y Raúl Urrutikoetxea recibieron dos ayudas al estudio. “Resolución de 1 de agosto de 1983, de la Viceconsejería de Cultura del Departamento de Educación y Cultura, por la que se hace público el fallo emitido por el Jurado Calificador y la Comisión Departamental, de las Becas y Ayudas a la formación en el ámbito de las Bellas Artes y la Historia”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 31 agosto 1983, núm. 129; p. 3050.

<sup>188</sup> Es significativa la cantidad otorgada por el organismo autónomo en comparación con la dotación que el Ministerio de Cultura de Madrid ofrecía en las becas de similar objetivo, ya que éstas últimas oscilaban entre 150.000 y 300.000 pesetas en los mejores casos en las tres primeras convocatorias entre 1981 y 1983.

<sup>189</sup> Gobierno Vasco. Departamento de Cultura. Delegación Territorial de Vizcaya. “*Ertibil* 83. Memoria”. Bilbao, ca. 1984. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 42, Signatura 6464.



Por su parte, en la edición de 1984, la exposición presentó una selección de obras de un colectivo de 106 autores de toda la Comunidad Autónoma y se desarrolló en las tres capitales vascas y en seis de cada uno de los territorios históricos<sup>190</sup>. En las bases de esta convocatoria afirmaban el propósito de desarrollar la muestra en los diversos espacios para “difundir los valores de nuestro arte”<sup>191</sup>. Entre los artistas seleccionados, había desde estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, hasta artistas con una cierta trayectoria en el campo artístico, o formados en talleres privados o incluso autodidactas.

*Ertibil* mantuvo su labor en los siguientes años hasta 1988, e incluso en la actualidad en Vizcaya se mantiene como *Ertibil Bizkaia* con el mismo objetivo de apoyar a las nuevas generaciones de la provincia con una difusión de sus obras mediante exposiciones en algunas de las localidades del territorio, aunque con el patrocinio económico de la Diputación Foral de Vizcaya<sup>192</sup>. En definitiva, podemos afirmar que *Ertibil* se trató de una buena manera de acercar el quehacer artístico menos conocido y más joven a la sociedad vasca ya que, además, aunque existía una selección y por lo tanto una reducción en los artistas representados, no se optaba por ningún premio, lo cual dejaba a la mera exhibición como el aliciente de los artistas para su participación e incluso para su propia creación de obras.

### 1.2.3. La implicación de los artistas vascos con las nuevas corporaciones autonómicas

Dentro de la nueva situación cultural que la llegada del proceso democrático propició, los artistas vascos tuvieron un papel activo muy destacado. Su implicación con los organismos públicos era consecuencia de la ilusión con la que afrontaban las nuevas condiciones políticas y culturales que empezaron a instaurarse. Ante todo, los creadores vascos comenzaron a entrever una salida a la situación de incompreensión y desasistencia en la que, en materia artística, se habían encontrado desde el final de la guerra civil y frente a la cual habían trabajado y luchado en los diversos grupos y actividades puestos en marcha durante los años del franquismo<sup>193</sup>. Es en este momento democrático, cuando comenzaron a vislumbrar la posibilidad de crear un nuevo escenario más apropiado y favorable para la promoción de la creación artística, la investigación y la experimentación en libertad, todo ello motivado por la efervescencia política que se vivía en esos momentos de transición.

---

<sup>190</sup> En Guipúzcoa se presentó en Zarautz, Azcoitia, Zumárraga, Deva, Irún, Legazpia y Donostia; en Vizcaya estuvo en Bilbao, Murguía, Santurtzi, Galdakao, Sestao, Balmaceda y Markina y por último en Álava se mostró en Vitoria, Labastida, Villabuena de Valdegovía, Murguía, Agurain, Alegría y Amurrio. “Presupuesto Ertibil’84”. Vitoria, ca. 1985. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 42, Signatura 6464.

<sup>191</sup> “Bases”. *Ertibil. Catálogo. Exposición itinerante de artes plásticas*. [Cat. Exp.], 1984, exposición itinerante. Vitoria: Departamento de Cultura, Gobierno Vasco, 1984; s. p.

<sup>192</sup> En 2017 se realizó la 35ª convocatoria de la muestra itinerante *Ertibil Bizkaia* 2017. Pueden consultarse las bases y objetivos en: [http://www.bizkaia.eus/Home2/Temas/DEtalleTema.asp?Tem\\_Codigo=130&Idioma=CA](http://www.bizkaia.eus/Home2/Temas/DEtalleTema.asp?Tem_Codigo=130&Idioma=CA). [Consultado en noviembre de 2017].

<sup>193</sup> No podemos olvidar la experiencia de los grupos del Movimiento de Escuela Vasca ya señalados anteriormente y que trabajaron para crear un clima artístico y cultural más favorable a mediados de los años 60.

Por todo, los artistas vascos verán en el campo institucional un espacio en el que participar y es que, entre sus principales reivindicaciones, pretendían tomar partido en la nueva política cultural a instaurar en el País Vasco. Síntoma de la nueva realidad inaugurada fue una reunión que varios creadores vascos –Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu, Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg, Pedro Manterola y Agustín Ibarrola- mantuvieron con el consejero de cultura del Consejo General Vasco, Gotzon Olarte, el 29 de noviembre de 1979 en la Diputación Foral de Vizcaya. En la reunión celebrada, además de los citados, estuvieron presentes el presidente del Consejo General Vasco, Carlos Garaikoetxea, y los vicerrectores de la Universidad Vasca<sup>194</sup>. El escultor Eduardo Chillida, por su parte, envió una misiva al consejero de cultura, fechada en San Sebastián el 28 de noviembre de 1979, en la que excusaba su ausencia de una manera muy significativa, ya que no renunciaba a trabajar por la cultura vasca exponiéndolo de este modo:

“Razones personales, que nada tienen que ver con el sentido de esta convocatoria, me impiden asistir a esta reunión. Quiero que conste mi apoyo a nuestra cultura, y mi voluntad de seguir cooperando a su desarrollo. Además, creo que, la mejor manera de hacerlo es desde mi trabajo, desde mi estudio, y desde mi independencia. Agur bat. Chillida<sup>195</sup>”.

La reunión, a pesar de contar con un fuerte interés mediático reflejado en la prensa del día siguiente, se realizó a puerta cerrada por indicación de Carlos Garaikoetxea y duró cerca de cuatro horas (Fig. núm. 38). El propio presidente señaló la importancia que entrañaba el encuentro por el hecho de que los artistas tomaran parte en la política cultural, dado que su apoyo ayudaría a la reconstrucción cultural del País Vasco; un aspecto que constituía “el sentido de identidad fundamental de nuestro pueblo [...]”<sup>196</sup>. Una cuestión que, en esos momentos de reivindicaciones nacionalistas, era esencial poner en marcha a través de la cultura y, en este caso, del arte.



Fig. núm. 38. Reunión de los artistas vascos con Carlos Garaikoetxea y Ángel Olarte en la Diputación Foral de Vizcaya el 29 de noviembre de 1979. Fuente: *Deia*, 30 noviembre 1979; p. 40

<sup>194</sup> Los vicerrectores de la Universidad eran Gregorio Monreal por Vizcaya, Koldo Mitxelena por Álava y Martín Guzmán por Guipúzcoa. MARTÍNEZ, Florencio: “Reunión de Garaikoetxea y artistas plásticos. “Gernika” Gernikara y euskaldunización de la Facultad de Bellas Artes, propósito de artistas y políticos”. *Deia*, [Bilbao], 30 noviembre 1979; p. 40.

<sup>195</sup> “Primeros pasos de una política cultural autonómica”. En *Ere*, núm. 13, 6 – 13 diciembre 1979; p. 51.

<sup>196</sup> *Ibíd.*; p. 40

Desde la propia Consejería de Cultura se envió a los participantes, días antes, una carta en la que además de expresar su ilusión ante la cercana posibilidad de desarrollar una política cultural propia, fijaban el orden del día del encuentro<sup>197</sup>. En la misma se marcaban dos cuestiones fundamentalmente, de un lado, la llamada “euskaldunización” de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, o lo que es lo mismo; poner sobre la mesa la problemática que generaba la primacía de profesorado catalán en la escuela de Bilbao, situación que llevaba padeciendo desde su puesta en marcha en 1970 y por el otro, el segundo punto a tratar en la reunión fue reclamar acciones a Carlos Garaikoetxea para lograr la instalación en el País Vasco del cuadro *Guernica* pintado por Pablo Picasso en 1937, así como la creación de un centro de arte contemporáneo para el mismo.

La propuesta para solucionar la situación del centro educativo era contratar a los mismos artistas vascos para que fueran ellos los que impartieran las clases y de ese modo, se hicieran cargo de la dirección y del enfoque doctrinal de la misma. Este fue un aspecto reiterativo a lo largo de toda la década de los setenta, desde la creación de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao y que al final, verá un principio de solución con el nombramiento de Pedro Manterola como decano de la Facultad en 1981<sup>198</sup>. En relación al tema del *Guernica*, las peticiones para que regresara el cuadro de Picasso se habían convertido en esos momentos en una reivindicación reiterativa. Anteriormente a esta reunión y a la puesta en marcha del departamento de cultura, también se impulsaron acciones que demandaban la pintura, principalmente debido a la simbología e importancia que el cuadro conllevaba para todo el pueblo vasco<sup>199</sup>. El artista malagueño Pablo Picasso al estallar la guerra civil española, y al estar comprometido políticamente con el bando republicano, decidió pintar una gran obra para el Pabellón de la República Española de la “Exposición Universal” de París de 1937<sup>200</sup>. Para tal ocasión, tomó el tema del bombardeo que sufrió la localidad vizcaína de Guernica por parte de la aviación alemana el 26 de abril de 1937. El propio creador, tras la instauración del régimen franquista en España, prestó el cuadro al Museo Metropolitano de Nueva York y dejó estipulado que el cuadro no volviese a tierras españolas hasta que no fuera instaurada la República o en este caso, la democracia.

---

<sup>197</sup> Gotzon Olarte Lasa. “Carta de la Consejería de Cultura a diversas personalidades”. 23 noviembre 1979. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-21, Signatura F-15-2. DOCUMENTO NÚM. 2.

<sup>198</sup> Todo el proceso se analiza en el apartado de nuestra investigación dedicado a la educación artística y más concretamente en el punto “Implicación de los artistas vascos con la Escuela de Bellas Artes de Bilbao”.

<sup>199</sup> La barbarie sucedida en Guernica en 1937 y su reflejo en la pintura de Picasso representaba la resistencia del pueblo vasco frente a la irracionalidad. UNZUETA, Patxo. “Artistas vascos reclaman para Guernica el famoso cuadro de Picasso”. *El País*, [Bilbao], 4 diciembre 1979; hemeroteca digital; s. p.

<sup>200</sup> Puede consultarse extensa bibliografía sobre Picasso y el “Guernica”; entre otros, CALVO SERRALLER, Francisco. *El Guernica de Picasso*. Alcobendas: Tf. 1997; CHIPP, Herschel B. *El Guernica de Picasso: historia, transformaciones, significado*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1991. En cuanto a la relación del cuadro con el País Vasco, puede consultarse: LARREA, Juan [et al.]. *Guernica: Pablo Picasso*. Madrid: Cuadernos para el diálogo; 1977. BARAÑANO, Kosme M<sup>a</sup>. “Recuerdo del pabellón de Euzkadí en la Exposición de París de 1937”. *Deia*, [Bilbao], 15 enero 1978; p. 28.

Por ese motivo, fue en la segunda mitad de la década de los setenta, una vez finalizado el régimen franquista y tras la celebración de las primeras elecciones democráticas, cuando comenzaron a darse los primeros movimientos para conseguir que el afamado cuadro recalase en España y, por consiguiente, también en tierras vascas. El interés por traer el *Guernica* de Picasso a Euskadi se entremezclaba con el interés político de dar viabilidad al artista dentro del Estado Español dado que había estado censurado a lo largo de los años de la dictadura. Por ese motivo, la vuelta del *Guernica* representó una cuestión fundamental que atravesó todo el proceso transicional y la tela se llegó a convertir en “árbitro del mismo proceso”<sup>201</sup>.

Desde hacía tiempo, en el ámbito vasco, el propio organismo preautonómico había empezado a tomar medidas para intentar traer el afamado cuadro a la localidad vizcaína. Igualmente, los artistas tuvieron al Consejo General Vasco como el intermediario institucional para poder conseguir el ansiado objetivo. Ya desde 1977, al entreverse la posibilidad de que el cuadro volviese a España desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde se encontraba tras la guerra civil española; se emprendió una campaña pública en la que se solicitaba la obra para el País Vasco, con el fin de analizar su posible colocación en el pueblo del mismo nombre<sup>202</sup>. La idea era crear un museo en Guernica que se convirtiera en un centro cultural para todo el País Vasco<sup>203</sup>. Aun así, la Junta del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y su director, Javier de Bengoechea Niebla, iniciaron en 1978 unas gestiones con la institución preautonómica con el fin de tener en cuenta al museo bilbaíno a la hora de colocar el lienzo<sup>204</sup>. Para ello, pidió al Consejo General Vasco que tramitase con el Ministerio de Cultura el depósito de la obra en su Museo, ya que se trataba, bajo su opinión, del único museo en el País Vasco que contaba con las condiciones óptimas para recibir el cuadro<sup>205</sup>. Igualmente, la Diputación de Vizcaya y sus Juntas Generales también crearon una comisión de trabajo para preparar la infraestructura necesaria para la acogida de la pintura en Guernica<sup>206</sup>. Incluso otras agrupaciones políticas como el E.M.K.<sup>207</sup> realizaron acciones públicas para la petición del cuadro como parte del patrimonio cultural vasco (Fig. núm. 39)

<sup>201</sup> QUAGGIO, Giulia. *Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)*. Seminario de Historia, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011; p. 23. Disponible en [www.ucm.es/info/historia/ortega/1-11.pdf](http://www.ucm.es/info/historia/ortega/1-11.pdf)

<sup>202</sup> “El “Guernica” para Guernica”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 41, 23 – 29 junio 1977; p. 17. También hubo en ese año de 1977 otras acciones en el mismo sentido. En San Sebastián, por parte del EMK, se reprodujo en un muro de la avenida de Tolosa el cuadro, con lo que se quería reivindicar el traslado del mismo a la villa foral. “Reproducción del “Guernica”. *Unidad*, [San Sebastián], 3 diciembre 1977; p. 18.

<sup>203</sup> UBETAGOYENA, Lourdes. “Guernica, “Ciudad de la cultura”. *Unidad*, [San Sebastián], 19 abril 1978; p. 4.

<sup>204</sup> “El Museo de Bilbao solicita el apoyo del Consejo General Vasco”. *Deia*, [Bilbao], 15 agosto 1978; p. 27.

<sup>205</sup> Javier de Bengoechea: “Carta a la Consejería de Cultura del Consejo General Vasco”. Bilbao, 11 de agosto de 1978. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C- 1157, Exp. 2.

<sup>206</sup> Parlamento Vasco. Eusko Legebiltzarra. “Comisión de Educación y Cultura. Diario de Comisiones”. I. Legislatura, Vitoria, 25 septiembre 1981. Archivo Parlamento Vasco, [www.parlamentovasco.euskolegebiltzarra.org](http://www.parlamentovasco.euskolegebiltzarra.org); p. 9.

<sup>207</sup> MCE – EMK eran las siglas del Movimiento Comunista de Euskadi – Euskadiko Mugimendu Komunista, conformado en 1972.



Fig. núm. 39. Cartel en favor del envío del “Guernica a Euskadi” realizado en la Avenida de Tolosa de San Sebastián por encargo del EMK. Diciembre 1977.

Posteriormente, serán los artistas vascos los que mostrarán de nuevo su compromiso a la hora de plantear la ubicación del cuadro en el País Vasco, ya que para ellos, reivindicarlo en aquellos momentos era un sueño de esperanza y libertad<sup>208</sup>. Agustín Ibarrola fue uno de los autores que más analizó la situación y se volcó por la instalación del *Guernica* en tierras vascas<sup>209</sup>. Para él, la colocación del cuadro en la localidad vizcaína suponía “para Euzkadi la posibilidad de ofrecer desde el ejercicio de su propia personalidad nacional una imagen real de lo que es el País Vasco”<sup>210</sup>.

En suma, en esos años finales de la década de los setenta, las peticiones, las movilizaciones y los análisis vertidos sobre la idoneidad de contar con la pintura en la región vasca fueron continuados<sup>211</sup>. Sin embargo, el cuadro finalmente regresó a España en 1981 y se instaló en el Museo del Prado de Madrid. Pronto se convirtió en un símbolo del cambio y de la confraternización que se vivía en esos momentos democráticos, lo que se tradujo en una gran aceptación de público<sup>212</sup>. Fue entonces cuando un grupo de artistas vascos volvieron a protagonizar una campaña bajo el lema “*Guernica*, Gernikara” –“El *Guernica* para Gernika”, en castellano- para reclamar que la obra recalase en la población vizcaína<sup>213</sup>. En ella, preveían nuevamente el levantamiento de un museo sobre la guerra que acogiese la obra y que, mientras tal edificio no estuviese finalizado, quedase depositada en el museo de Bellas Artes de Bilbao<sup>214</sup>. En estos momentos, sus reivindicaciones iban dirigidas al nuevo Gobierno Vasco, con Ramón Labayen designado como consejero de cultura, quien estuvo en contacto con los ministros de cultura españoles, primero con Ricardo de la Cierva y posteriormente

<sup>208</sup> ESTEBAN, Iñaki. “El fin del exilio. 25 años de la llegada del cuadro de Picasso”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 10 septiembre 2006; p. 84.

<sup>209</sup> Agustín Ibarrola participó junto a Rafael Ruiz Balerdi y otras personas en las mesas redondas que en abril de 1978 se celebraron sobre “Gernika, ciudad de la cultura”. J. A. Z. “Gernika: mesas redondas sobre “Ciudad de Cultura y de Resistencia”. *Deia*, [Bilbao], 27 abril 1978; p. 8.

<sup>210</sup> Agustín Ibarrola. *Desde el 6 de noviembre de 1979 exposición de las pinturas de Agustín Ibarrola en la sala Mikeldi*. [Cat. Exp.], noviembre 1979, Galería Mikeldi, Bilbao: Galería Mikeldi, 1979; s. p.

<sup>211</sup> Son numerosos los artículos referidos al cuadro “Guernica” en estas fechas, no solo en prensa sino también en revistas. Puede comprobarse en varios ejemplos, entre otros: “Guernica Gernikara”. En *Ere*, núm. 6, 18-25 octubre 1979; pp. 49-57. Igualmente, en agosto de ese año se realizó una exposición homenaje a Picasso por el centenario de su nacimiento en la sala de la calle Garibai de San Sebastián con obras de muchos artistas tanto vascos como españoles. *Homenaje a Picasso. En el centenario de su nacimiento*. [Cat. Exp.], 5-29 agosto 1981, Salas de exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1981.

<sup>212</sup> TUSELL, Javier. “El final de la transición”. *El País*, [Madrid], 11 septiembre 1981, hemeroteca digital; s. p.

<sup>213</sup> El *Guernica* a Guernika, en castellano.

<sup>214</sup> “Operación “Cuadro Grande”: El “Guernica”, en Madrid. “Guernica Gernikara” una reivindicación vigente”. *Deia*, [Bilbao], 11 septiembre 1981; pp. 18 – 26.



con Iñigo Cavero para tratar el tema<sup>215</sup>. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos llevados a cabo, definitivamente y como bien es sabido, el cuadro se quedó en un primer momento, en el Casón del Buen Retiro de Madrid dependiente del Museo del Prado, hasta su colocación final en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, inaugurado en 1986 -también en Madrid- donde se encuentra en la actualidad<sup>216</sup>.

Tras la reunión mantenida por varios artistas vascos con Carlos Garaikoetxea y el consejero de cultura a finales de 1979, en la que, como hemos podido ver, se trataron los temas del problema de la Escuela de Bellas Artes y la petición del *Guernica* de Picasso, se crearon dos comisiones de trabajo encargadas de cada uno de los temas debatidos. Tal hecho demostraba la importancia otorgada a las peticiones de los creadores vascos y a su vez, reflejaba el interés por parte de los poderes públicos por solucionar los problemas artísticos y culturales que atañían a los artistas.

Bien es cierto que se debe considerar el hecho de que el grupo de creadores reunido fuera una clara representación de una generación anterior a la surgida en los años setenta. Tanto es así que las personas reunidas se trataban de pintores y escultores que habían despuntado con sus trabajos artísticos en la década de los sesenta, y que habían participado en los grupos de Escuela Vasca<sup>217</sup>. Liderados todos ellos por Jorge Oteiza, continuaban a finales de los años setenta reivindicando aspectos culturales ligados a cuestiones nacionales, y contaban con el respaldo de un reconocimiento social a sus trayectorias creativas, ya para esas fechas, consolidadas. En todo caso, la sensación de optimismo en ambas partes era amplia, ya que se reconocía el peso específico de los artistas y de sus ideas en las materias culturales, tan en boga en esos momentos como estamos apuntando.

A partir de estos hechos se observa el creciente papel que los artistas adoptaban ante las diversas cuestiones culturales. La citada reunión mantenida en noviembre de 1979, dejó en los creadores vascos, al menos, una sensación de optimismo. Se vislumbraba, a su parecer, una implicación por parte de los organismos oficiales hacia los temas culturales que esperanzaron y animaron a artistas como Jorge Oteiza y Agustín Ibarrola a seguir realizando peticiones de manera individual y mostrar soluciones culturales de toda índole. En el caso del artista vizcaíno y a petición de José Antonio Maturana, encargado entonces de la

---

<sup>215</sup> Pueden consultarse las transcripciones de las sesiones celebradas en el Parlamento por la Comisión IV (Educación y Cultura) el 25 de septiembre de 1981 o la del 25 de noviembre de 1981, Archivo Parlamento Vasco, [www.parlamentovasco.euskolegebiltzarra.org](http://www.parlamentovasco.euskolegebiltzarra.org). Dichas gestiones con el ministro español, se tildaron en el pleno del 18 de noviembre de 1981, de poco efectivas y entusiastas; ESTEBAN, Iñaki: “El “Guernica” rechazado”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 11 abril 2006; p. 61.

<sup>216</sup> La polémica se ha mantenido hasta la actualidad. Con motivo de la inauguración del Museo Guggenheim Bilbao en 1997, se realizó una petición que fue denegada por el Ministerio español. Del mismo modo, en 2006 tuvo lugar otra petición para una exhibición temporal en el Guggenheim prevista para 2007, con motivo del 70 aniversario del bombardeo de Guernica que finalmente también fue rechazada dados los problemas de conservación de la magna obra.

<sup>217</sup> Baste recordar los apellidos de los reunidos -Oteiza, Ruiz Balerdi, Zumeta, Basterretxea, Mendiburu, Ortiz de Elguea, Mieg e Ibarrola- para dar cuenta de que solo Pedro Manterola que también acudió no había participado tan directamente en el Movimiento de Escuela Vasca.



Consejería de Cultura, dirigió al Consejo General Vasco un escrito el 9 de junio de 1978<sup>218</sup> en el que además de realizar una petición para la recuperación del *Guernica* y ofrecer su opinión acerca de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao -los dos temas más relevantes del periodo-, sugería la manera de poner en marcha exposiciones de arte o planteaba la creación de centros de proyección artística y cultural así como la puesta en marcha de congresos sobre arte contemporáneo. También esbozó el establecimiento de un consejo de artistas plásticos e historiadores del arte; es decir, un órgano con profesionales del arte que asesorase y orientase las intervenciones del Consejo General Vasco: “En cuestiones de valoraciones artísticas que supongan procesos de selección de obra o de autores, el C.G.V. debe acogerse a los criterios de un órgano profesional independiente (...)”<sup>219</sup>.

Con similares intenciones, Jorge Oteiza, con su particular forma de comprender la recuperación cultural del País Vasco por medio de sus ideales pedagógico-estéticos, realizó en 1980 un escrito publicado en el periódico *Deia* en el que desarrollaba un organigrama para implantar un ministerio autónomo de arte vasco que consideraba esencial para las preparaciones artísticas y vitales del País Vasco<sup>220</sup>. Este “Departamento para nuestras recuperaciones estéticas” debía ser territorialmente autónomo y diferente de los ministerios de Educación y de Cultura, los cuales dependían, a su parecer, de los modelos atrasados de Madrid. Se trataba de un complejo sistema que, partiendo de una nueva educación en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, se iría completando con una educación en todos los niveles, tanto generacionales, desde el niño hasta el adulto, así como en la asistencia doctrinal de todos los ámbitos de la cultura y de la vida. Si bien esta petición, que se trataba una vez más de las ideas que había reflejado en sus proyectos por crear un Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas -que insistentemente le había sido denegado-, el Gobierno Vasco tampoco lo tuvo en cuenta a la hora de realizar su política cultural.

En este sentido, aunque no se tratase de la misma petición que la indicada por Ibarrola u Oteiza de contar con un grupo de especialistas en arte dentro del ejecutivo, el recién estrenado Gobierno Vasco, asentado en Vitoria, nombró en 1980, como ya hemos apuntado, al artista Néstor Basterretxea como Asesor Artístico bajo la tutela del nacionalista Ramón Labayen en el cargo de Consejero de Cultura. Un paso más en el reconocimiento a los artistas como parte activa de la nueva situación social y fundamentalmente, cultural, que se quería poner en marcha. Para Jorge Oteiza, la labor de Néstor en esta consejería debía corresponderse no como un mero empleado de Labayen sino como “el Consejo Cultural puente entre el Ejecutivo y el sector vivo de nuestro mundo del arte”<sup>221</sup>. El creador bermeotarra explicaba en qué consistía su trabajo de la siguiente manera:

---

<sup>218</sup> Recogido en su catálogo de la exposición de 1979 en Mikeldi, y también posteriormente en *Ibarrola. 1948 – 1991*. [Cat. Exp.], mayo 1991, Museo de San Telmo, San Sebastián: Museo de San Telmo, 1991; pp. 156 – 160.

<sup>219</sup> *Ibid.*; p. 158.

<sup>220</sup> OTEIZA, Jorge. “Para un ministerio autónomo de arte vasco. Por nuestra revolución cultural y lo político como estética aplicada”. *Deia*, [Bilbao], 14 diciembre 1980; p. 3.

<sup>221</sup> Jorge Oteiza. “Carta al Lehendakari, Carlos Garaikoetxea”. Alzuza, 19 enero 1982. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 1048, Signatura C-9/18.

“Yo vivía en Irún, y no tenía la obligación de ir todos los días, iba dos o tres días a la semana, con cierta libertad, pero iba porque realmente había trabajo. Yo, a Ramón Labayen lo que hacía era proponerle, mi misión era proponerle soluciones artísticas”<sup>222</sup>.

En su momento, el artista se defendió de quien pudiera pensar que su intención era lucrarse con tal actividad, ya que además de que el sueldo no era muy elevado -80.000 pesetas-, su intención era donar toda su obra al pueblo vasco. Asimismo, el trabajo en la consejería le restaba muchas horas de dedicación a su labor fundamental que era la de escultor, diseñador y pintor. En sus propias palabras, resolvía su entrega, por admiración al gobierno y al presidente Carlos Garaikoetxea y continuaba afirmando que ese era “el motivo de que ponga a su servicio mis conocimientos artísticos y los aplique lo mejor que pueda”<sup>223</sup>.

Anteriormente hemos descubierto cómo dentro de las propuestas presentadas por Néstor Basterretxea, una de las que mayor fortuna adquirió fue la creación del certamen artístico *Arteder*. Igualmente, estuvo implicado en otros proyectos artísticos que no tuvieron el mismo éxito que el certamen, como por ejemplo, la creación de un Centro de Arte Contemporáneo en Euskadi. Como bien es conocido, se trataba de una vieja reivindicación que Ibarrola ya había realizado, pero que sobre todo, había adquirido fuerza con Jorge Oteiza y sus múltiples peticiones para la instauración de un Instituto de Investigaciones Estéticas.

Uno de los primeros pasos que se realizaron por parte de la instancia cultural con el fin de poner en marcha el centro de arte contemporáneo fue determinar en 1981, dentro de los diferentes departamentos con los que contaba la Consejería de Cultura, la creación de un espacio específico para la creación artística actual. En el organigrama de dicho departamento presentado en abril del citado año, figuraban las siguientes secciones: “Medios de comunicación, acción comunitaria, administración del patrimonio, deportes, apoyo a la creación cultural, juventud y acción comunitaria, euskaldunización de adultos, patrimonio histórico, artístico y bibliotecas, orquesta sinfónica, programación de radio televisión, instituto vasco de teatro y el instituto de nuevas formas artísticas”<sup>224</sup>. Éste último respondía, en cierto modo, a las peticiones de los artistas vascos y pretendía erigirse como el espacio ofrecido por la corporación para trabajar y dar solución a las continuas demandas que realizaban los creadores por contar con un espacio propio para la elaboración de su trabajo<sup>225</sup>.

Las diversas conversaciones, los proyectos presentados por los artistas y seguramente la influencia de Néstor Basterretxea y sus recomendaciones dentro del departamento,

<sup>222</sup> Entrevista a Néstor Basterretxea, Hondarribia, 12 febrero 2004.

<sup>223</sup> GARCÍA, Carmen T. “Néstor Basterretxea se enfrenta al rumor. “Yo no tengo esclavos”. En *Euskadi*, núm. 23, 5 marzo 1982; p. 42.

<sup>224</sup> “Organigrama del Gobierno Vasco. Primer aniversario del Gobierno de Garaikoetxea”. *Deia*, [Bilbao], 29 abril 1981; p. 6.

<sup>225</sup> No debemos olvidar la creación en 1978 por parte del Ministerio de Cultura del Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas como catalizador de las artes plásticas contemporáneas nacionales.

hicieron que la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco incluyera en los presupuestos de 1981 una partida de veinte millones de pesetas para acondicionar y comprar un palacio en Irún que se convirtiera en el Centro de Arte Contemporáneo del País Vasco<sup>226</sup>. Poco a poco, el proyecto empezó a concretarse con un primer anuncio en prensa en el que se afirmaba, además de la creación del mencionado espacio, la donación por parte de Oteiza y de Basterretxea de una parte importante de su obra al pueblo vasco para su instalación en dicho edificio<sup>227</sup>. Tales declaraciones fueron rápidamente contestadas por Oteiza, quien se negó a la cesión de su obra sin que se cumplieran una serie de condiciones y que, finalmente no se llevaron a cabo, provocando su desaire<sup>228</sup>.

Pese a que no existía nada en concreto todavía para esos momentos y Oteiza ya había rechazado la proposición de donación, en prensa se daba por hecho la donación de las obras de ambos creadores y se publicitaba como una institución con variadas e importantes funciones, entre las que no solo se encontraba presentar las manifestaciones del arte contemporáneo vasco, sino también promover conciertos, conferencias, proyecciones cinematográficas y teatrales. Al fin y al cabo, el interés que tenían era convertir el palacio de Urdanibia en Irún, en un centro de arte y cultura para todo el País Vasco y también para su proyección al mundo y al futuro<sup>229</sup>.

Paulatinamente, el inicial proyecto del palacio de Urdanibia fue desarrollándose y para su consolidación, el propio Néstor Basterretxea realizó a finales de 1981 un viaje por toda Europa junto al arquitecto Rufino Basañez y el músico José Luis Isasa. Los tres artistas eran los componentes de una comisión representativa de la Consejería de Cultura vasca para recabar la mayor información posible sobre las características y estructuras de los centros culturales europeos. En dicho periplo recorrieron algunos de los centros culturales más importantes de Europa como lo eran la Fundación Gulbenkian en Lisboa, el Centro Georges Pompidou en París y otras casas de cultura de Bruselas u Oslo<sup>230</sup>. Una cuestión que se destacó de dicho viaje fue el interés que mostraron todos los países a los que acudieron en recibir una comitiva del Gobierno Vasco, como si se tratase de un organismo independiente del español al que brindaron el mayor interés y ofrecieron la promesa de futuras colaboraciones y ayudas<sup>231</sup>. A su vuelta, los tres artistas concretaron toda la información recibida en un

---

<sup>226</sup> UNZUETA, Patxo. “Jorge de Oteiza desestima una propuesta para que done su obra al Gobierno de Euzkadi”. *El País*, [Bilbao], 1 agosto 1981, hemeroteca digital; s. p.

<sup>227</sup> DOUEIL, Teresa. “Oteiza y Basterretxea donan sus obras al Gobierno Vasco”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 julio 1981; p. 11.

<sup>228</sup> Pueden consultarse todas sus declaraciones en un artículo presentado en Muga. OTEIZA, Jorge. “Falsificación con cultura vasca, artistas, vascofonía, universidad. A un periodista, puntualización que sirven para gobernantes”. En *Muga*, núm. 18, agosto 1981; pp. 70-74.

<sup>229</sup> ETXEBERRI, Roger. “Urdanibia: arte y cultura para todo Euzkadi. Oteiza y Basterretxea donan una parte importante de su obra al Pueblo Vasco”. En *Euzkadi*, núm. 10, 4 diciembre 1981; pp. 36-37.

<sup>230</sup> Igualmente estuvieron en el I.R.C.A.M. de París dirigido por Pierre Boulez, en Estocolmo conociendo su casa de cultura, en Helsinki una fundación sueco-finés y en Oslo, Suecia, Finlandia e Inglaterra. Entrevista a Néstor Basterretxea, Hondarribia, 12 febrero 2004.

<sup>231</sup> GARCÍA, Carmen T. “Un gran centro de arte contemporáneo para Euzkadi”. En *Euzkadi*, núm. 23, 25 marzo 1982; p. 35.

proyecto que partía de un edificio diseñado por Rufino Basañez con ideas de Néstor Basterretxea (Fig. núm. 40) y cuya pretensión era erigirse en un lugar que acogiese las necesidades culturales de la sociedad vasca<sup>232</sup>.

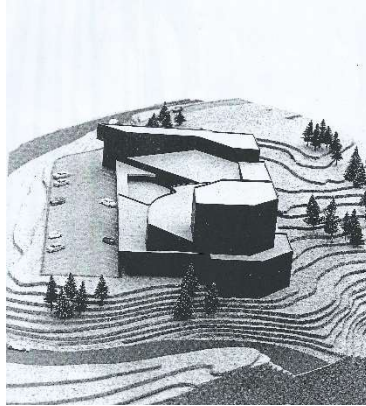


Fig. núm. 40. Maqueta del Centro de Arte Contemporáneo diseñado por Rufino Basañez y Néstor Basterretxea

El 12 de marzo de 1982, se realizó una presentación pública del proyecto en el Museo de Bellas Artes de Álava en Vitoria, en el que se definía la ubicación del centro en San Sebastián, en los altos de Miramón<sup>233</sup>. Presupuestado en casi trescientos millones de pesetas, se mostraba a la opinión pública como una de las aspiraciones más importantes que la Consejería de Cultura tenía en esos momentos, sobre todo por su capacidad para abarcar y dar solución a la falta de un espacio para la mayoría de las actividades culturales, tanto las disciplinas de las artes plásticas como la música, el teatro, la danza, el diseño, la pedagogía, arquitectura, urbanismo, medios audiovisuales, etc...<sup>234</sup>. Con la intención de que fuera una institución autónoma, aunque dependiente económicamente del Departamento de Cultural del Gobierno Vasco, estaría presidido por un patronato y dirigido por un gerente asesorado por un consejo de coordinadores. Su objetivo era integrar el movimiento cultural vasco en la cultura universal y así lo manifestó el consejero de cultura, Ramón Labayen en su comparecencia pública:

“[...] En la dinámica vasca no podíamos caer en una espera de actividad cultural que nos llevaría a un clima de aislamiento cultural. El Gobierno nacionalista es consciente de ello y por eso vamos a construir este centro que va a ser una ventana abierta al exterior, de forma que este pueblo se abra al mundo, para que el movimiento cultural vasco se integre en la cultura universal”<sup>235</sup>

Aun así, y a pesar de prever que para verano de 1984 estaría en funcionamiento, no

<sup>232</sup> El Centro estaba proyectado para contar con salas para los servicios de exposición, biblioteca, vídeo, audición y grabación, cafetería; por otro lado, tendrían cabida los talleres de grabado, un auditorio y aulas; Néstor Basterretxea, José Luis Isasa, Rufino Basañez. “Proyecto de Centro de Arte Contemporáneo”, San Sebastián, ca. 1982. Documento inédito. DOCUMENTO NÚM. 3.

<sup>233</sup> En un terreno que iba a ceder la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián y que tendría a su lado los estudios de la radio-televisión vasca.

<sup>234</sup> DOCUMENTO NÚM. 3.

<sup>235</sup> “San Sebastián será la sede del Centro Vasco de Arte Contemporáneo”. *Norte Express* [Vitoria], 12 marzo 1982; p. 5

llegó a ponerse en marcha ni se comenzó incluso a construir. Al cabo del tiempo, el proyecto de crear un edificio nuevo se anuló para intentar aprovechar la cesión que el Consistorio donostiarra realizaba del Palacio de Miramar e instalar allí dicho centro de arte contemporáneo<sup>236</sup>. Fue una propuesta que parecía entusiasmaba a todos, pero que finalmente no se llegó a realizar.

Este fracaso junto con otras cuestiones de índole personal, hicieron que Néstor Basterretxea dejara la Consejería de Cultura y a Ramón Labayen en su labor de asesor tras tres años. Uno de los motivos fundamentales fue el cansancio por ver que los proyectos imaginados por los artistas vascos y en especial el citado centro de arte contemporáneo al que tanta importancia le otorgaban no saliera adelante.

Pese a ello, posteriormente, se mantuvo la idea de dotar de una infraestructura al arte más actual y en 1984, el Departamento de Cultural del Gobierno Vasco, quizás motivado por el aumento de obras en propiedad que la institución autonómica estaba acogiendo gracias al certamen *Gure Artea*, creó la “Galería Estable de Escultura” para “cubrir una serie de necesidades en el mundo de las Bellas Artes, y, más concretamente, en esta rama de las artes plásticas como es la escultura”<sup>237</sup>. Para ponerla en marcha, habilitó el Palacio de Urdanibia que había sido adquirido por el ente público y que estaba situado en el barrio de Jaizubia entre Irún y Hondarribia. En su planta baja estaba previsto organizar una biblioteca, un archivo y un salón de actos, y las restantes tres plantas servirían para ubicar y exponer las obras escultóricas. Entre los objetivos que la Galería pretendía cubrir estaban:

- “a) Dar a conocer la obra de los principales escultores originarios o empadronados en el País Vasco, divulgándola y ofreciéndoles la posibilidad de comercializar sus obras
- b) Convertirse en un foro abierto que canalice el debate en torno a la escultura.
- c) Ser un elemento impulsor de las actividades culturales relacionadas con las Bellas Artes”<sup>238</sup>.

No obstante, la intención era seleccionar anualmente y por medio de un jurado a los escultores que, previa convocatoria pública, se beneficiarían de los servicios que la galería prestase, al igual que lo harían los ganadores del premio *Gure Artea* de escultura. A pesar de que la creación de esta galería parecía ser un hecho y con la misma, el Gobierno Vasco hubiera respondido a muchas de las peticiones que los artistas vascos realizaron sobre la necesidad de crear un centro de estas características; finalmente no se llegó a poner en marcha. Fue una oportunidad irrepetible y perdida, dado que la creación de este museo había levantado muchas expectativas.

El fracaso en la puesta en marcha de este centro o de otros de características similares

---

<sup>236</sup> “La Corporación aprobó las bases de cesión del Palacio de Miramar”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 23 febrero 1983; p. 5.

<sup>237</sup> “Orden de 29 de 1984, por la que se crea la Galería Estable de Escultura”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 30 marzo 1984, núm. 56; pp. 1844-1845.

<sup>238</sup> *Ibíd.*; p. 1845.

que previsiblemente iban a solucionar el abandono expositivo y de investigación que los creadores habían sufrido durante muchos años, podía estar debido a la envergadura de los mismos y a la falta de modelos o antecedentes cercanos similares. Se trataban de grandes obras que requerían de unas inversiones económicas muy elevadas y que, a pesar de las buenas intenciones mostradas, no eran prioritarios para una recién estrenada corporación pública. En todo caso, demostraba un interés por parte del ente público a las diversas propuestas elaboradas por los artistas vascos que hasta entonces no habían tenido eco por parte de ninguna institución pública.

Más tarde, las ilusiones de gran parte de los artistas vascos por proponer y gestionar nuevas funciones y espacios junto al ente autonómico se convirtieron en críticas en contra de la política cultural que se había venido realizando. Las expectativas de los creadores pronto se esfumaron y empezaron a considerar la imposibilidad de elaborar algo que satisficiera sus intereses. Consideraban más bien que las instituciones no habían hecho, ni tampoco se preveía que fueran a hacer nada en concreto, para dar respuesta a sus problemas. Uno de los artistas vascos que más se había esforzado en mejorar el ambiente cultural del País Vasco desde bien iniciados los años cincuenta, Jorge Oteiza, se convirtió en uno de los mayores críticos con la actuación del Gobierno Vasco en materia cultural. Sus ataques se centraban básicamente en la poca consideración, como hemos visto, hacia su propuesta para realizar un Ministerio de Cultura Vasco. Como ejemplo de sus numerosas críticas contamos con una carta que escribe en agosto de 1982 a su amigo Néstor Basterretxea, quien en esos momentos está ayudando al Consejero de Cultura, a quien le expresa su disgusto de la siguiente manera:

“Querido Néstor, por si sigues pensando que donde estás responde a un Ministerio vasco y actual de cultura [...], no vais a hacer nada pero yo cumplo con disciplina ya que considero que un Gobierno es para que gobierne, necesitamos que se sepa organizar nuestra vida cultural, si no se sabe es un pena, pero hay que saber, hay que consultar, hay que informarse”<sup>239</sup>.

Su mayor queja se centraba en haber desaprovechado una oportunidad excepcional para poner en marcha una revolución cultural vasca, dado que los artistas estaban preparados y el momento político era favorable<sup>240</sup>. En ese mismo año, escribía algunas ideas para el cambio cultural vasco y afirmaba que el Gobierno Vasco en su Comisión de Cultura había fracasado irreparablemente por no haber realizado un verdadero cambio cultural de recuperaciones en el sentido revolucionario oteiciano, por ello se sentía rechazado e incomprendido y decidió aislarse en su caserío navarro de Alzuza, llevando toda su obra<sup>241</sup>.

<sup>239</sup> Jorge Oteiza. “Carta a Néstor Basterretxea”. Alzuza, 11 agosto 1982. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 861, Signatura C-9/33.

<sup>240</sup> OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. (2ª edición). San Sebastián: Hordago, 1984; p. 467.

<sup>241</sup> Jorge Oteiza. “Mañana en Bilbao”. Zarautz, 7 septiembre 1982. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 3666, Signatura E-3/26.



A este respecto, y con fuertes influencias oteicianas se deben señalar las críticas que la asociación *Euskal Artisten Elkarte*, “Asociación de Artistas Vascos”, creadas en 1983, vertieron al ver truncadas sus esperanzas de contar con un nuevo modelo cultural gracias a la nueva administración instaurada y realizaron una denuncia de la mala gestión cultural que las instituciones estaban llevando a cabo. Vimos sus ideas para el cambio ante la corporación vasca con motivo de la última feria de arte contemporáneo, *Arteder’83* y del mismo modo reclamaron una nueva utilización del dinero público para el arte frente al concurso *Gure Artea*, con una de las acciones que mayor resonancia tuvieron que fue el robo de una escultura de Oteiza.

De la misma manera, en ese mismo año, 1983, un grupo de creadores vascos, entre los cuales había escritores, cantantes, cineastas y pintores como Sistiaga, Ortiz de Elguea o Mendiburu, realizaron un escrito titulado: “A la opinión pública. Al Gobierno Vasco”<sup>242</sup>, en el que se preguntaban por qué no se había realizado nada en los tres años que llevaba el Gobierno en el poder. Igualmente apuntaban cómo no solo se debían de centrar en el euskera, sino que también la literatura y las artes enriquecían toda la cultura. Fundamentalmente denunciaban el abandono que ellos sufrían y el que los jóvenes también iban a soportar:

“No queremos ni podemos estar lamentándonos constantemente entre amigos y colegas sin denunciar en esta larga espera que nunca termina con la boca cerrada con un mutismo rayando en la abulia, el escepticismo y en la cobardía. [...] ¿Será acaso, los concursos democráticos para competir (como en una carrera de sacos) el estudiante de bellas artes, con el profesional el aficionado, o el parado, para que encuentre su vocación original?”<sup>243</sup>.

Las referencias son claras y directas a una política cultural que no ha satisfecho las iniciales esperanzas que todos, en materia cultural, esperaban ver cumplidas al nacer un nuevo sistema gubernamental. Tal hecho viene provocado por el creciente entusiasmo que los artistas habían adquirido con los acontecimientos políticos que estaban teniendo lugar. Al final ven desencantados cómo el Gobierno Vasco no logra hacer frente a los problemas artísticos que les acucian, ni tampoco ven creadas las infraestructuras que el territorio necesitaba. En definitiva, la actitud crítica y de debate que los artistas todavía mantienen en ese periodo inicial de la democracia son consecuencia de la efervescencia social y cultural de los años setenta y, poco a poco, se irá disolviendo a favor de una institucionalización a la que los artistas se irán plegando, dejando de ser críticos con las mismas e incluso adoptando y beneficiándose de las infraestructuras y presupuestos ofrecidos. En ese sentido y sin adentrarnos en un análisis pormenorizado, dado que rebasa los límites cronológicos que nos atañen, es significativo comprobar cómo muchos de esos artistas críticos con el Gobierno

---

<sup>242</sup> Los firmantes eran Miguel Sánchez Ostiz, Juan Antonio Empanza, Txillardegui, Imanol Larzabal, José Antonio Sistiaga, Carmelo Ortiz de Elguea, Remigio Mendiburu, Juan Mari Zabala, Jorja Cirera, Patxi Sansinenea y Pedro de la Sota. VV. AA. “A la opinión pública. Al Gobierno Vasco”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 310, 20 – 27 mayo 1983; p. 43.

<sup>243</sup> *Ibid.*; p. 43.

Vasco participarán en una de las promociones más significativas que en 1986 puso en marcha el Departamento de Cultura y Turismo. A través de las muestras denominadas como “Hostoa”, se patrocinó la obra de Díez Alaba, Mendiburu, Mieg, Ortiz de Elguea, Ramos Uranga, Ruiz Balerdi, Sistiaga y Zumeta, en sendas exposiciones celebradas en varias ciudades de Alemania como fueron Frankfurt, Colonia, Berlín o Munich, gracias a la colaboración de uno de los principales bancos del país, el Commerzbank, así como en las Islas Baleares tanto en Mahón como en Palma de Mallorca<sup>244</sup>. Si atendemos a los nombres representados, vemos que predominan los creadores que habían trabajado fuertemente en los años sesenta dentro de los colectivos de la Escuela Vasca y por lo tanto comprobamos cómo la institucionalización deja de lado a los creadores más individualistas y menos centrados en las cuestiones vernáculas como los artistas que emergieron en la década que nos concierne, un aspecto definitorio de su modo trabajar más introspectivo e individualista.

Podemos concluir señalando que, pese a los problemas, las críticas y los errores cometidos en estos primeros años por los encargados de la cultura y el arte del organismo autonómico, ha quedado demostrado que el Gobierno Vasco intentó impulsar una nueva política cultural, quizás más bien dirigida al mercado y a la fórmula de la promoción y la entrega de premios que a las necesidades reales que los creadores padecían en ese momento. Con todo, la consideración de las artes como un elemento fundamental dentro de la política autonómica propició un desarrollo de las mismas en varios sentidos, desde su visibilización y promoción, así como una normalización social y cultural de posturas estéticas que la región ofrecía con la aspiración de equipararse a las posturas contemporáneas internacionales.

---

<sup>244</sup> GARBATI, Ana. “Los ocho artistas vascos reunidos en “Hostoa” se presentarán el mes próximo en Baleares”. *Deia*, [Bilbao], 10 agosto 1986; p. 20.

## 2. Los Museos de Bellas Artes

Dentro de las propuestas artísticas que las instituciones públicas promovieron como parte de su política cultural, debemos señalar en un apartado diferente por la importancia que adquirieron, las labores llevadas a cabo por los Museos de Bellas Artes existentes en el País Vasco en los años setenta. A lo largo de estos años, cada una de las capitales de las provincias de la actual Comunidad Autónoma Vasca, Bilbao, San Sebastián y Vitoria, contaron en su haber con un museo de artes plásticas que comprendían entre sus colecciones, además de otras piezas de diferente índole, diversas obras de artistas vascos contemporáneos. Dada la capacidad de los museos de difundir y consagrar las obras de arte expuestas y, por extensión, a los artistas representados, se debe conocer y analizar la posible incidencia de cada institución museística en su territorio para poder calibrar el grado de aceptación de las mismas. Hay que tener en cuenta que, para esos años, el museo se había convertido en la meta final de la obra de arte, dada su capacidad para sancionar los valores estéticos a través de la historia y crear un discurso jerárquico en su propio tiempo gracias a la adquisición de unas obras frente a otras. Incluso ejerce un poder legitimador anteriormente ofrecido por la historia dado que, en estos momentos, la institución museística era “la consagración del valor del cambio y el último eslabón de la cadena mercantil del arte, su culminación y [...] su cumplimiento”<sup>1</sup>.

A pesar de las disparidades estilísticas y conceptuales existentes entre los tres museos de cada una de las provincias, con diferencias en la titularidad de los mismos y en las características de sus fondos; es necesario hacer una mención especial a la situación museística de este periodo en lo que hoy es la Comunidad Autónoma del País Vasco dado que fueron uno de los pocos espacios que, de forma pública, permitieron la irrupción y la difusión de la vanguardia artística vasca. Los museos se configuraban, a comienzos de los años setenta, como los únicos lugares donde los ciudadanos podían contemplar exposiciones de artes plásticas, a excepción de las galerías de arte comerciales, monopolizadas por los gustos burgueses de sus gestores y también de sus compradores. El museo era, por tanto, el espacio expositivo que podía marcar las directrices o las pautas estéticas que los ciudadanos podrían tener respecto del arte. Se debe recordar la escasez de facilidades y de estímulos oficiales que se padecía a principios de la década analizada, un aspecto que varió con los cambios producidos a raíz de la muerte de Franco y la instauración de nuevas formas de gobierno a finales de los años setenta, cuando se produjo una paulatina puesta en marcha de nuevos espacios artísticos de difusión y promoción artística de carácter tanto privado como público.

Asimismo, el conocimiento de los recorridos de los museos de Bellas Artes del periodo analizado se torna una pieza clave para la comprensión general de la situación

---

<sup>1</sup> CORREDOR MATHEOS, José. “Arte y mercado”. En AGUILERA CERNÍ, Vicente [coord.]. *El arte en la sociedad contemporánea*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974; p. 79.

cultural de la época, debido a que, tal como indica Iñaki Díaz Balerdi, “los museos no son burbujas al margen de lo que acontece fuera de sus muros, sino que se articulan como referentes de las sociedades que los han creado, reflejan las vicisitudes de distintos grupos humanos y constituyen una imagen susceptible de ser analizada para entender un lugar y un momento concretos”<sup>2</sup>. Por todo ello, a través del análisis de las muestras y de las actividades puestas en marcha por cada entidad, al igual que mediante un recorrido por las obras pertenecientes a las colecciones y la política de adquisiciones llevada a cabo, se podrá entrever el interés que mostraron en la promoción del arte vasco de vanguardia en comparación con el resto de obras y de creadores representados en sus colecciones<sup>3</sup>. Dicho estudio permitirá conocer el grado de implicación que dichas instituciones mostraron con el arte contemporáneo generado en el País Vasco, al igual que se podrán observar las diferencias otorgadas a los artistas dentro de cada región y de cada entidad.

Hay que destacar que ninguno de los museos de arte que funcionaba en la década de los setenta en el País Vasco se había creado en esos momentos. Tanto el Museo de Bellas Artes de Bilbao como el Provincial de Álava en Vitoria y el Museo de San Telmo en San Sebastián comenzaron su andadura bastantes años atrás y desarrollaron parte de su historia en el periodo de la posguerra española de los años cuarenta y del franquismo de los años cincuenta y sesenta. Como es lógico prever, durante esa etapa, el panorama museístico referido a las artes plásticas de vanguardia no era muy bueno ni en el País Vasco ni en el estado español. La situación provocada por la represión de la posguerra y la instauración de un régimen político dictatorial conllevó a que, en materia museística se dieran unas coordenadas mediatizadas por la burocracia, unidas a una lógica falta de medios económicos y de personal tras la contienda civil, así como a un desinterés general tanto de la sociedad como de los responsables culturales por la política museística. Más aún, los museos de la época pronto se acomodaron a las directrices del régimen triunfante y se dedicaron a cumplir una función precursora y propagandista con claras intenciones políticas<sup>4</sup>.

En lo referente al arte moderno y contemporáneo, una vez terminada la Guerra Civil, solo existían tres museos orientados hacia el mismo: el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, dependiente del Estado, el Museo de Bellas Artes de Barcelona y el Museo de Bellas Artes de Bilbao, ambos pertenecientes a sus respectivos organismos locales y relacionados con un deseo de ofrecer una representación patrimonial nacionalista. Aun así, en esos años, entre sus fondos y sus actividades, las obras que prevalecían eran las del siglo XIX y

<sup>2</sup> DÍAZ BALERDI, Iñaki. *Archipiélagos imaginarios. Museos de la Comunidad Autónoma del País Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2010; p. 13.

<sup>3</sup> Si se quiere conocer la labor de coleccionismo público que los tres museos vascos llevaron a cabo de manera general sin adentrarse en las obras de creadores vascos se puede consultar el trabajo presentado por Xesqui Castañer: “El coleccionismo público vasco y sus diferentes identidades”. En *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, CEHA*. 28 septiembre – 1 octubre 1998, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998; pp. 433-444.

<sup>4</sup> BOLAÑOS, María. *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Ediciones Trea, 1997; pp. 375-397.

comienzos del XX, de las cuales muchas de ellas procedían de las piezas premiadas en las ya para entonces caducas y antiguas Exposiciones Nacionales<sup>5</sup>. En todo caso, en el ambiente tradicional y católico del primer franquismo, uno de los escasos modos de acceder al arte contemporáneo por parte de las instituciones públicas fueron los museos públicos, tanto a través de sus colecciones patrimoniales como de sus exposiciones temporales o de las adquisiciones efectuadas. A este tenor, durante la postguerra algunos museos establecidos años atrás y que se habían mantenido cerrados durante la contienda nacional, poco a poco volvieron a recuperar su actividad, de modo que la situación museística fue mejorando con el paso de los años. A todo ello se le añadió la apertura de nuevos centros museísticos centrados en el arte moderno, aunque la mayoría de ellos adolecían de un escaso desarrollo de lo contemporáneo y de un marcado interés por los periodos decimonónicos<sup>6</sup>.

Aun y todo, bajo instancias franquistas, hubo algunas iniciativas públicas relacionadas con el arte contemporáneo dignas de mencionarse como fue la puesta en marcha del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid en 1951. Para esos momentos, se había comenzado a distinguir entre los museos de arte moderno y las iniciativas museísticas centradas en el arte contemporáneo, un término que alude, en términos de María Ángeles Layuno, tanto a una categoría estética como a un indicador del carácter innovador, rupturista o vanguardista de una producción artística<sup>7</sup>. Todos estos conceptos empezaron a adecuarse perfectamente a los deseos de aperturismo que se vislumbraban en materia artística por parte del gobierno desde comienzos de los años cincuenta, en un intento de transformar la imagen deteriorada del país en el exterior<sup>8</sup>. Se inició una valoración de los museos de arte contemporáneo como un signo emblemático de la modernidad, un exponente de una sensibilidad no anclada en el pasado, sino avanzada para su tiempo y buscada a partir de los años cincuenta por los nuevos poderes del régimen<sup>9</sup>. Así sucedió con la gestación en 1951 del citado Museo de Arte Contemporáneo español en Madrid, surgido de la escisión del anterior Museo de Arte Moderno en dos colecciones, una que contenía las obras del siglo XIX hasta Goya, y la otra a partir del mismo hasta los momentos más recientes. La nueva pinacoteca quedó instalada en la planta baja de la Biblioteca Nacional de la capital española y respondía al replanteamiento de las directrices de la política cultural que pusieron en marcha los nuevos ministros democristianos llegados al gobierno por esas mismas fechas y que asumieron un papel más activo en la promoción del arte de vanguardia que el ofrecido en

---

<sup>5</sup> LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en la España de la Postguerra. (1939-1951)*. [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia, 2002; pp. 358-360.

<sup>6</sup> Entre los nuevos museos puestos en marcha en la posguerra se puede citar la apertura del Museo de Arte Moderno de Alcoy en 1945, el Museo de Mahón y el Museo de Bellas Artes de Sevilla, así como el resto de Museos de Bellas Artes. Puede consultarse al respecto: LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. “Los nuevos Museos de Arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo”. En *Artígrama*, núm. 13, 1998; pp. 295-313.

<sup>7</sup> LAYUNO ROSAS, María Ángeles. *Museos de Arte Contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*. Gijón: Ediciones Trea, 2003; p. 13.

<sup>8</sup> Hay que recordar la puesta en marcha, con las mismas intenciones de normalización artística con los valores contemporáneos, de las Bienales Hispanoamericanas del Arte Abstracto de Santander en 1951, o la celebración del Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander en 1953.

<sup>9</sup> Puede consultarse al respecto: MARZO, Jorge Luis: *Arte moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Girona: Fundació Espais, 2008.

etapas anteriores, aunque siempre con las salvedades y las limitaciones correspondientes a las condiciones de un museo estatal de esos tiempos<sup>10</sup>.

A medida que fueron pasando los años, el régimen franquista también fue perdiendo la rigidez de los primeros momentos y la política se fue estabilizando, disminuyó el conservadurismo férreo y censor impuesto después de la guerra con lo que la cultura comenzó a diversificarse. En política museística, al igual que sucedía en otros ámbitos, en España existía un desfase notable frente a las nuevas concepciones sobre los museos de arte contemporáneo y las funciones que se estaban poniendo en marcha en otros países norteamericanos y europeos<sup>11</sup>. Aquí, los museos se limitaban a custodiar, conservar y exponer las obras de arte, sin realizar actividades relevantes de difusión y participación sociocultural activa, dinámica y pedagógica; funciones que empezaban a verse como necesarias dentro de los nuevos museos modernos. Sin embargo, a pesar de los problemas todavía existentes, en 1968 se creó el Patronato Nacional de Museos dependiente de la Dirección General de Bellas Artes e incluso se había planteado un programa de renovación de los museos dada su situación de precariedad, en el II Plan de Desarrollo de finales de los años sesenta<sup>12</sup>. Posteriormente, se seguirá atendiendo a dicha modernización de los museos en el III Plan de Desarrollo presentado en 1972, en el que distribuían 1.050 millones de pesetas para llevar a cabo la reforma de siete museos estatales, para adquisición de obras de arte y locales destinados a exposiciones artísticas itinerantes, así como a la construcción de cinco Museos de Arte Contemporáneo<sup>13</sup>. A pesar de las buenas palabras e intenciones, a lo largo de los años setenta no se notaron cambios significativos en relación a los centros de arte moderno estatales, aunque a finales de la década empezaron a imponerse formas expositivas nuevas con unos servicios más vanguardistas y acordes a los tiempos en los que se vivía.

En cuanto a los museos de arte contemporáneo de dependencia estatal, la nómina de centros seguía reducida al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Su pretendida apertura hacia las innovaciones más recientes empezaba a notarse en las exposiciones puestas en marcha en los años cincuenta y sesenta, como por ejemplo la muestra internacional celebrada en 1957 y titulada “Arte Otro”, donde se pudieron ver las mejores obras de los pintores del informalismo y del expresionismo abstracto<sup>14</sup>. También se celebraron otras muestras

---

<sup>10</sup> La realidad era bastante compleja y los cambios no se dieron de manera drástica. Para la consulta de la historia de este museo hasta su conversión en el Museo Centro de Arte Reina Sofía, véase: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1989; pp. 65-214.

<sup>11</sup> En la década de los setenta tanto en Estados Unidos como en Europa se desarrollaron centros de arte innovadores que se caracterizaban por un interés hacia varios ámbitos artísticos y culturales y con unas políticas expositivas nuevas orientadas a lo actual y lo internacional frente a la sacralización del espacio museístico tradicional. AIT MORENO, Isaac. *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1979-1984*. [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2009; pp. 59-69.

<sup>12</sup> BOLANOS, María. ob. cit.; pp. 401-402.

<sup>13</sup> “Ley 22 1972, de 10 de mayo, de aprobación del III Plan de Desarrollo Económico y Social. (Continuación)”. *Boletín Oficial del Estado*, 12 mayo 1972, núm. 114; p. 8432.

<sup>14</sup> Celebrada en la Sala Negra de Madrid ofrecida por Juan Huarte, en abril y mayo de 1957, constituyó un verdadero acontecimiento en la vida artística de la época, con catálogo de Michel Tapié. Anteriormente se había



nacionales como las de “Equipo 57” o la de la “Escuela Experimental de Córdoba” con una clara tendencia hacia la abstracción, junto a exposiciones individuales de jóvenes artistas abstractos como Saura, Tharrats, Millares o Picasso<sup>15</sup>. En el apartado de las adquisiciones, se comenzó a arriesgar con compras de creadores nacionales como Picasso, Chillida, Tàpies, Canogar, Saura, o Sempere entre otros<sup>16</sup>. Después de un breve periodo en el que el museo se volvió a unificar con el centro de arte moderno del que se había separado, el Museo con las obras del siglo XX recuperó su autonomía en 1971, ratificándose en su importancia con un espacio nuevo en la Ciudad Universitaria madrileña que no abrió sus puertas hasta 1975<sup>17</sup>. Dirigido y bajo la supervisión del crítico de arte Carlos Areán, fue el encargado de elaborar



Fig. núm. 41. Andrés Nagel. Museo Español de Arte Contemporáneo. Fotografía reproducida en la revista *Bellas Artes* 75, núm 45, agosto-septiembre 1975

la muestra de la colección permanente, en cuya inauguración en 1975, contó con la presencia del general Franco en una de sus últimas intervenciones públicas antes de su fallecimiento<sup>18</sup>. En cuanto a la nómina de artistas vascos que se pudieron observar, hubo algunos nombres como Oteiza, Ibarrola o el Equipo 57, aunque su presencia no fue como un colectivo diferenciado sino dentro y formando parte del resto de tendencias expuestas. Asimismo, fue bastante destacable la presencia de un artista guipuzcoano joven entre la nómina de creadores que se eligieron para dicha inauguración, y es que la obra de Andrés Nagel (Fig. núm. 41) se pudo ver dentro de las nuevas tendencias neofigurativas y expresivas que empezaban a imponerse<sup>19</sup>.

Posteriormente, y tras la gestación de la nueva administración predemocrática tras las elecciones de 1977, se formó el primer Ministerio de Cultura que transformó en algunos aspectos la política cultural española. En lo referente a la promoción de las artes plásticas contemporáneas y el Museo de Arte Contemporáneo, la mayor novedad que introdujeron fue la creación de un “Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas” cuya sede se

---

presentado en Barcelona en la Sala Gaspar, alcanzando también gran resonancia y favoreciendo el predominio de ciertas tendencias informales en esos momentos en España. BOLAÑOS, María. ob. cit.; pp. 106-109.

<sup>15</sup> En 1961 se realizó una exposición de grabados de Picasso, un artista republicano exiliado, con lo que el régimen reconocía a uno de los artistas españoles más relevantes del panorama artístico internacional.

<sup>16</sup> Puede consultarse parte de la historia de creación de la colección de este museo en: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*. Cuadernos Arte y Mecenazgo, núm. 2. Madrid: Fundación Arte y Mecenazgo, 2013; pp. 51-60. [www.arteymecenazgo.com](http://www.arteymecenazgo.com) [Consultado en noviembre de 2014].

<sup>17</sup> El edificio fue realizado por los arquitectos Jaime López Asiaín y Ángel Díaz Domínguez y tuvieron en cuenta el proyecto de Le Corbusier para el Museo de Arte Contemporáneo de París, como un espacio diáfano y abierto que se adecuara a las nuevas formas expresivas del arte moderno. MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro. “Historia del Museo”. En VV. AA. *Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975; pp. 49-51.

<sup>18</sup> La puesta en marcha de este centro de arte contemporáneo fue muy polémica por las ausencias de algunos artistas y el instrumentalismo político que se realizó de algunos de ellos. JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1989; pp. 156-162.

<sup>19</sup> AREÁN, Carlos. “El Museo Español de Arte Contemporáneo”. En *Bellas Artes* 75. Núm. 45, agosto-septiembre 1975; p. 33.

encontraría en el mismo museo<sup>20</sup>, con lo que se pretendía mejorar la imagen del denostado espacio artístico madrileño<sup>21</sup>. Sin embargo, el centro de investigaciones fue definitivamente organizado en 1979 tras una reestructuración del Ministerio de Cultura y sus principales competencias eran las de promocionar las artes plásticas a través de becas y ayudas, difundir las mismas mediante exposiciones, congresos o ferias y fomentar estudios e investigaciones, por lo que tampoco se concretó en un proyecto museográfico concreto, sino más bien en apoyo y promoción de las artes<sup>22</sup>.

Los últimos años de la década de los setenta, en cuanto a museos de arte contemporáneo se refiere, se caracterizaron por los pocos movimientos que se produjeron. A pesar de la notable importancia ofrecida a la cultura por parte de los procesos políticos y culturales en el transcurso de la transición hacia la democracia, tras la muerte de Franco en 1975, los resultados se vislumbraron más notablemente a partir de la década de los ochenta, momento en el que emergerán numerosas formas promocionales del arte de vanguardia, tanto por parte de los recientemente constituidos gobiernos de las Comunidades Autónomas, como por otras iniciativas más centradas en el ámbito de lo privado. Asimismo, las partidas presupuestarias enfocadas a la cultura proporcionarán nuevas infraestructuras a los viejos museos de arte contemporáneo existentes, como sucedió con el nuevo edificio del Museo Reina Sofía inaugurado oficialmente en 1986 y que acogió al Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid<sup>23</sup>.

A pesar de la inexistencia de una red pública de centros de arte contemporáneo, sí que existieron en la época final del franquismo algunas iniciativas pioneras con respecto a la vanguardia llevadas a cabo desde las instancias públicas. A lo largo de los años setenta fueron muchos los ejemplos de museos locales que centraron sus esfuerzos en crear colecciones de arte contemporáneo con el objetivo de modernizar y normalizar la institucionalización del arte contemporáneo en toda España<sup>24</sup>. Sin embargo, en la mayoría de los casos, las propias características de los centros y sus capacidades no tuvieron una incidencia definitiva en la aceptación pública de la vanguardia. Podemos señalar algunos ejemplos como el que se creó con carácter estatal en 1969 en Ibiza como Museo de Arte Contemporáneo en un intento de aprovechar el turismo generado por la isla y con las obras premiadas en la Biennial d'Eivissa celebrada desde varios años atrás. También destacable fue la fundación en 1970 del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla con los fondos de arte contemporáneo del Museo de

<sup>20</sup> “Real Decreto 2258/1977, de 27 de agosto, sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura”. *Boletín Oficial del Estado*, 1 septiembre 1977, núm. 209, p. 19582.

<sup>21</sup> IZQUIERDO, Teodoro. “Investigar la Cultura”. *Unidad*, [San Sebastián], 15 agosto 1978; p. 8.

<sup>22</sup> “Real Decreto 2065/1979, de 3 de agosto, por el que se crea el Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de nuevas formas expresivas”. *Boletín Oficial del Estado*, 30 agosto 1979, núm. 208; p. 20347.

<sup>23</sup> Sobre la historia de este museo y su desarrollo puede consultarse: AIT MORENO, Isaac. *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1979-1984*. [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2009.

<sup>24</sup> Otros museos creados en diversas localidades de España son: Museo de Arte Contemporáneo de Palma de Mallorca (1974), Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (1976), Museo de Arte Contemporáneo de Tarragona, (1976), Museo de Albacete (1977), Museo de Arte Contemporáneo de Arrecife en Lanzarote (1975).

Bellas Artes de la ciudad hispalense y que, tras varias localizaciones, volvió a integrarse en el Museo de Bellas Artes en 1975<sup>25</sup>. Igualmente, se constituyó en 1972 el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo en la Casa de las Cadenas de la ciudad, aunque con un desarrollo más nominal que real en cuanto al avance del arte de vanguardia.

Por el contrario, las iniciativas privadas resultaron más interesantes por las características innovadoras que propusieron y porque lograron prolongarse en el tiempo. El valor de estas experiencias se debía, asimismo, a que procedían del empeño de particulares con interés por divulgar el arte contemporáneo en una sociedad anclada en la tradición pero que cada vez mostraba más interés por los avatares modernos. Eran propuestas que no estaban en un principio politizadas ni mediatizadas, sino que nacían con la pretensión de ofrecer nuevos cauces a la sociedad para el conocimiento de la cultura y del arte y, por lo tanto, se convirtieron en alternativas descentralizadoras de los museos convencionales. Entre otras propuestas privadas puestas en marcha<sup>26</sup>, en los años sesenta, una de las iniciativas más importantes fue la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 1960. Con una duración efímera debido a la falta de financiación y apoyo de las autoridades, desplegó una fuerte actividad de conferencias, exposiciones y otras actividades en los escasos tres años de andadura del mismo<sup>27</sup>.

Igualmente, una de las que mayor repercusión adquirió fue la creación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca formado por la colección del artista abstracto Fernando Zóbel en 1966 a petición de Gustavo Torner e instalado en las históricas Casas Colgadas de la ciudad<sup>28</sup>. Pronto se convirtió en la mejor muestra del arte abstracto español del momento y en una de las colecciones más interesantes de arte contemporáneo que existían en España. Además, la configuración del centro como una institución abierta al público y a la propia creatividad de los artistas fue un éxito que provocó que creadores, críticos de arte e intelectuales se concentraran en torno al mismo. La experiencia fue insólita en el momento y se reconoció como un modelo a seguir por su capacidad de apostar por la creatividad más actual, además de por lograr revitalizar culturalmente una zona<sup>29</sup>. Parecidas intenciones tuvieron a la hora de poner en marcha el Museo de la Asegurada en Alicante, que disponía de la colección de arte internacional del creador Eusebio Sempere donada a la ciudad de

---

<sup>25</sup> BOLAÑOS, María. ob. cit.; p. 410.

<sup>26</sup> Una iniciativa anterior fue el Museo de Arte Abstracto de Tenerife inaugurado en Puerto de la Cruz en 1953 con una colección del crítico Westerdahl centrada en el surrealismo de primeros de siglo.

<sup>27</sup> Inaugurado el 21 de junio de 1960 por parte de los círculos burgueses de la capital catalana y con los teóricos Alexandre Cirici y Cesáreo Rodríguez-Aguilera como impulsores del proyecto junto a otros mecenas, tuvieron como modelo el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA. MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2015; pp. 247-248.

<sup>28</sup> Dicha localización fue posible gracias a que el Ayuntamiento de Cuenca cedió una parte de las mismas para la creación de dicho museo

<sup>29</sup> Instalado en las casas colgadas de Cuenca, se convirtió en un punto de encuentro muy importante para un grupo de artistas que empezaron a acudir e instalarse en la ciudad para desarrollar su arte de vanguardia, entre ellos estaban el bilbaíno Bonifacio Alfonso junto a Antonio Saura, Gerardo Rueda, Antonio Lorenzo, Manuel Millares, José Guerrero o Eusebio Sempere. BONET, Juan Manuel. *Museo de Arte Abstracto Español Cuenca*. Madrid: Fundación Juan March, 1988.

Alicante en 1977<sup>30</sup>. De manera similar, la creación por parte del crítico de arte Vicente Aguilera Cerní del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés en Castellón, en 1972, buscaba promocionar de una manera novedosa el arte más actual y contemporáneo. Esta última experiencia se convirtió en una propuesta alternativa y diferente por su concepción popular y abierta, en la que las exposiciones eran organizadas por los sus propios autores y las obras no eran propiedad del museo sino de los artistas que las ofrecían, donaban o dejaban en depósito<sup>31</sup>.

En una categoría diferente se encuadrarían los centros privados centrados en la obra de un solo artista de reconocido prestigio, como por ejemplo el Museo Picasso de Barcelona puesto en marcha en 1963 por voluntad del artista malagueño y de su amigo Jaime Sabartés, o la Fundación Joan Miró, también instalada en la capital catalana y creada en 1971 fruto de la iniciativa del artista y de un grupo de amigos interesados en la difusión del arte de vanguardia con la exposición de obras de otros artistas en exposiciones temporales. Inauguró su sede en 1975 con nuevos enfoques museológicos y con la pretensión de ser un centro abierto a la investigación y con vocación de estimular la formación del público<sup>32</sup>. También en Cataluña, se debe señalar la puesta en marcha del Museo de Salvador Dalí instalado en Figueres desde 1974 y donde se podía observar todo el imaginario surrealista del artista. Por último, dentro de las iniciativas en torno a la obra de un artista cabe señalar la creación del Museo Vostell Malpartida, en dicha localidad cacereña en 1976 como un museo al aire libre cercano a las posiciones de su creador, el artista Wolf Vostell<sup>33</sup>. Mención aparte merece la creación de la Fundación Juan March en Madrid, llevada a cabo por iniciativa del financiero Juan March Ordínans en 1955 y que desarrollaba sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Su apoyo a los artistas jóvenes por medio de becas y premios, junto con una política de exposiciones de los más destacados artistas españoles y extranjeros, así como de las tendencias internacionales desconocidas en España, la convirtieron en los años setenta en uno de los referentes para la contemplación y familiarización del público general con el arte de vanguardia<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Se pueden citar otros museos de arte contemporáneo puestos en marcha como la Torre de Merino de Santillana del Mar (Santander) a iniciativa de Blanca Yturralde o la Casa de Arte de Altea formada por el estudio del pintor Antonio Miró junto a su colección con obra de Equipo Crónica, Millares, Guerrero, Saura, Sempere o Miró, entre otros. GASTAMINZA, Genoveva. “Museos sibaritas para el arte”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 2 septiembre 1972; p. 13.

<sup>31</sup> El deseo del crítico Aguilera Cerní era lograr la participación popular en la gestación y gestión del museo para mostrar el arte más vivo de las tendencias contemporáneas. LAYUNO ROSAS, María Ángeles. ob. cit.; p. 152. Puede consultarse la historia y características del museo en [www.macvac.vilafames.es](http://www.macvac.vilafames.es) [consultado en julio de 2015].

<sup>32</sup> Se ha señalado en varias ocasiones la apertura de este museo como un punto de inflexión hacia la normalización del arte contemporáneo.

<sup>33</sup> El artista conceptual alemán logró crear junto al Ayuntamiento de Malpartida un Museo al aire libre donde desarrollar algunas de sus ideas creativas más novedosas. Puede conocerse la historia y desarrollo del museo en: [www.museovostell.gobex.es](http://www.museovostell.gobex.es) [Consultado en junio 2016].

<sup>34</sup> La Fundación March además de su propia colección de arte también adquirió la donación de la colección Zóbel en 1980 con lo que se convirtió en una de las instituciones de referencia en su apuesta por el arte más actual. Entre las exposiciones más relevantes llevadas a cabo desde mediados de los años 70 podemos señalar: Oskar Kokoschka (1975), Francis Bacon (1977), Pablo Picasso (1977), Wassily Kandinsky (1978) o Willem de Kooning (1978). [www.march.es](http://www.march.es) [Consultado en junio 2016].

Estas nuevas formas de exposición museológica del arte de vanguardia venían a demostrar una tendencia hacia la descentralización cultural y museística que más tarde, con la definitiva transferencia de competencias a las comunidades autónomas, se pondrá de manifiesto de manera más manifiesta. A su vez, eran reflejo de una nueva corriente museológica en la que los espacios de exhibición se oponían a la idea tradicional del museo, tal como estaban emergiendo en Estados Unidos o en el resto de Europa<sup>35</sup>. Todo ello estableció las bases de lo que en los posteriores años ochenta y noventa se normalizará con la proliferación de museos de arte contemporáneo por toda la geografía española.

Todo lo citado hasta el momento refleja la situación de los centros de Arte Contemporáneo en España a lo largo de los años setenta. En referencia al ámbito vasco, ya durante el periodo franquista se habían dado algunos cambios interesantes. Por un lado, se consolidó uno de los grandes museos españoles, el de Bellas Artes de Bilbao, que en 1945 se había conformado como Museo de Arte Moderno, y por el otro, se creó en 1941 el Museo de Bellas Artes de Álava en Vitoria, que reunirá una colección de arte contemporáneo de las más novedosas e interesantes del panorama nacional a finales de la década de los setenta. Igualmente, en 1945 se habían vuelto a abrir las puertas del Museo de San Telmo en San Sebastián para acoger tanto a las bellas artes como a las secciones de etnografía y prehistoria. Sin embargo, la poca tradición museística y los escasos incentivos con que contaba el arte de vanguardia en el País Vasco, no permitieron que surgieran nuevos centros de arte contemporáneo ni públicos ni privados hasta bien entrados los años ochenta<sup>36</sup>. Aun así y como consecuencia de los cambios producidos con la instauración de las autonomías y los nuevos poderes locales, cada museo irá afianzando sus colecciones de arte vasco contemporáneo con nuevas incorporaciones como a continuación vamos a comprobar. Veremos los cambios que se fueron produciendo en cada uno de ellos a través de las colecciones permanentes y de las actividades y de la política de adquisiciones que llevaron a cabo.

---

<sup>35</sup> En Europa es significativa la inauguración del Center National Georges Pompidou de París en 1977 como un centro antielitista gestado desde las propias instituciones con un carácter multidisciplinar orientado hacia el arte más actual.

<sup>36</sup> La primera iniciativa privada en torno al arte contemporáneo fue el Museo de Arte e Historia de Durango puesto en marcha en 1984. En el mismo, además de ilustrar la evolución económica y social de la ciudad, se recogían las manifestaciones artísticas de la actualidad con una importante colección de artistas del País Vasco contemporáneos.

## 2.1. Museo de Bellas Artes de Bilbao

La actividad expositiva artística de la villa bilbaína comenzó su andadura en el año 1908, tras varias gestiones llevadas a cabo por las autoridades de la ciudad, cuando se firmó por parte de la Diputación Vizcaína y el Ayuntamiento de Bilbao un acuerdo para crear una Junta de Patronato que gestionase un Museo de Bellas Artes en la villa<sup>37</sup>. No obstante, la inauguración oficial del mismo tuvo que esperar hasta 1914, momento en el que el museo quedó instalado en tres salas del antiguo hospital de Achuri, entonces sede de la Escuela de Artes y Oficios, con lo que sus objetos contribuirían a la formación de los alumnos de la misma. La colección inicial se componía tanto de obras pertenecientes a las instituciones bilbaínas como de donaciones o depósitos temporales realizados por particulares o procedentes de iglesias o instituciones diversas<sup>38</sup>. En general, conformaban la colección piezas artísticas de periodos antiguos junto a una incipiente colección de pintura moderna que se fue nutriendo de las muestras celebradas en los primeros años del siglo XX en la ciudad<sup>39</sup>. Entre ellas, se puede señalar la celebrada en 1919, bajo la denominación “Exposición Internacional de Pintura y Escultura”<sup>40</sup>, donde expusieron artistas como Arteta, Regoyos, Iturrino, Picasso, Cézanne, Van Gogh o Gauguin, entre otros, de los cuales se adquirieron algunas obras<sup>41</sup>. Prácticamente, en los años veinte se inició una actividad de compras centradas en la adquirir obras contemporáneas y muy notablemente de artistas locales, que pronto exigió contar con un espacio nuevo e independiente para albergar la colección de arte moderno y que, finalmente, fue instalada en el edificio de la Biblioteca y Archivo de la Diputación Provincial en 1924<sup>42</sup>.

Con el advenimiento de la Guerra Civil, los dos museos se cerraron, la colección de arte moderno se expatrió a Francia y la sede de Achuri, contenedora del arte antiguo, fue ocupada por los militares<sup>43</sup>. Una vez que los nacionales tomaron Bilbao, comenzaron las gestiones para recuperar las obras que, para 1941, pudieron retornar al Museo de Arte

<sup>37</sup> Para conocer los avatares de creación y la historia de este Museo, consúltese: VÉLEZ, Eloina. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986*. [Tesis Doctoral], director: Jesús Hernández Perera. Madrid: Universidad Complutense. Facultad de Geografía e Historia. 1992.

<sup>38</sup> Se debe destacar la importancia de las donaciones privadas, entre las cuales es reseñable la importante y valiosa colección de Laureano Jado quien a su muerte donó todas las obras al Museo de Bilbao. Puede consultarse al respecto ONANDIA GÁRATE, Mikel. *Museo de Bellas Artes de Bilbao: los orígenes de una colección. Las colecciones del Museo de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno de Bilbao. 1908-1936*. [Tesis Doctoral], director: Ismael Manterola Ispizua. Bilbao: Universidad del País Vasco, Departamento del Arte y Música, 2017.

<sup>39</sup> Pueden consultarse en: GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Las exposiciones de arte moderno de Bilbao, 1900-1910: un intento modernizador pagado con espigas de indiferencia*. San Sebastián: Bassarai, 2007.

<sup>40</sup> *I Exposición Internacional de Pintura y Escultura*. [Cat. Exp.], agosto – septiembre 1919, Escuelas de Berástegui. Bilbao, [s. n.], Imprenta Elexpuru, 1919.

<sup>41</sup> Igualmente, se adquirirían obras en exposiciones celebradas por la Asociación de Artistas Vascos o por las muestras de artistas vascos celebradas bajo el patrocinio de la Junta de Cultura de la Diputación vizcaína.

<sup>42</sup> GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco. 1940-1980. Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*. Madrid: Akal, 1985; pp. 74-76.

<sup>43</sup> Puede consultarse la historia de los fondos evacuados durante la Guerra Civil en: MUÑOZ, Francisco Javier. *El museo ausente. La evacuación del Museo de Arte Moderno de Bilbao durante la Guerra Civil*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2017.



Moderno<sup>44</sup>. Sin embargo, con anterioridad a esa fecha las corporaciones locales, tanto la provincial como la municipal, ya habían acordado construir un nuevo edificio en terrenos del Parque Municipal, que unificase las dos colecciones para albergarlas de una manera más adecuada. El edificio<sup>45</sup>, denominado ya como Museo de Bellas Artes de Bilbao, fue inaugurado en 1945 con el pintor Manuel Losada como director<sup>46</sup>. A partir de ese momento y a pesar de los escasos recursos económicos de que disponía para adquisiciones, se realizaron algunas compras relevantes, fundamentalmente de la época moderna, alternadas con otras obras medievales y de manera especial, empezaron a acoger importantes donaciones y legados de la sociedad bilbaína<sup>47</sup>. Tras la muerte de Manuel Losada en 1949, fue Crisanto de Lasterra quien dirigió el museo hasta 1974<sup>48</sup>. Durante su mandato y sobre todo en los años sesenta, las adquisiciones se centraron principalmente en la ampliación de la colección española contemporánea, de forma que se obtuvieron tempranamente obras de artistas abstractos de la posguerra y coetáneos como Manuel Millares, Fernando Zóbel, Eusebio Sempere o Antoni Tàpies<sup>49</sup>. De igual modo, en esos mismos años el museo se centró en la evolución de la plástica vasca, ya que comenzó a constituir la primera pinacoteca de arte vasco contemporáneo<sup>50</sup>. Las adquisiciones durante los años sesenta de obras de artistas vizcaínos como Mari Puri Herrero, Vicente Larrea, Agustín Ibarrola o José Barceló, así como la celebración en 1966 de la exposición que daba a conocer al Grupo Emen, el grupo vizcaíno de la Escuela Vasca<sup>51</sup>, demostraron un interés manifiesto por apoyar a los artistas jóvenes vascos y en especial a los de la provincia que representaba el centro artístico<sup>52</sup>.

Para los años sesenta, el notable incremento de obras modernas y contemporáneas que se había puesto de manifiesto, hizo necesaria la ampliación de las estancias del museo.

---

<sup>44</sup> Tras una serie de exposiciones por toda Europa, regresan ciento dos pinturas y catorce esculturas.

<sup>45</sup> Los arquitectos encargados eran Gonzalo Cárdenas y Fernando Urrutia. Dotaron al edificio de una fuerte horizontalidad clásica en consonancia con el resto de edificios públicos contraídos en esos años. MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier. "Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-2008. Cien años de coleccionismo". En *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia, 2009. s. p.

<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/1421/1401>. [Consultado en marzo de 2012]

<sup>46</sup> Manuel Losada, (1865-1949), fue un pintor de prestigio y de éxito, director del Museo de Bellas Artes desde 1913 hasta su fallecimiento. Entre sus cometidos, se encargó de organizar las colecciones de la pinacoteca.

<sup>47</sup> Para conocer con mayor detalle las obras adquiridas y donadas al museo entre 1945 y 1970 véase: VÉLEZ, Eloina. *Tesis Doctoral citada*, pp. 219-243

<sup>48</sup> Fue un director eficiente y laborioso, a quien le tocó la difícil papeleta de ordenar, distribuir, diseñar el nuevo Museo moderno, así como medir, fichar y catalogar las piezas valiosas del viejo. LLANO GORTOSTIZA, Manuel. "Lasterra y los Museos bilbaínos". *Abc*, [Madrid], 18 mayo 1974; p. 45.

<sup>49</sup> ZUGAZA, Miguel. "Definir lo moderno. La formación de una colección de arte contemporáneo". En *Arte Contemporáneo en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. [Cat. Exp.], 20 enero -20 abril 1999, Museo Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1999; p. 24-25.

<sup>50</sup> GUASCH, Ana María. ob. cit.; p. 75.

<sup>51</sup> La exposición tuvo lugar del 21 de agosto al 12 de septiembre de 1966 y se presentaron 47 obras de 27 artistas tanto vizcaínos como guipuzcoanos. *Exponen Grupo Emen, Grupo Gaur de la Escuela Vasca*. [Cat. Exp.], Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Grupo Gaur y Grupo Emen de Escuela Vasca, 1966.

<sup>52</sup> Hay que resaltar que también se realizaron compras a alaveses como Carmelo Ortiz de Elguea, pero la mayoría de las adquisiciones eran de autores vizcaínos.

El entonces alcalde de Bilbao, Lorenzo Hurtado de Saracho<sup>53</sup>, secundado por el presidente de la Diputación, Plácido Careaga, consiguió que se aprobara en 1962 la propuesta para construir un edificio nuevo que albergara a los autores contemporáneos. El acuerdo se firmó un año más tarde y del diseño se encargaron los arquitectos Álvaro Libano y Ricardo Beascoa<sup>54</sup>. De cualquier modo, los problemas económicos y los continuos parones y retrasos en las obras, no permitieron inaugurar el edificio hasta octubre de 1970, incluso sin haberlo terminado del todo, dado que las obras continuaron y finalizaron en 1976<sup>55</sup>. El nuevo edificio moderno, anejo al clásico anterior, respondía tanto a las necesidades de espacio como a las nuevas características que las tendencias actuales del arte exigían, ya que en su espacio se alojó desde entonces la sección de arte contemporáneo<sup>56</sup>. Su espacio se denominó como Sección de Arte Moderno y se trataba de un espacio diáfano, sin salas fijas, donde únicamente las obras iban a ir separadas y colgadas en mamparas, lo cual daba un aspecto más moderno e innovador<sup>57</sup>.

Centrándonos en la década de los setenta, el Museo comienza el periodo como vemos acrecentado con un nuevo espacio museal dedicado al arte contemporáneo y con la inauguración de la fase final de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1970<sup>58</sup>. Tal hecho demuestra un interés por promocionar el centro bilbaíno incluso desde la Dirección General de Bellas Artes estatal y es que no hay que olvidar que en esas mismas fechas se estaba poniendo en marcha la ansiada Escuela de Bellas Artes de Bilbao, un requisito para que pudieran celebrarse las fases regionales de la Exposición Nacional que, recientemente, había cambiado su carácter y a partir de ese año se denominaba como “Exposición Nacional de Arte Contemporáneo”<sup>59</sup>. Sin embargo, la etapa iniciada se caracteriza, sobre otras cosas, por

<sup>53</sup> Lorenzo Hurtado de Saracho, alcalde de Bilbao de 1959 a 1963, era un hombre apasionado por el Museo que había impulsado en su día, en 1922, la creación del Museo de Arte Moderno cuando era diputado y se hizo eco de las peticiones de la Asociación de Artistas Vascos.

<sup>54</sup> Álvaro Libano y Ricardo Beascoa eran en esos momentos el arquitecto designado por la Diputación y el municipal respectivamente. Ambos realizaron visitas a museos europeos para realizar su tarea, inspirándose en el Museo Luisiana de Copenhague y el Museo Kunsthouse de Zurich, VÉLEZ, Eloina. Tesis Doctoral citada; p. 32. Según Maite Paliza Monduate el diseño se inspiraba en las líneas modernas y diáfanas de Ludwig Mies Van der Rohe y concretamente en el edificio de oficinas de Bacardi que proyectó en México D. F. entre 1957 y 1961, PALIZA MONDUATE, Maite. “Las arquitecturas del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. En VV. AA. *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Maestros antiguos y modernos*. Bilbao: Fundación BBK Fundazioa, 1999; p. 38-42.

<sup>55</sup> En el momento de la inauguración, únicamente estaban terminados el vestíbulo de la planta baja y las salas de exposición del primer piso. Se preveía instalar en la segunda planta una sala para exposiciones temporales, otra para actos, laboratorios y almacén. DEL CASTILLO, Alberto. “El Museo de arte contemporáneo en el de Bellas Artes de Bilbao”. En *Goya*, núm. 101, marzo-abril 1971; pp. 329.

<sup>56</sup> ZUGAZA, Miguel. “Pasado y presente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Maestros antiguos y modernos*. Bilbao: Fundación BBK Fundazioa, 1999; p. 22.

<sup>57</sup> Los artistas que se mostraron en la sala son: Clave, Viola, Feito, Rivera, Zobel, Tartas, Tàpies, Barjola y otros nombres de la Escuela de Madrid. P. A. “El nuevo pabellón del Museo se inaugurará el día 28 de septiembre”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. [Bilbao], 18 junio 1970; p. 5.

<sup>58</sup> La inauguración oficial se había realizado el 28 de septiembre con motivo de la celebración en Bilbao de la IV Asamblea de Instituciones de Cultura de las Diputaciones españolas. IRIZAR. “La Exposición Nacional de Bellas Artes y el Museo Histórico de Vizcaya”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 3 octubre 1970; p. 5.

<sup>59</sup> “Decreto 3022/1969, de 13 de noviembre, por el que se reorganizan las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 8 diciembre 1969, núm. 293; pp. 19097-19098.

sufrir una situación de asfixia económica que condiciona la trayectoria del centro<sup>60</sup>. Las escasas subvenciones ofrecidas por el Ayuntamiento y la Diputación, junto con las pequeñas aportaciones de las Cajas de Ahorros locales no eran suficientes para los gastos a los que se tenía que hacer frente. Los mayores problemas en este aspecto se sufrieron sobre todo en la primera mitad de la década, ya que posteriormente y de manera más considerable a partir de 1979, los ingresos aumentaron notablemente<sup>61</sup>. A partir de ese momento, gracias a los recursos económicos que contaban, se produjo una tendencia al alza continuada que, sobre todo a partir de 1982, tras la aprobación del Concerto Económico para el País Vasco que favoreció la liquidez de las instituciones, multiplicó las subvenciones y las cifras otorgadas al museo. A todo ello se le deben añadir la adhesión de otras aportaciones relevantes como la que realizaba el Gobierno Vasco en los años ochenta hasta que pasó a formar parte del Museo en 1986<sup>62</sup>.

Durante los primeros años de la década, Crisanto Lasterra fue el encargado de la dirección del Museo, una labor que ejerció hasta su muerte en 1974, momento en el que le sucedió en el cargo Javier de Bengoechea<sup>63</sup>, quien permanecerá en el puesto el resto de los años setenta hasta 1982, momento en el que se dio una completa reestructuración del museo que provocó su salida y la designación de Jorge de Barandiarán como nuevo director<sup>64</sup>. Si atendemos a la encargada de regir el Museo, la Junta de Patronato, formada por miembros designados por los propietarios del mismo, es decir, la Diputación vizcaína y el Ayuntamiento bilbaíno<sup>65</sup>, debemos señalar cómo a lo largo de los años analizados hubo algunos cambios significativos habida cuenta del nuevo panorama político producido tras las elecciones democráticas de 1977. Como consecuencia de las mismas se originó una renovación de los miembros de la Junta de Patronato, la cual empezó a contar con personas de ideologías no representadas hasta entonces y que, para 1978, emergían en la sociedad vasca. En ese sentido, la situación política plural recién adquirida permitió que se introdujesen personas con una

---

<sup>60</sup> Se habla incluso de la existencia de problemas con los pagos de la luz, teléfono e incluso impagos a la Seguridad Social. VÉLEZ, Eloina. Tesis Doctoral citada, p. 356.

<sup>61</sup> Pueden consultarse al respecto la “Tabla nº 22 Ingresos y Gastos M. B. A. 1970-1986”, *Ibíd.*; p. 368.

<sup>62</sup> El Gobierno Vasco ofreció subvenciones para publicaciones y exposiciones por valor de cuatro millones y medio de pesetas en 1981, siete millones y medio de pesetas en 1982, 1983 y 1984 y cuatrocientas mil pesetas en 1986.

<sup>63</sup> Javier de Bengoechea (1919-2009) abogado de profesión, era una persona interesada por el arte, la poesía y la literatura. Colaboraba como crítico de arte en *La Gaceta del Norte*, y le apasionaba el arte moderno. Antes de su nombramiento como director del Museo de Bellas Artes de Bilbao había sido un asiduo colaborador.

<sup>64</sup> Se puso en marcha un proceso de modernización y ampliación de las instalaciones, así como la contratación de personal especializado para dotar de nuevos servicios a la pinacoteca además de ofrecer una mayor programación de actividades temporales. De igual forma, se orientaron las prioridades hacia el arte contemporáneo. La nueva situación generó además, nuevas necesidades de gestión y organización, lo cual desembocó en la constitución de una Sociedad Anónima que administrase el Museo en 1986, lo cual permitió incorporarse al Gobierno Vasco en 1991 como socio. ZUGAZA, Miguel. “Pasado y presente del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *ob. cit.*; p. 23.

<sup>65</sup> La Junta de Patronato estaba compuesto por el Presidente de la Diputación y el Alcalde del Ayuntamiento como presidentes natos, cuatro vocales corporativos –dos diputados y dos concejales- y unos vocales vecinos nombrados por cada corporación. Esta Junta tenía que organizar la Comisión Permanente del Museo que era la encargada de las actividades, política compras y la buena marcha del Museo, ya que no existía un personal fijo en el centro a excepción del director del mismo.

clara intencionalidad política, como la designación de Patricio de la Sota, declarado nacionalista vasco, como presidente de la Junta en 1979<sup>66</sup>. De la misma manera, en esas mismas fechas el Ayuntamiento designó a sus vocales teniendo en cuenta la relación de fuerzas políticas que estaban representadas en el mismo<sup>67</sup>.

Entre las novedades que se produjeron en la composición de la Junta, es necesario indicar la inclusión como vocales vecinos, en 1978 tras la dimisión de dos miembros de la Diputación de Vizcaya, de dos artistas vizcaínos: Mari Puri Herrero y Vicente Larrea. La designación se hizo a título personal y en un principio sin intereses políticos. El diputado que llamó a los dos artistas para que formaran parte de los vocales de la Junta fue Valen Solagaistua, representante en la diputación del partido de la izquierda abertzale, ANV<sup>68</sup>. Su interés era que los propios artistas tomaran parte en el desarrollo del museo, sin que tuvieran una afiliación clara a ninguna ideología, únicamente que prevaleciera su interés por el mundo del arte y por la institución museística. Al menos de esta manera sucedió en el caso de Mari Puri Herrero, quien aceptó su designación tras asegurarse de que no hubiera ninguna consigna política<sup>69</sup>. Este detalle nos indica la importancia que estos creadores tenían para la sociedad bilbaína y para sus dirigentes en aquel momento, ya que demostraban una confianza a la hora de agregarlos a la Junta de Patronato, cuando su trayectoria era ya reconocida<sup>70</sup>. Igualmente, es destacable la incorporación de Leopoldo Zugaza, promotor artístico vizcaíno, en esos momentos gerente de la Sección de Cultura de la Caja de Ahorros Vizcaína<sup>71</sup>, a la Junta de Patronato en 1980, de la cual llegó a ser vicepresidente<sup>72</sup>. Todos ellos permanecerán en la misma hasta 1984 cuando Mari Puri Herrero decidió no continuar con sus vinculaciones laborales con el Museo de Bilbao y a ella se unieron tanto Vicente Larrea como Leopoldo Zugaza<sup>73</sup>. Todas estas designaciones demostraban un interés por acercar los estamentos artísticos vascos al centro museístico, por medio de creadores y de gestores artísticos, con lo que la cultura vasca estuviera también mejor representada y el museo contara con personas más cercanas y conocedoras de los problemas del mundo de la creación artística.

---

<sup>66</sup> Patricio de la Sota (1930-2008) era el presidente efectivo del Museo de Bellas Artes y bajo su presidencia se produjo la reactivación del museo que hemos citado anteriormente. ZUGAZA, Leopoldo. “Un caballero vascongado”. *El País*, [Bilbao], 15 febrero 2008, edición digital; s. p.

<sup>67</sup> Había representantes de los partidos UCD, PNV, HB, EE y PSOE, VÉLEZ, Eloina, Tesis Doctoral citada; p. 102.

<sup>68</sup> Acción Nacionalista Vasca se fundó en 1978 y representaba la izquierda abertzale que junto con EHAS, ESB y LAIA formaron la Mesa de Alsasua y serán el germen de Herri Batasuna, H.B.

<sup>69</sup> Entrevista a Mari Puri Herrero, Menagarai, 19 abril 2011.

<sup>70</sup> Ambos artistas ya formaban parte de la colección del Museo por adquisiciones anteriores. Posteriormente otros pintores como Iñaki García Ergüín también formarán parte de la Junta.

<sup>71</sup> Se acoge con especial entusiasmo el nombramiento por los conocimientos y la dedicación de Leopoldo Zugaza a las tareas culturales. Museo de Bellas Artes de Bilbao. “Resumen de la labor y actividades de la Junta durante el ejercicio de 1980”. Bilbao, 1980. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C-1157, Exp. 3.

<sup>72</sup> Según testimonio de Mari Puri Herrero fue a petición de ella y de Vicente por lo que se incluyó a Zugaza en la Junta. Entrevista a Mari Puri Herrero, Menagarai, 19 abril 2011.

<sup>73</sup> Los motivos por los que abandonaron la institución se centraron sobre todo en un desgaste personal, sus vacantes las sustituirán en 1984, Javier González de Durana, Javier Viar y Aingeru Zabala.

No obstante, una buena manera para conocer el compromiso de la institución con el arte joven creado en el País Vasco se puede comprobar en las adquisiciones que tuvieron lugar y con las actividades puestas en marcha a lo largo de la década que nos ocupa. En primer lugar, al comprobar la política de adquisiciones llevada a cabo en estos años, debemos mencionar las reducidas compras que se realizaron, dado el escaso presupuesto con el que se contaba. No obstante, es destacable que, entre las adquisiciones realizadas, se prestase mayor atención hacia el arte coetáneo y actual frente a las épocas pretéritas, y es que, durante este periodo, las compras que tuvieron lugar se centraron, básicamente, en adquirir obras contemporáneas, probablemente, debido a su mayor accesibilidad económica. Así lo reconocen en la memoria de 1973 al indicar que el crecimiento del patrimonio artístico se centraba en las obras contemporáneas:

“Han proseguido las adquisiciones de obras de arte con el fin de ir dando cada vez mayor amplitud a las colecciones del Museo. [...], las compras se han orientado hacia el arte moderno, al igual que en los ejercicios anteriores, toda vez que los precios alcanzados por las obras antiguas resultan inaccesibles para nuestros medios económicos”<sup>74</sup>.

Eran patentes los problemas económicos que acuciaban a la institución a la hora de adquirir obra a comienzos de la década, y es que, en esos momentos, los gastos para adquisiciones significaban solo un 6% de un total de ingresos, ya de por sí, bastante reducido<sup>75</sup>. Estas circunstancias provocaron que, en buena parte, el patrimonio del museo y sobre todo el resto de las colecciones antiguas se nutrieran de la generosidad de las donaciones privadas, las cuales además, mayoritariamente, ofrecían obras de etapas anteriores, centradas en el siglo XIX y comienzos del XX. Con ello, la ampliación del resto de las colecciones quedaba condicionada a las donaciones que venían recibiendo asiduamente y que, en esos años, continuaron produciéndose.

Aun y todo, poco a poco los presupuestos otorgados se fueron ampliando y por lo tanto, se pudo contar con una mayor cantidad de dinero para la adquisición de obras. Como ejemplo podemos señalar el incremento que tuvo lugar en 1976, cuando destinaron el 16% del total de los ingresos a conseguir obras de arte<sup>76</sup>. No obstante, a pesar de mejorar sustancialmente las cifras, ese mismo año, en la memoria del museo, la Junta vuelve a solicitar una ampliación económica que permitiera lograr una mayor representación del arte contemporáneo, ya que:

---

<sup>74</sup> Museo de Bellas Artes de Bilbao. “Resumen de la labor y actividades de la junta durante el ejercicio de 1973”. Bilbao, abril 1974. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, C-1072, Exp. 7.

<sup>75</sup> Como ejemplo citaremos los gastos de adquisiciones en 1972 que se elevaron a 371.945,50 pesetas cuando los ingresos fueron de 6.168.255,66 pesetas. Diputación Provincial de Vizcaya. “Informe”, Bilbao, 22 octubre 1973. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, C-1072, Exp. 7.

<sup>76</sup> En 1976 de un total de ingresos de 15.500.000 de pesetas se gastaron 2.567.302 pesetas en las compras de obras de arte. Museo de Bellas Artes de Bilbao. “Resumen de la labor y actividades de la Junta durante el ejercicio de 1976”. Bilbao, 30 marzo 1977. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C-1157, Exp. 3; pp. 1-3.

“[...] Sería deseable que el Museo de Bellas Artes de Bilbao, que mantiene abierta una Sección de Arte Contemporáneo –además de las de Arte Clásico y Arte Moderno- pudiera atender al desarrollo de la misma con una mayor abundancia de medios. De no ser así, y aún cuando oficialmente no se cancelara una atención a la contemporaneidad que no comporte la adquisición de las obras más valiosas que esa contemporaneidad está produciendo. Y en todo Museo que se precie de ser una institución viva, y no un mero archivo de valores del pasado, es necesaria una atención preferente al Arte que se produce en las fechas que vivimos. De ahí que sintamos urgentemente la necesidad de dotaciones especiales para adquisición de obras y no solo de las obras contemporáneas a que acabamos de referirnos, sino también de obras históricas que en muchas ocasiones, y en buenas condiciones económicas, se ponen al alcance del Museo, pero que el Museo tiene que rechazar por falta de posibilidades económicas”<sup>77</sup>.

Como vemos, queda manifiesta la apuesta que el Museo de Bellas Artes de Bilbao tenía por el arte más actual, otorgando una especial atención a los problemas contemporáneos dentro de una visión museística actual, aunque los mismos quedaran condicionados a la economía del momento. Sin embargo, centrándonos en la atención mostrada no solo en el arte actual en general, sino más concretamente a las obras de los artistas vascos contemporáneos, debemos señalar que, bien fuera por compra o por donación, a lo largo de los años setenta se puede apreciar un ligero incremento de adquisiciones que fueron a formar parte de la colección de arte vasco contemporáneo del Museo<sup>78</sup>. Ese aumento, no obstante, se produjo de manera más significativa a partir de 1977 y motivado, en parte, por la nueva situación preautonómica tras la muerte de Franco. Como puede observarse en la Tabla núm. 3, en la que se muestra una relación de artistas locales y españoles contemporáneos a quienes se compró o se aceptó obra en donación, hay una clara tendencia a contar con algunos jóvenes creadores del País Vasco a partir de 1977 y más notablemente a partir de 1980 tras superar la entidad los problemas económicos.

---

<sup>77</sup> *Ibíd.*; pp. 2-3.

<sup>78</sup> Excluimos del análisis los depósitos de obra realizados por no considerar que formasen parte de la colección y por no conocer la permanencia de las mismas en el Museo.



Tabla núm. 3. Relación de artistas vascos contemporáneos cuya obra fue comprada o donada (D) al Museo de Bellas Artes de Bilbao en comparación con la de los artistas españoles contemporáneos. Años 1970-1982.

<b>Año</b>	<b>Artistas Vascos</b>	<b>Artistas españoles</b>
<b>1970</b>		- Josep Guinovart - Amadeo Gabino - Francisco Barón - Joaquín Peinado
<b>1971</b>	- Carmelo Ortiz de Elguea - Ramón de Vargas - José Luis Zumeta - Remigio Mendiburu	- Josep Guinovart - Modest Cuixart - Álvaro Delgado
<b>1972</b>		- Rafael Canogar - Antonio Saura - Alberto Sánchez
<b>1973</b>	- Néstor Basterretxea - José Ramón Carrera	- Joan Miró - Pablo Palazuelo - Manuel Bea
<b>1974</b>		- Luisa Granero - Miguel Ángel Campano
<b>1975</b>	- Daniel Txopitea (D)	- Enrique Brinkman - Pablo Gargallo - Antonio Miró - Lucio Muñoz (D)
<b>1976</b>	- José Alberdi	- Antoni Tàpies - José Ortega - Equipo Crónica (D)
<b>1977</b>	- Bonifacio Alfonso - Dionisio Blanco - Juan Luis Goenaga - Agustín Ibarrola - José Ramón Sainz Morquillas - Alberto González	- Luis Gordillo
<b>1978</b>	- José Luis Zumeta - Andrés Nagel	
<b>1979</b>	- José Antonio Sistiaga - Rafael Ruiz Balerdi	
<b>1980</b>	- Ramón Bilbao - Andrés Nagel (D) - Juan José Aquerreta (D) - Rafael Ruiz Balerdi (D) - Marta Cárdenas (D) - José Luis Zumeta (D)	
<b>1981</b>	- Andrés Nagel (D) - Mari Puri Herrero (D) - José Luis Zumeta (D) - Ramón Zuriarrain - Eduardo Chillida - Gabriel Ramos Uranga - Amable Arias	- Luis Fernández - Ángel Ferrant - Alfredo Alcain (D)
<b>1982</b>	- Andrés Nagel (D y C) - Agustín Ibarrola (D) - Eduardo Chillida (D y C) - Carlos Sanz (D) - Gabriel Ramos Uranga (D) - Mari Puri Herrero (D) - Javier Morrás - Rafael Ruiz Balerdi - Daniel Tamayo - Darío Urzay - José Luis Zumeta - Jorge Oteiza	- Equipo Crónica (D) - Manuel Millares (D) - Gabriel Pérez Villalta (D)- Lucio Muñoz (D) - Alfredo Alcain (D) - Francisco Bores - José Guerrero - Luis Gordillo

Es notorio comprobar cómo a comienzos de la década se mantuvo el interés mostrado desde los años sesenta hacia los artistas españoles de posguerra con las incorporaciones de obras de Gargallo, Guinovart, Saura o Tàpies en detrimento de los artistas vascos. En su caso, de las pocas compras que se efectuaron, se atendió sobre todo a los artistas guipuzcoanos que habían participado en el Movimiento de Escuela Vasca a mediados de los sesenta y del que habían salido reforzados con un prestigio que todavía mantenían a comienzos de los años setenta. Sobre todo, se fijaron en los integrantes del grupo guipuzcoano, el Grupo Gaur, -Mendiburu, Zumeta o Basterretxea-; y junto a ellos, se

prestó interés a otros autores tanto alaveses como vizcaínos que a su vez habían estado cerca del colectivo de los años sesenta, -Ortiz de Elguea, Carrera-. Si bien eso sucedía en la primera mitad de la década, a partir de 1977 la tendencia se distancia claramente de estos creadores, y en vez de atender a sus obras se tiende hacia las piezas de los autores locales más jóvenes. Además, se deja de adquirir obras de artistas españoles y se intensifican las adquisiciones de creadores vascos coetáneos. Las incorporaciones de ese año, 1977, son bastante significativas porque reproducen el cambio que se ha producido: se adquirieron un total de siete obras, seis de ellas a artistas vascos -Blanco, Ibarrola, Bonifacio, Goenaga, Morquillas, González- y la otra a un artista español -Gordillo-. El mayor interés ofrecido a estos artistas, respondía también a una contribución de los mismos a la hora de asignar los precios de venta, y es que conscientes de las dificultades del Museo, los creadores ofrecían sus obras a precio más de colaboración que al de mercado<sup>79</sup>. En este sentido, la obra más cara de todas las incorporadas en 1977 fue la de Gordillo, seguida de la de Ibarrola, Blanco y Bonifacio, quienes contaban con una cierta trayectoria y un reconocimiento frente a los todavía jóvenes Morquillas, Goenaga y González cuyas obras costaron menos que el resto<sup>80</sup>.

Pese a todo, dentro de la colección de arte vasco contemporáneo, existían algunas ausencias notables, ya que faltaba una representación de creadores como Oteiza o Chillida, quienes habían obtenido los mejores reconocimientos internacionales hacía ya bastantes años<sup>81</sup>. En este aspecto es reveladora una carta dirigida por el director del Museo, Javier de Bengoechea, al presidente de la Diputación de Vizcaya en enero de 1977, donde, además de exponerle otros problemas financieros de la entidad, le indica lo interesante que resultaría contar con obras de artistas vascos de renombre como los citados Oteiza y Chillida al igual que la del resto de creadores vascos en los siguientes términos:

“[...] es claro que artistas vascos de renombre internacional –Chillida, Oteiza, por ejemplo- debían estar presentes en nuestro Museo con sus obras, y no lo están, creando así en nuestras colecciones lagunas lamentables. Y lo mismo sucede con otros artistas vascos, tal vez de menos renombre, pero no por ello menos interesantes sobre todo en una consideración a algunos años vista. Estos artistas, además, condescenderían con precios convencionales e inferiores a los normales si el Museo pudiera hacerles alguna oferta sobre aquellas de sus obras que juzgara de su interés”<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> Museo de Bellas Artes de Bilbao. “Resumen de la labor y actividades de la Junta durante el ejercicio de 1977”. Bilbao, 20 enero 1978. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C-1157, Exp. 3; s. p.

<sup>80</sup> Los precios de las obras adquiridas fueron: “El Cohecito” de Gordillo, 300.000 pesetas, “La fábrica” de Ibarrola 250.000 pts., “Represión” de Dionisio Blanco, 100.000 pts., “Juguetes” de Bonifacio, 100.000 pts., “Materia” de Juan Luis Goenaga, 85000 pts, “Estela” de José Ramón Saiz Morquillas, 80.000 pts. y “Composición en verdes y azules” de Alberto González, 60.000 pts. *Ibid.*, s. p.

<sup>81</sup> Desde 1979 se había anunciado en prensa la incorporación de una escultura de Chillida para el museo que sería la primera del escultor en el País Vasco, lo cual no tuvo lugar hasta 1982. “Una escultura de Eduardo Chillida para el Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Deia*, [Bilbao], 24 marzo 1979; p. 38.

<sup>82</sup> Javier de Bengoechea y Niebla. “Carta al Sr. Presidente de la Excm. Diputación Provincial de Vizcaya”. Bilbao, 27 enero 1977. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C-1157, Exp. 3, s. p.

Como vemos, a pesar del interés mostrado, los problemas económicos se imponían frente a los deseos de comprar obras de artistas ya consagrados y, por lo tanto, al no poder hacer frente a esas adquisiciones, se pensaba en las facilidades que ofrecían los precios de los artistas más incipientes.

A la mejoría de la colección de arte vasco contemporáneo en los años finales de la década de los setenta se le debe añadir el depósito producido en 1979, con una generosa opción de compra, realizado por la Fundación Faustino Orbegozo de algunas de las obras de los artistas a los que la misma entidad estaba patrocinando en aquellas fechas. En total fueron siete pinturas de Carmelo Ortiz de Elguea, Santos Iñurrieta, Jesús María Gallo Bidegain y Juan Mieg que fueron a completar la colección vasca, sobre todo con obra de artistas alaveses de quienes, anteriormente solo Ortiz de Elguea estaba representado<sup>83</sup>.

Asimismo, se debe señalar cómo, una vez entrados los años ochenta, el incremento de obras de artistas vascos se debió, en gran medida, a las donaciones que realizaron tanto los artistas con sus propias obras como algunas galerías o instituciones públicas<sup>84</sup>. En 1980, Ruiz Balerdi donó dieciséis dibujos, Nagel ocho grabados, Aquerreta, Zumeta y Aquerreta un grabado cada uno y Cárdenas otros dos grabados más<sup>85</sup>. Estos catorce grabados donados al museo tenían como destino formar parte de un “Gabinete de Estampas” que se pretendía poner en marcha para albergar toda la obra sobre papel que tuviera la institución y que permitiese contar con un espacio para las consultas de los investigadores<sup>86</sup>. En los años siguientes, tanto a través de donaciones como de importantes compras, se fue completando la colección de arte contemporáneo vasco, lo que supuso un fuerte incremento de la calidad del museo<sup>87</sup>. Entre otras, se adquirieron una colección de ocho esculturas de Eduardo Chillida y otras cinco piezas de Jorge Oteiza, así como pinturas de Javier Morrás, Daniel Tamayo, Darío Urzay, Rafael Ruiz Balerdi o José Luis Zumeta. Por lo tanto, se produjo una mezcla de incorporaciones de autores de entre los más destacados del arte vasco junto a jóvenes artistas que empezaban a despuntar en esos iniciales años ochenta. Todo respondía a un proceso de modernización comenzado entonces, en el que además de incorporar nuevos servicios se inició una activa política de compras siguiendo un plan de prioridades orientado

---

<sup>83</sup> Museo de Bellas Artes de Bilbao. “Ingreso de obras de arte. Ejercicio 1979”. Bilbao, 1980. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C-1157, Exp. 3.

<sup>84</sup> En 1982, las galerías René Metrás, Yerba, Sala Luzán y Theo donaron varias obras. Del mismo modo, Arteder'82 donó una serie de obras del Certamen. VÉLEZ Eloina. Tesis citada; p. 249-250.

<sup>85</sup> Hay variedad de datos sobre las donaciones, en las memorias no aparecen todas las obras donadas tal como cita en la Tesis doctoral Eloina Vélez. VÉLEZ, Eloina. Tesis citada; p. 248.

<sup>86</sup> Es una idea que comienza en 1978 tras la celebración de la exposición Grabadores Vascos, cuando se pretendió que todos los artistas dieran obra para crear un Gabinete de Estampas. Finalmente, ese espacio en el sótano del edificio antiguo no se destinó a investigación sino a almacenar la obra en papel y otras más. *Ibíd.*; p. 431-433.

<sup>87</sup> Ese incremento en la calidad del Museo también estuvo motivado por la compra de obras de artistas tanto vascos, Nicolás Lekuona, como internacionales David Hockney, Joseph Beuys, Frank Stella, Georges Baselitz, Cy Twombly, Jim Dine, Allen Jones o Francis Bacon entre otros.

hacia el arte contemporáneo<sup>88</sup>. Con todo, se fue configurando una de las mejores colecciones de arte contemporáneo del País Vasco tanto por su calidad como por su variedad.

En todo caso, a pesar de la leve mejoría en cuanto a la atención a los artistas vascos sucedida a partir de 1977, no se puede hablar de una verdadera política de adquisiciones centrada en la colección contemporánea vasca. Los problemas económicos de la entidad no permitieron llevar a cabo las compras deseadas y no será hasta bien entrados los años ochenta, al producirse una mejoría en las subvenciones y un cambio de rumbo del museo, cuando se pueda hacer frente a algunas ausencias destacadas para completar la colección de artistas locales y de la misma forma, se permita ampliar la nómina de jóvenes creadores vascos. Hasta entonces, la mayoría de las incorporaciones que tenían lugar eran consecuencia o bien de donaciones producidas tanto por iniciativa propia de los artistas como por ser objeto de cambio para que el museo realizase el catálogo de las exposiciones que habían tenido lugar en sus salas<sup>89</sup>; o bien estaban motivadas por alguna buena ocasión económica. Por lo tanto, no respondían a una línea dirigida de compras, más bien las adquisiciones que tenían lugar se producían por los bajos precios de las obras de los creadores más noveles frente a los precios de artistas de renombre como Oteiza o Chillida, cuyas piezas no se pudieron adquirir hasta bien entrados los años ochenta y tras haber recibido una inyección económica considerable.

Si atendemos a la representación de su obra en la colección del museo, entre los artistas a los que mayor atención se dispensó, destacan Andrés Nagel, Mari Puri Herrero y José Luis Zumeta, quienes a pesar de contar con trayectorias diversas, se pueden encuadrar como jóvenes creadores que para finales de los años setenta ya llevaban un buen recorrido artístico y eran reconocidos creadores de vanguardia, aunque a excepción de Zumeta ninguno de los otros dos había participado de las actividades del Movimiento de Escuela Vasca.

Como vemos, la atención prestada a los artistas vascos se centró en aquellos coetáneos encuadrados en las tendencias modernas y de vanguardia. Vamos a conocer ahora las actividades que se pusieron en marcha para promocionar el arte vasco por parte del Museo para comprobar si, juntamente con las adquisiciones, revelaron un interés por divulgar este tipo de arte joven. Por un lado, atendemos a las exposiciones que mostraban el arte vasco contemporáneo, bien fuera de manera permanente o temporal; y por otro lado, a las conferencias y actividades relacionadas con el mismo que se dieron en aquellos años.

En primer lugar, debemos señalar cómo la exposición permanente que albergaba el

---

<sup>88</sup> En 1981 Leopoldo Zugaza había presentado un informe a la Junta en el que referente a la política de compras proponía la obra gráfica como opción más económica para hacer frente a las lagunas de arte contemporáneo internacional que se tenía, y sin embargo, en cuanto al arte vasco contemporáneo afirmaba que poco quedaba para poseer una colección completa.

<sup>89</sup> Algunas de las donaciones producidas no lo eran como tal sino que se ofrecía la edición del catálogo de la exposición que se había producido a cambio de alguna obra del artista representado. VÉLEZ, Eloina. Tesis citada; p. 247.

museo a lo largo de los años setenta, no acogía de manera diferenciada a la representación de los artistas vascos contemporáneos, sino que los mismos quedaban incluidos dentro de las salas del Museo de Arte Moderno junto al resto de creadores españoles e internacionales<sup>90</sup>. La situación varió un poco tras una remodelación de los espacios que se produjo a mediados de la década de los setenta<sup>91</sup> y que, finalmente en 1977, permitió acondicionar y habilitar el espacio de la galería que unía los dos museos, el más reciente de arte moderno con el inaugurado en 1945, que permitió exponer los fondos del Museo almacenados y que no podían ser exhibidos de manera permanente<sup>92</sup>. Así permaneció la colección de arte contemporáneo hasta que se produjo la reestructuración de la colección permanente en 1980. Fue entonces cuando se instaló parte de la colección vasca en el primer piso del edificio antiguo, albergando obras que iban desde los creadores de finales del siglo XIX y comienzos del XX hasta de la década de los sesenta. A pesar de todo, a partir de 1970, gracias a la inauguración del edificio moderno, se pudo contar con unas salas destinadas a las exposiciones temporales, en las cuales se mostró parte del quehacer de los artistas del País Vasco del momento, aunque fuera de una manera fragmentaria y no continuada.

Del mismo modo que hicimos con las adquisiciones vamos a comparar en una tabla las muestras individuales y colectivas (Tabla núm. 4) que acogieron a creadores contemporáneos del País Vasco frente a las celebradas con autores españoles.

---

<sup>90</sup> Los únicos artistas vascos que se agruparon para ocupar un espacio único fueron Darío de Regoyos, Juan de Echevarría, Gustavo de Maeztu y Francisco Iturrino. En el resto de las salas se mezclaron las obras de Juan de Aranoa, Menchu Gal o Ucelay con las de Peinado, Delgado o Quirós. En cuanto a los jóvenes artistas contemporáneos solo Ortiz de Elguea estaba representado junto a españoles como Clavé, Cundín, Millares, Tartas, Barjola o Tàpies. DEL CASTILLO, Alberto. *art. cit.*; pp. 330-331.

<sup>91</sup> A. “21 obras artísticas adquiridas por el Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 27 mayo 1975; p. 3.

<sup>92</sup> En la misma se pudieron ver exposiciones de arte vasco junto a otras de arte español u holandés. DOUEIL, Teresa. “Una nueva sala y una “Guía para el visitante”, en el Museo de Bilbao”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 14 octubre 1977; p. 7.

Tabla núm. 4. Relación de exposiciones temporales de artistas vascos frente a las celebradas por artistas españoles en el Museo de Bellas Artes de Bilbao desde 1970 hasta 1982.

Año	Exposiciones artistas vascos	Exposiciones artistas españoles
1970		- Exposición Nacional de Arte Contemporáneo
1971		- Alberto Sánchez
1972		- Esculturas, Pablo Gargallo - Pinturas, Rafael Canogar
1973	- Cosmogonía Vasca. Néstor Basterretxea - I Certamen Vasco Navarro de Pintura. Caja Ahorros Municipal de Bilbao	- Esculturas Enrique Salamanca - Pinturas Mariano Peláez - Pinturas Agustín Celis - Pinturas Doroteo Arnaiz - Esculturas Amadeo Gabino
1974	- Esculturas, Vicente Larrea - Pinturas, Ortiz de Elguea - Pintura, Rafael Ruiz Balerdi	- Arte 73, Fundación March, colectiva - Pintura Manuel Molezún - Artesport 74, colectiva
1975	- II Certamen Vasco-Navarro de Pintura	- Artistas gráficos españoles contemporáneos - Antológica, Manuel Millares
1976		- José Ortega - Realismo español contemporáneo - Artesport 76 - Luis Feito
1977	- Bonifacio Alfonso - Agustín Ibarrola - III Certamen Vasco-Navarro de Pintura	- Antológica, Fermín Aguayo - José Guerrero - Pintura española figurativa
1978	- José Luis Zumeta - Mari Paz Jiménez - Grabadores Vascos - José María Cundín	- Julio Le Parc - Francisco Bores
1979	- Agustín Ibarrola	- Julio González
1980	- Cuatro Pintores Alaveses - Alumnos de Bellas Artes - La Trama del Arte Vasco	
1981	- Antológica, Eduardo Chillida - José Luis Zumeta	- Obra Gráfica, Joan Miró - Alfredo Alcain - Obra Gráfica, Palazuelo - Antológica Luis Gordillo
1982	- Obra gráfica, Bonifacio Alfonso	- Pintores andaluces actuales - Obra gráfica, Picasso - Esculturas, Moisés Vilella

A través de esta comparativa, queda ilustrado cómo nuevamente se produjo un incremento significativo a partir de 1977 de las muestras que daban a conocer de manera individual la última obra de los artistas jóvenes vascos frente a las antológicas y colectivas de los españoles<sup>93</sup>. Aun así, el número de exposiciones no fue tan abundante como lo fueron el del resto de muestras de otras épocas o de artistas internacionales y españoles. No obstante, se debe tener en cuenta que, a lo largo de todo el periodo analizado, la mayoría de las muestras temporales que se produjeron no estaban organizadas por la propia institución bilbaína, sino que eran promovidas por diversos organismos y entidades culturales ajenas al museo. Las causas nuevamente son económicas, ya que al acoger muestras organizadas y costeadas por otros organismos se ahorraban un dinero importante. Por ello, el hecho de que no celebrasen exposiciones de artistas vascos pudiera deberse no a una falta de interés sino a una idoneidad económica de acoger eventos ya organizados y que producían un coste mínimo. Así lo

<sup>93</sup> Existen salvedades como en el año 1974 que acogió tres interesantes exposiciones de creadores vascos.



demostraban en la memoria de 1977, cuando afirmaban la incapacidad para producir buenas exposiciones temporales, dada la escasez de dinero:

“[...] el montaje de una exposición importante, o singular, implica determinados gastos: viajes para localizar tales exposiciones, gastos de transporte de los cuadros, edición de catálogos, etc. Y la poquedad de nuestros medios económicos durante 1977 ha limitado, también, al máximo, nuestras posibilidades en ese sentido, con lo cual, el deterioro del prestigio de nuestro Museo ha sido evidente”<sup>94</sup>.

Con todo, y sin conocer el alcance del mencionado deterioro del centro producido por los problemas monetarios, pues bien pudo tratarse de una llamada de atención para recaudar algo más de dinero por parte de las instituciones; se demuestra un interés por mostrar la obra de autores con una trayectoria y un trabajo ya reconocido –Ibarrola, Bonifacio, Balerdi, Zumeta- en detrimento de los creadores más noveles de los que, sin embargo, por esas mismas fechas sí que estaba adquiriendo obra –Nagel, Mari Puri Herrero, Goenaga-. La mayoría de las muestras que se promovieron por parte del museo fueron de carácter individual, en ellas ofrecían el trabajo más reciente de un solo creador. Por el contrario, y patrocinadas por entidades financiera locales, se realizaron muestras colectivas como las de los certámenes vasco-navarros de pintura expuestos en el museo, en los que se podían contemplar un buen número de piezas de los seleccionados y premiados, al igual que la muestra de grabadores vascos<sup>95</sup>. Esta situación varió en 1980 cuando se ofreció de una manera antológica la colectiva titulada “La Trama del Arte Vasco”, donde se resumieron casi cien años de arte en el País Vasco, desde fines del siglo XIX hasta el comienzo de los años ochenta. Sin embargo, nuevamente, la organización estuvo a cargo de la Caja de Ahorros Vizcaína y trató de ser el primer gran intento de reunir y analizar la pintura vasca contemporánea puesta en marcha en el museo y en el resto del País Vasco. Ese mismo año también se dio entrada a otros jóvenes creadores como los alaveses Ballestín, Lafuente, Illana y González de San Román (Fig. núm. 42) y a los recién licenciados en Bellas Artes<sup>96</sup>. La distancia existente entre las muestras celebradas en el museo y los artistas jóvenes se entiende en el hecho de que la Junta decidiera en 1971 que, a partir de entonces, se harían exposiciones únicamente “de los artistas a los que por su destacada personalidad y significación invite el Museo”<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> Museo de Bellas Artes de Bilbao. “Resumen de la labor y actividades de la Junta durante el ejercicio de 1977”. Bilbao, 20 enero 1978. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C-1157, Exp. 3.

<sup>95</sup> Los certámenes Vasco-Navarros estaban patrocinados por la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao y la de Grabadores vascos por la Caja de Ahorros Vizcaína junto al Consejo General Vasco.

<sup>96</sup> Hay que recordar que los alumnos de Bellas Artes de Bilbao desde 1971 comenzaron a exponer de manera periódica en los bajos del Museo los domingos de primavera. Véase capítulo dedicado a la enseñanza artística.

<sup>97</sup> VÉLEZ, Eloína. Tesis citada; p. 462.



Fig. núm. 424. Cartel de la exposición de los alaveses Ballestín, González de San Román, Illana y Lafuente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Como quiera que las muestras sobre jóvenes creadores no fueron numerosas, sí que hubo algunas tentativas interesantes para fomentarles que, finalmente, no llegaron a materializarse. Así sucedió cuando Javier de Bengoechea, en su papel de director, planteó en 1975 promover “exposiciones-ensayo” con dos o tres obras de algunos de los artistas más valorados del momento. Según recoge Eloina Vélez, la intención de esa sala sería la de servir “de preaudiencia que se concedería al arte problemático y dudoso antes de ingresar propiamente en el Museo. [...] contactar con la vida real”<sup>98</sup>. Por lo tanto, se manifestaba al menos, un interés de dar entrada dentro de la institución a muestras de artistas no consagrados para así poder analizar y valorar su importancia y su posible consagración a través de la entidad museo. De manera similar, en 1976 estaba previsto reunir el arte vasco actual en una exposición colectiva titulada “El Arte Vasco, hoy”. Para ello se estaba trabajando en colaboración con el Museo de Bellas Artes de Álava y con una serie de artistas, con la intención de poner en marcha una sucesión de muestras itinerantes por los diferentes museos del País Vasco y de Navarra con varias fases que mostrarían la contemporaneidad estética de la zona<sup>99</sup>. Se programó la exposición para aquellos creadores que hubieran superado la edad de cuarenta años y que tuvieran un trabajo investigativo y de vanguardia importante para el momento. La misión de tal muestra sería en palabras de Javier de Bengoechea “informar a los ciudadanos de qué arte están produciendo hoy los artistas de su comunidad”<sup>100</sup> pero, sin embargo, diversos problemas no permitieron llevarla a cabo<sup>101</sup>.

A partir de los años ochenta, la nueva situación económica proporcionó nuevas posibilidades para que el museo organizase sus propias muestras ya sin depender de la colaboración con otros organismos. El nuevo enfoque que empezó a tener el museo a partir

<sup>98</sup> VÉLEZ, Eloina. Tesis citada; p. 271.

<sup>99</sup> Las reuniones entre el director del Museo de Bilbao y el de Vitoria junto con artistas alaveses y guipuzcoanos quedaron recogidas en sendos resúmenes. “Resumen de la reunión en Vitoria el día 7 de agosto de 1976, en el “Hotel Canciller Ayala” para llevar a cabo una exposición de arte de vanguardia creado por artistas vascos”. Bilbao 11 agosto 1976 y 20 de septiembre de 1976. Archivo del Territorio Histórico Provincial de Álava, ATHA, DAIC 18741-17. DOCUMENTO NÚM. 4.

<sup>100</sup> BENITO, Lourdes. “Ayer se inauguró la exposición “Realismo español contemporáneo” a que seguirá otra de “Arte vasco de hoy”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 25 septiembre 1976; p. 7.

<sup>101</sup> Se pretendió realizar junto a la Junta de Cultura de Álava, sin embargo, diversos problemas, según Eloina Vélez políticos, no permitieron su celebración. Tesis citada, p. 396.

de esos años, con un marcado interés por dotarlo de un carácter internacional y de calidad con artistas consagrados, se traslada a las exposiciones que tuvieron lugar, las cuales debían de programarse en función de la previsión de compras que tenían y que, como ya vimos, se centraba en los grandes artistas de fama internacional<sup>102</sup>. Pusieron en marcha grandes muestras de artistas internacionalmente reconocidos como Chillida, Picasso, Miró o Gordillo, en detrimento de los jóvenes artistas del País Vasco, quienes hubieron de conformarse con escasas muestras individuales –Zumeta, Bonifacio- y ninguna colectiva. Y es que, a partir de estos momentos, como ya se ha mencionado, las exposiciones se centraron en los grandes nombres y en las figuras del arte internacional, más acordes a las nuevas posibilidades de proyección que otorgaban los fondos económicos, con lo que los artistas vascos quedaron relegados a un segundo plano que no se correspondía con el interés en la política de adquisiciones llevada a cabo desde finales de los setenta.

Si bien las muestras de artistas vascos no fueron del todo numerosas, peor situación tuvieron los proyectos divulgativos celebrados como conferencias o cursos informadores. A lo largo de toda la década de los setenta, no hubo ningún interés por promocionar el conocimiento del arte vasco ni contemporáneo ni de épocas anteriores. Se preocuparon más de publicar folletos que explicaran las obras sala por sala de manera pedagógica y potenciar las visitas colectivas que a ofrecer charlas o cursos informativas<sup>103</sup>. Hay que tener en cuenta que, a lo largo de la historia del centro, a pesar de que las conferencias fueron una actividad estable y continuada, no se produjeron más de tres o cuatro a lo largo de todo un año, con lo que no se trataba de una actividad ni común, ni frecuente. A esa escasez hay que añadir las raras ocasiones en las que se disertó sobre el arte contemporáneo en los años setenta, únicamente dos veces, una en 1973 y otra en 1974<sup>104</sup>. Al atender los cambios de los años ochenta, tampoco vemos una variación en la atención al arte del País Vasco mediante actividades divulgadoras. Son bastante elocuentes las palabras de Leopoldo Zugaza quien, en 1982, responde como vicepresidente de la Junta del Museo, al ser preguntado por la promoción de los jóvenes valores:

“[...] No es tarea nuestra el promover. Hacer exposiciones sí, pero lo que no podemos hacer es promocionar comercialmente, eso es función de otro tipo de entidades, incluso de la propia Administración, pero mediante otros vehículos. Tiene que haber lugares de exposición pública, no en cuanto al que asiste, sino al que exhibe, para que luego sea el público el que valores. Esto se debe fomentar, es importante”<sup>105</sup>.

La desatención sufrida en esos momentos fue bastante notable si los relacionamos

---

<sup>102</sup> ZUGAZA, Miguel. “La formación de una colección de Arte contemporáneo”. En *cat. cit.*; p. 26.

<sup>103</sup> “El Museo de Bellas Artes, sala por sala”. *Deia*, [Bilbao], 15 mayo 1979; p. 37.

<sup>104</sup> En 1973 el director del Museo Nacional de Arte Moderno de París, M. Bernard Deviral disertó sobre “El arte francés desde 1940” y en 1974 Santiago Amón sobre “El arte contemporáneo”. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Memorias citadas de 1973 y 1974.

<sup>105</sup> ÁLVAREZ, Joserra; BUSTILLO, Joxerra. “Museo de Bellas Artes de Bilbao. Mecenas del Arte”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 278, 24-30 septiembre 1982; pp. 46.

con los intentos producidos a mediados de los años setenta por la adquisición de obras y la celebración de exposiciones. Si en los primeros años de la década, los problemas económicos pudieron motivar cierta desidia o incluso la imposibilidad de llevar a buen término iniciativas de interés; posteriormente, tras la llegada de la democracia el mayor interés por dar un prestigio de carácter internacional al museo argumentado sobre la base de la historia del arte universal, no permitirá que el centro fuera una fuente de promoción de los artistas más noveles y cercanos. En estos momentos, frente a la amplitud de la oferta divulgativa que se pone en marcha por parte de entidades financieras e institucionales, encargadas de promocionar a los jóvenes valores creativos de la comarca, el museo quedó como el espacio legitimador de una producción histórica con una atención basada en lo producido anteriormente hasta poder incluso señalar que se convirtió en un símbolo de cultura más que en una fábrica cultural.

A modo de recapitulación, hemos podido comprobar cómo la interacción del Museo de Bellas Artes de Bilbao con el arte más cercano geográficamente y temporalmente, fue intermitente y estuvo condicionado por las insuficientes posibilidades económicas. La precaria situación que atravesó la entidad durante toda la década de los setenta explica, en parte, el hecho de que varias adquisiciones realizadas fueran obras de jóvenes artistas ya que en el mercado eran menos cotizados que los suficientemente reconocidos como Oteiza o Chillida, de quienes se tuvo que esperar hasta contar con suficiente dinero para incorporar algunas de sus obras. Igualmente, se entiende el interés de los artistas vascos jóvenes a la hora de donar u ofrecer sus creaciones de forma más económica al museo por el prestigio y el reconocimiento que suponía formar parte de uno de los mejores museos de España en lo que se refiere a la vanguardia, tal como era el Museo de Bilbao. Con la llegada de la democracia hemos visto que se produjo un cambio de rumbo que permitió incorporaciones de mayor relieve y con un interés creciente por ofrecer un discurso histórico coherente de la plástica internacional, aunque no dejaron de fijar su atención en las creaciones vascas, cuya representación aumentó con obras de los artistas más jóvenes, junto a la de las grandes figuras citadas. No interesaba tanto promocionar y dar a conocer a los artistas jóvenes locales como fomentar una calidad museística y patrimonial que fuera reconocida internacionalmente con exposiciones y adquisiciones de gran calado. Son unos momentos en los que la institucionalización de la cultura procuraba más espacios para la promoción de los jóvenes valores, de forma que el Museo de Bellas Artes de Bilbao quedaba como último fin de las obras de artistas anteriormente reconocidos. Una vez incorporado el Gobierno Vasco y los nuevos presupuestos otorgados, se comenzó una nueva etapa más enfocada a otorgar un prestigio internacional a la institución museística, aunque sin olvidarse de adquirir obras a parte de los mejores jóvenes creadores vascos que empezaban a emerger en la escena creativa del País Vasco.

A pesar de las precariedades y de los problemas que se sucedieron, es destacable la labor llevada a cabo por Javier de Bengoechea, quien apoyó decididamente no solo el arte

contemporáneo sino también el gestado en el País Vasco por medio de adquisiciones y de la propuesta de espacios para que los más jóvenes pudieran. Asimismo, debemos de citar la incorporación de los artistas Mari Puri Herrero y Vicente Larrea a la Junta de Patronato para comprender mejor los cambios producidos a partir de aquellos años y el nuevo empuje renovador que se quiso dar al centro.

## 2.2. Museo de San Telmo, San Sebastián

Si bien el Museo de San Telmo de San Sebastián no se trata de un centro específico de Bellas Artes, se desarrolló como el único espacio museístico en toda Guipúzcoa que, durante la década de los setenta, acogió entre sus diversas colecciones, una dedicada especialmente a las artes plásticas, con el objetivo y el afán de exhibirlas y conservarlas. Aunque su trayectoria ha sido bastante desigual y poco enfocada a las artes plásticas, también debe ser analizada por ser un precursor del arte en el territorio guipuzcoano o por lo menos, depositario de muchas de las obras de artistas guipuzcoanos contemporáneos.

El origen del Museo de San Telmo se remonta al año 1900, momento en el que el Ayuntamiento de San Sebastián, a petición de la Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País, aprobó la creación de un Museo Municipal en la planta baja de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad<sup>106</sup>. Posteriormente, tuvieron que pasar dos años para que se pusiera en marcha el primer museo del País Vasco denominado como “Museo Histórico, Artístico y Arqueológico Municipal”<sup>107</sup>. Las piezas que componían la colección pertenecían tanto al Ayuntamiento donostiarra como a diversas donaciones particulares y depósitos de otros museos nacionales<sup>108</sup>. Las obras que fueron expuestas en la primera sede del Museo Municipal<sup>109</sup>, situada en un edificio en la esquina de la Calle Garibai con la calle Andía de la ciudad donostiarra, fueron, básicamente, objetos históricos, arqueológicos y artísticos. De entre estos últimos, los cuadros, las esculturas y los grabados que conformaban la colección de bellas artes se ajustaban a épocas diversas, tanto de periodos antiguos con pintura clásica española, como de obras de la época moderna de finales del siglo XIX<sup>110</sup>. Es destacable que,

---

<sup>106</sup> Los primeros pasos comenzaron en 1899 cuando a raíz de la celebración de una Exposición Histórica y de Artes Retrospectivas en el Palacio de Bellas Artes de San Sebastián se pensó en la idoneidad de crear un museo. Véase: “Primera sesión de la Junta de Gobierno del Museo Municipal”. San Sebastián, 14 diciembre 1900. *Libro 1º de Actas. Junta de Gobierno del Museo Municipal. 1900-1905*; p. 7 vuelta, Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>107</sup> Inaugurado el 5 de octubre de 1902 por el rey Alfonso XIII. Para conocer los pormenores históricos del Museo de San Telmo puede consultarse: FORNELLS, Montserrat. “Historia del Museo Municipal de San Sebastián. (1902-2002). En FORNELLS, Montserrat [et al.]. *San Telmo, crónica de un centenario*. 2ª edición. San Sebastián: Amigos del Museo San Telmo, 2003; pp. 13-73. También puede consultarse: [www.santelmomuseoa.com](http://www.santelmomuseoa.com) [Consultado en junio de 2012].

<sup>108</sup> Entre las mismas destacan las piezas de la colección Real y la de las obras cedidas por el Museo Nacional de Arte Antiguo (El Prado) y Moderno de Madrid.

<sup>109</sup> El edificio acogía, además de la Escuela de Artes y Oficios, la Biblioteca Municipal.

<sup>110</sup> La colección de pintura moderna se componía principalmente de obras de autores vascos (Alcalá Galiano, Eugenio Arruti, José Salís, Ignacio Ugarte; así como obras de artistas contemporáneos cedidas por el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid. FORNELLS, Montserrat. “Historia del Museo Municipal de San Sebastián”, *art. cit.*; p. 25

ya desde la primera distribución de las piezas producida, se ofreciera un espacio único para la “Sección de pintura y escultura Vascongada” lo cual nos ofrece una visión del interés que otorgaron desde sus inicios al arte más cercano geográficamente. Entre los autores vascos que a comienzos del siglo XX tenían algún cuadro en el museo destacaban los pintores Darío de Regoyos, José Salís, Anselmo Guinea, Ángel Cabanas Oteiza, Elías Salaverria o Ascensio Martiarena entre otros<sup>111</sup>.

El problema de espacio que padecía el edificio que albergaba el museo, hizo que el ayuntamiento donostiarra promoviese en 1905 la creación de una zona más amplia para albergar conjuntamente a la Escuela de Artes y Oficios, a la Biblioteca y al Museo Municipal<sup>112</sup>. Tras la construcción del mismo, las clases de arte comenzaron en la escuela en 1909 y el traslado de las obras del museo se ultimaron para marzo de 1911, momento en el que fue reabierto la pinacoteca propiamente dicha con la ocupación de dos plantas; una, en el primer piso donde se ubicaba la sección de Historia y otra, en el segundo, que acogía la de Arqueología, Protohistoria y Bellas Artes. Fue a partir de estos momentos cuando se empezó a otorgar una mayor importancia a la etnografía vasca, con la compra de numerosos objetos, una actividad que caracterizará al museo donostiarra a lo largo de su historia y que derivará en la creación de la sección etnográfica, así como del Museo Etnográfico Vasco<sup>113</sup>. Poco a poco, la acumulación de compras y de donaciones haría necesario estudiar la separación del museo de la Escuela de Artes y Oficios y de la propia pinacoteca en dos locales diferentes que acogieran separadamente las dos especialidades, la de Bellas Artes por un lado y la de Etnografía por otro. El primer paso se dio en 1928 cuando se decidió por parte del consistorio donostiarra ubicar la Biblioteca y el Museo Municipal en el antiguo Convento de Dominicos de San Telmo<sup>114</sup>, situado en las faldas del Monte Urgull, un edificio que el Ayuntamiento había adquirido recientemente<sup>115</sup>. Sin embargo, las labores de restauración que necesitaba el edificio no permitieron inaugurar la nueva pinacoteca hasta 1932, bajo el nombre de Museo de San Telmo<sup>116</sup>. El centro quedó dedicado, tal como recogía el Reglamento del mismo de 1935, a la cultura de la ciudad, una definición muy amplia conceptualmente que se reflejó en las diversas secciones que acogía en su sede: Bellas Artes,

<sup>111</sup> “66ª sesión de la Junta de Gobierno del Museo Municipal”, San Sebastián, diciembre 1915. *Libro 3º de actas. Junta de Gobierno del Museo Municipal 1911-1916*; p. 173. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>112</sup> El edificio lo diseñó el arquitecto Domingo de Aguirrebengoa con una forma rectangular y de estilo ecléctico historicista con tres plantas y un semisótano.

<sup>113</sup> Según Montserrat Fornells tal circunstancia se debió a que en Bayona se creó el Museo histórico-etnográfico vasco anexo al Museo Municipal de Bellas Artes. *art. cit.*; p. 29.

<sup>114</sup> Convento construido en la primera mitad del siglo XVI. DE AZCONA, Tarsicio. *Fundación y construcción de San Telmo de San Sebastián. Estudio y Documentos*. San Sebastián: Grupo Doctor Camino de Historia de San Sebastián, Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, 1972.

<sup>115</sup> En 1836 y tras la Ley de Desamortización de Mendizábal se expropió a los dominicos su convento con lo que pasó a depender del Estado. Tras diversas utilidades como instalación militar fue declarado en 1913 Monumento Nacional con lo que no fue derribado dado su mal estado de conservación y finalmente fue adquirido por el Ayuntamiento donostiarra en 1921.

<sup>116</sup> La rehabilitación corrió a cargo del arquitecto Francisco Urcola asistido por su colega Juan Alday y bajo el asesoramiento de Ignacio Zuloaga. Se construyó una ampliación en el ala este del claustro de tres pisos con fachada de estilo neo-renacentista. En la iglesia se instalaron 11 lienzos con la historia de Guipúzcoa en forma de alegorías encomendados al pintor José María Sert. FORNELLS, Montserrat. *art. cit.*; pp.41-44.



Arqueología, Etnografía, Historia y Biblioteca.

A pesar del advenimiento de la Guerra Civil, el Museo de San Telmo no cerró sus puertas. No obstante, las limitaciones propias de la contienda provocaron una situación problemática y de desidia ante las cuestiones museísticas que continuaron durante buena parte del periodo franquista y comienzos de la Transición. Las dificultades económicas se fueron uniendo a las de falta de espacio y su idónea adecuación, así como a la indefinición de los fondos y las actividades del mismo; y es que tanto las donaciones recibidas como la utilización de los espacios presentaban un carácter ecléctico y no permitían una especialización de las colecciones<sup>117</sup>. Un hecho importante fue el sucedido en 1950 cuando se nombró a Gonzalo Manso de Zúñiga como director del Museo. Se trataba de un abogado de profesión muy interesado por la arqueología y la etnografía, una afición que orientaría la dirección del museo a lo largo de su mandato, prolongado hasta su jubilación en 1980<sup>118</sup>. La diversificación de las materias que presentaba el Museo de San Telmo, no solo centrado en las bellas artes y la historia, se puede comprobar en el Reglamento aprobado en 1957, donde se indicaba que los objetivos del museo eran:

“Artículo 5º.- La finalidad de estos Museos no se concreta a coleccionar y exponer objetos de arte antiguo o contemporáneo e históricos, sino que tiende a fomentar otros científicos y arqueológicos que sirvan para difundir la cultura en sus distintas modalidades. Tendrán por tanto cabida los objetos de arte e historia, la escultura, la cerámica; grabados y estampas de todo género, los vestigios paleontológicos y prehistóricos; las colecciones etnográficas y todos los variados aspectos del folklore; los documentos paleográficos, los libros especiales que tratan de asuntos referentes a esas materias”<sup>119</sup>.

Como se puede observar, un buen número de objetos históricos, científicos y etnográficos tenían cabida en la institución museística. Con respecto a la sección de Bellas Artes que es la que nos interesa y más concretamente, el apartado centrado en los artistas vascos contemporáneos, podemos decir que durante los años cincuenta y sesenta se produjo un aumento notable de dichas obras. No obstante, tal incremento no fue debido a las compras realizadas sino gracias a la donación de obras premiadas en varios concursos puestos en marcha en San Sebastián. Así sucedió con los primeros premios otorgados en los Certámenes de Navidad que desde 1950 hasta 1965 puso en marcha la Galería Aranzaz-Darrás y que eran depositados en la pinacoteca donostiarra<sup>120</sup>. Entre las finalidades con las que impulsaban estos certámenes, el propietario de la galería, Francisco Aranzaz-Darrás

---

<sup>117</sup> En 1948 se unieron a las actividades del Museo las programadas por la Sociedad de Ciencias Naturales Aranzadi, a quienes tras un requerimiento se les ofreció un local y una sala de Geología y Prehistoria para mostrar diversos restos geológicos, paleontólogos y prehistóricos.

<sup>118</sup> Entre sus trabajos destacan la compra constante de estelas funerarias que abarcaban desde el medioevo hasta finales del siglo XIX, constituyéndose en la mayor colección de este tipo en toda Europa.

<sup>119</sup> Reglamento del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y Casa de Oquendo, 1957; p. 1. Recogido en FORNELLS, Montserrat. *art. cit.*; p. 56.

<sup>120</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “También San Telmo es una institución artísticamente muerta”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 10 febrero 1973; p. 20.

explicaban que si se producía una cierta continuidad se podría “alcanzar una sala de pintura guipuzcoana contemporánea en el Museo de San Telmo”<sup>121</sup>. Un afán alentador que diera impulso a la plástica guipuzcoana más actual y con el que se acogieron en la pinacoteca obras tanto de creadores guipuzcoanos de una cierta trayectoria como Menchu Gal, Gaspar Montes Iturrioz o Antonio Valverde, como de los jóvenes iniciadores de los años cincuenta como Rafael Ruiz Balerdi, Vicente Ameztoy, Gonzalo Chillida o Ana María Parra, junto a otros<sup>122</sup>. Todos estos cuadros, sin embargo, no encontraron en su momento un sitio para exponerse, a pesar de que el museo seguía acogiendo nuevas secciones de la Sociedad Aranzadi y nuevas salas donde mostrar sus objetos<sup>123</sup>.

Por su parte, en 1954 y ante la falta de un espacio propio, el ayuntamiento había cedido a la Asociación Artística de Guipúzcoa una zona en San Telmo para poder instalar un taller que sirviera de estudio para que trabajaran sus socios o llevaran a cabo actividades como la celebración de conferencias, concursos o proyecciones de películas<sup>124</sup>. Igualmente, el museo ofreció algunas salas cercanas a la iglesia -la sacristía, la capilla y la sala capitular- para desarrollar exposiciones artísticas temporales de verano, tal como sucedió con la “I Exposición de Arte Actual” en agosto de 1961, una iniciativa muy interesante organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y el Ayuntamiento de San Sebastián que no tuvo la continuidad deseada<sup>125</sup>. La intención de la Comisión Permanente era que durante el resto del año en esa zona se expusieran los cuadros procedentes del Certamen de Navidad que se celebraba en la ciudad, de manera rotatoria<sup>126</sup>. A la hora de configurar los espacios del Museo en 1961, se mostró un cierto interés por las Bellas Artes ya que les dedicaron dos salas fijas en la planta baja donde albergaron pintura del siglo XIX y XX<sup>127</sup>. Por su parte, toda la segunda planta del Museo se destinaba a la Sección de Etnografía Vasca, lo cual provocaría la consiguiente falta de espacio para el resto de objetos que, en el caso de las obras artísticas, se quiso solucionar por medio de la exhibición de las mismas en las dependencias del

<sup>121</sup> CLAVERIA, Alberto. “El III Certamen de Navidad. 4 premios para los mejores cuadros de artistas guipuzcoanos”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 13 diciembre 1952; p. 10.

<sup>122</sup> FORNELLS, Montserrat. “Los Certámenes de Navidad y la Pinacoteca de San Telmo”. En *Los Certámenes de Navidad. San Sebastián (1950-1965)*. [Cat. Exp.], 1988, Museo San Telmo. San Sebastián: Museo San Telmo, 1988; pp. 21-48.

<sup>123</sup> En 1956 se crearon dos nuevas salas para la mineralogía, paleontología, geología y vertebrados, posteriormente se habilitaron una sala para el Arte religioso y otra para las Guerras Civiles como un Museo Histórico-Militar de Urgull que permaneció desde 1963 hasta 1982.

<sup>124</sup> GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. *La Asociación Artística de Guipúzcoa del siglo XX al XXI. 1949-2009*. San Sebastián: Asociación Artística de Guipúzcoa, 2009; p. 18.

<sup>125</sup> Se pudieron ver obras de artistas españoles: Vázquez Díaz, Barjola, Caballero, Laffón, Lozano, Lucio Muñoz, Ortega Muñoz, de Pablo, Redondela, Fernando Sáez, Luis Sáez, Todo, Vallés, Vento, Vila Casas, Zabaleta Chirino, Mallo, Planés; y vascos: Arias, Basterretxea, Eduardo Chillida, Gonzalo Chillida, M<sup>a</sup> P. Jiménez, Jorge Oteiza y Ruiz Balerdi. “Se inauguró la I Exposición de Arte Actual”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 13 agosto 1961; p. 6.

<sup>126</sup> “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 25 agosto 1961. *Libro 1º de Actas de la Comisión Permanente*; p. 55. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>127</sup> Se situaba en la planta baja a la izquierda de la entrada al Museo y se puso en marcha en 1962.

consistorio o en otras secciones del museo<sup>128</sup>.

El único aspecto relevante en el que se pudo entrever un interés por conectar el centro con las cuestiones de los artistas vascos actuales fue la incorporación de Eduardo Chillida en la Comisión Permanente constituida en mayo de 1959<sup>129</sup>. Su presencia, no obstante, no fue todo lo continuada que se esperaba debido a los compromisos del escultor, ya que sus conocimientos hubieran podido dar un mayor impulso a los proyectos artísticos frente a los etnográficos que eran los que acaparaban la atención del centro. Por lo tanto, su labor no se dejó sentir ni en los actos programados ni en las adquisiciones llevadas a cabo, dado que no se adquirió ninguna obra ni de otros artistas vascos ni de él mismo<sup>130</sup>. Por todo, se puede afirmar que su presencia, a pesar de mantenerse hasta los años ochenta, fue más bien testimonial que efectiva, ya que ni en las reuniones a las que acudía se recogían intervenciones o alguna iniciativa propuesta por él<sup>131</sup>.

Sin mayores novedades en relación al arte vasco contemporáneo se llegó a los años setenta. Para entonces, el Museo de San Telmo contaba con una colección de obras de artistas guipuzcoanos interesante que se había producido por algunas donaciones privadas<sup>132</sup> y sobre todo por el ofrecimiento de las pinturas premiadas en los Certámenes de Navidad que hemos citado. De manera similar, en 1970 se acogieron como donativos los primeros premios del Gran Premio de Pintura Vasca, un premio que el Centro de Atracción y Turismo de la ciudad había puesto en marcha desde mediados de los años sesenta<sup>133</sup>. Con tal ofrecimiento se recibieron los cuadros de artistas como Ramiro Arrúe, Carmelo Ortiz de Elguea o José Luis Zumeta, que se sumaron a la colección vasca contemporánea<sup>134</sup>. El resto de cuadros premiados en las ediciones celebradas en los años setenta también se entregaron al museo, con lo que se fue ampliando la nómina de pintores con artistas no solo guipuzcoanos sino de todo el País Vasco y Navarra como Juan José Aquerreeta, Santos Inurrieta, Moisés Álvarez Plágaro, Juan Luis Goenaga o José Luis Vélez<sup>135</sup>. Sin embargo, tal procedimiento de

---

<sup>128</sup> “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museo Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 25 agosto 1961. ob. cit.; p. 55 vuelta.

<sup>129</sup> La Comisión Permanente era la encargada del funcionamiento del Museo en todas sus secciones, la conformaban los representantes de las mismas.

<sup>130</sup> Podemos reseñar la propuesta del escultor para celebrar una exposición del pintor Regoyos para el verano de 1961 que, finalmente, no se llegó a realizar.

<sup>131</sup> En 1971 fue nombrado presidente de la Comisión de Bellas Artes, un puesto que a finales de la década seguía ostentando únicamente de forma nominal ya que no apareció en ninguna reunión de la Comisión Permanente a lo largo de los años setenta. “Reunión de la Junta de Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de San Sebastián”. San Sebastián, 22 febrero 1971. *Libro 7º de Actas. Junta de Gobierno Museo Municipal*; pp. 169-169 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>132</sup> Las donaciones de pinturas se centraban en autores ya fallecidos como Ignacio Zuloaga o Antonio Ortiz Echagüe de quienes se instalaron sendas salas dedicadas a las obras que se habían ofrecido. FORNELLS, Montserrat. *art. cit.*; pp. 62-63.

<sup>133</sup> Convocado por primera vez en enero de 1965 se organizaron siete convocatorias hasta 1974.

<sup>134</sup> “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 15 junio 1970. *Libro 2º de Actas de la Comisión Permanente*; p. 96 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>135</sup> En 1973 se incorporaron obras de estos seis artistas premiados en el VI Gran Premio de Pintura Vasca. “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de

conformación de la colección contemporánea vasca dejaba sentir unas ausencias notables en técnicas como la escultura, ya que los concursos que abastecían al museo eran básicamente de pintura. Tal circunstancia provocó que, desde los primeros años setenta, se dieran críticas en la opinión pública. Se destacaban como inexcusables las carencias de representaciones de escultores guipuzcoanos como Chillida, Oteiza, Mendiburu o Basterretxea en el centro donostiarra, debido a que eran autores suficientemente reconocidos y de quienes no se contaba con ninguna obra<sup>136</sup>.

A pesar de las críticas recibidas, el Museo de San Telmo siguió manteniendo una tendencia clara hacia la adquisición de piezas etnográficas, debido a que para los miembros de la Junta ese tipo de piezas eran prioridad frente al resto de colecciones por la posibilidad de perder los objetos con el paso del tiempo<sup>137</sup>. Aun así, también hubo peticiones de subvenciones para adquisiciones pictóricas modernas que no se tuvieron en cuenta<sup>138</sup>, por lo que el vacío en cuanto a las compras de autores vascos se mantuvo hasta bien entrados los años ochenta. Las únicas compras producidas a lo largo de todos los años setenta, se dieron en el año 1976 cuando el ayuntamiento ofreció al museo las obras que habían adquirido a los guipuzcoanos Carlos Sanz, José Luis Zumeta y Gonzalo Chillida<sup>139</sup>, con lo que se ampliaba el número de pintores guipuzcoanos representados. El hecho de que fuera el ayuntamiento el encargado de realizar estas gestiones nos indica que San Telmo no procuraba promocionar a los jóvenes valores del arte ni vasco, ni guipuzcoano con la compra de sus obras, tal como en otros centros habían realizado a partir de la mitad de la década analizada<sup>140</sup>. Tal vez la escasez de presupuesto que se padecía<sup>141</sup> era la causante de una indiferencia hacia las artes plásticas, una imposibilidad económica que no permitía comprar ningún cuadro ni antiguo ni contemporáneo, y que quedaba refrendado en una reunión de la Comisión Permanente de 1977, donde afirmaban la donación de los propios artistas como la única opción que quedaba para contar con obras de arte de los creadores actuales:

---

Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 14 diciembre 1973. *Libro 2º de Actas de la Comisión Permanente*; p. 152 vuelta- 153. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>136</sup> MALLO, Albino. “Museo de San Telmo: se puede hacer mucho más”. *Unidad*, [San Sebastián], 30 marzo 1970; p. 10.

<sup>137</sup> Además de la compra, durante los años setenta se produjeron un buen número de donaciones de objetos etnográficos.

<sup>138</sup> “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 12 noviembre 1971. *Libro 2º de Actas de la Comisión Permanente*; p. 117 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>139</sup> “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 14 abril 1976. *Libro 2º de Actas de la Comisión Permanente*; p. 176. Archivo Museo San Telmo, AMST. Según la investigación de M<sup>a</sup> Carmen Alonso-Pimentel sobre Amable Arias la iniciativa surgió por parte del concejal Talavera de la Hija, quien compró a amable Arias las obras rechazadas. ALONSO-PIMENTEL. M<sup>a</sup> del Carmen. *Amable Arias*. San Sebastián: Universidad de Deusto, 1997; p. 120.

<sup>140</sup> Podemos recordar las adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao de piezas de Andrés Nagel, Marta Cárdenas o Juan Luis Goenaga.

<sup>141</sup> En 1977 el Ayuntamiento donostiarra ofrecía un presupuesto para pagar únicamente las nóminas del personal del museo con lo que las adquisiciones se debían realizar con subvenciones que recibían para la sección de Etnografía de parte de la Diputación. “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 26 agosto 1977. *Libro 3º Actas de la Comisión Permanente*; p. 15 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.

“[...] el señor Muñoz se interesó acerca de la posibilidad que había de crear un fondo de pintura con obras de autores actuales, a base de solicitar directamente a ellos mismos el donativo de alguno de sus cuadros más característicos, encaminados a alcanzar una verdadera representación de la pintura vasca del momento como al efecto cabía exponer en una sala especial de pintura del siglo XX”<sup>142</sup>.

Se puede comprobar cómo mantenían un propósito de adquirir obras de arte, pero solo de la manera en que habían ido creando la colección de arte contemporáneo vasco: por medio de donaciones. Aun así, la situación del resto de las obras que se habían entregado anteriormente por este medio, no hacía presagiar que los creadores ofrecieran sus trabajos al museo en esos momentos. La mayoría de las pinturas de artistas vascos que se habían recibido desde los años cincuenta estaban, en 1977, abandonados en las salas del segundo piso, y es que parecía que el arte moderno en palabras de la propia Comisión Permanente no “había merecido la consideración precisa”<sup>143</sup>. Las razones que se ofrecían estaban relacionadas con la escasez de espacios para desarrollar una correcta muestra de las artes plásticas. Fuera de una forma u otra, en definitiva, la situación de inasistencia para crear una colección de arte vasco que pudiera mostrar y educar a la sociedad donostiarra no se realizó hasta bien entrados los años ochenta<sup>144</sup>.

Como quiera que las adquisiciones del Museo de San Telmo dejaron de lado a las Bellas Artes, algo similar sucedió con los espacios ofrecidos para mostrar las colecciones artísticas. Dicha desatención hacia la exhibición de las artes plásticas en los espacios del Museo se venía padeciendo desde los años sesenta, ya que, desde entonces únicamente se destinaron a las bellas artes las llamadas “Salas de pintura” que se colocaron en las dos primeras plantas del edificio que daba entrada del Museo, mientras que las colecciones de etnografía e historia acogían todas las estancias y pisos del claustro<sup>145</sup>. A todo ello, hay que añadir y recordar que, en los espacios de San Telmo, además de exponer las colecciones permanentes de las secciones, se acogían, en diversas estancias, las sedes de varias asociaciones culturales y científicas lo cual reducía aún más el espacio del Museo para la exhibición. Las entidades que ocupaban el centro en los años setenta eran: la Asociación Artística Guipuzcoana, la Sociedad de Ciencias Aranzadi, la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, la Sociedad Fotográfica y el Grupo de Historia Doctor Camino, aunque

---

<sup>142</sup> “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 11 noviembre 1977. *Libro 3º Actas de la Comisión Permanente*; p. 32 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>143</sup> “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 25 noviembre 1977. *Libro 3º Actas de la Comisión Permanente*; p. 35 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>144</sup> En el transcurso de 1982 a 1992 se compraron obras de autores como Mendiburu, Basterretxea, Ameztoy, Ugarte, Ruiz Balerdi, Cárdenas, Laka, Anda o Villalba. Consúltese: *Museo de San Telmo. Adquisiciones 1982-1992*. [Cat. Exp.], 6 mayo - 6 junio, Museo San Telmo. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura, 1993.

<sup>145</sup> Dichas salas de pintura acogían cuadros desde el siglo XV de época gótica hasta el siglo XX. En el resto de estancias se exhibían una numerosa variedad de objetos arqueológicos, religiosos, de folclore y de tradiciones del país innumerables.

estas dos últimas no permanecieron durante toda la década<sup>146</sup>.

Con respecto al lugar dedicado a los creadores vascos, la década comenzó con la apertura de una sala en el piso superior para la exposición de unos dibujos que habían sido donados y que pertenecían a artistas encuadrados en las generaciones anteriores a las coetáneas<sup>147</sup>. Esta nueva sala venía a completar los espacios del segundo piso que se destinaban a los pintores vascos de principios del siglo XX. Sin embargo, tal iniciativa no consiguió paliar la desatención sufrida hacia la creación del País Vasco ya que, para mediados de 1971, dicho espacio, toda la segunda planta, decidió mantenerse cerrada al público por problemas de acondicionamiento del mismo<sup>148</sup>. La nómina de autores que se exponían en esas estancias de manera permanente era bastante variada y aglutinaba obras desde los comienzos del siglo XX con autores como Arteta, los hermanos Zubiaurre o Tellaache por citar algunos de ellos, junto a los jóvenes pintores de San Sebastián: Rafael Ruiz Balerdi, Gonzalo Chillida, o Amable Arias<sup>149</sup>. El cierre de las salas provocó la ausencia de creadores vascos en todo el Museo de San Telmo a lo largo de los años setenta a pesar de los intentos y las subvenciones ofrecidas para recuperar estos espacios que estaban “destinados a exhibir las obras de pintores actuales”<sup>150</sup>. No obstante, hay que tener en cuenta que el calificativo de pintor actual no hacía referencia a los jóvenes artistas de la generación de los cuarenta que empezaban a trabajar de manera constante para esas fechas, sino que incluían a los creadores que desde el siglo XX habían ofrecido nuevas tendencias en la plástica vasca. Así lo expone el director del Museo, Gonzalo Manso de Zúñiga en el libro que La Gran Enciclopedia Vasca dedicó al Museo de San Telmo en 1976, a la hora de citar la nómina de “pintores de nuestra época”, ya que encuadraba en los mismos tanto a Aurelio Arteta o Flores Kaperotxipi como a Benjamín Palencia, Montes Iturrioz, Menchu Gal, Gonzalo Chillida o Rafael Ruiz Balerdi<sup>151</sup>.

Con todo, la situación de las salas llamadas de “Grabados y pintura actual” no

<sup>146</sup> A todas ellas, se le fueron añadieron diversas entidades como el Grupo de Danzas Argia u otras secciones de cada asociación. La Sociedad Fotográfica que se va en 1973, el resto se mantendrán durante los años setenta y parte de los ochenta ocupando diversas estancias del Museo, así como programando actividades como la del taller de pintura de la Asociación Artística de Guipúzcoa.

<sup>147</sup> Entre los autores de los dibujos estaban Arteta, Baroja Tapia, Gracenea, Montes Iturrioz, Vázquez Díaz o Tillac. GASTAMINZA, Genoveva. “El Museo de San Telmo cuida y compra especialmente piezas de etnografía. Entre las donaciones destacan seis óleos cedidos por la familia Zuloaga”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 27 marzo 1970; p. 19.

<sup>148</sup> Los problemas de humedades de la escalera que llevaba a las salas provocó la prohibición del acceso, sin embargo, las salas también sufrían una escasa luminosidad y una exposición y conservación de los cuadros bastante deficiente. GASTAMINZA, Genoveva. “¿Será de verdad San Telmo un museo?”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 4 marzo 1972; p. 16.

<sup>149</sup> La nómina completa de artistas se encuentra recogida en: GASTAMINZA, Genoveva. “La colección de San Telmo no expuesta al público”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 4 marzo 1972; p. 16.

<sup>150</sup> En la Junta del 14 de diciembre de 1973 se da cuenta de la consecución de 500.000 pesetas para adecentar dichas salas. “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 14 junio 1973. *Libro 2º Actas de la Comisión Permanente*; p. 153. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>151</sup> MANSO DE ZÚÑIGA, Gonzalo. *Museo San Telmo. San Sebastián*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976; pp. 406-407.



tuvieron unas condiciones óptimas para la exposición durante toda la década de los setenta. En 1978 volvieron a intentar solucionarlo destinando casi tres millones de pesetas al acondicionamiento de las tres salas del segundo piso<sup>152</sup>, una labor que todavía para 1980 no había finalizado y, por consiguiente, seguía necesitando ayudas para la reparación de las mismas<sup>153</sup>. Finalmente, en los años ochenta, tras la decisión de remodelar toda la parte destinada a la pinacoteca, se destinó la sala contigua a la entrada en la planta baja para las obras de los artistas más actuales. Dicho espacio se denominó “sala de vanguardia” y en ella se alojaron las piezas de algunos de los guipuzcoanos del Grupo Gaur: Balerdi, Zumeta o Arias junto a otros pintores de la época contemporánea<sup>154</sup>. Asimismo, en marzo de 1981 se inauguraron unas nuevas salas en el museo que recogían la colección de pintura vasca perteneciente a la entidad y ofrecían un recorrido por casi cien años de pintura y daban cabida a las obras tanto de finales del siglo XIX, como de los trabajos de artistas más jóvenes que habían sido galardonados en los certámenes locales antes mencionados o habían donado su obra<sup>155</sup>.



Fig. núm. 43. Nuevas salas de pintura vasca en el Museo de San Telmo, 1981.

Tal situación provocó que, desde comienzos de los años setenta, no dejaran de verse críticas en la prensa local acerca de la poca atención ofrecida a los jóvenes valores artísticos de la ciudad. Lamentaban en sus escritos el escaso interés mostrado desde el Museo hacia las artes plásticas y en particular al arte contemporáneo de la provincia en detrimento de las secciones etnográficas<sup>156</sup>. Sin embargo, el director de San Telmo, Gonzalo Manso de Zúñiga en una entrevista que le realizaron en 1971 remarcaba y recordaba el carácter etnográfico del centro al ser preguntado por el programa de las actividades artísticas: “- Aquí me veo en la obligación de aclarar algo que parece olvidado: el Museo de San Telmo es un Museo de Etnografía y de Artes Plásticas, su actividad con respecto a estas últimas es, por lo tanto secundaria, porque su principal labor es la de etnografía”<sup>157</sup>.

---

<sup>152</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Tres millones de pesetas para acondicionar parte de San Telmo”. *Egin*, [San Sebastián], 16 marzo 1978; p. 4.

<sup>153</sup> “Junta permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 5 septiembre 1980. *Libro 7º de la Junta de Gobierno del Museo Municipal*; p. 181. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>154</sup> FORNELLS, Montserrat. ob. cit.; p. 64.

<sup>155</sup> ALVÁREZ EMPARANZA, Juan María. “Ampliación de la pinacoteca del Museo de San Telmo”. *Norte Express*, [Vitoria], 2 abril 1981; pp. 14-15.

<sup>156</sup> MALLO, Albino. “Museo de San Telmo: se puede hacer mucho más”. *Unidad*, [San Sebastián], 30 marzo 1970; p. 10.

<sup>157</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Hace falta en Guipúzcoa un museo de Bellas Artes”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 27 noviembre 1971; p. 16.

Con esta declaración, quedaba justificada la escasa atención a las Bellas Artes desde el propio mandatario del centro. Aun así, los impulsos de los miembros de la Sección de Bellas Artes de la Comisión Permanente, así como la presión que ejercerán las críticas por parte de los periodistas encargados de las secciones artísticas en los diarios de la ciudad, hicieron que se promovieran ciertas iniciativas en favor del arte vasco contemporáneo. Un ejemplo de ello, sucedió en 1970, cuando se propuso ofrecer una sala al escultor Eduardo Chillida para que en ella quedase expuesta la obra que el propio artista quisiera ceder<sup>158</sup>. Se trataba de una petición que respondía al reconocimiento que Chillida había alcanzado para esas fechas y, además, al ser miembro de la Comisión Permanente del Museo, se quería aprovechar la oportunidad de poder exhibir su obra de manera gratuita, con lo que la pinacoteca alcanzaría un gran renombre a nivel internacional. A pesar de la conformidad inicial del artista, finalmente no se logró llegar a ningún acuerdo, con lo que el museo se quedó sin la sala Chillida.

Las difíciles condiciones de las artes plásticas o más bien de la pintura dentro del desarrollo del Museo de San Telmo hicieron que la Junta se plantease la separación del conjunto de las Bellas Artes del resto de las secciones del centro. Con dicha escisión se consideraba la posibilidad de acomodar en otro lugar, más dignamente a las obras de arte y así concederles un espacio propio que pudiera acompañarse de actividades dirigidas a la plástica de manera exclusiva y no entremezcladas con el resto de colecciones que contenía San Telmo. Sobre esta posibilidad ya en 1973 en la prensa se había insinuado la adaptación del Palacio de Miramar de San Sebastián<sup>159</sup> como un centro cultural para Guipúzcoa<sup>160</sup>, idea que se retomó a finales de la década por parte de la Comisión Permanente del Museo y que en 1981 parecía haber tomado forma en el denominado Museo de la Regencia y de las Bellas Artes<sup>161</sup>. Aun y todo, en último término, no se llegó a crear y el Museo de San Telmo todavía en la actualidad sigue manteniendo a las Bellas Artes junto al resto de colecciones prehistóricas, etnográficas y científicas.

En relación al aspecto expositivo de San Telmo hay que hacer mención a las exposiciones temporales que tuvieron lugar durante los años setenta, para comprobar si, al menos de manera fugaz, se pudo observar el arte vasco del momento en sus estancias. Para este tipo de muestras temporales, desde los años sesenta, se habían habilitado las tres salas

---

<sup>158</sup> “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 15 junio 1970. *Libro 2º Actas de la Comisión Permanente*; p. 97. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>159</sup> Palacio creado por iniciativa real en 1893 bajo el proyecto del inglés Selden Wornum. MUÑOZ-BAROJA PEÑAGARICANO, Jesús; IZAGUIRRE LACOSTE, Manuel [Coord.]. *Monumentos Nacionales de Euskadi. Guipúzcoa*. Tomo II. D. L. : Bilbao: Gobierno Vasco, Editorial Elexpuru, 1985; pp. 171-180.

<sup>160</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “También San Telmo es una institución artísticamente muerta. El Palacio de Miramar podría ser un futuro centro cultural de Guipúzcoa”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 10 febrero 1973; p. 20.

<sup>161</sup> “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 17 julio 1981. *Libro 3º Actas de la Comisión Permanente*; p. 81. Archivo Museo San Telmo, AMST.

contiguas a la iglesia de la planta baja, un espacio suficientemente amplio para desarrollar exposiciones importantes. Pese a ello, la organización de las mismas no se realizaba desde el propio museo, sino que se acogían muestras elaboradas por otras corporaciones que utilizaban el espacio de San Telmo para mostrar lo que desearan.

De manera análoga, ni el museo ni el ayuntamiento se encargaron de solicitar la presencia en exposiciones individuales de artistas locales, sino que eran los propios autores quienes podían realizar una petición formal para exponer las obras elegidas por ellos. La elaboración y organización corría por su cuenta y el museo simplemente les ofrecía el espacio siempre que no existieran incompatibilidades temporales con otros compromisos<sup>162</sup>. Al respecto, el Museo actuaba a modo de una galería de arte, ya que las obras de los artistas individuales que se presentaban quedaban a la venta al público, que además debía de pagar una entrada cuyo valor recogía la pinacoteca. El encargado de la supervisión de las ventas recaía en la dirección de centro, tal como lo estipulaba la segunda cláusula del Boletín de solicitud para exposiciones: “Toda transacción de venta deberá efectuarse precisamente por intermedio de la Dirección del Museo, lo que únicamente se reducirá a que el expositor deba de dar cuenta todos los días de las obras vendidas”<sup>163</sup>. Incluso hubo conflictos a la hora de resolver el pago por parte de los autores tras haber vendido varias obras<sup>164</sup>. Nuevamente, quedaba patente la escasa valoración del museo como centro de difusión de los jóvenes valores estéticos del momento debido a que la divulgación quedaba supeditada a la iniciativa propia de cada artista.

Si analizamos el listado de exposiciones que se celebraron en el Museo de San Telmo, referido tanto a colectivas como a individuales de artistas vascos de vanguardia, –Tabla núm. 5- podemos comprobar cómo se dio un fuerte impulso a las creaciones de la provincia con un total olvido del resto de autores del País Vasco. Dentro de las iniciativas individuales, la mayoría de los artistas que pasaron por las salas del museo fueron los guipuzcoanos que en los años sesenta habían formado parte del colectivo de la Escuela Vasca –Néstor Basterretxea, Rafael Ruiz Balerdi- o que mantuvieron posiciones cercanas a sus postulados –Ricardo Ugarte, Juan Luis Goenaga-, pero con la característica común de que todos ellos ya llevaban una trayectoria consolidada en el mundo del arte para los años setenta. A partir de 1978 se dan excepciones con la inclusión de muestras de Rosa Valverde o Koldo Azpiazu, autores de una generación posterior, todavía noveles, pero que ya empezaban a abrirse un hueco artístico en la ciudad.

---

<sup>162</sup> A pesar de permitir la entrada de cualquier obra de arte sí que hubo casos de reuniones para tratar las exposiciones de obras trasgresoras para ver qué hacer con las mismas, como sucedió con la exposición individual de Rosa Valverde en 1978. Entrevista a Rosa Valverde, Askain, 20 mayo 2010.

<sup>163</sup> “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 11 marzo 1974. *Libro 2º Actas de la Comisión Permanente*; p. 156 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.

<sup>164</sup> Así sucedió con Rafael Ruiz Balerdi quien tras una exposición en 1974 se le quiso cobrar a modo de comisión el 10% del total del importe de las obras vendidas. “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 8 febrero 1974. *Libro 2º Actas de la Comisión Permanente*; p. 156. Archivo Museo San Telmo, AMST.

Tabla núm. 5. Exposiciones de arte vasco contemporáneo celebradas en el Museo de San Telmo de San Sebastián. (1970-1980)

Año	Exposiciones arte vasco
1970	- Grupo Izu - V Gran premio de Pintura Vasca - Homenaje a Viglione - Colectiva: Cárdenas, Sanz, Amezttoy, Zuriarrain
1971	- Ricardo Ugarte - 50 años de pintura vasca - Irene Laffite - II Bienal de Escultura (San Sebastián) - Colectiva homenaje a Antonio Viglione
1972	- VI Gran Premio Pintura Vasca - Irene Lafitte
1973	- Néstor Basterretxea - Juan Luis Goenaga - Colectiva Obra Gráfica
1974	- Rafael Ruiz Balerdi - Ricardo Ugarte - VII Gran Premio Pintura Vasca - Un escultor y cuatro pintores alaveses
1975	
1976	- Guipúzcoa´76 - Néstor Basterretxea - Colectiva Homenaje a Bilintx
1977	- Asociación Artística de Guipúzcoa
1978	- Rosa Valverde - Colectiva, Erakusketa´78
1979	- Juan Luis Goenaga - Koldo Azpiazu - Colectiva Pintores Guipuzcoanos 1939-1979 - Artistas guipuzcoanos en Wiesbaden
1980	- Colectiva Guipúzcoa Pintura 1950-1980.

Con respecto a las colectivas que tuvieron lugar, la mayoría de las sucedidas hasta mediada la década fueron concursos, homenajes o certámenes de pintura y escultura en los que se exponían aquellas piezas seleccionadas del global de las presentadas. Por lo tanto, eran exposiciones conformadas de una manera aleatoria sin un criterio estético ni un sentido pedagógico ni divulgador. La única excepción se produjo en 1970 con la colectiva que daba a conocer a cuatro jóvenes artistas donostiarras, -Vicente Amezttoy, Carlos Sanz, Andrés Nagel, Marta Cárdenas- que se configuraron a lo largo de la década como la nueva generación del arte vasco más actual. Se trató de la única colectiva que promocionaba a los artistas más noveles y desconocidos por parte del Museo y que adquirió una relevancia notable<sup>165</sup>.

A partir de 1975, las colectivas celebradas en San Telmo empezaron a adoptar un carácter de antológicas, es decir, las exposiciones se analizaban como un conjunto cerrado con un interés de ofrecer un recorrido estudiado y con un discurso premeditado. Así sucedió con la muestra organizada por la Fundación Faustino Orbeagozo, “Erakusketa ´78”, cuyo interés era ofrecer parte de la escena del arte vasco de finales de la década, o con la titulada “Pintores Guipuzcoanos 1939-1979” puesta en marcha desde la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián y que recogía a los principales y más representativos pintores de posguerra de la provincia<sup>166</sup>. Es significativo que en las colectivas de estos años finales de la década se

<sup>165</sup> El éxito obtenido con esta exposición hizo que los cuatro artistas volvieran a exponer en Durango en septiembre de 1970, en las salas de Ezkurdi.

<sup>166</sup> *Guipuzkoako Pintoreak. 1939-1979*. [Cat. Exp.], diciembre 1979, Museo San Telmo. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1979; p. 5.

empezara a ofrecer un espacio y un interés a la obra de los artistas más coetáneos, a quienes incluían dentro de las antológicas<sup>167</sup>. Parecía que se centraban más en ellos que en la pintura vasca de finales del siglo XIX y principios del XX, a la cual habían ofrecido una muestra en 1972 que había obtenido un gran éxito: “50 años de pintura vasca”<sup>168</sup>. De igual modo hubo otras exposiciones que se realizaban por el impulso y el voluntarismo de la época hacia diversas cuestiones socio-culturales como los homenajes tras la muerte de críticos de arte – Viglione- o poetas vascos –Bilintx- así como los apoyos a financiar, a través de la venta de obras de arte, algunas asociaciones como el IPES, Instituto para la Promoción de Estudios Sociales<sup>169</sup>. Dicha asociación organizó una exposición colectiva significativa y denominada “Guipuzkoa ’76”<sup>170</sup>, con una clara alusión a lo coetáneo de su muestra y con la selección de obras de veinte pintores y escultores jóvenes y de tendencias diversas que englobó desde la pintura de Gracenea, Arocena, Bizcarrondo, Ulacia o Tapia hasta la de Mari Paz Jiménez, Balerdi, Amable, Zumeta, Álvarez, Amezttoy, Goenaga, Zuriarrain, Sanz, Llanos, Hernández o Gonzalo Chillida pasando por las esculturas de Ugarte, Basterretxea o Reinaldo<sup>171</sup>. Aun así, en definitiva, se trataban de muestras que no se acogían a un programa dirigido por el museo, sino que reflejaban los nuevos tiempos y las inquietudes de determinados colectivos o de algunos artistas jóvenes que empezaban a exponer en la ciudad.

Con todo, hemos comprobado cómo a una escasa atención por adquirir y confeccionar una colección de arte vasco se le añade una indiferencia por exponer y difundir las obras de los artistas actuales de la provincia o aquellas que le fueron legadas al centro donostiarra. Por ello, las críticas hacia el mismo se sucedieron a lo largo de toda la década, ataques que se tenían en cuenta en las reuniones de la Comisión Permanente e incluso el propio director contestó en alguna ocasión para defender al museo<sup>172</sup>. Fue la periodista Genoveva Gastaminza la que mayores reproches efectuó hacia la desatención de las artes por parte del museo como el que realizó en 1973, con un diagnóstico desalentador del centro señalado en los siguientes términos:

“[...] San Telmo no responde a ninguna realidad cultural, por muy pobre que ésta sea, en materia de iniciativa y actividad artística.

---

<sup>167</sup> En la muestra “Gipuzkoako pintoreak. 1939-1979” se incluyeron a los artistas incluso nacidos en los años cincuenta como Daniel Txopitea, Rosa Valverde o Carlos Zabala.

<sup>168</sup> Organizada desde la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, se había celebrado anteriormente en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1971. *50 años de pintura vasca (1885-1935)*, [Cat. Exp.], enero febrero 1972, Museo San Telmo. San Sebastián: Diputación de Guipúzcoa, Ayuntamiento de San Sebastián, 1972.

<sup>169</sup> Instituto de Promoción de Estudios Sociales (IPES) creado en 1974 en San Sebastián con el objeto de fomentar la investigación y el conocimiento de la cultura popular vasca. “Importante exposición de pintura vasca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 1 agosto 1976; p. 12.

<sup>170</sup> Organizada y presentada por Juan Mari Bandrés, Eduardo Chillida, Miguel Castells, Ismael Díaz, Luis Mitxelena y José María Olaizola. *Gipuzkoa ’76*, [Cat. Exp.], 4-14 agosto 1976. Museo de San Telmo, San Sebastián: Instituto Promoción Estudios Sociales, 1976.

<sup>171</sup> ALVAREZ EMPARANZA, Juan María. “Guipúzcoa ’76”, 20 pintores y escultores, en San Telmo”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 20 agosto 1976; p. 11.

<sup>172</sup> MANSO DE ZUÑIGA, Gonzalo. “Carta del director del Museo de San Telmo. Expone los problemas de humedades y falta de espacio existentes”. *Unidad*, [San Sebastián], 29 febrero 1972; p. 16.

[...] la apatía absoluta que existe con respecto a la situación artística y cultural, el desinterés manifiesto ante una realidad que por olvidada comienza a ser para muchos hostil. Y en esta situación, la imagen de San Telmo, su vida apagada, la escasez de sus visitantes nos habla de una decadencia vertiginosa.<sup>173</sup>”

Las consideraciones negativas del museo continuaron mediados los años setenta a pesar del nuevo clima cultural que empezaba a entereverse en todo el país, con un mayor número de iniciativas institucionales en relación a las artes. En el caso del Museo de San Telmo, en 1978, se tomó la decisión de ofrecer gratuitamente la entrada a una serie de colectivos para poder así acercarse a un mayor número de personas y hacerlo más atrayente, lo cual fue nuevamente objeto de las críticas, por la indefinición del museo y su escasa atención a los creadores actuales y al movimiento artístico que había vivido el País Vasco<sup>174</sup>.

Por todo, podemos considerar de completo desamparo la situación de las artes plásticas en el Museo de San Telmo a lo largo de los años setenta. No se puede hablar de la existencia de una política de adquisiciones con respecto a los artistas vascos ni de los del momento más actual ni de los consagrados y reconocidos. Hemos visto que la colección de arte vasco contemporáneo del centro se pudo ir componiendo gracias a las pinturas premiadas en diversos certámenes que tuvieron lugar desde los años 50, con lo cual no pudo conformarse una adecuada colección que representase a la plástica contemporánea del País Vasco. La inclinación general del museo por ofrecer espacios y dinero a las secciones etnográficas no permitió desarrollar una labor digna en el campo de las artes plásticas. No existieron distinciones ni para los creadores de tendencias tradicionales, ni para aquellos que apostaban por la vanguardia. En realidad, todas las artes plásticas de una época u otra obtuvieron la misma nula atención. Los únicos creadores que se presentaron fueron aquellos que, nacidos en Guipúzcoa, mostraron sus obras por iniciativa propia a modo de un mercado que ofrece sus productos a la población. Pese a todo, esta situación era consecuencia de muchos años de desidia museística, no exclusivo de este periodo, sino que venía produciéndose casi desde la gestación de la sección etnográfica al adquirir todo el peso del proyecto museológico a lo que tampoco ayudaba el maltrecho momento económico por el que pasaba el Ayuntamiento de San Sebastián del que dependía casi completamente.

---

<sup>173</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Y, otra vez San Telmo. Museo imagen de una cultura caduca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 5 diciembre 1973; p. 24.

<sup>174</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “La gratuidad de San Telmo”. *Egin*, [San Sebastián], 5 marzo 1978; p. 4.



### 2.3. Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria

La importante laguna que en materia museológica existía en la provincia de Álava en el siglo XX vino a solucionarse en 1941, con la creación del Museo de Bellas Artes de Álava en la capital de la provincia, Vitoria. Anteriormente, los únicos espacios que habían ofrecido de modo museal obras de arte eran la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria que exponía la obra de algunos de sus maestros y alumnos y el Instituto de Segunda Enseñanza de Vitoria que contenía, sobre todo, objetos arqueológicos y de ciencias naturales<sup>175</sup>. La situación varió cuando, apenas acabada la Guerra Civil española y a pesar del panorama desolador propio de la época, la Diputación Foral de Álava empezó a impulsar el fomento de las actividades destinadas a desarrollar la riqueza cultural de la provincia, para lo cual se constituyó el Consejo de Cultura en 1940. Dicho organismo se encargaba de “estudiar, proponer a la Corporación cuanto se relacione con el fomento y desarrollo de las cuestiones e intereses que se refieren a la cultura provincial y especialmente a la constitución y funcionamiento del Museo, Biblioteca y Archivos”<sup>176</sup>. Para ello, un año más tarde, se convino en adquirir el palacio de Augustin-Zabaleta<sup>177</sup>, ubicado en el Paseo de la Senda vitoriana, para acoger en él bajo el nombre de “Casa Álava” todo tipo de objetos museables relacionados principalmente con las bellas artes y con la arqueología<sup>178</sup>. La función de este espacio era, fundamentalmente, la de servir de depósito para las piezas, al tiempo que se aprovechaba para la conservación de los objetos artísticos, de armería y de arqueología que pertenecían a la diputación alavesa<sup>179</sup>. A los fondos iniciales, cuyo origen estaba en las obras reunidas por la Comisión de Monumentos en 1884 en la Diputación alavesa, muy pronto, se le fueron añadiendo otras obras religiosas procedentes de la Diócesis de Vitoria; también parte de la colección de cuadros y esculturas de la Escuela de Artes y Oficios<sup>180</sup> y otros depósitos de los Museos del

---

<sup>175</sup> Fruto de la iniciativa de Federico Baraibar, catedrático del Instituto de Segunda Enseñanza, actual Parlamento Vasco, se reunieron en dicha sede objetos arqueológicos y otros enseres relacionados con las ciencias naturales. GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara; DE SANCRISTOVAL, Pedro. “El Museo de Bellas Artes de Álava y su colección de Arte Vasco”. En *Arte Vasco hasta los 50 en el Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2001; p. 13-15.

<sup>176</sup> “Plan para fomento de actividades provinciales”. Vitoria, 5 noviembre 1940. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18740-4.

<sup>177</sup> El edificio era la Casa-hotel del Conde de Dávila, cuyo dueño y constructor fue Ricardo de Augustin. Se construyó en 1912 según el proyecto de los arquitectos Javier Luque y Julián Apraiz con un estilo revival renacentista en el exterior y en el interior. DE BEGOÑA, Ana. *Vitoria. Aspectos de una arquitectura y urbanismo durante los dos últimos siglos*. Vitoria: Caja Provincial de Álava, 1982; p. 32-43. Puede consultarse: ARREGUI, Ana, MARTÍN, Edurne. *El Palacio de Augustin Zulueta: de residencia familiar a Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2016.

<sup>178</sup> Para comprobar el recorrido que ofrecía el Museo a comienzos de los cincuenta puede consultarse: DE APRAIZ, Ángel. “Crónica. El Museo de Vitoria”. En *Archivo Español del Arte*, núm. 96, octubre-diciembre 1951; pp. 364-366.

<sup>179</sup> DÍAZ BALERDI, Iñaki. ob. cit.; p. 36.

<sup>180</sup> En 1957, la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria depositó su colección en el Museo, un depósito que entre 1990 y 1993 la Diputación adquirirá mediante compra 34 de sus obras. DE BEGOÑA, Ana; BERIAIN, María Jesús; MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas. *Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria: Diputación de Álava, 1982; p. 7.

<sup>180</sup> DÍAZ BALERDI, Iñaki. ob. cit.; p. 36.

Prado y del Museo de Arte Moderno de Madrid<sup>181</sup>.

La creación del museo vitoriano en esas fechas iniciales del franquismo respondía a una adecuación a los patrones establecidos de carácter tradicional y que, en materia museológica, se empezaron a instalar bajo el nuevo orden impuesto. Este tipo de centros se extendieron por toda España en los años cuarenta y cincuenta<sup>182</sup> y se nutrieron de objetos artísticos de múltiples periodos, sin un claro enfoque hacia el arte contemporáneo, sino hacia la acumulación de piezas de valor histórico, constituyéndose como el primer acercamiento de muchas provincias a las cuestiones de conservación y difusión del patrimonio. En el caso alavés, el museo surgió claramente con un carácter provincial, que se adecuaba fácilmente a los intereses ideológicos franquistas, dada la situación estable y afín de la sociedad alavesa al régimen. Sin embargo, tras la muerte de Franco e incluso un poco antes, el Museo de Bellas Artes supo dar un giro en la trayectoria de la pinacoteca con una serie de adquisiciones innovadoras dentro del arte contemporáneo tanto vasco como español, que transformaron el museo en una de las referencias a nivel estatal en cuanto a su apuesta por la innovación artística y gracias a la cuales, configuraron una de las mejores colecciones de arte contemporáneo español<sup>183</sup>.

El desarrollo del museo hasta los años setenta fue sosegado y los cambios empezaron a notarse de manera más notable a partir de esa década. En 1963 se reconoció por parte de la Dirección General de Bellas Artes al centro como un Museo Provincial dependiente del Estado, aunque su desarrollo seguía encomendado al Consejo de Cultura alavés y como un museo con dos secciones, la de arte y la de arqueología, con la capacidad de albergar los depósitos que la Dirección General de Bellas Artes quisiera ofrecer<sup>184</sup>. El aumento de los fondos producido en las primeras dos décadas de andadura del centro alavés provocó que para mediados de los años sesenta empezara a entretenerse la necesidad de buscar soluciones al problema de espacio que empezaba a acuciar a la entidad. En 1965 y tras la firma de un convenio con la Fundación Vidal y Fernando de América que legaba la obra del pintor alavés Fernando de América (1866-1956), se convino en realizar una ampliación que permitiera acoger un espacio para las obras del paisajista alavés<sup>185</sup>. El encargado de proyectar el nuevo

<sup>181</sup> A esa labor de configuración de la colección llevada a cabo en los años cuarenta y cincuenta se debe al esfuerzo y la generosidad de Félix Alfaro Fournier (1895-1989), un empresario vitoriano apasionado del arte que propició muchas compras y donaciones para la pinacoteca vitoriana. GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara; DE SANCRISTOVAL, Pedro. *art. cit.*; pp. 17-19.

<sup>182</sup> En 1949 había Museos de Bellas Artes en las ciudades de La Coruña, Pontevedra, Oviedo, Valladolid, Zamora, Salamanca, Segovia, Ávila, Cáceres, Badajoz, Castellón de la Plana, Valencia, Córdoba, Huelva, Sevilla, Jaén, Cádiz, Málaga, Granada, Murcia, Palma de Mallorca y Santa Cruz de la Palma. LLORENTE, Ángel. Tesis citada; p. 367.

<sup>183</sup> CASTILLEJO, Daniel. "Una colección: de la necesidad, virtud". En VV. AA. *Artium: La colección: Catálogo*. Vitoria: Artium Centro-Museo Vasco de Arte contemporáneo, 2004; p. 47.

<sup>184</sup> "Decreto 2022/1963, de 11 de julio, de creación del Museo Provincial de Álava". *Boletín Oficial del Estado*, 10 agosto 1963, núm. 191; p. 11982.

<sup>185</sup> En un principio el acuerdo fijaba crear un espacio pagado por la Fundación América que únicamente albergara la obra del pintor alavés, sin embargo, posteriormente se realizó una mayor obra. Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. "Sesión del día 12 de noviembre 1960". Vitoria, 12 noviembre 1960. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16031-3.

edificio fue el arquitecto municipal Enrique Guinea, quien construyó un pabellón de tres plantas anexo al Palacio de Augustin por su parte posterior y que quedaba unido y comunicado al mismo mediante un tránsito en la planta baja. Se trataba ya de un espacio dirigido y orientado exclusivamente a la exposición de obras de arte con una función específicamente museística.

Por esos mismos años, mediada la década de los sesenta, también fue determinante la decisión de separar las colecciones de armería y de arqueología de las de Bellas Artes. Ambas recopilaciones se trasladaron al Palacio de los Guevara-Gobeo y San Juan en pleno casco viejo de la ciudad<sup>186</sup>. Con dicho traslado, el llamado Museo Provincial quedaba dedicado exclusivamente a las artes plásticas y con la denominación de Museo de Bellas Artes de Álava. El recorrido que se ofrecía en el mismo abarcaba desde las piezas religiosas de época medieval que provenían de la Diócesis alavesa, hasta las obras de los artistas vascos de comienzos del siglo XX. Desde el mismo momento en el que surgió el museo, a la hora de llevar a cabo las adquisiciones, ofrecieron un interés prioritario por las obras clásicas y aquellas representativas del costumbrismo local de principios del siglo XX frente al resto de colecciones<sup>187</sup>. En relación a esta última, la atención se centraba mayoritariamente en los autores de las provincias vizcaínas y guipuzcoanas, dado que los fondos de creadores alaveses se encontraban perfectamente representados con las obras que provenían de la Escuela de Artes y Oficios de la capital alavesa.

La diputación comenzó hacia mediados de los años sesenta a perfilar los criterios de configuración de una colección de arte contemporáneo para el Museo de Bellas Artes de Álava. Entre los mismos, el objetivo primordial era construir un discurso coherente dedicado al arte contemporáneo español desde los años cincuenta hasta el periodo coetáneo. Con esa idea, en esos momentos se adquirieron algunas obras de autores contemporáneos tanto vascos como españoles, aunque el impulso más significativo a la colección contemporánea se daría a partir de 1975. En la década de los sesenta, se incorporaron obras de Benjamín Palencia o de artistas alaveses integrantes del Grupo Orain de la Escuela Vasca como Joaquín Fraile, Carmelo Ortiz de Elguea o Juan Mieg<sup>188</sup>. Dichos creadores habían participado en la exposición que les daba a conocer junto al resto de grupos del movimiento, en el Museo Provincial de Álava del 30 de octubre hasta el 13 de noviembre de 1966<sup>189</sup>. Fue la primera muestra que se organizó en dos de las salas de la planta baja de la recientemente finalizada

---

<sup>186</sup> La Casa de Guevara-Gobeo y San Juan era un edificio del siglo XVI de ladrillo y madera. Posteriormente, en 1975 se separaron las dos colecciones, quedándose la de armería en la Casa de Guevara-Gobeo y se creó el Museo de Armería en el complejo del Frontón de la Casa de los Ajuria en el Paseo de la senda vitoriana, enfrente del Museo de Bellas Artes.

<sup>187</sup> *Museoak. Enskadi. Museos*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1995; p. 22.

<sup>188</sup> Fueron las primeras obras de arte contemporáneo vasco que se incorporaron y fueron: “Leire 66” de Joaquín Fraile, “Pintura” de Carmelo Ortiz de Elguea y “Reflexión” de Juan Mieg. Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Adquisición de obras de arte”. Vitoria, 3 mayo 1967. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16035-1.

<sup>189</sup> Recordemos que únicamente se pudieron observar obras de los artistas alaveses junto a los integrantes del grupo guipuzcoano Gaur y sin embargo, se retiraron las de los componentes del grupo vizcaíno.

ampliación del Museo, como parte de un plan del Consejo de Cultura por habilitar alguna estancia para celebrar exposiciones temporales en un intento de modernizar las instalaciones<sup>190</sup>. Tras la misma, se propuso estudiar la posible adquisición de algunos cuadros de los mostrados, destacando a los tres pintores alaveses que habían expuesto en detrimento del resto. Para tal cometido se designó una comisión de vocales que hicieran las propuestas oportunas y asesorasen las compras. Los encargados fueron el patrono del museo Félix Alfaro Fournier, el arquitecto Jesús Guinea y el secretario del Consejo de Cultura, José Antonio Mañueco, los tres académicos de San Fernando<sup>191</sup>. Más adelante, mantendrán todos ellos dicha labor dentro de la Sección de Arte del Consejo de Cultura de la Diputación de Álava, encargada del desarrollo de actividades del Museo Provincial y de la creación de sus colecciones<sup>192</sup>.

Posteriormente, en los primeros años setenta, la actividad de la pinacoteca se mantuvo centrada fundamentalmente en la adquisición de obras artísticas sin un criterio estético definido. Se llegó a constituir en el Consejo de Cultura una “Comisión de arte y adquisiciones para el Museo Provincial de Álava” compuesta por los miembros de la Sección de arte de años anteriores y otras personas, entre las que se propusieron a varios jóvenes artistas vitorianos como Rafael Lafuente, Carmelo Ortiz de Elguea o incluso al crítico de arte, también integrante del Grupo Orain, Javier Serrano<sup>193</sup>. La intención era incluir las “diferentes tendencias artísticas, para mayor garantía de acierto en las adquisiciones que se propongan”<sup>194</sup>. Aun así, se compraron piezas de diversas épocas, sin una clara tendencia hacia los artistas, ni vascos, ni contemporáneos, sino centrados en las poéticas de varios artistas españoles junto con otras piezas como tallas medievales y antigüedades<sup>195</sup>. Desde 1970 hasta 1973, ingresaron en el Museo cuadros de pintores figurativos como José María López Mezquita, Félix Revello o abstractos como Cristino Mallo, mientras que los creadores vascos quedaron olvidados momentáneamente, con la salvedad de la adquisición de un cuadro del artista vitoriano abstracto Rafael Lafuente en 1971<sup>196</sup>. Tal situación varió a partir de mediados de la década, gracias a la buena situación económica de Álava y a la buena disposición y sensibilidad artística de Cayetano Ezquerro, por aquel entonces vicepresidente de la

---

<sup>190</sup> Se debe apreciar que en el grupo alavés también estaban tanto el escultor Jesús Echevarría como el fotógrafo Alberto Schommer, de quienes no se propone su adquisición de obras. Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Sesión del día 2 de diciembre de 1966”. Vitoria, 2 diciembre 1966. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16034-4, Exp. Núm. 9.

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> A finales de los años sesenta se compraron pinturas de Nonell, Iturrino o Uranga junto a otras obras de Mateo Cerezo y donaciones de Suárez Alba. Varias sesiones del Consejo de Cultura entre 1968 y 1969. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16035.

<sup>193</sup> Finalmente, solo Rafael Lafuente participó de la sección, anteriormente también había estado de manera fugaz en 1972 el pintor Juan Mieg. “Reunión de la Comisión de Arte y adquisiciones para el Museo Provincial”. Vitoria, 17 abril 1973. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16043-1.4.4.

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> “Reunión de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 17 febrero 1973. Archivo del Territorio Histórico de Álava, DAIC 16038-6.

<sup>196</sup> La obra en cuestión era “Figuras xxxxxxx por un signo”. Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Sesión del 30 de julio de 1971”. Vitoria, 30 julio 1971. Archivo del Territorio Histórico de Álava. ATHA, DAIC 16038-1.

diputación alavesa y quien fue designado como el máximo responsable de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura en abril de 1974<sup>197</sup>. Su interés por los problemas del museo se plasmó desde las primeras sesiones que presidió, ya que hizo gestiones tanto para adquirir obras directamente de los pintores a quienes conocía personalmente, como para agilizar y promover donaciones de particulares. Aun así, una de sus máximas fue la de adquirir obra de los artistas actuales, un aspecto que se convertiría en la seña de identidad de la pinacoteca a partir de esos años. Así quedaba reflejado en una reunión de la Comisión Permanente de 1974: “El Sr. Ezquerria expone a la Comisión la conveniencia de comprar para el Museo cuadros de diversos pintores actuales, que por su interés acrecentarían notablemente los fondos del Museo y que podrían adquirirse en ventajosas condiciones”<sup>198</sup>.

Dicho interés se confirmó en las adquisiciones que llevaron a cabo el mismo año de 1974, ya que se obtuvieron obras de Ramón de Vargas o Menchu Gal, entre otros artistas españoles como Juan Barjola o Joaquín Peinado. Al mismo tiempo se comenzó a plantear la adquisición de nuevas piezas de artistas alaveses como el abstracto Juan Mieg de quien ya se tenía una representación en el museo. Tal es la nueva situación, que desde la Sección de Arte se promueve, con una tendencia clara hacia las posturas más vanguardistas, que artistas de tendencias racionalistas y abstractas como el alavés, aunque residente en Bilbao, Javier Urquijo Arana, al enterarse del interés del centro por ampliar su colección de pintura de vanguardia, se dirigió y ofreció al Museo Provincial de Álava la cesión o la compra de sus obras con motivo de una exposición suya en Vitoria<sup>199</sup>.

A todo ello se le debe añadir la renovación de cargos que se produjo en 1975 en el organismo foral alavés, con la importante designación como director del Consejo de Cultura a Pedro de Sancristóval y Múrua, un hombre que demostró una notable inclinación por los problemas del arte y del museo, de quien era la cabeza visible y una especie de director del mismo. Desde su puesto, impulsó la creación de una colección contemporánea a través del contacto directo con los artistas vascos de vanguardia, a quienes conocía personalmente<sup>200</sup>. Asimismo, contribuyó el hecho de que en noviembre de ese mismo año se reestructuraron las secciones de la Junta de Cultura, cuyo apartado dedicado al arte pasó a denominarse “Sección de Arte y Museos”, un dato que nos indica un renovado interés hacia la institución museo, aunque se tratara más bien de un acercamiento nominal más que real a las cuestiones museográficas que en esos años empezaban a emerger. Dicha sección estuvo formada por Félix Alfaro Fournier como presidente, y como vocales además de otros artistas que habían participado anteriormente en la misma como el arquitecto Jesús Guinea o el pintor paisajista

---

<sup>197</sup> “Reunión de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 20 abril 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16045.

<sup>198</sup> “Reunión de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura de la diputación Foral de Álava”. Vitoria, 30 septiembre 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16045.

<sup>199</sup> Javier Urquijo Arana. “Carta al Museo de Bellas Artes de Álava”. Bilbao 3 de abril 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16043-1.2.

<sup>200</sup> Posteriormente fue el director del Museo de Bellas Artes así como Diputado Foral de Cultura de Álava (1999-2001). También fue vicepresidente de la Asociación Española de Críticos de Arte, A.E.C.A..

Enrique Suárez Alba, se incorporó el artista vitoriano Rafael Lafuente, quien propugnaba una pintura abstracta y moderna y representaba a la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad<sup>201</sup>.

Aparte de los cambios acaecidos en las organizaciones de la Diputación, uno de los datos que evidenciaron la transformación que se estaba originando en el museo, es el referido al apartado especial que tiene la partida presupuestaria designada para el año 1975 y que se destina “Para fondos del nuevo Museo de Arte Moderno”<sup>202</sup>. Este detalle nos explica la importancia de la empresa que empiezan a llevar a cabo y que se fundamenta únicamente en la compra de obras de arte moderno, sin ningún otro interés en la puesta al día del resto de museos de la provincia, ni con propuestas expositivas, ni de adquisiciones para mejorar las otras colecciones pertenecientes a la diputación alavesa. Es el propio organismo provincial el que se encarga de la compra y de la adquisición de obras de arte a través de varios decretos en los que afirma dicha labor dentro de la política provincial de desarrollo económico, social y cultural de Álava<sup>203</sup>.

Pese a ello, se debe anotar cómo en ese año de 1975 todavía no se tenía definida la política de adquisiciones que se quería poner en marcha, ya que durante ese año se adquirieron obras de los artistas vascos de principios de siglo como Echevarría, Arteta o Iturrino junto con el trabajo de jóvenes creadores alaveses ya destacados para esos años como Ortiz de Elguea o Lafuente. Al mismo tiempo, se compraban cuadros a autores guipuzcoanos que empezaban a emerger como Ramón de Zuriarrain. Completaban los ingresos de ese año las obras de importantes artistas españoles de diversas épocas como Joaquín Peinado, José Guerrero, o Lucio Muñoz<sup>204</sup>. Por lo tanto, se trataba de un buen número de adquisiciones con el denominador común de la contemporaneidad del siglo XX y que se completaban con piezas clásicas de pintores barrocos como Carreño de Miranda o con tallas góticas y de orfebrería, sin un orden definido. Aun así, se aprecia un interés por empezar a dominar las adquisiciones centradas en el arte español y vasco creado a partir de los años cincuenta.

El cambio producido en la orientación de las compras hace pensar a la Diputación Foral de Álava en la creación de un Museo de Arte Moderno. Para la puesta en marcha del mismo, algunos responsables del Consejo de Cultura, con Pedro de Sancristóval a la cabeza, acudieron a lo largo de 1975 a diversas entidades museológicas por toda Europa para conocer los posibles modelos a adoptar en Vitoria. Visitaron las instituciones francesas de la Galería

---

<sup>201</sup> Completaban la sección Ramón Alonso Verástegui, Jesús Gargallo, Luis Monreal, José Antonio Martínez de Villarreal y Salvador Andrés Ordax. Cayetano Ezquerria; Pedro de Sancristoval. “Carta al Excmo. Sr. Presidente de la Excmo. Diputación Foral pde Álava”. Vitoria, 24 noviembre 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14093-2.

<sup>202</sup> Se presupuestaron ocho millones de pesetas para “Fondos Museo Arte Moderno”. Diputación Foral de Álava. “Presupuesto Ordinario de 1975. Gastos”. Verificado el 16 de octubre de 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14093-3.

<sup>203</sup> Diputación Foral de Álava. “Intervención. Consejo de Cultura”. Vitoria, 14 enero 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-2.

<sup>204</sup> Junta de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Actividades de las secciones”. Vitoria, mayo 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14092-1.



Maeght y el Museo Chagall en Niza y sus alrededores, el Museo de Edward Munch y el Henie-Onstad en Oslo y el Stedelijk Museum de Ámsterdam. Este último museo de arte contemporáneo había sido una de las sugerencias que el escultor Eduardo Chillida había realizado a Pedro de Sancristóval de manera personal y del cual tuvieron una muy buena impresión de lo que habían conocido; no tanto por sus instalaciones sino por las similitudes con el museo alavés en cuanto a la política de adquisiciones que habían llevado a cabo<sup>205</sup>. Tales son las analogías que encontraron entre los dos centros, con edificios de corte clásico que acogían obra contemporánea, que la Diputación Foral de Álava invitó al director del Museo, el señor Edy de Wilde, a que acudiera a Vitoria para poder conocer y asesorar al Consejo de Cultura “respecto a la orientación del nuevo Museo de Arte Contemporáneo”<sup>206</sup>. Dicha invitación se cometió a comienzos de 1976 y tras la visita a las instalaciones del museo alavés y la presentación a algunos artistas de la región, el director holandés elaboró un informe a tener en cuenta por la corporación alavesa acerca de la puesta en marcha de un Museo de Arte Contemporáneo. En el mismo se ofrecían consejos sobre el espíritu que debía tener un centro de estas características, su función y su administración, así como los requisitos del edificio o las condiciones adecuadas de las salas de exhibición<sup>207</sup>. Sobre la idoneidad de las adquisiciones y de la política de exposiciones a realizar recomendaba comenzar por el arte contemporáneo local para poder ofrecer a la población más cercana el arte de su momento, aunque posteriormente, en una segunda etapa, se debía completar y centrar las compras en contextualizar el arte nacional con el internacional<sup>208</sup>.

De igual forma, y con la misma intención de conocer y comenzar a poner en marcha un museo de arte contemporáneo, miembros del Consejo de Cultura realizaron un viaje a Madrid en mayo de 1976 para entrevistarse con diversos artistas residentes en la capital así como con directores de fundaciones de arte contemporáneo como la Fundación Huarte o con galeristas de arte de vanguardia como Juana Mordó en Madrid, con quienes llegaron a un acuerdo para representar a los artistas de dicha galería en el Museo de Vitoria de manera exclusiva<sup>209</sup>.

Como se puede comprobar, desde la diputación empezaron a dar firmemente los primeros pasos para crear un museo de arte contemporáneo. Para ello, se dio prioridad a la compra de obras de arte actual, dada la buena situación económica con que contaba la

---

<sup>205</sup> Pedro de Sancristóval y Múrua. “Carta al Sr. De Wilde del Stedelijk Museum”. Vitoria, 25 septiembre 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-33.

<sup>206</sup> Pedro de Sancristóval y Múrua. “Carta al Sr. E. de Wilde”. Vitoria, 13 febrero de 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-33.

<sup>207</sup> Stedelijk Museum. “Museum of contemporary art”. 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-33.

<sup>208</sup> *Ibíd.*

<sup>209</sup> Los artistas en exclusiva que la Galería Juan Mordó tenía y que se acordaba comprar su obra por parte del Museo eran tanto españoles: Jaime Burguillos, Rafael Canogar, José Guerrero, Carmen Laffón, Lucio Muñoz, Manuel Rivera, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Martín Chirino, Fernando Zóbel o Miguel Ángel Campano; como del País Vasco cuyas residencias y trabajos se desarrollaban fuera del mismo como Bonifacio Alfonso o Marta Cárdenas. Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Informe sobre viaje a Madrid los días 3 y 4 de mayo de 1976”. Vitoria, 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava. ATHA, DAIC 1096-14.

provincia. Como consecuencia de ello, desde comienzos de 1976, el Consejo de Cultura justificó el gasto de las compras a través de decretos en los cuales se exponía de la siguiente forma la necesidad de realizarlos:

“Resultando, que enmarcada dentro de la política provincial de desarrollo económico, social y cultural de Álava en que su Diputación Foral se halla empeñada, figura en lugar destacado la de puesta al día de los Fondos del Museo Provincial y la creación de un Nuevo Museo de Arte Contemporáneo”<sup>210</sup>.

Bajo estas designaciones, se produjeron un elevado número de compras a lo largo de todo el año de 1976. En total fueron más de ciento cincuenta piezas<sup>211</sup> entre las cuales había sobre todo pinturas, pero también un buen número de grabados y de esculturas<sup>212</sup>. De entre todas ellas, la mayor parte se trataba de piezas contemporáneas de artistas vascos, tanto los que para esos años eran suficientemente reconocidos tras su vinculación a los grupos guipuzcoano y alavés de la Escuela Vasca como eran Rafael Ruiz Balerdi, Néstor Basterretxea, José Luis Zumeta, Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg, José Aguirre, Alberto González, Bonifacio Alfonso o Gonzalo Chillida; como artistas de la generación de los años cuarenta que habían empezado a despuntar en estos años finales de los setenta como Santos Iñurrieta, Vicente Ameztoy, Andrés Nagel, Juan Luis Goenaga, Moisés Álvarez Plágaro, José María Tellería, Fernando Roscubas o Marta Cárdenas. En cuanto a los artistas españoles, se adquirió obra de los más representativos de la posguerra española y que en esos momentos eran los que copaban el mercado artístico y las exposiciones por todo el territorio nacional: Joan Miró<sup>213</sup> Antonio Saura, Rafael Canogar, Fernando Zóbel, Manuel Rivera, Fermín Aguayo, Luis Feito, Pablo Palazuelo o Antonio Tápies<sup>214</sup>. De igual forma, se compraron obras de artistas más jóvenes que empezaban a destacar en esos años como Guillermo Pérez Villalta, Luis Gordillo, el Equipo Crónica o Elena Asins<sup>215</sup>, con lo que abarcaban la multiplicidad de tendencias que en España se estaban produciendo en esos años desde la abstracción informalista y geométrica de los años cincuenta y sesenta hasta las neofiguras de diferentes sentidos e incluso opciones normativas.

<sup>210</sup> Diputación Foral de Álava. “Decreto. Consejo de Cultura”. Vitoria, 14 enero 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-2.

<sup>211</sup> Según datos oficiales de Artium, en 1976 se adquirieron 171 obras. Exposición “El Arte y el Sistema (del arte). Colección Artium” celebrada en el Museo Artium del 26 de abril hasta el 1 de octubre de 2017.

<sup>212</sup> La lista completa de obras adquiridas a lo largo de 1976 se encuentra en: Diputación Foral de Álava. Museo Provincial. “Actividades desarrolladas por el Museo Provincial de Álava, Fray Francisco de Vitoria, 8 durante el año 1976”. Vitoria, 1977. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16043-1.1. DOCUMENTO NÚM. 5.

<sup>213</sup> Para este año, 1976, a Joan Miró ya se le ha adquirido una obra el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y comienza a ser reconocido por el Gobierno, más incluso después de haber inaugurado su sede en Barcelona en 1975 con un gran éxito de crítica. Dos años más tarde fue la gran exposición antológica dedicada al autor en la sede madrileña.

<sup>214</sup> Como se puede comprobar, la mayoría de ellos eran los artistas representados por la Galería Juana Mordó de Madrid y eran los miembros españoles más destacados de la abstracción informal del grupo El Paso y de los relacionados con el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

<sup>215</sup> Estos creadores también empezaron a ser mostrados en los años setenta en la Galería Juana Mordó de Madrid. La lista completa de nombres: “Actividades desarrolladas por el Museo Provincial de Álava, Fray Francisco de Vitoria, 8 durante el año 1976”. DOCUMENTO NÚM. 5.

La decisión de realizar unas compras frente a otras estaba fundamentada en sendos informes que en gran parte realizaba el presidente del Consejo de Cultura, Pedro de Sancristóval, o en otras ocasiones, el director de la sección de arte, Félix Alfaro. No obstante, en dichos informes únicamente se recogía una breve biografía del artista y de la obra en cuestión a adquirir, sin centrarse en cuestiones de configuración de una colección. Por lo tanto, la elección de uno u otro creador se centraba sobre todo en los valores de actualidad y reconocimiento del momento junto a otros oportunos económicos y temporales creados de manera personal por los propios creadores que ofrecían su obra a la entidad a precios más bajos que los señalados o de los editores de obra gráfica o las mismas galerías de arte que igualmente presentaban propuestas de adquisición de obras<sup>216</sup>.

De igual modo, a finales de 1976 el propio Cayetano Ezquerro expuso en un informe cómo la política de adquisiciones que el Consejo de Cultura estaba llevando a cabo tenía como objetivo primordial reflejar las últimas tendencias a varios niveles: el internacional, el nacional y, particularmente, a nivel local. Con dicho escrito pretendía que se aprobara por parte de la diputación una dotación extraordinaria para la adquisición de diversas obras de arte destinadas al Museo Provincial. En el mismo aludía a la idoneidad de adquirir arte de creadores nacionales que fueran máximos exponentes de diversas corrientes como el surrealismo con Salvador Dalí o el Expresionismo con la figura de José Gutiérrez Solana. En cuanto a lo referente al arte vasco, la pretensión era ofrecer una visión amplia de la historia del mismo para lo cual se debía dotar al museo “de alguna pintura de Regoyos, Tellaeche, así como de esculturas de Oteiza y Mendiburu, sin olvidar el arte religioso que podría tener un buen ejemplo mediante el llamado tríptico de Salazar”<sup>217</sup>. Es decir, proponía comprar obras de épocas artísticas diferentes, pero con el denominador común de estar dominadas por el interés de las grandes figuras del arte vasco para ese momento, frente a los jóvenes creadores que empezaban a emerger. Con este escrito se puede entrever un interés por ofrecer una mejor y más completa selección de los mejores artistas del momento, tanto vascos como españoles.

El interés por comprar arte vasco contemporáneo continuó durante el resto de los años setenta. En 1977, sin embargo, se realizaron muchas adquisiciones, pero con poca atención a los artistas locales, ya que solo se adjudicó una escultura de Remigio Mendiburu y una pintura de Bonifacio Alfonso frente a una nutrida compra de piezas de artistas nacionales como Joan Miró, Amalia Avia, Rafael Canogar, Antoní Clavé, Modest Cuixart, Luis Feitó, José Guerrero, Joseph Guinovart, Manuel Millares, Gerardo Rueda, Antonio Saura o Juan

---

<sup>216</sup> Podemos destacar cómo Vicente Ameztoy rebajó su obra “Familia” a la mitad de su valor para la compra por parte del Museo y el editor Leopoldo Zugaza también realizó descuentos para que la compra fuera de varias serigrafías todas juntas. Pueden consultarse varios informes sobre adquisiciones en: Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097, varios expedientes.

<sup>217</sup> Cayetano Ezquerro Fernández. “Al Excmo. Sr. Presidente de la Excma Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 15 noviembre 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18741-13.

Joseph Tharrats. Numerosas compras que venían a completar la colección española contemporánea con obra tanto de creadores que anteriormente no pertenecían a la misma, como con la de otros que ya estaban representados. En definitiva, se venía a mejorar fundamentalmente la colección de arte español abstracto de posguerra de los años sesenta.

Tal era el grado de atención que habían logrado las adquisiciones dirigidas al Museo de Bellas Artes de Álava que, en noviembre de 1977, la Diputación Foral de Álava acordó la constitución de una Junta Asesora de Museos, como un “órgano proponente, consultivo y de estudio que pueda asesorar y someter a aprobación de la Corporación cuantas medidas estime oportunas en relación con la adquisición de obras de interés artístico e histórico así como para la mejor coordinación de los Museos de la diputación Foral”<sup>218</sup>. Dicha Junta quedaba constituida por el presidente de la Diputación de Álava y del Consejo de Cultura de Álava, -Cayetano Ezquerro y Pedro de Sancristóval respectivamente- así como por unos vocales vecinos que vinieron a ser los mismos que anteriormente se habían encargado en la “Sección de Arte y Museos” que eran Félix Alfaro y Jesús Guinea. A ellos se les sumaban algunos miembros de agrupaciones o academias relacionadas con la materia artística y que recayeron en el pintor Andrés Apellániz en sustitución de Rafael Lafuente como representante de la Escuela de Artes y Oficios y en Amelia Baldeón como miembro del Instituto Vasco de Arqueología<sup>219</sup>.

A pesar de los cambios y la creación de la Junta Asesora de Museos, en 1978 se continuó por parte de la diputación alavesa con la senda abierta los años anteriores en la conformación de las colecciones actuales vasca y española, aunque si bien es cierto que lo realizaron de manera menos numerosa. En cuanto a los artistas vascos, se adquirió obra de Néstor Basterretxea, Agustín Ibarrola, Remigio Mendiburu, Ricardo Ugarte, Vicente Larrea, José Gabriel Aguirre, Mari Puri Herrero, José Ramón Sainz Morquillas, Remigio Mendiburu, Fernando Illana, Mari Puri Herrero, Darío Villalba<sup>220</sup>, Ramón Zuriarrain y Andrés Nagel<sup>221</sup>. Nuevamente, en dichas incorporaciones se reflejaba una apuesta ecléctica que mezclaba tanto a los artistas con una trayectoria sólida y reconocidos internacionalmente como a los más jóvenes que empezaban a despuntar en los años setenta. En relación a los españoles se volvió la mirada hacia las obras de grandes artistas internacionalmente conocidos con una cotización elevada para esas fechas como Joan Miró, Antoni Tàpies o Lucio Muñoz, lo cual conllevó ciertas críticas ante el gasto que se estaba realizando por parte de la corporación provincial,

<sup>218</sup> Diputación Foral de Álava. “Decreto sobre los Estatutos del Consejo de Cultura”. Vitoria, 19 noviembre 1977. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14098-1.

<sup>219</sup> “Integración de la Junta Asesora de Museos de la Excm. Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 16 febrero 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14098-1.

<sup>220</sup> La documentación acerca de la adquisición de estos cuatro artistas vascos puede consultarse en: Junta Asesora de Museos de la Diputación Foral de Álava. “Adquisiciones de varias obras”. Vitoria, 28 noviembre 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC, 14102-14.

<sup>221</sup> Estos dos últimos, Zuriarrain y Nagel lo hicieron como pertenecientes al grupo de grabadores Grupo 15, ubicado en Madrid y con más artistas en su nómina.

sin contar con la opinión ni el conocimiento de la ciudadanía<sup>222</sup>.

De igual manera continuaron las compras un año más tarde, en 1979. Para principios de año, la Junta Asesora de Museos realizó una propuesta de adquisiciones de obras de arte correspondientes a diferentes escuelas y periodos tanto de arte vasco como españoles<sup>223</sup>. A pesar de que no todas las proposiciones se llegaron a comprar, sí que se tuvieron en cuenta muchos de los nombres de quienes se pretendía incorporar al Museo de Bellas Artes. Durante ese año, se centraron de manera más significativa en el arte vasco y en artistas que todavía no estaban representados como Sistiaga, Mari Paz Jiménez, Ramos Uranga, Diez Alaba, Echevarría, Alberdi, Salaberri, Txopitea o Azketa, a quienes se les sumaban nuevamente obras de los presentes en la pinacoteca como Basterretxea, Ruiz Balerdi o Ugarte. En cuanto a la dedicación a las compras nacionales se redujeron considerablemente, aunque motivadas quizás por el mayor precio de las mismas, ya que se compraron obras de autores como Picasso, Rivero, Viola, Suárez, Sempere, Bartolozzi o Lerín<sup>224</sup>.

Para estos años, además de las compras directas que realizaban con las galerías y con los artistas, también había otras formas de incorporar trabajos que aumentasen el patrimonio de la diputación. Así sucedió con la Fundación Faustino Orbegozo, quien en 1979 vendió nueve obras de varios de los artistas a los que la entidad cultural representaba y promocionaba. Todos ellos eran jóvenes artistas vascos que completaban el panorama artístico ofrecido por el Museo alavés; se trataba de Pedro Salaberri, José Barceló, Gabriel Ramos Uranga, Pello Azketa, Gallo Bidegain y Mikel Díez Alaba. A dichas compras se les añadieron tres obras de Zumeta y Díez Alaba que fueron cedidas al Museo para su exposición en comodato y de manera gratuita durante un año, aunque con una opción de compra posterior que, finalmente, no se llevó a efecto<sup>225</sup>.

En años posteriores el número de compras realizadas fue en detrimento. Desde 1980 hasta 1983 se dio un paréntesis notable que vino a coincidir con el cambio institucional producido en la Diputación Foral de Álava dedicada a otros menesteres más acuciantes y como consecuencia de ello, no se produjeron adquisiciones de obras contemporáneas de

---

<sup>222</sup> “Grandes inversiones de la Diputación de Álava para el Museo Provincial”. *Abc*, [Madrid], 18 junio 1978; p. 41.

<sup>223</sup> Los nombres de los creadores vascos eran: Genaro Urrutia, Flores Caperochipi, Carmelo Basterra, Echaury, Andrés Apellániz, Adolfo Guiard, Salís, Tellaeche, Losada, Olasagasti, Zuloaga, Olarua, Olarte, Armesto, José Luis Álvarez, Sanchotena, Bellestín, Txopitea, Koldo Alberdi, Anda, Laserna, Viñes, Pancho Ortuño, Rafols Casamada, Ramos Uranga, Salaberri, Nagel, Echevarria, Santesteban, Teresa Eguibar, Gallo Bodegaín, Díez Alaba, Barceló. Junta Asesora de Museos de la Diputación Foral de Álava. “Propuesta de adquisiciones de obras de arte”. Vitoria, 13 enero 1979. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC, 14103-6.

<sup>224</sup> Junta de Museos de la Diputación Foral de Álava. “Obras de arte recibidas”. Vitoria, 8 marzo 1979. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14103-6.

<sup>225</sup> Quizás no se produjo la compra porque ya existía una representación en el Museo tanto de Zumeta como de Díez Alaba. “Contrato entre la Fundación Faustino Orbegozo y la Diputación Foral de Álava”. Bilbao, 1 enero 1979. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14103-10.

artistas vascos<sup>226</sup>. Al año siguiente, en 1984, no obstante, se produjo una de las adquisiciones más importantes con la compra de seis esculturas de Jorge Oteiza, un artista que todavía no estaba representado en el museo. A partir de ese momento cambió la manera de realizar las adquisiciones, ya que desde entonces el Museo de Bellas Artes de Álava pasó a ser gestionado por una comisión de artistas locales que centraron las actividades del centro en celebrar, fundamentalmente, exposiciones temporales<sup>227</sup>.

En resumidas cuentas, podemos observar cómo a lo largo del periodo final de los años setenta se configuró una colección de arte contemporáneo vertebrado en tres ámbitos bien definidos: el alavés, el vasco y el español. En cuanto a lo referente al arte vasco contemporáneo ofrecieron una especial atención a aquellos artistas que habían producido una ruptura con los postulados estéticos anteriores y sus obras habían supuesto una modificación y una innovación artística. Como tal, hemos visto que se adquirieron obras de muchos de los integrantes de los grupos guipuzcoano y alavés de la Escuela Vasca, cuya trayectoria estaba forjada en los años sesenta, salvo las excepciones de Oteiza y Chillida<sup>228</sup>, quizás debido a su alta cotización en el mercado. Por otro lado, se atendió a los jóvenes artistas que empezaban a emerger en la década de los setenta y entre los cuales se dio mayor relevancia a los guipuzcoanos frente a los vizcaínos y alaveses. Por último, es reseñable la atención que mostraron para consolidar una colección de arte español contemporáneo con las principales figuras del panorama internacional de las primeras vanguardias como Miró o Picasso, y continuada en artistas abstractos de posguerra como Saura, Tàpies o Palazuelo entre otros muchos que ya hemos citado.

Aunque la creación de dicha colección de arte vasco fuese una de las más vertiginosas e importantes que se dieron en los años setenta en todo el País Vasco, la posesión de dichas obras por parte de la diputación no tendría importancia si no contara con una planificación de la exhibición de las mismas y de un espacio donde poder exponerlas. Tal circunstancia hubiera sido una incongruencia que únicamente hubiera favorecido al mercado del arte vasco sin ofrecer la función divulgadora que se le espera a cualquier entidad museística. Es un aspecto que no llegó a suceder en el Museo de Bellas Artes de Álava a lo largo de los años setenta, si bien como es lógico entrever, todas las obras que se compraron no pudieron ser expuestas en la pinacoteca, dado que a principio de los años setenta el centro seguía dedicado únicamente a las artes plásticas, pero desde la época medieval hasta el momento actual.

<sup>226</sup> Las únicas pinturas adquiridas fueron las de José Antonio de Ormaeola y de Gabriel Ramos Uranga. Puede consultarse en [www.artium.org](http://www.artium.org) [Consultado en junio 2012].

<sup>227</sup> Las obras que se fueron incorporando procedían, en la mayoría de los casos de concursos, depósitos y donaciones. Sobre el resto de la historia de conformación de la colección de arte contemporáneo por parte de la Diputación Foral de Álava y la posterior creación del Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo véase: CASTILLEJO, Daniel. “Una colección: de la necesidad, virtud”. En VV. AA. *Artium: La colección: Catálogo*. Vitoria: Artium Centro-Museo Vasco de Arte contemporáneo, 2004; p. 50-52.

<sup>228</sup> De Eduardo Chillida se adquirieron en 1976, setenta y cinco serigrafías con motivo de su exposición en la Sala de Exposiciones de la Caja Provincial de la capital alavesa. Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Adquisición de obras de arte. 75 serigrafías del artista Eduardo Chillida”. Vitoria, 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-6.



Debemos señalar cómo hasta que se produjo la eclosión de adquisiciones de arte vasco que tuvo lugar a partir de 1975, en el museo se exhibían desde las tallas góticas y las pinturas barrocas hasta las obras flamencas y de arte vasco de principios del siglo XX<sup>229</sup>. La ampliación que se llevó a cabo en 1966 permitió inaugurar, incorporado al Museo Provincial, un museo dedicado a Fernando de América, con cuya fundación habían colaborado para la realización del edificio<sup>230</sup>. En el mismo, además de la obra del pintor alavés también se adecuaron otras salas que incorporaron trabajos pertenecientes a la colección alavesa y que fueron poco a poco completando las salas a medida que se iban adquiriendo. A comienzos de los años setenta, el museo empieza a saturarse en cuestión de espacio y fue entonces cuando se vio necesaria la restricción de actividades que tenían lugar en el mismo como eran las reuniones de diversos sectores de la diputación o la celebración de conferencias y congresos<sup>231</sup>. De ese modo, la pinacoteca podía desarrollarse únicamente como un lugar de exhibición de obras de arte, sin necesidad de alterar los espacios dependiendo de lo que fuera a celebrarse. Sin embargo, después de la nueva orientación y la decisión de crear un Museo de Arte Contemporáneo secundado en las compras comenzadas en 1975, el centro sufrió continuas reordenaciones de las salas para dar cabida a las nuevas piezas adquiridas que, a pesar de la falta de un criterio definido, tal como llegaban se iban exponiendo en las salas, de modo que ofrecían la actualidad del arte al público vitoriano. La continua variación de las salas provocó críticas de los contrarios al arte más actual, ya que, para dejar espacio para su exhibición, se retiraron las tablas flamencas del siglo XV y se colocaron obras de autores nuevos, abstractos en su mayor parte<sup>232</sup>.

El excepcional número de adquisiciones que hemos examinado que se produjo entre 1976 y 1978, con más de 200 obras tanto de artistas vascos como de españoles contemporáneos provocó una lógica falta de espacio en el palacio de Agustín del Paseo de la Senda vitoriana. Para solucionar en parte este problema, en 1972 se había adquirido por parte de la Diputación Foral de Álava el palacio de Ajuria situado enfrente del Museo Provincial<sup>233</sup>, con la intención de convertirlo en un museo de arte vasco. Para 1977 se anunciaba en prensa la inminente puesta en marcha de un nuevo museo que adoptase enfoques museológicos acordes a los tiempos y que funcionase no solo como un mero lugar de exhibición sino como un centro cultural al estilo de los más modernos de Europa. Así transcribían las palabras de Pedro de Sancristóval: “Los museos tradicionales se limitan a

---

<sup>229</sup> Puede consultarse el recorrido de los años cincuenta en el artículo: DE APRAIZ, Ángel. “Museo de Vitoria”. art. cit.; pp. 364-366.

<sup>230</sup> “Inauguración del Museo Fernando de América”. *Abc*, [Madrid], 14 junio 1966, p. 77.

<sup>231</sup> “Sesión de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 25 enero 1971. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16037-5.

<sup>232</sup> No obstante, los cambios que se producían no eran permanentes en ningún caso. M<sup>a</sup> Blanca Torres Ayala. “Carta al Consejo de Cultura”. Vitoria, 18 julio 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18740-8.

<sup>233</sup> El edificio de estilo neo-vasco fue construido en 1920 por el arquitecto Alfredo Baeschlin para residencia del industrial Serafín Ajuria, en 1966 fue traspasado a la orden religiosa de las Madres Escolapias que lo transformaron en un centro de enseñanza hasta que en 1972 fue adquirido por la Diputación.

trasladar a lo público un concepto privado. [...] No responden a un concepto total, se quedan en la mera casuística. Para que su incidencia sea adecuada a lo que la sociedad exige hay que convertirlos en realmente didácticos”<sup>234</sup>.

Las obras de remodelación y de adecuación del palacio no permitieron que el Museo “Ajuria-Enea” se inaugurase hasta el 15 de abril de 1978 como un centro dedicado en exclusiva al arte vasco<sup>235</sup>. Ahora bien, las obras que se trasladaron a dicha sede fueron las correspondientes a los autores de finales del siglo XIX y principios del XX<sup>236</sup>. La exposición se iniciaba con un cuadro de Díaz de Olano de 1879 e iba cubriendo el periodo que llegaba hasta los primeros años cincuenta con un predominio de la pintura alavesa, a la que se añadía el legado de la Fundación Amárica junto con el resto de creadores vascos del momento que existía en la provincia<sup>237</sup>. A todo ello, paralelamente comenzó a surgir en los jardines del caserón de Ajuria-Enea un ambicioso proyecto que pretendía recoger una selección de la escultura vasca contemporánea más importante. Para la inauguración únicamente se instalaron obras de Ricardo Ugarte, Vicente Larrea y José Aguirre de quienes se poseía obra. La liberación de espacios que se logró a partir de entonces en el Museo de Bellas Artes, permitió reorganizar las salas del mismo para la exhibición tanto de las piezas de la colección de arte sacro, como las recientemente adquiridas de pintura y escultura contemporánea.

La nueva distribución de los espacios del Palacio de Augustin y los de la ampliación de los años sesenta ofrecían la gran parte de los mismos a las obras de vanguardia recientemente compradas. Nuevamente se brindaba un recorrido heterogéneo entre obras góticas y renacentistas frente a algunos de los mejores ejemplos de arte de vanguardia de la posguerra española. En cuanto al arte contemporáneo no existía una diferenciación clara entre las creaciones de artistas del País Vasco y las del resto de españoles, sino que se agruparon las obras por tendencias y temáticas<sup>238</sup>. Por ejemplo, en la sala principal de la parte nueva podían contemplarse en su gran mayoría obras de referencias geométricas y formalistas con esculturas tanto de Basterretxea, Alberdi como de Chirino o Cristino Mallo, junto con pinturas de Serrano, Sempere, Palazuelo, Miró o Canogar entre otros. En otra de las salas se mezclaba la figuración surrealista de Amezttoy con la de Ortiz de Elguea y Gonzalo Chillida frente a la obra de creadores como Gerardo Rueda o Fermín Aguayo y escultores informales como Remigio Mendiburu. A pesar de la composición heterogénea que se realizó, dos salas,

<sup>234</sup> “Nuevo Museo con enfoque didáctico”. En *Berriak*, núm. 28, 6 abril 1977; p. 38.

<sup>235</sup> “El primer Museo de arte vasco”. En *Anuario de Euskal-Herria, 1978*. Echevarri: Amigos del Libro Vasco, 1987; p. 113-114.

<sup>236</sup> Para ver la distribución de las obras en el Palacio en 1978 puede consultarse: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Guía de visita a los Museos de la Excma. Diputación Foral de Álava en el paseo de la senda”. Vitoria, 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC, 18741-19.

<sup>237</sup> Desde el primer momento se recalaban las lagunas que existían con la falta de cuadros de Tellaechea o la escasa presencia de Maeztu, Iturrino o Aranoa. “Primer museo de arte vasco”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 90, 1-7 junio 1978; p.16.

<sup>238</sup> Para ver un completo recorrido por los museos en 1978: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Guía de visita a los Museos de la Excma. Diputación Foral de Álava en el paseo de la senda”. Vitoria, 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC, 18741-19.

tanto en el Palacio Agustín como en el edificio nuevo se destinaron de manera especial a albergar únicamente la obra de artistas vascos. En una de ellas, en la segunda planta del palacio se exponían las piezas de Lafuente, F. Roscubas, Nagel, Fraile, Goenaga, Ordorika, Del Valle y Zabala “Arrastalu”, es decir una mezcla de generaciones y estilos sin orden, ni concierto. En el otro espacio de la ampliación, en la tercera planta, se instalaron obras de Iñurrieta, Balerdi, Ortiz de Elguea, Mieg, Lafuente, Plágaro, González, Chillida, Zabala, Goenaga o Zuriarrain, nuevamente una variada representación de los estilos más actuales del momento en el País Vasco. Con todo, la sensación que ofrece la muestra permanente ofrecida en 1978 es que estaba centrada en las capacidades materiales del museo, más que en responder a cuestiones de políticas expositivas concretas, ya que tenían un deseo por mostrar toda la obra que se había adquirido hasta el momento.

A pesar de la nueva situación expositiva producida tras la creación del Museo de Arte Vasco en Ajuria-Enea, que permitía contar con más espacio para el arte contemporáneo tanto vasco como español, en esos mismos años, uno de los mayores problemas que tiene el Museo de Bellas Artes de Álava es el del espacio. Por ello, la Junta Asesora de Museos de la Diputación alavesa acordó a finales de 1978 plantear la necesidad de crear un nuevo museo exclusivo para el arte contemporáneo<sup>239</sup>. La idea era instalar un edificio dirigido por el arquitecto de la corporación, Julio Herrero Romero en la parte trasera de Ajuria-Enea, con una planta de 8.000 metros cuadrados, donde tuvieran preferencia las nuevas generaciones de creadores vascos<sup>240</sup>. Además, los espacios expositivos se completarían con modernas instalaciones para biblioteca, salas de conferencias y proyecciones e incluso talleres al servicio de los artistas, con lo que se acercaría a la nueva concepción de los museos como centros de creación cultural y aproximados a la vida cultural de la ciudad<sup>241</sup>. Incluso el proyecto se publicitó en la prensa por parte del director del Consejo de Cultura, Pedro Sancristóval, quien llegó a anunciar “una labor de intercambio con otros museos del País Vasco, partiendo de la base de los fondos que poseemos, de la situación no precisamente boyante que atraviesan ellos y en última instancia, para aprovechar las facilidades que una colaboración inter-museos reportarían a fin de traer exposiciones monográficas”<sup>242</sup>.

Como quiera que la situación del museo alavés frente al resto de centros vascos era mejor en cuestiones económicas y, por lo tanto, en trabajos de conformación de una colección de arte contemporáneo; finalmente, un proyecto tan ambicioso y moderno no

---

<sup>239</sup> Junta Asesora de Museos. Diputación Foral de Álava. “Acuerdo sobre un Nuevo Museo de Arte Contemporáneo”. Vitoria, 21 diciembre 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava. ATHA, DAIC 14102-27.

<sup>240</sup> El presupuesto para erigir el nuevo museo de arte contemporáneo ascendía a 271.339.249,98 pesetas según el proyecto del arquitecto. Julio Herrero Romero. “Presupuesto Museo de Arte Moderno”. Vitoria, 26 octubre 1977. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 15710-2.

<sup>241</sup> “Primer museo de arte vasco”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 90, 1-7 junio 1978; p.16.

<sup>242</sup> AGUINAGALDE, Pablo. “Vitoria: un nuevo museo para la colección de arte contemporáneo”. *Deia*, [Bilbao], 13 enero 1978: p. 21.

cuajó, ni se llevó a efecto<sup>243</sup>. Pese a la exigencia de nuevos espacios que acogieran las obras que seguían completando la colección de arte vasco producidas en 1979, un año más tarde y tras la constitución del primer Gobierno Vasco y la designación de Vitoria como la sede institucional del mismo, se adquirió por parte de la corporación autonómica el palacio de Ajuria-Enea a la diputación alavesa para destinarlo a residencia de la presidencia, con lo que finalizó la andadura del primer y único museo dedicado al arte vasco, aunque fuera de finales del siglo XIX y principios del XX.

En cuanto a lo referente a exposiciones temporales, se debe señalar la poca incidencia de las mismas en el propio museo por una lógica falta de espacio. La mayoría de las mismas, aunque se produjeran con el respaldo de la Diputación Foral de Álava a través de su Consejo de Cultura, se realizaban en las salas de la Caja Provincial de Ahorros de Álava. En todo caso, una salvedad importante para el arte vasco sucedió a principios de abril de 1976 y es que fue significativo que se preparase una exposición de arte contemporáneo vasco, con obras de artistas de las provincias de Álava y Guipúzcoa junto con Navarra y con la excepción de los representantes vizcaínos, quienes no pudieron acudir a la cita vitoriana por falta de tiempo<sup>244</sup>. Para celebrar esta muestra se habilitaron dos grandes salas de la planta baja de la ampliación del museo, así como otras dos del segundo piso, con lo cual nos indica la importancia de la empresa que llevaron a cabo. Los artistas representados se trataban de los más jóvenes y destacados de cada provincia, por Álava se mostraron obras de: Aguirre, Álvarez Vélez, Fraile, González Ruiz, Iñurrieta, Mieg, Ortiz de Elguea y Plágaro; de Guipúzcoa acudieron: Goenaga, Nagel, Zavala, Zumeta y Zuriarrain mientras que los navarros que pudieron concurrir a la muestra vitoriana fueron Garrido, Manterola, Royo y Salaberri. Es decir, a excepción de la representación alavesa con Fraile, Mieg y Ortiz de Elguea, la exposición daba cabida a los artistas más jóvenes y actuales de la generación de los cuarenta que empezaban a despuntar en los años setenta y que superaban los postulados estéticos y teóricos de las tendencias abstractas del Movimiento de Escuela Vasca de la década anterior. Para la exposición se utilizaron obras tanto pertenecientes al Museo Provincial como cesiones de los propios artistas participantes en la muestra<sup>245</sup>. Al tiempo que se inauguraba esta muestra también se acompañó la misma de otra conformada por las nuevas adquisiciones de creadores españoles como Antonio Saura, Lucio Muñoz, Rafael Canogar, Juan Barjola, Cristóbal Toral, José Guerrero, Fernando Lerín y Florencio Galindo. Es decir, comenzaron a dar salida poco a poco a las nuevas incorporaciones producidas en la colección, aunque sin mostrar todas ellas por una lógica falta de espacio<sup>246</sup>.

---

<sup>243</sup> No obstante, se tratará del germen del actual Artium Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, un museo inaugurado en abril de 2012 con la colección de arte contemporáneo de la Diputación Foral de Álava.

<sup>244</sup> “Exposición de arte vasco contemporáneo y de nuevas adquisiciones en el Museo Provincial de Álava”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 7 abril 1976; p. 4.

<sup>245</sup> Diputación Foral de Álava. Museo Provincial. “Actividades desarrolladas por el Museo Provincial de Álava, Fray Francisco de Vitoria, 8 durante el año 1976”. Vitoria, 1977. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16043-1.1.

<sup>246</sup> En estos momentos se volvieron a abrir las salas que acogían el legado de Amárica en la ampliación del Museo Provincial.

La exposición de arte vasco contemporáneo, lejos de clausurarse para finales de abril como estaba previsto, se prorrogó por tiempo indefinido y, además, se fue enriqueciendo con nuevas obras de artistas jóvenes del País Vasco que se compraban por parte de la diputación como fue el caso de la obra de Alberdi o del vizcaíno Roscubas<sup>247</sup>. Tal interés por el arte vasco más actual continuó en ese mismo año de 1976 con el apoyo por parte del director del Museo, Pedro de Sancristóval a una iniciativa conjunta con el director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Javier de Bengoechea para realizar una muestra de arte vasco de vanguardia con aquellos pintores no mayores de cuarenta años que todavía no se encuadraban en el arte admitido y que realizaban un trabajo de investigación actual y de calidad. Las reuniones que mantuvieron los directores de ambos museos con un buen grupo de artistas alaveses y guipuzcoanos para organizar la exposición, preveían que se organizaría una buena exposición sin reservas, ni limitaciones personales del arte vasco más joven y actual<sup>248</sup>. Sin embargo, diversos problemas dieron al traste con las buenas intenciones de mostrar a la ciudadanía la obra de los creadores que, con una carrera comenzada, empezaban a dominar el panorama artístico de la región.

Es interesante ver qué artistas son los que entraban dentro de la consideración de jóvenes creadores actuales. Por Álava contaban con Iñurrieta, Ortiz de Elguea, González y Plágaro y por Guipúzcoa se encontraban Nagel, Amezttoy, Zuriarrain, Llanos, Zumeta, Zabala junto con los propuestos por los propios artistas: Cárdenas, Sanz, Tellería y Altolaguirre. Aun así, hay que tener en cuenta que fueron ellos mismos los que se designaron como la joven creación del País Vasco a mediados de los años setenta y no hay ningún crítico o analista que los agrupara. Fuera como fuese, de la gran mayoría de los artistas con los que se entabló relación posteriormente, o en algunos casos anteriormente, se adquirió obra por parte de la Diputación Foral de Álava<sup>249</sup>. A lo largo de los años setenta, otra de las exposiciones más importantes sobre arte vasco que tuvieron lugar en el Museo de Bellas Artes de Álava fue la representación que la Fundación Faustino Orbeagozo llevó en 1979 a las salas de la pinacoteca con las obras de sus representados en “*Erakusketa*”. La muestra tuvo una fuerte resonancia por tratarse de la primera muestra colectiva de arte vasco contemporáneo que salió fuera de las fronteras vascas, con paradas en Madrid y Barcelona y de la que daremos cuenta al hablar de la labor de la Fundación como entidad privada dedicada al fomento de las artes plásticas.

Por todo, podemos señalar que, pese a comenzar el Museo de Bellas Artes de Álava su andadura con un carácter provincial de acumulación de objetos, para finales de los años

---

<sup>247</sup> SERRANO, Javier. “El Museo Provincial ha adquirido obras de Aguirre, González Ruiz, Roscubas y Tellería”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 29 abril 1976; p. 5.

<sup>248</sup> “Resumen de la reunión celebrada en Vitoria el día 7 de agosto de 1976, en el “Hotel Canciller Ayala” para llevar a cabo una exposición de arte de vanguardia creado por artistas vascos”. Bilbao, 11 agosto 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18741-17. DOCUMENTO NÚM. 4.

<sup>249</sup> Con la excepción de Carlos Sanz, José Llanos, Carlos Zabala e Iñigo Altolaguirre el resto de creadores estuvieron representados en los años setenta en el Museo alavés.

setenta se convertirá en uno de los museos de referencia estatal debido a la política de adquisiciones llevada a cabo y por la importancia de la colección de arte contemporáneo tanto vasco como español que configuraron. Evidentemente, tal como señala Díaz Balerdi, tal impulso no fue “responsabilidad de los desvelos culturales del régimen, sino más bien de unas gentes que, aun integradas en la política oficial, supieron salirse del estereotipo y transitar por caminos hasta cierto punto inéditos”<sup>250</sup>. Sin embargo, debemos señalar la presumible independencia de los agentes de los museos a la hora de proponer la compra de obra de opciones modernas y novedosas, sin importar el poder público del momento. Realmente la labor del Museo de Bellas Artes de Álava a lo largo de los años setenta se trató de una excepción digna de mencionar y que ayudó en la difusión y conocimiento de la obra de muchos jóvenes creadores vascos del momento.

---

<sup>250</sup> DÍAZ BALERDI, Iñaki. ob. cit.; p. 40.



### 3. Las iniciativas privadas de promoción artística

Para completar la secuencia de la trama artística del País Vasco en los años analizados, no podemos olvidar el patrocinio del arte llevado a cabo por las instituciones privadas de la zona. Por más que su desarrollo y difusión no fuera tan significativo y amplio como el de los estamentos oficiales, a lo largo de toda la década de los setenta se conformaron varias iniciativas que apoyaron la creación artística de vanguardia. En nuestro interés por conocer los cauces que permitieron el conocimiento y reconocimiento de las manifestaciones de vanguardia, será en este tipo de iniciativas privadas donde se ofrecerá con mayor facilidad un espacio a dichas posturas. En ese sentido el desarrollo de las mismas se muestra significativamente diferente en la primera mitad de la década frente a la siguiente, ya que en los primeros años del decenio, hasta aproximadamente 1977, fueron las instituciones públicas las que, en la medida que alcanzaban y con notables contrastes entre los territorios, se dedicaron a gestionar algunos cauces de promoción del arte contemporáneo; sin embargo, a partir de la ruptura política producida hacia la mitad de la década con el proceso democrático, será cuando surjan nuevas promotoras privadas que impulsarán de manera muy notable el arte vasco más actual y que serán objeto de análisis en este apartado.

Los diferentes objetivos que las diversas entidades privadas procuraban nos ayudan a separarlos en varias categorías en cuanto a impulsores, fines y desarrollos. Señalaremos y distinguiremos, por un lado, aquellas experiencias mercantilistas desarrolladas en las galerías de arte que apostaron por la creación más avanzada y que como veremos tendrán un desarrollo dispar y un grado de afinidad a la vanguardia singularmente diferente según en la provincia en la que se encuentren. Sus variaciones dependerán en gran medida del mercado del arte y no tanto de la situación social y cultural de la zona ni de las transformaciones políticas sufridas. Por otro lado, daremos cuenta de aquellas iniciativas que, con un cariz popular impulsaron diversas asociaciones y agrupaciones culturales por todo lo ancho de la geografía vasca y que, si bien son las protagonistas en la primera mitad de la década, irán decreciendo su actividad a medida que las instituciones públicas y privadas vayan emergiendo y acaparando el panorama artístico. Por último, expondremos las trayectorias de algunas de las promotoras privadas que, sobre todo a partir de 1977, comenzaron a ofrecer un significativo apoyo a la creación vanguardista con fundaciones expresamente dedicadas al arte, como por ejemplo el Instituto de Arte y Humanidades creado dentro de la Fundación Faustino Orbeago, o las nuevas actividades y espacios expositivos que pondrán en marcha las entidades financieras de cada territorio.

### 3.1. Iniciativas privadas de mercado: galerías de arte

El escaso mercado artístico que existía en el País Vasco en los años setenta era canalizado a través de las galerías de arte privadas abiertas en las tres capitales que constituyen la actual Comunidad Autónoma Vasca<sup>1</sup>. Pese al exiguo panorama que ofrecía el territorio, las mismas cumplieron un papel significativo en la exhibición de la producción artística ya que en ciertas ocasiones tuvieron mayor libertad en ofrecer un arte más experimental frente a lo establecido desde las infraestructuras públicas. Tanto es así, que ciertas experiencias se convirtieron en espacios dinamizadores culturales no solo dedicados a la venta de obras, sino que también celebraban conferencias y ediciones de catálogos interesantes para la percepción artística del público. No obstante, la galería de arte ha estado marcada desde sus inicios por su ambigüedad como canal de información, ya que, si bien explica la situación de la obra artística en su momento e incluso crea las condiciones para acceder a la misma, por otro lado, no se puede olvidar la determinación económica que convierte al producto expuesto en una mera mercancía.

Por todo y sin olvidar que la principal función de una galería de arte es la venta de su materia prima, podemos señalar que se tratan de espacios de socialización del arte, que ponen en valor la obra de arte en su sociedad, le confieren un filtro de calidad e incluso sirven en muchos casos como puente entre el artista y la futura colección pública o privada a la que pertenecerán. Tanto es así, que su estudio se trata de un aspecto muy interesante que nos ayuda a completar el conocimiento de la urdimbre en la que se desarrolló el arte vasco en el periodo analizado. Aun así, no es nuestra intención realizar un análisis pormenorizado de la situación del mercado artístico en el País Vasco en el periodo citado<sup>2</sup>, sino más bien señalar las opciones existentes que ofrecieron una vertiente distinta para el arte de vanguardia y aquellas que por su novedad desentrañaron una nueva manera de relacionar las corrientes estilísticas más novedosas con la difusión artística, pese a su carácter mercantil. Dejando a un lado las cuestiones más económicas y los intereses generados desde las mismas, vamos a abordar la situación de las galerías desde el punto de vista de espacios para la interacción del público y el arte generado en ese mismo momento. Igualmente, debemos mencionar que tampoco analizaremos los patrocinios que galerías de fuera de las fronteras vascas realizaron a algunos creadores vascos a lo largo de los años analizados, por entender que no explican el

---

<sup>1</sup> También hubo algunas experiencias de mercado en localidades de la costa como Hondarribia, Zarautz o Getxo, pero por su escaso desarrollo en el arte de vanguardia, los obviaremos dentro de nuestra investigación.

<sup>2</sup> Excede de nuestros objetivos iniciales y además al centrarnos únicamente en las opciones de arte vasco de vanguardia estaríamos reduciendo el estudio de las mismas a nuestros intereses sin ofrecer un panorama certero. Si se quiere ampliar el tema existen algunos estudios como el que abarca San Sebastián en: GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. *Salas y galerías de arte en San Sebastián. 1898-2005*. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2007.

panorama local al que intentamos acercarnos y además por no ser una práctica cotidiana que significara un verdadero patrocinio de la plástica vasca a nivel general<sup>3</sup>.

Debemos de tener en cuenta que las galerías de arte son el resultado de la adecuación de los canales de distribución y consumo de la producción artística al sistema socioeconómico moderno<sup>4</sup>. No podemos olvidar que del mismo modo que los cambios políticos y sociales influyen en los desarrollos creativos de los artistas, las fluctuaciones económicas y la aceptación de determinadas corrientes artísticas en el mercado podrán, de forma semejante, intervenir notablemente en ellos para adecuar sus formas expresivas a las mismas. Incluso podríamos señalar desde este punto de vista cómo la deriva y el desarrollo de las galerías de arte llega incluso a orientar las tendencias a las que se acogen ciertos artistas tanto emergentes como con necesidades económicas. En ese sentido, también juegan un papel muy importante otros factores muy relacionados con el mercado artístico como son la crítica y sus juicios valorativos, así como el potencial propagandístico y publicitario del creador o la tendencia en boga de cada momento. Aun así, tal consideración de las corrientes plásticas marcadas por el devenir del mercado del arte y sus consecuentes derivaciones de juicios y publicidad tuvieron un fuerte desarrollo en aquellos países, sobre todo anglosajones, donde verdaderamente la cotización y la venta de un artista era muy significativa y condicionaba la consagración de un estilo o tendencia frente a otra<sup>5</sup>, una cuestión que en el caso que nos ocupa no será tan relevante por la escasa capacidad mercantil de la zona vasca y el escaso eco que las galerías tenían en la sociedad no especializada.

Al considerar el entramado de estructuras artísticas para la recepción colectiva con las que contaba España en la postguerra, las galerías de arte jugaron un papel determinante en la asimilación de la vanguardia. Frente a los escasos apoyos institucionales a los artistas más avanzados, algunas salas de arte comerciales se convirtieron en espacios abiertos a las posturas más avanzadas. La mayoría de las veces, las tendencias de vanguardia eran mejor aceptadas en estos espacios que en los institucionales por lo que la labor de promoción de las galerías adquirirá un papel determinante en la transformación del panorama artístico ya que normalizarán dentro del sistema del arte unas manifestaciones contemporáneas y de vanguardia<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Únicamente como reseñable podemos citar la apuesta de las galerías de Madrid, Kreisler Dos por Vicente Larrea y Rafael Ruiz Balerdi o la de la galería Iolas Velasco con Andrés Nagel y Juan Luis Goenaga.

<sup>4</sup> LÓPEZ, José Alberto. "En torno a la Galería de Arte". En *Arte Español* 78. Madrid: Editorial Lápiz, Publicaciones de arte, 1978; p. 79.

<sup>5</sup> En ese sentido se puede señalar la importancia del mercado del arte en la instauración de las tendencias innovadoras en países como Estados Unidos o Inglaterra y Alemania a partir de la segunda mitad del siglo XX. MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal, 1986; p. 14-15.

<sup>6</sup> Tales circunstancias se dieron básicamente en Madrid y Barcelona. Puede consultarse la situación de la capital española en: FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. "Las galerías de arte en el Madrid de la postguerra. Su labor en la transformación del panorama artístico nacional". En *Villa de Madrid*, núm. 97-98, marzo-abril 1988; pp. 5-27.

A comienzos de la década de los setenta se produjo una efervescencia notable en el proceso de afianzamiento del mercado del arte como deriva del desarrollismo mercantilista que se había instaurado consecuencia del decenio anterior y sus Planes de Estabilización y Desarrollo<sup>7</sup>. El proceso de crecimiento económico que se vivió en los años sesenta influyó en la demanda de bienes de consumo culturales y artísticos, de manera que empezaron a ofrecerse las condiciones económicas y culturales para incrementar el interés por el arte, lo cual alentó a la consolidación de un mercado de arte. Como consecuencia, la burguesía y las clases medias altas descubrieron una manera de establecer una categoría social a través del coleccionismo<sup>8</sup>. Tal como señala Simón Marchán Fiz, a medida que la sociedad española se aproximaba a los modelos neocapitalistas, la comercialización del arte condicionaba su evolución y se convirtió en una “manifestación más de la absorción de todos los sectores sociales por el factor económico”<sup>9</sup>.

No obstante, pese al aumento notable de la actividad artística producida, las limitaciones y exigencias que la economía del mercado ofrecía, hizo que fueran pocas las oportunidades que se ofrecían a las obras más experimentales o performativas, es decir, el mercado supo ver la posibilidad de comerciar con pinturas y esculturas de tendencias abstractas que empezaban a ser aceptadas por un sector del público emergente, pero no alejadas de lo tradicionalmente aceptado<sup>10</sup>. Si bien en los años sesenta se concretó la consolidación de algunas galerías ya existentes y se pusieron en marcha otras nuevas con una fuerte tendencia a los nuevos planteamientos internacionales<sup>11</sup>, la verdadera eclosión del mercado de arte se produjo en el decenio siguiente. En los primeros años, hubo un incremento notable en el número de galerías artísticas que abrieron sus puertas en los núcleos urbanos más desarrollados económicamente como lo eran Madrid, Barcelona y Valencia<sup>12</sup>. La tendencia fue creciendo a medida que transcurrían los años y para 1976, el número de galerías en España que habían abierto sus puertas era de un 75 por ciento del total de las existentes<sup>13</sup>. Se produjo un fenómeno extraordinario que fue denominado como “boom”

<sup>7</sup> A comienzos de los años sesenta fue cuando se inició el mercado del arte en España con la generalización de apertura de salas de arte con un interés comercial y económico que eclosionó en los primeros años de la década de los setenta. Puede conocerse parte de dicho desarrollo en: ESPEL ALDÁMIZ-ECHEVARRÍA, Miguel. *El mercado del arte. Reflexiones y experiencias de un marchante*. Gijón: Ediciones Trea, 2013; pp. 168-172.

<sup>8</sup> MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España. (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2015; p. 259.

<sup>9</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. ob. cit.; p. 273.

<sup>10</sup> Será en la década de los setenta cuando se produzca la gestación de galerías en las que apuesten por posturas conceptuales como por ejemplo la Galería Redor.

<sup>11</sup> Entre otras se pueden citar la galería que Juana Mordó fundó con su nombre en 1964 en Madrid o la Sala Gaspar, que desde 1947 funcionaba en Barcelona con muestras de los artistas más contemporáneos. BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*. Madrid: Espasa –Calpé, 1995; pp. 357-358.

<sup>12</sup> Como dato ilustrativo, de las 28 galerías abiertas en Barcelona en 1973 se pasó a 63 en solo tres años y en Madrid, de 52 galerías en 1972 a casi 200 en 1975. JARNE, Ricardo Ramón. “Años 70. De la oposición al posicionamiento”. *Artistes Espanyols als anys 70 a la Colecció de la Fundació Pilar y Joan Miró a Mallorca*. [Cat. Exp.], 19 enero -25 febrero 1996, Mallorca: Fundació Pilar Joan Miró, 1996; pp. 22.

<sup>13</sup> Pueden consultarse datos relativos a apertura de galerías hasta 1978 en: LÓPEZ, José Alberto. art. cit.; p. 80-81.

artístico debido al considerable auge del comercio artístico<sup>14</sup>, con numerosas ventas que hicieron que la obra de arte se convirtiera en una bolsa de valores y fuera tomada como un objeto de inversión<sup>15</sup>. Sin embargo, se debe destacar que no era un fenómeno exclusivo de España, sino que a nivel internacional la creación de un amplio mercado artístico se produjo incluso de manera más notoria, definiéndose como una parte más del modelo de comercialización característico de los países capitalistas.

El aumento en las transacciones artísticas acaparó un mayor interés por las tendencias creativas más avanzadas e incluso permitió que surgieran otras actividades alejadas de las salas de arte tradicionales que apostaban por el arte más experimental y conceptual. Ese fue el caso de la apertura en Madrid en 1970 de la Galería Redor en la que se buscó crear un espacio alternativo para las primeras manifestaciones conceptuales y se configuró como un lugar de encuentro donde la performance, la instalación o los medios de reproducción de masas junto con el carácter multimedia e interdisciplinar fueran sus señas de identidad<sup>16</sup>. Deben señalarse en ese mismo sentido otras experiencias llevadas a cabo en los setenta en Madrid por parte de la galería Amadís<sup>17</sup>, que pese a ser dependiente del Movimiento, ofreció ciertas posturas del arte conceptual y de la nueva generación de artistas madrileños determinante para la nueva dirección figurativa de la plástica española. Igualmente, fue reseñable la labor de la Galería Vandrés abierta en 1970 con una apuesta por artistas de la nueva figuración o el conceptual o la Galería Buades abierta en Madrid en 1973 y que reflejó la pluralidad de la escena artística del momento con propuestas eclécticas que manifestaban las nuevas tendencias de los artistas más jóvenes y renovadores del panorama nacional<sup>18</sup>. Por otro lado, también fue el momento en el que empezaron a desarrollarse diversas propuestas que desbordaban el concepto de galería, más propias de la transacción mercantilista como fueron la apertura de casas de subastas en varias localidades españolas y cuya actividad no ofrecía ningún interés en la difusión y conocimiento de la obra, ni en la dinamización cultural del entorno<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> El crítico José María Galván llegó a definir como una enfermedad el fenómeno de apertura de galerías de arte en Madrid; MORENO GALVÁN, José María. “Galerías de arte de Bilbao”. En *Triunfo*, núm. 563, 14 julio 1973; p. 57.

<sup>15</sup> Como dato ilustrativo, en Madrid en 1975 existían cerca de 150 establecimientos dedicados a la exposición y venta de objetos de arte entre galerías y salas de subastas. GRANADOS, José L. “El Mercado del arte”. *Unidad*, [San Sebastián], 6 mayo 1975; p. 10.

<sup>16</sup> Impulsada por Tino Calabuig y Alberto Corazón se puso en marcha en 1970 y con diversos parones mantuvo su labor hasta 1989. BOZAL, Valeriano, CALABUIG, Tino, CORAZÓN, Alberto, ALBARRÁN, Juan. “Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación”. En ALBARRÁN, Juan [ed.] *Arte y Transición. Brumaria 24*. Madrid: Brumaria, 2012; pp. 283-296. Puede consultarse parte de su historia y sus documentos en: <http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-de-archivos/archivo-redor-calabuig> [Consultado en junio 2016].

<sup>17</sup> Puede conocerse la historia de esta galería abierta en 1961 en: VERDÚ, Juan A. “La sala Amadís, 1961-1975: Arte y/o franquismo”. En *Espacio, tiempo y forma. Serie VII Historia del Arte*, núm. 3, 2015; pp. 223 – 244.

<sup>18</sup> Abierta por Mercedes Buades y Narciso Abril se convertirá en punto de referencia de la pintura española en los años ochenta.

<sup>19</sup> GRANADOS, José L. “El Mercado del arte”. *Unidad*, [San Sebastián], 6 mayo 1975; p. 10.

A partir de 1977 sin embargo, la situación empezó a variar y fue el comienzo del declive que sufrirán las galerías de arte hasta comienzos de los años ochenta. Las causas de dicha depresión fueron, de un lado, la grave crisis económica que se padecía por entonces y de otro, la situación inestable política y socialmente que se estaba viviendo, lo cual ineludiblemente afectaba también al mercado artístico<sup>20</sup>. Del mismo modo, la crisis que empezó a golpear el mercado del arte español a finales de los años setenta era consecuencia de los excesos cometidos en la primera mitad del periodo, cuando la especulación hizo que algunas obras de ciertos autores sufrieran un considerable aumento en sus precios en el momento álgido del mercado del arte<sup>21</sup>. Para completar el panorama desolador, en 1978 tuvo lugar una reforma del sistema fiscal estatal como consecuencia de los cambios en el gobierno democrático. En dicha reforma, la venta de obras de arte quedaba afectada con un gravamen muy alto, debido a que las creaciones artísticas pasaban a ser consideradas como objetos de lujo, lo cual apostilló aún más la situación<sup>22</sup>.

En el País Vasco la mayoría de las galerías funcionaron de una manera coyuntural a lo largo de todos los años de nuestro interés, sin una infraestructura sólida ni de agentes comerciales o marchantes, ni una base económica que pudiera difundir la obra de los artistas más emergente de una manera adecuada. Además, tampoco fueron espacios que tuvieran grandes relaciones con el mercado ni nacional ni internacional, a excepción de pequeñas colaboraciones que mantenían entre galerías madrileñas y vascas que permitían recoger básicamente propuestas nacionales en el territorio vasco, más que enviar y difundir la obra de los creadores vascos.

#### - Bilbao

Si atendemos a la situación de las galerías privadas en el País Vasco, debemos partir del hecho de que el mercado artístico en la zona había sido, por lo general, bastante débil como consecuencia de una falta de tradición en el coleccionismo y en el mecenazgo artístico histórico<sup>23</sup>. Tal como se anotó al señalar la situación de las instituciones públicas locales, Bilbao era la única urbe en la que se daba una cierta actividad mercantil, con una mayor presencia de galerías de arte en comparación con el resto de la región, pero que, sin embargo, en su conjunto ofrecía un mercado provinciano que quedaba centrado en una pintura y un

<sup>20</sup> Puede consultarse la encuesta realizada en 1977 a varios directores de galerías de arte sobre su opinión con respecto de cómo las nuevas circunstancias políticas afectaban al desarrollo del mercado del arte en: "Arteencuesta". En *Arteguía*, núm. 30, 1977; pp. 7- 11.

<sup>21</sup> RODRÍGUEZ, José A. "Cuatro galerías de arte han cerrado en Vizcaya". *Deia*, [Bilbao], 27 septiembre 1979; p. 8.

<sup>22</sup> Se aplicaba un impuesto del 28% a la venta de obras de más de 100 años y del 22% para el resto de obras.

<sup>23</sup> MUR, Pilar. "Coleccionismo privado y mecenazgo en el Bilbao de principios del siglo XX". En GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J.M. y ORTEGA BERRUGUETE, A.R. *Bilbao, arte e historia*. Tomo II. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1990; pp. 153-165.



arte tradicionalista anclado en la modernidad de comienzos del siglo XX.

El espacio de las galerías de arte en el País Vasco en los años setenta fue bastante variable tanto geográfica como cualitativa y cuantitativamente, aunque se desarrolló de una manera análoga a lo sucedido en España, con un momento álgido a principios de la década con la apertura de numerosas salas de arte y posteriormente un declive a finales de la misma con el cierre de muchas de ellas y una bajada en las ventas muy significativo. Así sucede sobre todo en Bilbao, la ciudad más desarrollada económicamente, donde incluso a finales de 1973, desde la prensa local no se explicaban la proliferación de salas de arte que se estaba produciendo, un fenómeno que también se denominó como “boom” de las galerías de arte y que además era acompañado de un éxito comercial sin precedentes:

“[...] Nadie se explica la razón de este aumento insospechado de nuevas galerías o salas de arte en las que exponen ya pintores y escultores de los más variados estilos y tendencias. Además, con éxito en la venta, ya que muchos de esos artistas descuelgan sus cuadros o esculturas con el cartel de “adquirido” en la mayoría, incluso hay un buen número de expositores con la venta total de su obra”<sup>24</sup>.

Un dato ilustrativo de la situación de las salas de arte en esos primeros años de la década es la noticia que recoge la venta en tan solo una semana de todas las obras que el guipuzcoano Vicente Ameztoy exponía en la Galería Lúzaro en octubre de 1973, un dato anecdótico pero que ilustra el buen momento del mercado incluso para un artista que era prácticamente desconocido en Bilbao<sup>25</sup>. Igualmente, un síntoma de la situación eufórica del mercado en esos años era la duración de las exposiciones de dichas salas. En la mayoría de los casos, la permanencia de las obras colgadas en las salas no pasaba de las dos semanas con lo que, tal como señala Xabier Sáenz de Gorbea, se pretendía acelerar la oferta y así propiciar la venta de obras<sup>26</sup>. Tal dato nos ilustra en cuanto a la difusión un problema mayor y es que no se ofrecía tiempo suficiente para conocer las obras y a sus artistas y poder deleitarse con ellas. En este sentido no debemos olvidar que, como hemos señalado anteriormente, la ampliación de la coyuntura expositiva a través de galerías de arte no estuvo motivada por una creciente demanda de interés cultural de la sociedad ante el hecho artístico, sino que se debió en gran medida a la revalorización de la obra artística como un bien de mercado.

La tendencia al alza en la apertura de galerías en Bilbao continuó hasta mediados de la década. Se puede comprobar cómo en el periodo comprendido entre 1970 y 1975 se

---

<sup>24</sup> “Dentro de un par de meses... Dos nuevas galerías de arte en Bilbao”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 13 noviembre 1973; p. 3.

<sup>25</sup> ARRIBAS, María José. “Vicente Ameztoy ha vendido sus cuadros en una semana”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 2 noviembre 1973; p. 5.

<sup>26</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Arte en Bizkaia (1939-2010)”. *Ertibil Bizkaia 2012. Muestra itinerante de artes visuales*. [Cat. Exp.], 19 junio - 26 diciembre 2012, itinerante, Bizkaia. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2012; p. 24.

abrieron la nada desdeñable cifra de quince galerías de arte que se sumaron al total de veinticinco salas existentes en ese último año<sup>27</sup>. Entre las mismas, no obstante, solo cinco de ellas –Lúzaro (1972), Aritza (1973), Ederti (1973), Uranga (1974) y Valera (1974)- podrían encuadrarse como difusoras de las tendencias vascas de actualidad. En un apartado intermedio quedaría la Galería Arteta (1972), regentada por Juan Elúa y que sobre todo se centró en las grandes figuras españolas y vascas de las primeras vanguardias y de los años cincuenta y sesenta pero que, en ocasiones ofreció su espacio a jóvenes creadores como Morquillas, Mari Puri Herrero, Juan Luis Goenaga o Ramón de Vargas quienes participaban en individuales<sup>28</sup> o también en colectivas<sup>29</sup>, como la que presentó a cuatro artistas salidos de la Escuela de Bellas Artes, Juncal Ballestín, Carmen Olabari, Manolo Gandía y Blanca Oraá, junto a Juan Luis Goenaga bajo el título “Cinco pintores presentes en Praga” en junio de 1978<sup>30</sup>, en relación a la exposición que también organizó conjuntamente con el Consejo General Vasco, “*Euskadi Margolaritzan*”, una extensa colectiva que itineró fuera de las fronteras vascas y ya comentada anteriormente.

Las galerías nuevas se unieron a las salas abierta en los años sesenta, de las cuales tan solo la galería Mikeldi mantuvo una labor destacada a lo largo de todo el decenio analizado. Pese al incremento de salas de arte, fue significativa la desaparición en 1972 de una de las galerías más importantes de arte avanzado no solo vasco sino nacional e internacional, la



Fig. núm. 44. Catálogo de la Galería Grises de Bilbao con las exposiciones de la temporada 68-69.

galería Grises<sup>31</sup>. La labor realiza por José Luis Merino al frente de la misma desde noviembre de 1964 fue de lo más destacado de la ciudad dada la capacidad de generar un espacio abierto a las tendencias más actuales<sup>32</sup>. En este sentido, los artistas vascos más relevantes de la escena vanguardista tuvieron su espacio en la sala bilbaína con exposiciones tanto colectivas como individuales de Ruiz Balardi, Basterretxea, Mendiburu, Zumeta, Ortiz de Elguea, Blanco, Cárdenas, Txopitea, etc. Además, también prestaron su ayuda a otros espacios de la provincia vizcaína como Durango, en cuyas salas municipales se pudieron ver algunas de las obras que se habían expuesto en la capital bilbaína.

<sup>27</sup> Se abrieron entre 1970 y 1974 las galerías Aritza, Arteta, Caledonia, Dach, Echeva, Ederti, Isalo, Bay-Sala, Guadiaro, Lorca, Lúzaro, Uranga, Valera, Windsor y Zarte. En VV.AA. *Arte Español '76*. Madrid: Editorial Lápis, 1976; pp. 169-172.

<sup>28</sup> Entre las individuales podemos destacar una de las más polémicas por el contenido temático de la misma la que dio a conocer la serie “Los Encapuchados” de Juan Luis Goenaga en diciembre de 1977.

<sup>29</sup> *II Exposición Colectiva de pintores vascos “País Vasco y Ría de Bilbao”*. [Cat. Exp.], 30 enero – 16 febrero 1974, Galería Arteta, Bilbao.

<sup>30</sup> GUASCH, Ana María. “Cinco pintores vascos, hoy”. *Egin*, [Bilbao], 23 junio 1978; p. 2.

<sup>31</sup> Ese año José Luis Merino subarrendó la sala a la Galería Sen con Carmen López Niclós al frente de la misma, quien posteriormente se hará cargo de la Galería Recalde.

<sup>32</sup> En la Galería Grises hubo exposiciones de algunos de los autores internacionales más importantes del momento: Saura, Millares, Le Parc, Guinovart, Miró, Tápies, Torner, etc... Pueden consultarse ciertos avatares de su director y de la Galería en: MERINO, José Luis. *Las cartas boca arriba*. Bilbao: Gráficas Gonda, 1972.

Un año más tarde de la clausura de Grises, en 1973, tuvo que cerrar la Galería Illescas al derribarse el edificio donde se ubicaba, con lo que dejó de ofrecerse otro espacio habitual de los jóvenes artistas vizcaínos. Tanto es así que, en Illescas, bajo la dirección de Antonio Otaño, en los años sesenta y parte de los setenta, se pudieron disfrutar exposiciones de los creadores vizcaínos Javier Urquijo, José María Cundín, Mari Puri Herrero, Vicente Larrea, Ramón de Vargas, Agustín Ibarrola, del alavés Carmelo Ortiz de Elguea o de los consolidados Vázquez Díaz, Menchu Gal, Eduardo Sanz, Juan Barjola o Hans Hartung entre otros muchos. Igualmente se celebró en sus salas la muestra que daba a conocer a los artistas del grupo Nueva Abstracción en 1969, con lo que apostaban por las corrientes más novedosas y rompedoras junto con otro tipo de actos culturales como teatro de cámara, ballets, lecturas de poemas, etc<sup>33</sup>. Por todo, ambas galerías abrieron de algún modo, el camino en Bilbao a la apuesta por un arte contemporáneo centrado en el ámbito local y nacional, con pretensiones de llegar al internacional.

Frente al cierre de las citadas y emblemáticas galerías, Grises e Illescas, desde 1972 hasta 1974 abrieron otras tres salas de gran interés para el panorama bilbaíno como lo fueron Lúzaro, Aritza y Ederti. En el caso de la primera de ellas, la Galería Lúzaro, dirigida por el ingeniero industrial Jorge de Barandiarán<sup>34</sup> junto a Asís Aznar y abierta en diciembre de 1972, ejerció un notable apoyo a los jóvenes vascos junto a la difusión de artistas españoles<sup>35</sup>. En sus salas se realizó una apuesta importante por los movimientos más arriesgados y liberales y sobre todo significativa fue la cesión de su espacio a los artistas noveles y más jóvenes para sus primeras exposiciones individuales y también colectivas. En ese sentido, incluso fue la que, en 1975, mostró la obra de la I Promoción de alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes que justo habían acabado sus estudios, con lo que conllevaba de riesgo y aventura para los intereses comerciales de la sala<sup>36</sup>. En ese mismo interés, es destacable la muestra colectiva que tuvo lugar en un periodo propicio para la venta como son las navidades de 1975, en la que en vez de ofrecer obras de fácil venta como pueden ser los cuadros de paisaje, apostaron por los objetos recreados por varios artistas, entre los que destacaban los más jóvenes y transgresores del momento como Amezttoy, Eguillor, Goenaga, Llanos, Nagel (Fig. núm. 45),



Fig. núm. 45. Portada del catálogo "Andrés Nagel" en Lúzaro, octubre - noviembre 1976.

<sup>33</sup> FERNÁNDEZ, Alicia. "Antonio Otaño, director de la desaparecida Galería Illescas. "Para mí no ha habido más ética que la estética". *Bilbao*, [Bilbao], núm. 180, marzo 2004; p. 16.

<sup>34</sup> Ligado al Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1983 asumirá su dirección hasta 1996.

<sup>35</sup> Fruto de la colaboración con galerías de Madrid y Barcelona como Juana Mordó, Egam o René Metras se mostró la obra de Rafael Canogar, José Guerrero, Francisco Peinado, Francisco Ferreras, José Guerrero, Lucio Muñoz, Luis Feito, Yturralde, Amadeo Gabino, Hernández Pijoan, Grupo 15 o Dolores de la Sierra entre otros.

<sup>36</sup> Con todo, no podemos olvidar el dato de la venta de todas las obras de Vicente Amezttoy en 1973, artista en esos momentos todavía sin consagrar y que, sin embargo, por la euforia del mercado o por la buena obra del creador tuvo una excelente acogida comercial.

Zulueta, Zumeta u Oraá<sup>37</sup>; una apuesta arriesgada por la multiplicidad de elementos presentes entre muñecos, cajas, tapices, casas, muñecas y un largo etcétera, sin una coherencia en formas ni en tendencias.

Entre las individuales destacamos las celebradas por Ameztoy, Mendiburu, Nagel, Ortiz de Elguea, Eguilleor, Intxaustegui, Larrea, Iñurrieta, Goenaga, Llanos, Cundín, Illana o Díez Alaba<sup>38</sup>, con lo que quedaba demostrado un interés por los autores menos



Fig. núm. 46. Mikel Díez Alaba, *Sin Título*, 1973. Obra censurada en la Galería Lúzaro en 1973.

reconocidos y con opciones estilísticas de investigación y modernidad. Como dato ilustrativo de esa apuesta innovadora podemos reseñar los problemas que tuvieron con algunas obras que iban a exponerse en sus salas, ya que tanto los temas como sus mensajes modernos podían ser problemáticos con el régimen. Fue el caso de una obra de Mikel Díez Alaba de 1973 (Fig. núm. 46) en la que el crespón negro en el brazo y la imagen de una especie de militar colocada en la chaqueta con un imperdible se identificó con el almirante Carrero Blanco, recientemente asesinado, con lo que se obligó a retirar la pintura. Igualmente, podemos conocer su apuesta por los autores más jóvenes a través de la publicidad aparecida en una revista de tirada nacional como *Bellas Artes*, donde los autores que mostraban eran Ameztoy, Cundín, Chillida, Díez Alaba, Goenaga, Iñurrieta, Larrea, Mendiburu, Mieg, Nagel y Ortiz de Elguea, lo cual nos da una idea de sus intereses (Fig. núm. 47). La labor de la galería fue continua hasta 1977, cuando debido a las malas perspectivas que ofrecía el mercado y sobre todo el de la pintura moderna tuvo que cerrar sus puertas.

reconocidos y con opciones estilísticas de investigación y modernidad. Como dato ilustrativo de esa apuesta innovadora podemos reseñar los problemas que tuvieron con algunas obras que iban a exponerse en sus salas, ya que tanto los temas como sus mensajes modernos podían ser problemáticos con el régimen. Fue el caso de una obra de Mikel Díez Alaba de 1973 (Fig. núm. 46) en la que el crespón negro en el brazo y la imagen de una especie de militar



Fig. núm. 47. Publicidad de la Galería Lúzaro, aparecida en la revista *Bellas Artes*, núm. 45, agosto-septiembre 1975; p. 20

El caso de la galería Aritza fue diferente ya que su labor continuó hasta 2016 con una orientación similar. Dirigida por Sol Panera<sup>39</sup>, la galería abrió sus puertas en marzo de 1973 con unos intereses marcados hacia la plástica actual más comprometida política y socialmente y cercana al comunismo tanto del País Vasco como del ámbito nacional. En ese sentido, fue el espacio habitual de artistas vascos como Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco, Ricardo Ugarte, Javier Urquijo, Ramón Carrera, o Ramón Bilbao, la mayoría vizcaínos con una cierta trayectoria para los años setenta, aunque también hubo espacio para otros creadores vascos más jóvenes como Rosa María Adrada y de otras provincias como Pedro Salaberrí, Rafael Lafuente, Fernando Beorlegui, José Ramón Anda o Ángel Garraza. Destacables fueron

<sup>37</sup> *Objetos*. [Cat. Exp.], 18 diciembre 1975 - 6 enero 1976, Galería Lúzaro, Bilbao: Galería Lúzaro, 1976.

<sup>38</sup> Como dato ilustrativo de la apuesta arriesgada que realizaron podemos señalar como en la muestra de Mikel Díez Alaba en diciembre de 1973 la censura oficial le retiró varias obras.

<sup>39</sup> Música y artista que llegó a participar en el Grupo Indar de 1970 y que dirigió la Galería Aritza hasta mayo de 2016 cuando cerró definitivamente tras cuarenta y cuatro años de trabajo.

también sus colectivas bajo diversas temáticas en las que se ofrecía además de obra de creadores de la zona, algunos ejemplos del trabajo nacional más actual y comprometido<sup>40</sup>.

Por último, en 1974 se inauguró una pequeña sala denominada Ederti, dirigida por Aránzazu de Zabala que, pese a su apuesta por el arte contemporáneo, se centró quizás, en una obra con mejores opciones de mercado con artistas consagrados y un interés no tanto por los jóvenes de la zona, sino por los grandes nombres nacionales e internacionales debido en gran medida a su colaboración con varias galerías madrileñas<sup>41</sup>. Asimismo, en sus salas se pudieron ver colectivas con artistas vascos y alguna individual de creadores como Néstor Basterretxea.

Como comprobamos, el panorama de mediados de los años setenta en Bilbao en cuanto a opciones para conocer el arte contemporáneo vasco no era del todo negativo; existían ciertos canales de difusión centrados en las posturas más actuales y locales, a pesar de que el predominio de galerías que ofrecían opciones tradicionalistas era bastante más amplio que aquellas que apostaban por la vanguardia. Sin embargo, la tendencia fue poco a poco invirtiéndose en los años venideros y como dato ilustrativo la capital bilbaína pasó de contar en 1975 con veintitrés salas de arte a tener en 1981 solo dieciséis<sup>42</sup>. Lógicamente, la crisis fue más aguda en aquellas galerías especializadas en promocionar nuevas firmas y nuevos planteamientos estéticos<sup>43</sup>. En ese sentido, en Bilbao, los únicos espacios que en 1981 quedaban ofreciendo ciertas posturas de vanguardia eran tres salas, Aritza, Ederti y Windsor. Ésta última, pese a abrir sus puertas en 1972, en un primer momento estuvo enfocada hacia un arte más apegado a lo tradicional tanto del País Vasco como estatal. Instalada en la parte baja de la cafetería del mismo nombre<sup>44</sup>, su primer objetivo era la comercialización de obras de artistas vascos consagrados y por ello se centraron en la pintura de paisaje. Dirigida en un primer momento por Miguel Sáenz de Gorbea, convocó incluso un premio de pintura vasca con los mismos intereses y según fue transcurriendo la década se fue orientando hacia la plástica de actualidad y permitió la entrada de algunos creadores vascos emergentes y a alumnos de la Facultad de Bellas Artes para quienes incluso se instauró ya en los ochenta un premio<sup>45</sup>. También hubo cabida para ofrecer algunas de las experiencias más transgresoras del momento con las muestras y performances de José Ramón Sainz Morquillas en los

---

<sup>40</sup> Podemos señalar la exposición de 1976 denominada “Crónicas de una realidad” con obra de Rafael Canogar, Tino Calabuig, Juan Genovés y Agustín Ibarrola entre otros.

<sup>41</sup> Su colaboración fue con la galería Juana Mordó y con Theo de Madrid. Algunas de sus muestras en los años setenta presentaron la obra de Vasarely, Luis Gordillo o César Manrique. [www.galeriaederti.com](http://www.galeriaederti.com) [Consultado en junio de 2016].

<sup>42</sup> Datos recogidos del anuario: *Arte Español 1981*, Madrid: Editorial Lápiz, 1981; pp. 105-106.

<sup>43</sup> AGUINAGALDE, Pablo. “Posible cierre masivo de Salas de Arte. La temporada 76-77 ha sido económicamente desastrosa”. *Deia*, [Bilbao], 10 junio 1977; p. 11.

<sup>44</sup> ARRIBAS, María José. “A partir de mañana una nueva galería de arte. Subasta de pintura vasca”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 12 junio 1972; p. 7.

<sup>45</sup> Se pudieron ver obra de Joxe María Tellería, Lourdes Zarrabeitia, Irene Laffitte, Alberto Rementería o Ramón Carrera entre otros muchos de tendencias más apegadas a la tradición.

primeros años ochenta que supusieron una renovación total para la ciudad<sup>46</sup>. Igualmente, desde la galería se organizaron muestras colectivas en otros espacios expositivos como la Galería Kandinsky de Madrid con la que mantenían contactos comerciales. Fue el caso de la exposición “La Naturaleza en la pintura vasca” celebrada en 1979 con obra de creadores como Amezttoy, Aquerreta, Salaberri, Azketa, Royo, Sanz (Txupi) o Gracenea. Tras el cambio de dirección a Roberto Sáenz de Gorbea, su hijo, en 1981, la galería se convirtió en un auténtico hervidero de la plástica más actual y con una especial atención a los recién licenciados en la Facultad de Bellas Artes que, además, representaban las opciones más aperturistas del momento como Badiola, Irazu, Lazkano, Bilbao, Sanz, Tamayo, Gortazar o De la Fuente a quienes apoyaba tanto en sus primeras individuales como en diferentes colectivas.

Especialmente relevante fue el cierre de la Galería Mikeldi en 1980 que había iniciado su labor en 1965 y se había configurado como un espacio esencial para los artistas vascos durante toda la década de los setenta. Gotzone Echevarría desde su dirección prestó una especial atención al arte de vanguardia de la región, tanto del arte informal y reconocido de los años sesenta como el de los jóvenes que emergían en los años analizados. Entre las muestras celebradas en la década, destaca el apoyo ofrecido a los noveles estudiantes de Bellas Artes en colectivas o en individuales como las celebradas a Begoña Intxaustegui o a Blanca Oraa, u otras muestras de jóvenes como José Ramón Morquillas, Daniel Txopitea, Miguel Díez Alaba, Zuriarrain o Santos Iñurrieta, así como promocionaban a otros creadores consagrados ya en esos años como Remigio Mendiburu, José Luis Zumeta, Bonifacio Alfonso, Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg, Amable Arias o Agustín Ibarrola. Incluso en su interés por difundir la obra de muchos de ellos puso en marcha colectivas fuera de su espacio, como por ejemplo la “I Muestra de Pintura y Escultura” celebrada en Munguía junto a la Sociedad Alkartasuna durante las fiestas de la localidad<sup>47</sup>. Numerosas celebraciones para el arte contemporáneo que vinieron a cumplir el objetivo de su directora que no era sino el de “realizar una labor cultural y didáctica: esto está ocurriendo, señores, y este pintor pinta así porque es auténticamente la situación que estamos viviendo.... Y el artista, el intelectual, tienen que ser cronistas de su tiempo”<sup>48</sup>. No obstante, pese al esfuerzo ejercido por ofrecer una promoción de las lecturas creativas más innovadoras y actuales, las ventas nunca acompañaron la experiencia y menos dentro del momento de crisis en el que se encontraban las galerías a finales de los años setenta, por lo que finalmente tuvo que cerrar sus puertas.

---

<sup>46</sup> Desde la inclusión de obras relacionadas con el land art hasta las performances como “El Almuerzo sobre la hierba”, de junio de 1982, los trabajos de Sainz Morquillas encontraron un espacio donde desarrollarse a pesar de los problemas derivados de los mismos. SÁENZ DE GORBEA, Xabier. *Kulturgingintza 1971-1996. 25 aniversario de Windsor Kulturgingintza*. [Cat. Exp.], mayo – junio 1997, Sala de exposiciones del Archivo Foral, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1997; p. 158-159.

<sup>47</sup> *I Exposición de pintura y escultura*. [Cat. Exp.], 29 junio – 8 julio 1973, Munguía: Sociedad Alkartasuna, 1973.

<sup>48</sup> “Entrevista a Gotzone Echevarría: “Por lo visto, el pueblo ya no necesita cultura”. En *Ere*, núm. 31, 17-24 abril 1980; pp. 32.



Las causas de dichos problemas, comunes al panorama nacional, se pueden encontrar en varios aspectos. Por un lado, las particulares condiciones políticas y sociales que se vivían en Euskadi en esos años eran motivo de cortapisa para el desarrollo mercantil artístico ya que las fuerzas y los intereses estaban centrados en cuestiones diferentes y la inestabilidad política afectaba lógicamente al ámbito cultural. Por otro lado, los excesos en la especulación con el precio de las obras cometidos en los años anteriores y la crisis económica sufrida en esos años, afectaban en gran medida a la venta de obras de arte, ya que los inversores no tenían tanta confianza en el valor de las mismas. No solo la bajada en la venta de obras de arte trajo consigo un paulatino cierre de galerías, sino que además la poca estructura cultural y artística que contaba el País Vasco, con una desinformación evidente y una falta de interés por parte de la sociedad hacia la creación plástica hizo que las visitas a las galerías decrecieran de manera considerable<sup>49</sup>. En esta situación, la democratización de la cultura y el arte a través de otros canales de distribución tanto públicos como privados serán los que ofrezcan nuevas salidas más determinadas y centradas en ofrecer salidas diferentes e innovadoras para la creación plástica<sup>50</sup>.

Aun y todo, en los últimos años de la década también hubo alguna experiencia que debe ser destacada por su novedosa apuesta por la difusión del arte de creadores vascos, como fue la apertura de la galería Recalde. A medio camino entre una sala de arte comercial y un espacio institucional, fue fundada en diciembre de 1976 bajo el amparo de la entidad bancaria Indubán<sup>51</sup> y orientó su actividad a la promoción de la cultura y la creación en todas las líneas del arte de vanguardia. Dirigida por Carmen López-Niclós, su permanencia en la ciudad no fue muy duradera ya que sus actividades desaparecieron para 1979<sup>52</sup>; sin embargo, mantuvieron una arriesgada apuesta hacia ciertos nombres inéditos de creadores vascos del panorama más actual y abrieron sus espacios a nuevos caminos de promoción artística. Pese a que comenzaron con una gran exposición de Joan Miró a finales de 1976, y en sus inicios acogieron obras de creadores nacionales reconocidos<sup>53</sup>, sus posteriores muestras se centraron básicamente en los jóvenes creativos vascos como Alfonso Gortázar, Iñigo Altolaguirre, Ramón Zuriarrain, Koldo Alberdi, Iñaki Bilbao o Juncal Ballestín<sup>54</sup>. Muy significativa fue la experiencia puesta en marcha en octubre de 1977 con la muestra de los jóvenes Miguel González de San Román y Toño Montiel Quiñones, donde en vez de ofrecer el trabajo

---

<sup>49</sup> RODRÍGUEZ, José A. “Cuatro galerías de arte han cerrado en Vizcaya”. En *Deia*, [Bilbao], 27 septiembre 1979; p. 8.

<sup>50</sup> Es significativo que desde 1977, la galerista Gotzone Etxevarría afirmara que la galería de arte tal como se conoce, ya no sirve y que lo que había que hacer era llegar a otra concepción como salas de cultura.

<sup>51</sup> Indubán o Banco de Financiación Industrial pasó a manos del Banco de Vizcaya en 1976.

<sup>52</sup> Recordaremos que en sus salas se desarrolló la exposición organizada por el Gobierno Vasco para dar a conocer los premios *Arteder'82* en 1982.

<sup>53</sup> Hubo obra de Font Díaz, Eduardo Sanz o colectivas con diversos nombres de la vanguardia catalana o de la escultura en múltiples de artistas como Larrea, Serrano, Ayllón, Frechilla o Labra.

<sup>54</sup> Al margen de las exposiciones plásticas también ofrecían sus espacios anualmente para la muestra de aspectos de la cultura y las tradiciones vascas.

creativo ya terminado se propusieron mostrar y hacer partícipe al público del proceso de elaboración de la obra de arte, con lo que suponía de reto e innovación (Fig. núm. 48).



Fig. núm. 48. Momento de la inauguración de la exposición de González de San Román y Montiel Quiñones en la Galería Recalde en octubre de 1977. Imágenes extraídas de *Deia*, 22 de octubre de 1977; p. 27 y *Egin*, 23 octubre 1977; p. 2

Se presentaba el proceso de elaboración de una exposición, con el traslado del taller a la galería, unido a la proyección de imágenes en diapositivas en donde se podía conocer el desarrollo diario de sus quehaceres acompañado de reproducción de música, todo para intentar lograr hacer partícipe al espectador que, incluso era fotografiado de manera que pasaba a ser parte de la experiencia. Desde la propia entidad anunciaban así su promoción:

“El día 6 de octubre de 1977 abre temporada en la Galería Recalde, Alameda Recalde, 35 – Bilbao, una muestra que, debemos apuntar, recoge un interés más allá de lo normal, desde su esencia y materia hasta sus resultados, en un punto imprevisibles. Son Miguel González de San Román y Toño Montiel Quiñones los pintores que en cierto modo moverán los hilos de esta “marioneta plástica”. El público será el verdadero protagonista de ella, y, en cierto modo, el verdadero motivador de muchas de las sensaciones que nos darán esos imprevisibles resultados. Ellos nos darán la medida de su aceptación, de su éxito, al intentar acercarnos algo más, es mundo del “arte”, que en cierto modo es para nosotros, en estos momentos, como una nebulosa...”<sup>55</sup>.

Se trató de un proyecto novedoso en el que posteriormente sus artífices a través de fotografías, análisis y documentos pretendían crear un trabajo más amplio que les permitiera entroncar con las últimas tendencias del arte de acción. Todo fue recogido en la revista que la galería publicaba bajo el título de *Galería Recalde* con motivo de sus exposiciones y cuyo primer número estaba dedicado casi en exclusiva a dar a conocer lo que ellos denominaron como “Proceso abierto. Alternativa al arte de galería”. En ese sentido fue muy interesante la promoción artística que ofrecieron desde la edición de la revista ya que, además de ofrecer un espacio para que los propios creadores informasen sobre sus inquietudes y sus obras, existían también hueco para las críticas y las reseñas del momento de las diversas disciplinas artísticas como la música, el cine, la literatura, el teatro o el arte popular. Con una periodicidad mensual y con la publicación de nueve números desde octubre de 1977 hasta diciembre de

<sup>55</sup> “Miguel González de San Román, Toño Montiel Quiñones”. En *Galería Recalde*, núm. 1, octubre 1977; p. 1.

1978, en su interior hubo sitio para señalar el panorama expositivo de la ciudad, pero también para abordar cuestiones actuales y críticas hacia el arte vasco del momento con escritos irónicos y sátiras creadas desde diversos colectivos como el publicado por el Grupo Peatones, conformado por alumnos de Bellas Artes con ideas revolucionarias sobre el arte y alejados de los postulados marcados sobre el arte vasco del momento (Fig. núm. 49).



Fig. núm. 49. Portada de la revista *Galería Recalde*, núm. 7, mayo 1978.

En definitiva, una experiencia digna de señalarse por su excepcionalidad y porque demostraba que pese al escaso interés comercial que pudieran tener los creadores mostrados allí, desde apoyos institucionales como lo era una entidad bancaria se podía ofrecer un buen trabajo de difusión, no solo desde las salas de exposición sino también desde las páginas de la revista editada con motivo de las mismas. Es un claro ejemplo de lo que en estos momentos finales de la década va a generalizarse con el apoyo de entidades privadas a las manifestaciones artísticas frente a la promoción que las galerías de arte habían realizado a lo largo de los años. La debacle económica sufrida tras los excesos del “boom galerístico” provocaron que las fuentes de ingreso de los espacios de difusión tuvieran que ser diferentes a las que habitualmente habían sido los de las galerías de arte.

#### - San Sebastián

En cuanto a lo sucedido en San Sebastián, comprobamos que el panorama de las salas de arte no fue tan variable como el de Bilbao, sobre todo por la diferencia cuantitativa de espacios abiertos y por las diferentes características de mercado de ambas ciudades. En la capital guipuzcoana se abrieron bastante menos salas de arte comerciales, pero, sin embargo, en cuanto a las tendencias que en las mismas se promocionaban era una ciudad más puesta al día en poéticas contemporáneas. Aun así, las galerías de arte que desarrollaron su labor en los setenta tuvieron una clara tendencia a los artistas locales, sin grandes apuestas por el arte ni nacional, ni internacional, centradas básicamente en la creación guipuzcoana, aunque ello no significase que se olvidasen de las nuevas tendencias artísticas que promulgaban los más jóvenes de la región. Si bien la década comienza con una situación bastante deplorable en cuanto a espacios comerciales de arte contemporáneo, -se ha cerrado en 1967 la Galería Barandiarán, en cuyos locales varios jóvenes artistas guipuzcoanos tuvieron la oportunidad de exponer por primera vez y tomaron impulso muchas ideas y proyectos vanguardistas del

arte vasco<sup>56</sup> o permanece sin actividad la Galería Espelunca<sup>57</sup> - paulatinamente, irán surgiendo ciertas iniciativas de mayor o menor duración que ofrecerán sus espacios a los artistas más avanzados estilísticamente.

Para comienzos de la década, la única galería que promociona un arte contemporáneo es Huts. Abierta en 1968, desde entonces ofrecía sus espacios a numerosos jóvenes guipuzcoanos y alaveses relacionados con el movimiento de vanguardia de Escuela Vasca: Zumeta, Ortiz de Elguea, Mendiburu, Sistiaga, Ruiz Balerdi o Ibarrola. Sin embargo, durante 1970 su situación es bastante irregular y solo ofrecen dos muestras, una de Ricardo Ugarte y la primera individual de la joven pintora donostiarra Marta Cárdenas. Incluso desde el verano de 1970 permanecerá cerrada hasta agosto de 1971, cuando se anuncie una nueva inauguración de la sala bajo la promoción de Juan José Areizaga y dirigida por Ana Aldaz quienes quisieron apostar por las firmas consagradas tanto históricas como contemporáneas<sup>58</sup>. No obstante, tuvo una andadura muy breve ya que un año más tarde, en septiembre de 1972 tuvo que cerrar sus puertas definitivamente. Pese a la labor tan interesante llevada a cabo en la promoción y la difusión de los jóvenes creadores vascos y también de autores nacionales contemporáneos -Sempere, Muñoz, Saura, Peinado, entre otros-, la incompreensión del público y las escasas ventas hicieron que la ciudad quedara sin uno de los pocos espacios para la promoción privada del arte de vanguardia con los que contaba.

No obstante, en el momento de la reinauguración de Huts, en 1971, también hubo dos galerías que abrieron sus puertas, las llamadas El Pez e Ikuska, lo cual provocó una especie de revulsivo del ambiente artístico por parte de la iniciativa privada e hizo plantearse que existía algo semejante al “boom” galerístico que estaba sucediendo en otros lugares cercanos. Así lo señalaban en prensa con motivo de la inauguración de Huts:

“Esta nueva apertura, (la tercera en tres meses) resulta verdaderamente sintomática para San Sebastián, donde el ambiente artístico estaba de por sí adormecido y ahora, en los últimos meses, la iniciativa privada ha decidido coger por su cuenta las riendas del arte, para llevar a cabo una actividad comercial e informativa”<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Baste recordar la exposición que dio a conocer al Grupo Gaur en 1966 o su apuesta por la música y la poesía de vanguardia dada la actividad de su director el poeta Julio Campal. Igualmente importantes fueron las primeras exposiciones que permitieron a creadores noveles como Vicente Ameztoy o Ricardo Ugarte. Puede consultarse la programación de la galería en: *1966. Gaur Konstelazioak. 2016*. [Cat. Exp.], 23 enero – 15 mayo 2016, Museo San Telmo, San Sebastián: Fundación Donostia-San Sebastián 2016, San Telmo Museoa, 2016; pp. 31-39.

<sup>57</sup> Abierta en 1961 allí se dieron cita numerosos artistas de la vanguardia de Escuela Vasca como Sistiaga, Estampa Popular, Laura Esteve o Eduardo Chillida.

<sup>58</sup> Inaugurado el 16 de agosto con una exposición con los grandes nombres de la vanguardia vasca de principios de siglo junto a los artistas nacionales más importantes del mismo periodo u obras flamencas, orientales o persas. GASTAMINZA, Genoveva. “Un arte de firmas consagradas en la galería “Huts”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 29 agosto 1971; p. 23.

<sup>59</sup> “El próximo lunes, se inaugura la “Galería Huts”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 13 agosto 1971; p. 16.

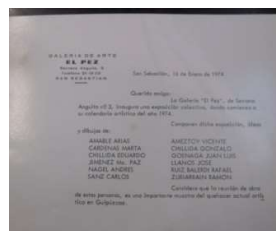
Aun así, la euforia inicial pronto se esfumará ya que la experiencia de la galería Ikuska, abierta en mayo de 1971 como un espacio de arte contemporáneo se cerró cuatro meses después. Situada en la parte vieja y dirigida por Javier Méndez y Arturo Justo, su intención era ofrecer mensualmente la obra de artistas dentro de la estética contemporánea y tener en exposición permanente trabajos de distintos artistas que quisieran tenerlas disponibles para su venta, así como realizar subastas de arte<sup>60</sup>. En ese interés se pudo ver obra de los artistas vascos Gonzalo Chillida, Amable Arias, Carlos Sanz, Marta Cárdenas y de los españoles Joaquín Peinado, Eusebio Sempere, Lucio Muñoz o Manuel Millares<sup>61</sup>. Pese a exponer a los nombres más acreditados de la vanguardia del momento, el escaso movimiento comercial sufrido en su efímera existencia obligó a cerrar la sala por cuestiones meramente comerciales.

Mención aparte merece el desarrollo de la galería El Pez, inaugurada en el barrio del Antiguo en julio de 1971, su espacio será el único superviviente de la iniciativa privada durante una temporada en la ciudad y además se consolidará hasta 1977, como un lugar imprescindible para la promoción de la juventud artística vasca. Dirigida por los hermanos Begoña y Fernando Altube, en 1973 ampliaron la oferta galerística con la apertura de una nueva sede con un carácter más comercial, con pintura no centrada en el ámbito creativo actual y más unida a los gustos decimonónicos de paisajes y pintura figurativa de principios del siglo<sup>62</sup>. Sin embargo, en la sede inicial de la calle Serrano Anguita en el barrio del Antiguo, entre 1971 y 1976 se pudo contemplar la obra más actual de la provincia. Fue el espacio habitual de los jóvenes que emergieron en la década de los setenta como lo fueron: Cárdenas, Amezttoy, Sanz, Nagel, Arias, Reinaldo, Goenaga, Zumeta, Llanos, Zuriarrain, Herrero, Azketa o Bonifacio.

Fig. núm. 50. Catálogo Vicente Amezttoy en Galería “El Pez”, 9-31 marzo 1973



Fig. núm. 51. Catálogo de la exposición colectiva de la Galería “El Pez”, enero de 1974.



Una muestra clara de la actividad que llevaban a cabo con esta nueva generación, parte activa en la sala, fue la colectiva que tuvo lugar en enero de 1974 (Fig. núm. 51), donde reunieron a la mayoría de los artistas mencionados como dicen en su catálogo en una “una

<sup>60</sup> MALLO, Albino. “San Sebastián contará con una nueva sala de arte”. *Unidad*, [San Sebastián], 28 abril 1971; p. 14.

<sup>61</sup> Entre otros, puede consultarse la lista entera de expositores en: GARCÍA MARCOS, José Antonio. *Salas y galerías de arte en San Sebastián*. ob. cit.; p. 158.

<sup>62</sup> Las dos sedes fueron por un lado la instalada en la calle Serrano Anguita dedicada al arte actual y por otro, la sede de la calle Hermanos Iturrino, núm. 13, dirigida por Teresa Roig que se dedicará a un arte más comercial y que incluso mantuvo su actividad como tienda de materiales para pintura y con algunas obras en permanencia hasta 2003.

importante muestra del quehacer actual artístico en Guipúzcoa”<sup>63</sup>. Es tan señalada la labor de divulgación que realiza la sala de los jóvenes creadores guipuzcoanos que incluso en 1973 se organizó un coloquio en la Asociación Artística de Guipúzcoa para hablar de la importancia de dicho espacio en la pintura guipuzcoana del momento<sup>64</sup>. Asimismo, frente a esa atención a lo local, la galería también ofreció colectivas de artistas españoles de la vanguardia con nombres como Lucio Muñoz, Fernando Zobel, Manuel Rivera, Antonio Saura o Francisco Ferreras, entre otros, con lo que se presentaba a la ciudad una oportunidad que ningún otro espacio ofrecía<sup>65</sup>.

Hasta finales de 1973, la Galería El Pez fue la única sala que permaneció abierta en la ciudad ofreciendo una difusión y un espacio privado para la contemplación de arte. A partir de 1974, la situación va a ir mejorando paulatinamente hasta finales de la década con la apertura de varias galerías de arte<sup>66</sup>. Hasta 1978 se abrieron ocho galerías, Galería 7 (1973), Estudio (1974), Echeberría 1 (1974), Galería B (1975), Expo (1976), Zutema (1976), Echeberría 2 (1977) y Aries (1977). Tal situación ofrece un panorama completamente diferente al de principio de la década, con lo que se demuestra el auge comercial que empieza a tener el arte en la segunda mitad de los años setenta frente a la primera, tal como había sucedido en Bilbao o Madrid y Barcelona. No obstante, la mayoría de estas aperturas se centraron en confirmar la tendencia hacia un arte tradicional figurativo tanto vasco como español de principios del siglo XX, el cual contaba con una mejor salida comercial frente a la problemática de la venta de obra de arte contemporáneo. Incluso si atendemos fuera de las limitaciones de la capital debemos reseñar la apertura en 1974 en el pueblo turístico de Hondarríbia de la Galería Txantxangorri por parte de las hermanas Gloria y María Teresa Rodríguez Salís, un espacio en principio centrado en grandes figuras de la pintura como Daniel Vázquez Díaz, Montes Iturrioz o Menchu Gal; pero que pronto empezó a acoger grandes muestras de creadores vascos contemporáneos como la afamada exposición de 1974 de Jorge Oteiza<sup>67</sup> o la colectiva del verano de 1976 con gran parte de los miembros del grupo Gaur, Chillida, Basterretxea, Mendiburu, Balerdi y Zumeta. Pero, sobre todo, en nuestro caso fue interesante porque hasta 1978 se pudieron ver obras de creadores más noveles como

<sup>63</sup> *Colectiva*, [Cat. Exp.], Galería El Pez, 17 enero 15 febrero 1974, San Sebastián: Galería El Pez, 1974. Fig. núm. 51.

<sup>64</sup> Intervinieron el 26 de febrero de 1973 en el coloquio Amable Arias, Marta Cárdenas, Carlos Sanz y Fernando Altube. BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 4 marzo 1973; p. 12.

<sup>65</sup> La colectiva presentada en diciembre de 1973 ofreció una muestra de los artistas habituales de la Galería Juana Mordó y con la que varias galerías vascas tenían acuerdos de colaboración. MALLO, Albino. “Doce artistas de primera línea mundial”. *Unidad*, [San Sebastián], 7 diciembre 1973; p. 18. En el caso de la galería El Pez también tuvo colaboración con la Galería Biosca de Madrid

<sup>66</sup> Es significativo y sorprende el dato de la existencia en el verano de 1974 de 7 galerías de arte en Fuenterrabía en comparación con la situación de San Sebastián, lo cual se explica por ser un claro ejemplo de lugar de veraniero propenso a la compra de arte. BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 3 noviembre 1976; p. 12.

<sup>67</sup> RODRÍGUEZ SALÍS, Jaime. *Oteiza en Irún, 1957-1974*. Irún: Luis de Uránzu Kultur Taldea, Alberdania, 2003; pp. 48-50



Goenaga, Sanz, De la Fuente, Ameztoy o Llanos, con lo que pudo significar de revulsivo entre el resto de las opciones que se presentaban.

En San Sebastián el único espacio dedicado de manera decidida al arte más joven y actual fue la Galería B, abierta en julio de 1975 por el artista Félix Baragaña y Carmen Bandrés, que vino a suplir el hueco que El Pez de la calle Serrano Anguita empezó a dejar hacia 1977. La intención de este nuevo espacio era nuevamente poder ofrecer la pintura de sus contemporáneos de la provincia y de todo el País Vasco. En ese afán durante los cuatro años que permaneció abierta se pudo ver la obra individual de Balerdi, Nagel, Goenaga, Cárdenas, Iñurrieta, Valverde, Ameztoy, Llanos, Zuriarrain o Ibarrola, además de colectivas en las que se incluían a diversos artistas de la vanguardia vasca junto a jóvenes como Ameztoy, Oraá o Zabaleta<sup>68</sup>. Otras experiencias como la Galería Estudio, creada por el pintor Julián Ugarte, pese a tener una clara orientación por las manifestaciones artísticas de actualidad de la zona, en muchas de sus exposiciones se contempló obra de clara tendencia tradicional figurativa junto a los artistas consagrados tanto de los años sesenta como de principios de siglo, aunque también hubo espacio para mostrar a jóvenes vascos como Sanz, Egaña, Basterretxea, Ugarte o Alberdi<sup>69</sup>.

Como vemos, frente al panorama desolador de principios de la década de los setenta, el mercado galerístico de San Sebastián se estabiliza en torno a 1977/1978 con una notable oferta dada a través de las ocho galerías de arte privadas abiertas al público. No obstante, muchas de ellas no continuarán con su labor en la siguiente década por los problemas comerciales que acarreaban. La crisis económica se deja notar en las ventas desde 1977 y los galeristas empiezan a tener un retraimiento en el negocio motivado por la crisis socio-política y económica, pero también debido a la situación propia del mercado artístico de la ciudad, con unos precios demasiado elevados y sin unas infraestructuras ni culturales, ni consistentes para crear una situación propicia para la venta de obra de arte. En ese ambiente, las únicas obras que tenían una cierta salida eran las de los artistas locales consagrados, de manera que promocionar a los creadores más actuales era considerado como un “negocio catastrófico”<sup>70</sup>. Es por ello que, para finales de 1979, ya se habían cerrado la Galería B o se había dejado de promocionar a los jóvenes desde El Pez de Ondarreta<sup>71</sup>. La situación es dramática para las salas tanto en ventas como en público, de manera que la capital guipuzcoana vuelve a quedar con pocas opciones de promoción de arte de vanguardia vasco<sup>72</sup>. Es tan exiguo el panorama que incluso el mismo espacio de las galerías se ofrece

---

<sup>68</sup> BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 29 mayo 1977; p. 12.

<sup>69</sup> Pueden consultarse las muestras realizadas en: GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. ob. cit.; pp. 165-166.

<sup>70</sup> RUIZ DE GARIBAY, Carmen. “Habrá que cerrar muchas galerías”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 22 marzo 1978; p. 9.

<sup>71</sup> En muchos casos, las salas quedan como espacios comerciales de venta de elementos relacionados con la pintura y en depósito quedan algunas obras de artistas, pero sin la labor de difusión de las exposiciones.

<sup>72</sup> UBETAGOYENA, Lourdes. “Las crisis de las salas de arte”. *Unidad*, [San Sebastián], 30 enero 1979; p. 3.

para poner en marcha experiencias artísticas diferentes e interesantes como la que tuvo lugar en septiembre de 1978 en los espacios prestados de la Galería Etxeberría 1 para el colectivo Rotaeché. De una manera más libre y abierta, organizaron una especie de taller y muestra de artistas que no aparecían habitualmente en las exposiciones, por lo que dominaba el carácter abierto e indiscriminado en la selección, de forma que se ofreció una diversidad de propuestas de los trabajadores plásticos más jóvenes tanto de Guipúzcoa como de Vizcaya. Todas las manifestaciones artísticas tuvieron cabida: la cerámica, el esmalte, la música, los tejidos, proyecciones de diapositivas junto con la muestra de obras de arte. El resultado fue muy satisfactorio por ofrecer un espacio espontáneo, experimental y abierto para la aproximación y el conocimiento de los trabajos más actuales de los creadores más jóvenes e inquietos del momento<sup>73</sup>.

Como consecuencia de la grave crisis del sector de las galerías, a finales de la década y a comienzos de los ochenta, surgirán otros espacios de patrocinio artístico que significarán una alternativa para acercar la obra de arte al público menos versado e interesado. Además de los nuevos locales surgidos de titularidad pública encargados de ofrecer, sin interés comercial, una difusión de las creaciones plásticas en la ciudad; también se sumaron nuevos canales para la distribución del arte, cercanos en su concepto comercial a las galerías de arte, pero unido a otras actividades económicas diversas como cafeterías, tiendas o bares, con un claro objetivo de lograr una salida de la obra de arte hacia la realidad de la calle. Fue el caso de la Galería Alga, abierta por Javier y Ramón Machimbarrena en octubre de 1979. Se trataba de una pequeña sala situada en la parte vieja donostiarra que alternaba el espacio expositivo con la confección de marcos pero que, sin embargo, en sus locales pudieron verse a numerosos jóvenes vascos que comenzaban en esos momentos como Rosa Valverde, Prudencio Irazabal, Andrés Nagel o José Mari Zabala hasta finales de año y a partir de la década de los ochenta otros autores como Carlos Sanz, Gonzalo Chillida, Ana Izura, Juan Luis Goenaga o José Antonio Sistiaga.

Otros espacios que alternaban la exposición pública de obras con la actividad más lúdica como bares fueron el bar Alboka de San Sebastián abierto en 1979 y la experiencia llevada a cabo por Rafael Ruiz Balerdi en un local de la parte vieja donostiarra llamado La Colcho, o Bixen 80<sup>74</sup> que ofrecía sus paredes a los artistas amigos y jóvenes que colgaron sus obras allí como fueron Nagel, Chillida, Herrero, Zumeta, Amezttoy, Cárdenas, Sanz o el propio dueño de la sala Ruiz Balerdi. Se trataba de un cambio radical en la concepción de la sala de arte ya que se pretendía llevar el arte al público de la calle que muy difícilmente entraría en una galería de arte sino fuera de este modo. De similares características y cercano

<sup>73</sup> KORTADI, Edorta. "Una experiencia artística abierta y viva". *Deia*, [San Sebastián], 14 septiembre 1978; p. 20.

<sup>74</sup> VIAR, Javier. *Balerdi. La experiencia infinita. Balerdi. Azkengabeko esperientzia*. [Cat. Exp.] II, Bilbao: Sala Rekalde; San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 1993; p. 573.

geográficamente fue el bar Ikusmira de Pasajes Antxo, un espacio muy interesante abierto en agosto de 1979 por el matrimonio Bazo y en cuyos espacios se pudieron ver hasta 1982 las exposiciones individuales de los artistas vascos más importantes del momento, Zumeta, Ortiz de Elguea, Zuriarrain, Irazabal, Anda, Arocena o Pagola, así como otras colectivas importantes como la celebrada en 1981 como Homenaje a Picasso con la participación de numerosos creadores vascos. El espacio se completaba con una biblioteca de consulta y alquiler de literatura, conciertos y con algunas de las fotografías de su impulsor, con lo que se pretendía ofrecer un espacio no tanto comercial como impulsor de un ambiente cultural y artístico<sup>75</sup>.

Por todo, podemos comprobar cómo la mala situación económica de las galerías de arte en San Sebastián provocó tanto el cierre de las salas dedicadas a la difusión de arte contemporáneo, como la reconversión de espacios dedicados a otras actividades más populares como los bares a la promoción de los artistas contemporáneos más cercanos. No obstante, tales actividades tampoco tuvieron el éxito deseado y sus desarrollos no pasaron de los dos o tres años de actividad.

- Vitoria

Completamente diferente será la situación de las galerías artísticas en la capital de Álava, Vitoria-Gasteiz, con una escasez de espacios privados dedicados a la venta de obras de arte debido en gran medida a la menor capacidad comercial y al carácter provincial de la misma. A lo largo de la década de los setenta, únicamente la Galería Eder Arte será la que mantenga su actividad con una especial atención a los jóvenes artistas vascos contemporáneos. Aunque abierta en 1969 como un nuevo espacio dirigido a la promoción del arte contemporáneo del que carecía la ciudad, durante los primeros años de los setenta no tuvo casi actividad. Sin embargo, a partir de 1974 y hasta el comienzo de la década de los ochenta<sup>76</sup>, fue el lugar de encuentro de los jóvenes plásticos alaveses de vanguardia como Ortiz de Elguea, Mieg, Lafuente, Iñurrieta, Illana, González de San Román, González o Ballestín, así como el espacio donde se pudieron ver las obras de otros creadores contemporáneos de localidades vascas como Díez Alaba, Larrea, Reinaldo, Tellería, los hermanos Roscubas, Goenaga, Zumeta, Aquerreta, Salaberri o Azketa entre otros. No obstante, la precariedad económica que proporcionaba la promoción de este tipo de arte en una ciudad como Vitoria<sup>77</sup> hizo que tuviera que reconfigurarse a finales de la década como una tienda de material para las bellas artes y enmarcación de cuadros.

---

<sup>75</sup> ZINZARRI. "Ikusmira", sala de arte y bar en una pieza". *La Voz de España*, [San Sebastián], 29 agosto 1979; p. 6.

<sup>76</sup> En la actualidad sigue en activo como una tienda especializada en marcos y material de bellas artes, así como venta de obras de arte sobre todo de artistas vascos contemporáneos.

<sup>77</sup> Paco Elejalde, director de la galería Eder Arte, Entrevista realizada en Vitoria, marzo de 2007.

A pesar de que desde 1974 hasta 1979 en Vitoria se asistiera a la apertura de otras cuatro salas comerciales de arte como Tártalo (1974), Artelarre, (1976), Araba (1976) y Ereña (1979) solo estas dos últimas ofrecieron cierto interés por los trabajadores plásticos de vanguardia. La Galería Ereña, gestionada por el pintor guipuzcoano Fernando Beorlegui, realizó exposiciones de creadores jóvenes como Ameztoy, Goenaga, Anda, los alumnos de la facultad de Bellas Artes Ángel Garraza, Rosa Adrada o de los escultores Basterretxea, Santxotena, incluso de Oteiza, sin embargo, la mayoría de sus muestras fueron colectivas y además su permanencia no fue lo suficientemente duradera para asentarse en el panorama local de la ciudad. El resto de experiencias privadas se centraban en la pintura figurativa y tradicional de los pintores vascos de principios de siglo y las grandes figuras españolas<sup>78</sup>. Mención aparte merece la actividad de difusión de la obra de los artistas vascos por parte de la Librería, una tienda abierta en 1975 y en la que se pudieron ver en esos años finales de la década a artistas jóvenes como Santos Iñurrieta, José Ramón Anda, Juan Mieg o Carmelo Ortiz de Elguea. No obstante, el fin de tal espacio no tenía como objetivo ni la comercialización de la obra ni generar un espacio profesional de difusión para el arte vasco, sino que más bien se convirtió en un reducto popular y sin especialización dentro del panorama desolador para conocer la plástica del momento.

La escasez de apoyos mercantiles privados en la ciudad, por ende, se suplió durante toda la década con espacios públicos como los ofrecidos por el Museo de Bellas Artes de Álava, así como con otros locales de carácter privado sin el matiz comercial que a continuación señalaremos, patrocinados por entidades financieras pero que, sin embargo, en pocas ocasiones ofrecieron las opciones más avanzadas del arte actual del momento. Por todo, el escaso desarrollo galerístico de la ciudad de Vitoria no permitió, salvo por la excepción de Eder Arte, asentar un conocimiento de la plástica más actual del País Vasco en la ciudad alavesa y generar un espacio de difusión apropiado, pese al asentamiento que dichas manifestaciones plásticas tendrán en la capital.

Como hemos comprobado, la situación de las galerías de arte centradas en el arte vasco de vanguardia en las tres capitales del País Vasco fue bastante difícil e inestable a lo largo de los años setenta. Pese al notable aumento de establecimientos dedicados a la venta de obras de arte a partir de la segunda mitad del decenio, la mayoría de ellos no pudieron afianzarse con facilidad dada la inestabilidad social existente, el problema económico que en esos años se sufrió en el sector y la mayor diversificación del campo cultural que empezó a desarrollarse. Por ello, muchas galerías importantes en la difusión de la vanguardia tuvieron que cerrar en el transcurso de la década al no superar la crisis. Aun y todo, es destacable la

---

<sup>78</sup> Podemos señalar alguna excepción en muestras que tuvieron lugar en la galería Tártalo gestionada por el pintor Víctor Ugarte o las muestras que se realizaron en la Galería Araba de Mari Puri Herrero en 1978 o sobre todo a partir de los años 80 de jóvenes artistas como Juncal Ballestín.

labor cultural que muchos de estos espacios mercantiles realizaron con su apuesta por mostrar y promocionar formas artísticas rompedoras e innovadoras a una sociedad sin otras vías de acceso a ellas.

El vacío que el cierre de las galerías provocó se suplió con el apoyo institucional por parte de las entidades públicas más centradas en el arte vasco contemporáneo en los nuevos tiempos democráticos. No debemos olvidar que ya desde la constitución del Consejo General Vasco serán las nuevas instituciones oficiales las que empiecen a utilizar la cultura y el arte como parte de sus intereses más primordiales dada la definición identitaria que querían ofrecer del país. Es significativo que a pesar de que el negocio del arte había decrecido notablemente, surgieran nuevos canales de distribución y promoción del arte vasco, pero con una labor más que mercantil, divulgativa y de verdadero cauce cultural para la sociedad. Así sucede en España y así quieren hacer en el País Vasco. En el estado español, la crisis de las galerías las viene a suplir el estado con la creación en 1979 del Centro de Promoción de las artes plásticas e investigación de nuevas formas expresivas, cuyo principal objetivo era la promoción de las artes plásticas en todos sus aspectos, especialmente mediante la concesión de ayudas, becas y la difusión de las artes a través de congresos, exposiciones, ferias y otras manifestaciones culturales<sup>79</sup>. Y en el País Vasco se pretendió de algún modo crear un espacio semejante con los diferentes proyectos por crear un centro de arte vasco que como hemos conocido, no se llevaron a la práctica.

---

<sup>79</sup> “Creado el centro de promoción de las artes plásticas e investigación de nuevas formas expresivas”. *Unidad*, [San Sebastián], 8 septiembre 1979; p. 4.

### 3.2. Iniciativas artísticas populares

Con otros objetivos totalmente diferentes al del mercado artístico y muy en consonancia con los intereses de principios de la década de los setenta de demostrar una unidad cultural en la región vasca, tuvieron lugar diversas iniciativas de carácter privado en las que el arte de vanguardia tuvo un papel muy significativo. En la mayoría de los casos, pese a surgir de entidades con características diferentes, la manera en la que la promoción artística se ofrecía era a través de muestras en las que los creadores vascos colaboraban con el envío de sus obras de manera altruista. El interés era doble, por un lado, ofrecer a la ciudadanía un conocimiento de la labor que se llevaba a cabo en el campo artístico de forma popular, cercana y alejada de los circuitos de mercado o institucionales oficiales y, por otro, demostrar una cultura con una singularidad propia del País Vasco, de manera que se reivindicaran ciertas posturas ideológicas no permitidas bajo el régimen de Franco.

En ese sentido, es muy significativo que este tipo de iniciativas, definidas en semanas culturales con exposiciones o en asociaciones culturales con un interés de aglutinar a los artistas y darles a conocer, tuvieran una mayor incidencia en la primera mitad de la década por la necesidad de destacar una cultura y un arte propio frente a la paulatina desaparición que sufrirán a partir de 1978, dada la nueva institucionalización y reivindicación que tanto entidades privadas como públicas empezarán a hacer del arte vasco en plena transición a la democracia. Tanto es así que las muestras de arte vasco colectivo que en muchos pueblos del País Vasco y de fuera del mismo tuvieron lugar en los primeros años del decenio, poco a poco se fueron difuminando en cursos y conferencias que trataban y analizaban la situación de la cultura y el arte vasco del momento, pero sin la participación de los creadores plásticos, quienes comenzaban a acomodarse a las nuevas infraestructuras que empezaron a proliferar.

Se debe destacar que este tipo de iniciativas eran una manera de recuperar las semanas folklóricas y culturales vascas que a principios de siglo se habían llevado a cabo en diversos pueblos de la región bajo la denominación de “*Euskal Jaiak*” –Fiestas vascas, en castellano– y con un claro acento nacionalista. En estos nuevos momentos se pretenden recuperar con similares intenciones, pero con las nuevas manifestaciones más actuales de la cultura vasca<sup>80</sup>. Es muy significativo el carácter popular que tienen estas muestras y semanas celebradas en los años setenta ya que, en la mayoría de los casos, hacían frente a todas las gestiones y los gastos gracias a la colaboración que todos los implicados ofrecían. Los artistas participaban

---

<sup>80</sup> Incluso hubo una muestra colectiva de artistas de principios del siglo XX en un deseo de repetir la exposición que había tenido lugar con motivo de las Fiestas Euskaras de 1925 en Hondarribia. Fue el caso de la muestra celebrada en agosto de 1975 en la galería Txantxangorri también de la localidad guipuzcoana y que pretendía reflejar el compromiso de los artistas del momento. Entre los artistas que se presentaron en la galería Txantxangorri estaban Zuloaga, Uranga, Maeztu, Zubiaurre, Beobide, Vázquez Díaz, Quintín de Torre, Saenz de Tejada, Ucelay, Tellaeche o los hermanos Arrúe. *Ciudad de Fuenterrabia. Fiestas Euskaras. 1925-1975*, [Cat. Exp.], 1- 23 agosto 1975, Hondarribia: Galería Txantxangorri, 1975.



con su trabajo y su esfuerzo en las exposiciones puestas en marcha, incluso llevando las obras con sus propios medios, ya que era más fuerte el deseo de reivindicar y exponer que el interés económico que se pudiera obtener de las mismas.

Fueron numerosas las semanas culturales y los cursos sobre arte vasco que se celebraron a lo largo de los años setenta, sin embargo, vamos a desatacar los que contaron con una participación significativa de los creadores vascos emergentes y de vanguardia. La primera de ellas y quizás la de mayor difusión e importancia en la primera mitad de la década



Fig. núm. 525. Folleto de mano de la exposición de arte de la “Euskal Kultur Hamabostaldia”, mayo 1972.

fue la muestra organizada con motivo de la “Quincena Cultural Vasca” en Tolosa en mayo de 1972 (Fig. núm. 52). Los encargados de ponerla en marcha fueron la “Sociedad Cultural Lizardi” en colaboración con otras dos asociaciones culturales de la localidad guipuzcoana, el “Club Alpino Uzturre” y la sociedad deportiva “Oargui”. El objetivo con el que la promovieron era “despertar en nuestro pueblo una inquietud por la cultura vasca en todas sus manifestaciones, cultura legada por nuestros antepasados y que no queremos languidezca”<sup>81</sup>. En ese deseo, se configuró durante dieciséis días un amplio programa con numerosas actividades que daban cabida desde los festivales de bersolarismo, música, danza, cine o poesía vasca hasta las más diversas conferencias sobre historia, antropología, literatura o urbanismo<sup>82</sup>, acompañado de una feria y muestra del libro y disco vasco y sobre todo interesante para nuestro análisis, una muestra de arte vasco contemporáneo.

Inaugurada al día siguiente de empezar todos los actos culturales, el domingo 7 de mayo en el Palacio Zavala de Tolosa y en un principio ideada para clausurarse juntamente con los actos de la Quincena Cultural, el 21 del mismo mes, la exposición fue denominada como “I Exposición de Arte Vasco”, lo cual nos da una idea de la continuidad deseada por parte de la organización. En ella participaron 37 artistas vascos con 68 trabajos, entre los que predominaron los guipuzcoanos, pero con la presencia también de alaveses, vizcaínos y un representante de Lapurdi<sup>83</sup>. Entre los mismos dominaban el escenario los creadores que habían participado en los años sesenta en los grupos de Escuela Vasca como Chillida, Basterrechea, Zumeta, Ruiz Balerdi, Arias, Mendiburu, Sistiaga, Ibarrola, Blanco, Carrera,

<sup>81</sup> Comisión Organizadora. “Carta a los colaboradores”. Tolosa, 12 abril 1972. Archivo Municipal de Tolosa, sin signatura.

<sup>82</sup> Ofrecieron conferencias los intelectuales José Miguel de Barandiarán, Juan San Martín, Ángel Lertxundi, Antxon Valverde, y participaron entre otros artistas Xabier Lete, Lourdes Iriondo o los grupos Oskarbi y Erketz de danzas. Pueden consultarse todas las actividades en el Folleto de la “Euskal Kultur Hamabostaldia”, Tolosa y también en prensa: ARAMBURU, Javier de. “Mañana dará comienzo, en Tolosa, la Quincena de Cultura Vasca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 5 mayo 1972; p. 15.

<sup>83</sup> En el folleto de la muestra citan la presencia de 36 artistas, pero al hilo de las descripciones de las crónicas de la época fueron un creador más. *Euskal Kultur Hamabostaldia. Arte-Erakusketa*, [Cat. Exp.], 6 -21 mayo 1972, Palacio Zavala, Tolosa. San Sebastián: [s.n.], [Gráficas Ibarra], 1972.

Larrea, Ortiz de Elguea, Mieg, Fraile o muy cercanos a ellos como Ricardo Ugarte, Rafael Lafuente, José Aguirre o Mari Paz Jiménez; sin embargo, junto a ellos, emergen varios nombres de jóvenes autores que empiezan a ser partícipes de la escena creativa del momento como Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy, Ramón Zuriarrain, Carlos Sanz, José Llanos, Tomás Hernández Mendizabal, Fernando Mirantes o Santos Iñurrieta<sup>84</sup>. La presencia de estos artistas indicaba una nueva situación plástica no solo por la inclusión de nuevos nombres sino también por las nuevas posturas creativas emergentes que empiezan a introducirse dentro de la denominación de arte vasco. Se debe de tener en cuenta que todavía en estos momentos, inicios de la década de los setenta, el sentimiento colectivo de un arte propio de la región vasca que los colectivos de la Escuela Vasca habían promovido era todavía notable pese al fracaso sufrido y en realidad, este tipo de iniciativas lo que promovían era una recuperación de sus postulados más identitarios y no tanto de los plásticos. Quizás por ello, se daba cabida a más opciones estilísticas que las que en su momento se aceptaron y por ello se trató de una buena recopilación testimonial -pese a las ausencias y a la reducción de nombres que existía-, de las múltiples y diversas tendencias que predominaban en esos momentos en la creación artística vasca.



Fig. núm. 53. Dos imágenes de las obras de Ramón Carrera y Agustín Ibarrola a la izquierda y la escultura y el grabado de Eduardo Chillida en la derecha, expuestas en la “I Exposición de Arte Vasco” de la “Quincena Cultural Vasca” de Tolosa.

Imagen extraída de: *La Voz de España*, 13 mayo 1972; p. 20.

Junto a la mencionada exposición y dentro de los actos programados en las jornadas culturales tolosarras hubo otras actividades interesantes para la difusión del arte vasco. De una parte, se celebró una exposición al aire libre en el paseo de San Francisco durante los tres primeros días por parte de la recientemente creada Escuela de Arte de Deba, cuyos miembros pusieron en marcha diversos ensayos de expresión libre para el público, sobre todo enfocado a la experimentación de los niños, una actividad que estaba reportando buenos resultados en el centro<sup>85</sup>. Por otro lado, tuvo lugar el viernes 12 de mayo una conferencia sobre el arte como medio de expresión, ofrecida por José María Larramendi, también miembro de la Escuela de Arte de Deba<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> El resto de participantes fueron: José Gracenea, Alejandro Tapia, Matilde Lapayese, Miguel Ángel Álvarez, Gonzalo Chillida, Carlos Bizkarrondo, Jose Aguirre, Adolfo Arri, Rafael Ortiz, Rambie, Tomás Hernández Mendizabal, Luis Irisarri y Arturo Delgado.

<sup>85</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “I Exposición de Arte Vasco”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 6 mayo 1972; p. 18.

<sup>86</sup> Aunque estaba anunciada otra conferencia por parte de José Luis Merino para el mismo día sobre “Problemáticas de la producción artística. El arte y los críticos”, no se llevó a cabo.

Con todo, la colectiva de arte vasco fue la que mayores elogios y repercusión adquirió de toda la Quincena Cultural Vasca de Tolosa. La resonancia que la exposición logró en prensa fue muy notable con sendos artículos sobre la misma en los periódicos de la región (*La Voz de España*, *El Diario Vasco*, *Zeruko Argia*, *Anaitasuna*), pero sobre todo fue relevante, según señalaban las crónicas de la época, la respuesta popular de los espectadores que desde su inauguración se había visto ininterrumpidamente concurrida superando las previsiones más optimistas<sup>87</sup>. Tanto es así que, aunque estaba programada que quedara abierta durante los días que duraba la quincena cultural, finalmente se amplió su duración hasta finales del mes de mayo, lo cual demostraba el éxito de la organización al conseguir acercar el arte más actual al pueblo que, había respondido con un interés inesperado e insólito para la época. Uno de los factores determinantes para su éxito fue erigirse en una de las primeras ocasiones en las que se reunió a gran parte de los creadores de vanguardia del momento, un aspecto que además se completó con el resto de manifestaciones culturales populares que tanta acogida tendrán a partir de entonces en múltiples semanas y festivales similares que se pondrán en marcha.

En definitiva, se trató de un acontecimiento de promoción del arte vasco significativo del momento, surgido por parte de una entidad cultural privada y que logró una labor de difusión muy destacada. Debido a la buena acogida que tuvo la Quincena Cultural de Tolosa, al año siguiente, en 1973, los organizadores pusieron en marcha otra nueva “Quincena Cultural Vasca”, *Euskal Kultur Hamabostaldia*, con un programa similar repleto de actos desde el 5 al 20 de mayo<sup>88</sup>; entre los que nuevamente adquirió un fuerte protagonismo la Exposición de Arte Vasco organizada en el Palacio Zavala que vio aumentar la presencia de creadores y obras notablemente.

En la denominada como “II Exposición de Arte Vasco”, en clara relación a la continuidad del evento, concurrieron 46 artistas con 87 obras, sobre todo procedentes de Guipúzcoa, Vizcaya y Álava, pero también, a diferencia de la edición del año anterior, se pudo ver la obra de los navarros, lo cual enriquecía la visión de la plástica más actual del territorio y aportaba una vía de difusión y de conocimiento más amplia. Entre todos ellos se pudo conocer nuevamente a las figuras consolidadas de la vanguardia de los años sesenta que ya habían estado presentes en 1972, con una destacada repetición de nombres de pintores y

---

<sup>87</sup> ASKALEKU. “Hamabostaldia dela ta...”. En *Zeruko Argia*, núm. 485, 18 junio 1972; p. 19. “Tolosa. Gran éxito de los actos del Día del Poeta Vasco”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 10 mayo 1972; p. 21.

<sup>88</sup> Entre los mismos vuelven a ser protagonistas los festivales de música con Mikel Laboa, Gorka Knorr, hermanos Arze, grupo Oskarbi y Jose Mari Zabala, así como sesiones de cine y espectáculos de danza, bertsolaris y txistularis, todo ello unido a una Feria de libro y disco vasco y diversas conferencias sobre economía, industria, urbanismo y euskera. Puede consultarse el programa en *Euskal Kultur Hamabostaldia. Tolosa 1973*. [Folleto], San Sebastián: [s. n.], [gráficas Ibarra], 1973.

escultores de Guipúzcoa, Álava y Vizcaya<sup>89</sup> junto a los jóvenes guipuzcoanos que emergen en esos momentos como Andrés Nagel o Juan Luis Goenaga que se unieron a los que repetían experiencia como Marta Cárdenas, José Llanos, Vicente Amezttoy, Ramón Zuriarrain o Tomás Hernández Mendizábal. Junto a ellos se pudieron contemplar las posturas estilísticas actuales de los creadores navarros como Javier Morrás, Juan José Aquerreeta, Pedro Osés, Pedro Salaberri o Isabel Baquedano<sup>90</sup>. Su inclusión en esta ocasión debe de relacionarse con la experiencia que habían tenido en la Muestra de Arte Vasco de los Encuentros de Pamplona un año antes y que se trató de una nueva ocasión para tomar contacto entre todos ellos, después del fracaso sufrido en aquella cita navarra.

Con todo, la cita sirvió para comprobar la situación de la plástica de la región de manera amplia y actual con una buena representación de muchas de las sensibilidades del momento. Incluso en las crónicas de la época se comentaba que sería mejor cambiar el título a la muestra y señalarla como una exposición de arte actual dada la limitación estilística de posturas vanguardistas a la que se veía reducida<sup>91</sup>. Como complemento informativo a la muestra se programó una charla con diapositivas de obras artísticas que ofreció Néstor Basterretxea e incluso se quería colocar un tórculo para que los propios artistas tirasen sus grabados allí mismo y fueran repartidos entre el pueblo y los establecimientos de la ciudad, un dato aparecido en prensa pero que no podemos comprobar si se llevó a efecto<sup>92</sup>.

Como sucedió en la edición anterior, la asistencia de público fue muy numerosa, lo cual demostraba el interés por este tipo de iniciativas culturales, pero sobre todo por conocer la plástica más actual de la zona dado su reconocimiento social. La colectiva vino a recuperar nuevamente la idea utópica de unión entre todos los artistas vascos que en la exposición de los Encuentros de Pamplona se había demostrado difícil de conseguir por la pluralidad no solo estilística sino de pensamiento de cada uno de ellos. Quizás como deriva de los problemas que este tipo de agrupaciones conllevaban en ausencias e intereses ajenos, para el año siguiente, no se volvió a repetir la fórmula de colectiva de arte vasco en la Quincena Cultural Vasca celebrada en octubre de 1974; en su lugar se preparó una exposición individual del pintor Alejandro Tapia con lo que se rompía con el interés de demostrar una panorámica creativa del momento vasco<sup>93</sup>. En años posteriores, la fórmula de las quincenas culturales que se había llevado a cabo fue modificada por una labor más informativa y no tan popular

---

<sup>89</sup> Repitieron Ortiz de Elguea, Iñurrieta, Lafuente, Mieg, Aguirre, Larrea, Ibarrola, Blanco, Mirantes, Carrera, Arri, Zumeta, Sanz, Arocena, Gracenea, Bizkarrondo, Arias, Ugarte, Balerdi, Gonzalo y Eduardo Chillida y Basterretxea.

<sup>90</sup> El listado completo de obras se puede consultar en: *Euskal Kultur Hamabostaldia. Arte Erakusketa*. [Cat. Exp.], 5-20 mayo 1973, Tolosa. San Sebastián: [s. n.], [Gráficas Ibarra], 1973.

<sup>91</sup> BERRUEZO, José. "Exposiciones, artistas y ...". *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 13 mayo 1973; p. 12.

<sup>92</sup> "Exposición de arte vasco en la Quincena Cultural de Tolosa". *La Voz de España*, [San Sebastián], 28 abril 1973; p. 21.

<sup>93</sup> ORMAECHEA, Joaquín. "La Quincena Cultural Vasca de Tolosa". *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 3 octubre 1974; p. 8.

sin festivales ni exposiciones. Se ofrecían conferencias divulgadoras bajo la denominación de “Curso de Cultura Vasca” con un programa para todo un curso escolar que seguía muy relacionado con la identidad vasca entre cuyos temas se incluían la situación del arte vasco del momento<sup>94</sup>. Era una práctica que empezaba a tener un fuerte auge en esos primeros momentos de transición política cuando proliferaron por toda la geografía vasca cursos y seminarios organizados por numerosas entidades privadas de diferente índole sobre la cultura del pueblo vasco y donde el arte tenía su espacio bastante relevante.

A semejanza de lo organizado en Tolosa, en otro valle guipuzcoano, el Urola, se pusieron en marcha, en diciembre de 1972, otras jornadas culturales de carácter e intereses reivindicatorios nacionalistas similares. Celebradas bajo la denominación de *Urola Ibarreko*



Fig. núm. 54. Aspecto de la Feria y Disco Vasco de los Urola Ibarreko Biltzarrak. *El Diario Vasco*, 12 diciembre 1972; p. 12.

*Biltzarrak* –“Jornadas del valle del Urola”, en castellano- el grupo cultural “Carmelo Etxegaray” de Azpeitia congregó en dicha localidad un extenso programa de once días con diversas actividades, al igual que habían organizado en Tolosa, con una Feria de Libro y Disco Vasco, festivales de música popular y danzas vascas, así como sesiones de teatro, cine y poesía unidas a conferencias sobre temas como el arte, urbanismo, tradiciones vascas o música<sup>95</sup>, con lo que se pretendía abordar las diferentes disciplinas de la cultura vasca (Fig. núm. 54).

En tal afán y con una amplia relevancia dentro de los actos, se organizó una muestra de arte actual cuya apertura incluso dio comienzo al resto de las jornadas. Celebrada con la



Fig. núm. 55. Folleto de la Exposición de Arte Vasco celebrada en Azpeitia, 7-17 diciembre 1972.

colaboración de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa en la Casa Antxieta<sup>96</sup>, a diferencia de las exposiciones colectivas promovidas por este tipo de colectivos populares, en esta ocasión se limitó la representación a los artistas guipuzcoanos pese a anunciarse como una exposición de arte vasco (Fig. núm. 55). En total fueron 29 creadores con cuatro obras cada uno, que dieron como resultado una amplia muestra de más de un centenar de trabajos presentados. La amplitud de nombres representados abarcaba desde los más destacados escultores y pintores de la vanguardia vasca como Chillida, Basterretxea, Mendiburu, Ugarte, Sistiaga, Balerdi o Zumeta, hasta los más jóvenes de la región como Nagel, Goenaga, Amezttoy, Cárdenas, Llanos, Zabala o Zuriarrain u otros relacionados con

<sup>94</sup> Los encargados en 1977 de ofrecer las conferencias sobre pintura y escultura vasca fueron Edorta Kortadi y Néstor Basterretxea. Ikastola Laskurain. “Carta a D. Pedro Recalde”. Tolosa, 23 septiembre 1976. Archivo Municipal de Tolosa, sin signatura.

<sup>95</sup> Puede consultarse el programa en: “Urola Ibarreko Biltzarrak”. En: *Zeruko Argia*, núm. 509, 3 diciembre 1972; p. 7.

<sup>96</sup> Situada en el casco histórico de Azpeitia, se acababa de restaurar por parte de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

posturas estilísticas más tradicionales como los miembros del grupo Ur o varios pintores de la Asociación Artística Guipuzcoana<sup>97</sup>. En definitiva, una buena muestra del arte del momento de la provincia, sin selecciones que pudieran entorpecer la valoración del mismo y entre las que empezaban a destacar por su innovación y su cambio en posturas estilísticas figurativas y nuevos materiales, las obras de Nagel, Ameztoy, Cárdenas, Llanos o Zuriarrain entre otros<sup>98</sup>.

Para completar la información artística, la Escuela de Arte de Deba también tuvo su participación con una jornada dedicada a la labor que desarrollaban y por otro lado, tuvo lugar una conferencia ofrecida por el crítico Santiago Amón sobre el arte moderno vasco. Igualmente, fue relevante la presencia de las manifestaciones más actuales en cuanto a la música y el cine vasco del momento. El compositor José Luis Isasa presentó su obra *Ageri - Aparecer*, en castellano- en la que realizaba una original composición con instrumentos tradicionales junto a otros electrónicos además de combinar los sonidos con las imágenes de obras del artista José Antonio Sistiaga<sup>99</sup>. En cierto sentido, aunque con unos objetivos totalmente diferentes se recuperaba la experiencia de vanguardia de los Encuentros de Pamplona que habían tenido lugar en el verano de ese mismo año, 1972.

La resonancia de estas jornadas fue bastante notable no solo en el aspecto cultural y artístico, sino también en el plano reivindicatorio y nacionalista. Tal fue el eco que obtuvieron, que incluso el periódico *The New York Times* reseñaba las jornadas como un medio para explicar la situación reivindicativa de los vascos con una cultura que quedaba coartada por los gobiernos francés y español y denominaban a sus organizadores y participantes como separatistas. En ese sentido, incluso explicaban cómo las obras de arte expuestas habían tenido que pasar un control de censura en sus títulos y señalaban que la abstracción trabajada raramente llegaría a decir nada al público que iba a las salas, aunque su presencia servía para reafirmar la idea de separatismo vasco porque las obras eran un ejemplo de lo vasco<sup>100</sup>.

El éxito de público que tuvieron la mayoría de las jornadas señaladas hizo que la fórmula elegida de festivales, conferencias y muestras de arte, libro y disco vasco se repitiera en la organización de la “Semana del conocimiento en Ordizia”, “*Ordiziako Jakintza Astea*”, una experiencia llevada a cabo por la asociación cultural Jakintza en 1973 y que incluía la

<sup>97</sup> Se puede consultar los nombres representados en: *Exposición de Arte Vasco*, [folleto exposición], 7-17 diciembre 1972, Casa Antxieta, Azpeitia: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

<sup>98</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “¿Será la casa de Anchieta de Azpeitia un futuro museo de arte vasco actual?”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 23 diciembre 1972; p. 20.

<sup>99</sup> “Azpeitia”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 15 diciembre 1972; p. 22.

<sup>100</sup> En el original: “What draws the public, a festival source said, is that the works are Basques and to attend the show is to affirm Basque separateness”. KAMM, Henry. “For Basques, the French-Spanish Border is an Affront”. *The New York Times*, [Nueva York], 13 diciembre 1972, s. p. [hemeroteca digital].



muestra de arte vasco y la feria del libro y disco vasco así como numerosos festivales de música y tradiciones vascas como complemento al resto de actividades que otros años habían puesto en marcha lo que provocaba que la exposición colectiva de arte no tuviera una presencia tan masiva y que tampoco se diera la labor divulgativa de conferencias sobre la creación vasca<sup>101</sup>.

Un año más tarde, en otra localidad guipuzcoana, Bergara, se puso en marcha otra “Quincena Cultural Vasca”, organizada por la Asociación “*Bergarako Urrats Berriak*” –“Pasos nuevos de Bergara”- desde el 6 al 22 de diciembre de 1974. Nuevamente contó con numerosas actividades y espectáculos, entre los que destacaba una Feria de Libro y Disco Vasco<sup>102</sup> y sobre todo importante para nuestro estudio, una muestra de pintura y escultura que inauguraba el acontecimiento en la sala principal del Ayuntamiento de Bergara. En la misma se pudieron ver la obra de creadores sobre todo jóvenes y guipuzcoanos como Amezttoy, Nagel, Goenaga, Zuriarrain, Llanos, Basterretxea, Mendiburu o alaveses como Álvarez Plágaro, Álvarez Vélez, Iñurrieta, Mieg u Ortiz de Elguea<sup>103</sup>. Aunque fuera una representación más reducida que en otras ocasiones, volvía a ser bastante interesante por la juventud de los autores citados, lo cual venía a proclamar una renovación de la plástica unida a reivindicaciones de la generación anterior, con un compromiso por la cultura vasca renovado.

Realmente lo que se pretendía con este tipo de iniciativas era introducir al pueblo en la realidad cultural del momento a través del conocimiento de su propia tradición para lo que se organizaban festivales de música, danza, conferencias sobre cuestiones regionales o ferias de libros y discos, además de las exposiciones de arte vasco colectivas que demostraban a la sociedad parte de la creatividad más reciente del momento. Es decir, no era una labor que proporcionara un apoyo a la promoción del artista y su arte, sino más bien de un conocimiento de una realidad cultural que necesitaba ser revisada y dada a conocer. Se trataba por un lado de una oportunidad de difundir al público de una manera muy popular la creatividad plástica con una proyección de carácter informativo y educativo más que de inclusión en los circuitos artísticos. Tales exposiciones, pese a significar una oportunidad para crear conexiones entre los artistas vascos, con la posibilidad de hacer autocrítica y balance de lo que estaban generando en esos momentos, no se aprovechaban en su totalidad, por los problemas individualistas y de intereses que surgían entre todos ellos. Artistas como José

---

<sup>101</sup> Durante una semana se ofrecieron diversas charlas informativas sobre la fotografía y el cine, editoriales vascas, bertsolarismo, educación y niños, acompañado de varios festivales de música, txistularis, bertsolaris o danzas. TRIKUARRIETA. “Ordiziako Jakintza astea”. *Zeruko Argia*, núm. 548, 2 septiembre 1973; p. 7.

<sup>102</sup> Fueron numerosos los actos programados, no obstante, los que mayor éxito acogieron fueron tanto la feria del libro y disco como otras actividades como una exposición de fotografías, los festivales de bertsolaris, trikitilaris, dantzaris, la proyección de películas y los conciertos de Mikel Laboa, Benito Lertxundi, Gorka Knörr, Xabier Lete, Lourdes Iriondo y Oskarbi. Menos éxito tuvieron las conferencias de diversa temática. “Bergarako Euskal Hamabostaldia”. En *Anaitasuna*, núm. 289, 15 enero 1975; pp. 6-7.

<sup>103</sup> “Bergarako Euskal Hamabostaldia”. En *Anaitasuna*, núm. 286, 30 noviembre 1974; p. 5.

Llanos reconocían lo interesante de este tipo de exposiciones sobre todo por el éxito de participación ciudadana afirmando que “Recuerdo que fue magnífico, monumental el éxito que aquello tuvo, por ejemplo, en Azpeitia, en donde todo el pueblo participó en aquella manifestación de arte. Fue una actividad que funcionó muy bien. (...) Es algo que debiera volver y montarse”<sup>104</sup>.

Posteriormente, se produjo un cambio hacia la celebración de cursos culturales frente a las jornadas multiculturales. En los mismos no se realizaban muestras colectivas de arte y su duración solía ser mayor gracias a que eran, en definitiva, conferencias que pretendían revisar la cultura vasca y darla a conocer a una sociedad que demandaba ese análisis para poder posicionarse. Numerosas asociaciones de diferentes poblaciones repitieron la fórmula de conferencias e informaciones sobre distintos aspectos culturales, pero con desarrollos desiguales en cuanto a la promoción artística ya que generalmente se atendía al desarrollo creativo vasco en algunas informaciones sobre el mismo<sup>105</sup>. Se pueden destacar por su importancia las semanas culturales llevadas a cabo por los Estudios Universitarios y Técnicos de Guipúzcoa (EUTG) situados en San Sebastián y dependientes de la obra social de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa que a lo largo del curso escolar 1976/1977 organizaron el primer curso de Cultura Vasca como un Curso de Extensión Universitaria para “ofrecer a todos los interesados la oportunidad de adquirir unos conocimientos básicos sobre el País Vasco en las diversas áreas de la cultura humanística”<sup>106</sup>. Entre sus temas hubo un amplio espacio hacia la situación del arte en el País Vasco desde el Medievo hasta los problemas definitorios de la situación más actual del mismo<sup>107</sup>.

Incluso este tipo de acontecimientos divulgativos y culturales se llevaron a otras poblaciones españolas en un claro ejemplo del deseo de reivindicar y asentar una idea de cultura propia vasca fuera de las fronteras regionales que, sobre todo, regenerara la imagen estereotipada del pueblo vasco que se había ido forjando durante muchos años. Fue el caso de Zaragoza, en cuya Universidad en marzo de 1973 los estudiantes vascos organizaron un ciclo de actos culturales y folklóricos denominados como “Semana Vasca”. En este caso, además de las actuaciones de dantzaris, música tradicional y actuaciones de poesía y literatura vasca también se celebró en la galería Atenas una muestra con obras de artistas guipuzcoanos

<sup>104</sup> S. A. “José Llanos y la narrativa del paisaje”. *Unidad*, [San Sebastián], 18 diciembre 1975; p. 3.

<sup>105</sup> Son innumerables los cursos culturales que se celebraron a lo largo de toda la década de los setenta con diferentes repercusiones.

<sup>106</sup> Entre los temas tratados, geografía, etnografía, prehistoria, historia o costumbres, Edorta Kortadi y María Asunción Arrazola ofrecieron tres sesiones sobre el arte vasco tanto moderno como actual. “Cultura vasca”. En *Gaiak*, núm. 2, invierno 1976/1977; pp. 330-333.

<sup>107</sup> Pueden consultarse los temas y ponentes de las mismas en: VV.AA. *Cultura Vasca II*. San Sebastián: Erein, 1977.

que habían participado en el Grupo Gaur<sup>108</sup>. Con la excepción de Jorge Oteiza quien no se presentaba en ninguna de estas muestras y colectivas pese a ser ideológicamente su impulsor, estuvieron acompañadas de un coloquio sobre el mismo y otras conferencias sobre cultura vasca<sup>109</sup>. En 1978 y con otros impulsores, la ciudad de Barcelona también acogió una semana de cultura vasca con motivo de la apertura de la primera sociedad vasca en la ciudad condal. Los promotores fueron la sociedad gastronómica instalada en la ciudad condal “Euskalzaleak” quienes quisieron dar a conocer al pueblo catalán lo que en el momento significaba la cultura vasca, sin erigirse en representación de nadie, pero ofreciendo una imagen real del País Vasco sin distorsiones informativas<sup>110</sup>. Para ello además de la preparación de cenas de los más renombrados restaurantes vascos, también ofrecieron nuevamente actuaciones de músicos, cantantes y bailarines<sup>111</sup> y una muestra de arte vasco actual con siete pintores guipuzcoanos como eran Ruiz Balerdi, Goenaga, Arrastalu, Zumeta, Llanos, Zuriarrain o Ameztoy quien fue el único que debió de vender alguna obra<sup>112</sup>.

Por último, y ya dentro del periodo pre-democrático, se debe señalar la celebración en 1977 del festival denominado “8 ordu kulturgingintza” -8 horas en la cultura, en castellano-organizado por la asociación cultural “Kulturgingintza”, de reciente creación e impulsada a su vez por una organización de la izquierda comunista, EKE - OIC<sup>113</sup>. Su pretensión era, fundamentalmente, potenciar la cultura a todos los niveles populares frente a la utilización que consideraban que las clases dirigentes hacían de la misma. En ese afán, organizaron el 29 de octubre una jornada en la Feria de Muestras de Bilbao desde las cinco de la tarde y durante ocho horas en la que se ofreciera una panorámica sobre las más diversas ramas de la cultura: cantantes de diferentes procedencias, bertsolaris, proyecciones de filmes, debates y también una exposición de arte (Fig. núm. 56). Redactaron un manifiesto<sup>114</sup> en el que afirmaban su objetivo de ofrecer la cultura al pueblo sin la utilización ideológica, ni idiomática que se estaba produciendo y sobre todo con un deseo socializador del arte que



Fig. núm. 56. Cartel anunciador de “8 ordu kulturgingintza”. 1977

<sup>108</sup> Puede consultarse la reseña sobre la muestra en: AZPEITIA, Ángel; LORENTE, Jesús Pedro [ed.]. *Exposiciones de arte actual en Zaragoza. Reseñas escogidas. 1962-2012*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013; pp. 174-175.

<sup>109</sup> Contó con la presencia de los poetas José Antonio Arze, Xabier Lete y los músicos Mikel Laboa, José Mari Zabala o Lourdes Iriondo junto con el grupo Oskarbi, Anexa de teatro o Goizaldi de danzas. ECHANIZ MACAZAGA. “Semana Vasca, en Zaragoza”. *Unidad*, [San Sebastián], 8 marzo 1973; p. 8.

<sup>110</sup> “Semana Cultural Vasca”. *La Vanguardia*, [Barcelona], 18 noviembre 1978; p. 19.

<sup>111</sup> URROZ, Javier. “La cultura vasca se presentó en Barcelona”. *Deia*, [Bilbao], 30 noviembre 1978; p. 23. En esta ocasión artistas residentes en Barcelona como Pepe Ocaña conocieron la obra de Ameztoy y criticaron la organización burguesa de las cenas que tuvieron lugar. ZABALA, Garikoitz, “Ocaña, la virgen de las Ramblas”. En *Euskadi Sioux*, núm. 9, 1 mayo 1979; pp. 18-19.

<sup>112</sup> “Euskal kultura Barcelonan”. En *Zeruko Argia*, núm. 809, 3 diciembre 1978; p. 24.

<sup>113</sup> Ezker Komunistaren Erakundea – Organización de Izquierda Comunista. “Notas del Partido”. En *Iraultza*. Núm. 16, 4 noviembre 1977; p. 2.

<sup>114</sup> Puede consultarse en GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Madrid: Akal, 1985; pp. 315-318.

suscitara un debate que enriqueciese y ayudase a avanzar en la búsqueda de una identidad cultural defensora de los intereses del pueblo trabajador<sup>115</sup>.

En la muestra artística que tuvo lugar se dieron cita los pintores y escultores más diversos entre los que destacaron los más jóvenes y desconocidos frente a los más reconocidos y consolidados. Entre los mismos fue notable la presencia de artistas navarros como Mariano Royo, Pedro Salaberri, Pedro Osés, Ernesto Murillo, Pedro Manterola, Javier Suescun y José Antonio Eslava, así como los vizcaínos Miguel Díez Alaba, Fernando Mirantes, Mari Puri Herrero, Gabriel Ramos Uranga, Ramón Carrera, hermanos Roscubas o José Ramón Sainz Morquillas, así como los jóvenes guipuzcoanos Xabier Laka o miembros de la Escuela de Deba como Koldo Merino o Guillermo Andonegui<sup>116</sup>. Un grupo de creadores que comprometidos socialmente con las ideas promovidas por la asociación organizadora demostraban una panorámica ecléctica y sobre todo muy joven y comprometida de la plástica del momento en el País Vasco. No obstante, desde la propia organización lamentaban no haber contado con una representación más amplia dado el poco tiempo de antelación con el que se les avisó lo que tampoco permitió que prepararan una muestra fuera de los tradicionalmente establecido<sup>117</sup>.

Otras de las actividades más relevantes en relación a las manifestaciones plásticas fue la oportunidad de asistir a la gestación de una obra de arte en directo. Los alumnos del último curso de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao fueron los encargados de ofrecer de manera colectiva sus experiencias creativas a lo largo del panel situado tras el escenario de los cantantes. Mientras ellos actuaban, los miembros de la escuela fueron gestando y modificando la obra colectiva con lo que el escenario también lo hacía y ofrecían una forma nueva de acercarse al arte lejos de los individualismos del estudio y de su resultado final.

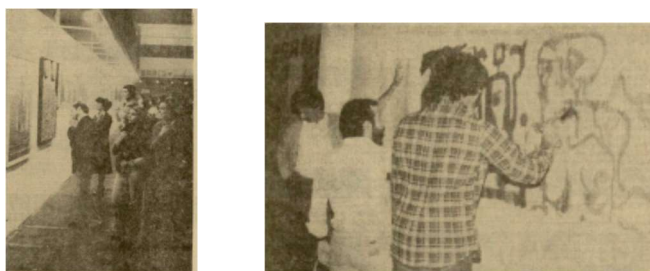


Fig. núm. 57. Imágenes de la muestra celebrada en “8 ordu kulturgintzan” y de varios participantes dando rienda suelta a su imaginación artística en las paredes. *Unidad*, 1 de noviembre de 1977; p. 7.

<sup>115</sup> UBETAGOYENA, Lourdes. “8 Ordu Kulturgintzan”. *Unidad*, [San Sebastián], 20 octubre 1977; p. 9.

<sup>116</sup> “Kulturgintza. Proyección de películas y exposición de artistas vascos”. *Egin*, [Bilbao], 29 octubre 1977; p. 2.

<sup>117</sup> “Kulturgintza”. En *Iraultza. Ezker Komunita Erakundearen Euskadiko hamabosterokoa*. Núm. 16, 4 noviembre 1977; pp. 24.

El éxito de la jornada se constató en el numeroso público que acudió a la cita<sup>118</sup>, aunque seguramente fuera como consecuencia de la variedad de cantantes que se dieron cita en la misma y que a la postre eran el atractivo más importante del certamen<sup>119</sup>. Aun así, lo que verdaderamente fue interesante, según las crónicas, se trató de la exposición de pintura y escultura vasca, al igual que la proyección en una sala durante las ocho horas que duró el festival, de películas como el *Acorazado Potemkin* de Eisenstein, *La Caza* de Saura o varias producciones vascas<sup>120</sup>. Igualmente, y con una idea de expresión libre y popular que diera cabida a las manifestaciones artísticas espontáneas, se colocaron en las paredes diversos papeles en blanco junto con brochas y botes de pintura para que cada uno pudiera expresar sus sentimientos e intereses, una iniciativa que tuvo una gran aceptación dado que casi al poco de abrir las puertas todos los espacios estaban ocupados<sup>121</sup>. Por todo, se pretendió popularizar el arte con una idea social de arrebatar el monopolio de la cultura a las supuestas clases dominantes para hacer al pueblo el creador y partícipe del hecho cultural. La iniciativa, no obstante, no tuvo una continuidad en los años posteriores, aunque sí que se tomó como ejemplo la jornada de música y actividades paralelas para reivindicar otras cuestiones en posteriores ocasiones<sup>122</sup>.

Lo más positivo de estas formas de promoción que surgen desde asociaciones privadas en muchas localidades vascas era el acercamiento tan popular y directo que proporcionaban a todos los niveles de la sociedad. En ese sentido se debe reseñar el carácter reivindicatorio de lo propio de las jornadas y por lo tanto el carácter fácilmente dirigido hacia unas posturas ideológicas frente a otras que podían quedar solapadas. Sin embargo, sobre la representatividad de este tipo de difusión, debemos recordar que si las exposiciones se podían celebrar era gracias a la generosidad y facilidades dadas por los artistas participantes quienes desinteresadamente colaboraban con sus obras e ideas al montaje de las exposiciones. Por lo tanto, era iniciativa e implicación de cada artista en llevar sus obras, es decir, en la mayoría de los casos, la selección se realizaba desde la opción de cada autor en animarse a llevar sus trabajos hasta el lugar donde se fuera a celebrar el acontecimiento. Además, se nota en los nombres presentados un cierto compañerismo, es decir, se ve que se animaban entre los artistas conocidos a llevar las obras.

---

<sup>118</sup> Según las crónicas en prensa fueron unas 15.000 personas, un dato sorprendente para ser en una sola jornada. J.A. "Quince mil personas asistieron al Festival de Cultura Vasca". *El País*, [Madrid], 1 noviembre 1977; p. 25.

<sup>119</sup> Autores como Carlos Cano, Elisa Serra, Miró Casabella, Marina Rosell o José Antonio Labordeta desde diferentes provincias de España, el grupo Gwendal de Inglaterra, Cuarteto Cedrón de Argentina, Mont Joia de Occitania, Soledad Bravo de Venezuela y los vascos Imanol, Amuriza, Lopategi y Azpillaga. "8 ordu kultur gintzan", Bilbon". *Egin*, [Hernani], 21 octubre 1977; p. 21.

<sup>120</sup> Se proyectaron los cortometrajes "Expediente" de Manuel Coronado y Carlos Rodríguez Sanz y las obras de los realizadores Gutiérrez, Franco, Font-Bellida, Badiola, García, Clavel y Ugarte. La sala estuvo abarrotada completamente en todos los pases.

<sup>121</sup> UBETAGOYENA, Lourdes. "Kultur gintza. Numerosa acogida a las ocho horas culturales". *Unidad*, [San Sebastián], 1 noviembre 1977; p. 7.

<sup>122</sup> Así sucedió con los festivales en favor del euskera, "24 orduz euskaraz" o el "Bai Euskarari" celebrados en 1978.

Todo es consecuencia de la situación a la que se está haciendo frente, en un momento en el que existe una necesidad de que el artista se acerque al pueblo por el desconocimiento que se tiene de los mismos además de servir como una reivindicación de lo culturalmente solapado. No obstante, ese interés difícilmente se consigue ya que incluso en las crónicas de la época, se señalaba las dificultades de los visitantes frente a este tipo de muestras de entender el arte más abstracto o apegado a postulados figurativos personales con nuevas traducciones de la realidad, con lo que realmente todo quedaba en una mera exhibición sin análisis y aceptación. Además, hay que volver a enfatizar en la idea de que eran los artistas los que se movilizaban con su trabajo y esfuerzo para intentar impulsar la conciencia popular, algo que poco a poco se va difuminando y relegando hacia un menor activismo y adecuación hacia lo ofrecido desde los estamentos oficiales.

### 3.3. Nuevas promotoras artísticas privadas: fundaciones y entidades bancarias.

Frente al panorama desolador del mercado artístico en el País Vasco y al desarrollo dispar de las iniciativas populares, otras actividades privadas serán las encargadas de difundir en la ciudadanía la creación plástica del momento en la zona con un carácter divulgador. Como ya hemos señalado, será una tendencia que coja un fuerte desarrollo a partir de la instauración del proceso democrático, al surgir fundaciones privadas y secciones dentro de las entidades bancarias con un marcado carácter cultural entre cuyas actividades estará la promoción artística. No obstante, las diferencias en las funciones entre las galerías y los nuevos espacios de promoción son notables. Por un lado, el fin exclusivamente cultural de los centros y secciones, carente de la significación comercial de las galerías de arte, abrieron la posibilidad de popularizar el arte a toda la sociedad, no dirigirlo únicamente al ambiente de especialistas y compradores del mundo artístico o a los posibles clientes interesados en la compra de arte contemporáneo. Además, los contenidos de unas y otras también se diferenciaban notablemente dado que en las salas comerciales primaban los creadores con una cierta salida comercial y por ende, ya consagrados o conocidos en las ciudades, mientras que en los nuevos centros de promoción veremos que permitirán una salida y un conocimiento de sus trabajos a aquellos artistas que empezaban a labrarse un camino.

En cierto sentido, a nivel regional se produce un reflejo de lo que estaba sucediendo en España ya que, en plena transición, serán ciertas entidades privadas las que empiecen a poner en marcha exposiciones de plástica de vanguardia con una acogida muy amplia por parte del público. En concreto en Madrid, será la Fundación Juan March la que inicie a partir de 1975, algunas de las muestras más interesantes de artistas contemporáneos de relevancia



mundial<sup>123</sup>, gracias a la nueva libertad que se vive en esos momentos frente a las trabas del pasado. Muy conocidas y con gran éxito de acogida fueron las exposiciones antológicas que la fundación impulsó en 1977 de artistas americanos o la celebrada con la obra de Pablo Picasso, que suponía la primera gran muestra significativa celebrada en el país desde la guerra sobre el artista y que fue secundada por una gran respuesta popular con numerosos visitantes atraídos por el arte contemporáneo<sup>124</sup>. El éxito de iniciativas como las de Juan March y sus grandes muestras animó a otras instituciones, tanto privadas como públicas, a buscar los mismos resultados<sup>125</sup> con lo que se dio un fuerte dinamismo en la difusión social del arte contemporáneo en toda España y en el caso específico del País Vasco se procurará hacer de manera similar.

En este apartado vamos a dar a conocer, por un lado, una fundación cultural que a finales de los setenta promocionó a diversos artistas vascos, la Fundación Faustino Orbeago, por su singularidad y por su decidida apuesta por el arte contemporáneo y su promoción no solo en el ámbito local sino también en el nacional. Igualmente, destacaremos la iniciativa que quedó en proyecto de fundar un centro de arte contemporáneo por parte de un partido político, la Fundación Sabino Arana y por otro lado, señalaremos las opciones más significativas que las diferentes cajas de ahorros abrieron en sus respectivos ámbitos geográficos, dado que en muchos casos sus salas se convirtieron en verdaderos centros de promoción artística con actividades muy dignas de ser tenidas en cuenta por el revulsivo que significó en el ambiente artístico del momento.

### 3.3.1. Fundación Faustino Orbeago.

Entre las diversas formas de promoción que se dieron en el País Vasco a partir de 1975 dentro del nuevo clima aperturista que comienza a posibilitar a las entidades lograr un panorama mejor para el desarrollo cultural del País Vasco, debemos destacar la creación de la Fundación Faustino Orbeago por su destacada atención a la creación plástica contemporánea vasca. El origen de la fundación se encuentra en el empresario de mismo nombre, Faustino Orbeago Eizaguirre, (Zarautz, 10 de mayo de 1910 – Madrid, 31 de enero de 1977) quien erigió esta institución el 7 de octubre de 1975, con el interés de canalizar los rendimientos de su patrimonio hacia actividades de índole social y cultural. El lugar de nacimiento del fundador, así como el origen de su patrimonio, domicilio y su realidad histórica justificaron que el ámbito de actuación de la entidad fuese el País Vasco. Creada

---

<sup>123</sup> Se pudo ver la obra de artistas como Oskar Kokoschka (1975), Alberto Giacometti (1976), Jean Dubuffet (1976), Francis Bacon (1977), Wassily Kandinsky (1978) o Willem de Kooning (1978).

<sup>124</sup> Según las crónicas más de 100.000 personas visitaron la exposición en Madrid que posteriormente se trasladó a Barcelona. *Diario Vasco*, [San Sebastián], 11 diciembre 1977; p. 10.

<sup>125</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *El Arte Español del siglo XX*, Taurus, Santillana. Madrid, 2001; p. 330.

como una fundación benéfico-particular mixta, los objetivos fundamentales eran los de “potenciar, estimular y desarrollar actividades creativas que contribuyan al progreso, la evolución y el desarrollo armónico de la humanidad”<sup>126</sup>. De la misma manera, prestaron una especial atención a los problemas de la juventud y de la ancianidad, ya que la finalidad primordial de la entidad era desarrollar iniciativas de apoyo y ayuda a los necesitados de toda condición, así como crear centros para otorgar ayudas directas a particulares. Igualmente, querían emprender actividades para la conservación del medio ambiente y llevar a cabo acciones de rehabilitación en el campo de los desequilibrios humanos mediante centros asistenciales<sup>127</sup>. En resumen, un amplio programa social que comenzó en Madrid con unas “Jornadas sobre Problemática juvenil en el mundo actual” del 26 al 30 de abril de 1976, celebradas en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid y que reunieron a varios especialistas y catedráticos de psicología y sociología juvenil de España, Italia, Alemania, Estados Unidos, Australia y Francia. Entre las diversas actividades puestas en marcha desde su constitución destacan la construcción de un Hospital Geriátrico en Zumárraga<sup>128</sup>, así como la creación el 11 de enero de 1978 de un centro de estudios universitarios vascos, denominado UZEI, como una asociación que pretendía la normalización social del euskera en los niveles superiores de la cultura<sup>129</sup>. Igualmente, fue importante la puesta en marcha del Instituto de Investigación sobre Crecimiento y Desarrollo que trazó una curva de crecimiento infantil en el País Vasco durante diecisiete años<sup>130</sup>.

Dentro de su interés por promocionar la cultura, crearon el 21 de abril de 1978, sin personalidad jurídica propia, el Instituto de Arte y Humanidades de la Fundación Faustino Orbegozo (Fig. núm. 58), con sede social en Bilbao, como un instrumento jurídico y operativo de la misma y presidido por José Antonio Ibáñez de Garayo, presidente también de la fundación. Los objetivos que perseguían eran la investigación y la divulgación en las diferentes áreas culturales, tal y como lo dejaron estipulado:

- “- Investigación y divulgación de resultados sobre sus diferentes áreas de expansión cultural: artes plásticas, arquitectura, cultura de masas, cine y teatro, diseño, música y literatura.
- Fomento del conocimiento creador, a través de la promoción de valores en diferentes áreas de tratamiento.



Fig. núm. 58. Logotipo del Instituto de Arte y Humanidades de la Fundación Faustino Orbegozo

<sup>126</sup> “Fundación Faustino Orbegozo Eizaguirre. Ayer, presentación en Bilbao”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 4 mayo 1976; p. 7.

<sup>127</sup> “La Fundación “Faustino Orbegozo Eizaguirre” puede convertirse en la más importante de España. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 10 mayo 1976; p. 3.

<sup>128</sup> Con una capacidad inicial de cincuenta y siete camas, se completó la obra con la urbanización del terreno que la circundaba para ofrecer a los ancianos un espacio mejor.

<sup>129</sup> MARTÍNEZ, Florencio: “Recuperar el humanismo, objetivo de la Fundación Faustino Orbegozo”. *Deia*, [Bilbao], 9 abril 1978; p. 9.

<sup>130</sup> Actualmente las curvas proporcionadas por dicho instituto son las utilizadas como referencia para controlar el desarrollo de la población infantil en varias comunidades autónomas.

- Constituir un instrumento de canalización de la cultura vasca fuera de Euskadi y de las de otros pueblos dentro del país.
- Creación y puesta a disposición del público de un servicio de documentación”<sup>131</sup>.

Tales intereses se concretaron en una serie de actividades divididas en tres apartados; por un lado, se ofrecían ayudas a la investigación en el terreno de la plástica artística, por otro, la edición de publicaciones periódicas y de libros, así como la realización de conferencias y *simposiums* de divulgación. En cierto sentido, las metas a realizar por el Instituto eran muy similares a las que la Fundación Juan March llevaba promocionando desde su creación, por el también empresario Juan March Ordinans en 1955<sup>132</sup>.

El encargado de dirigir el Instituto de Arte y Humanidades fue el crítico vizcaíno Santiago Amón quien, a pesar de residir en Madrid, había sido el responsable de varios de los eventos producidos a lo largo de la década de los setenta en el País Vasco. También quedaba a su cargo la dirección de la revista *Común*, que el mismo Instituto editaba como parte de sus actividades de difusión cultural (Fig. núm. 59). Esta revista

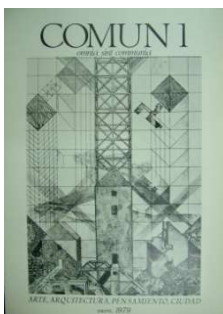


Fig. núm. 59.  
*Común*, núm. 1,  
enero 1979.

de periodicidad trimestral publicó su primer número en enero de 1979 como un “instrumento de comunicación y cultura que, en momentos de apasionada recuperación y fermentación culturales, sirva al mejor entendimiento y divulgación de toda actividad humanística en el ámbito de Euskadi”<sup>133</sup>. La revista pretendía difundir e indagar en todas las manifestaciones de la cultura vasca y aproximar a la cultura vasca, por vías crítica y documental, la presencia de todo movimiento e iniciativa que supusiese un nuevo horizonte para el espíritu humano. En cuanto a los contenidos, la revista daba cabida a los análisis de los fenómenos más significativamente humanísticos de su tiempo: artísticos, arquitectónicos, urbanísticos, historiográficos, antropológicos y del conocimiento y la creación en general. Editaron cuatro números, el primero versaba sobre el “racionalismo y la tendencia en arquitectura”, el número dos salió en mayo de 1979 con un estudio monográfico sobre “el Gran Bilbao”; en el tercer número, aparecido en octubre se dedicaba a “40 años de centralismo en el Planteamiento Territorial” y el último ejemplar de abril de 1980 analizaba “Guipúzcoa y San Sebastián” un monográfico en la misma línea que el realizado en el número dos sobre Bilbao.

En el campo de la edición también fue destacable la publicación de libros sobre arte contemporáneo como el realizado junto con la editorial Turner en 1979 por los historiadores madrileños Ángel González, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz titulado *Escritos*

<sup>131</sup> *Boletín Centro de Fundaciones*, diciembre 1979; p. 3.

<sup>132</sup> Puede consultarse parte de la labor llevada a cabo por la Fundación Juan March en: SÁNCHEZ RON, José Manuel. *Cincuenta años de cultura e investigación en España: la Fundación Juan March (1955-2005)*. Madrid: Crítica, 2005.

<sup>133</sup> “Editorial”. En *Común*, núm. 1, enero 1979; p. 5.

de *Arte de Vanguardia, 1900 – 1945* y que recogía los testimonios más significativos de la estética contemporánea. Igualmente, reeditaron en versión facsímil la revista cultural de principios del siglo *Hermes*<sup>134</sup> así como pretendieron elaborar diversas monografías sobre los artistas que pertenecían a la fundación y que, sin embargo, solo vio la luz la confeccionada por el crítico de arte vitoriano Javier Serrano en torno al artista alavés Carmelo Ortiz de Elguea<sup>135</sup>.

Dentro de las actividades del Instituto de Arte y Humanidades también es reseñable el apoyo ofrecido al cine vasco en colaboración con la Caja Laboral Popular, para la realización de diez cortos cinematográficos sobre distintos aspectos de la realidad cultural y social del País Vasco bajo la denominación de *Ikuska*. Se concibió como una serie de documentales para el cine comercial con una producción y dirección encargadas a personas del País Vasco y con temas y cuestiones de actualidad de la cultura vasca<sup>136</sup>.

Con todo, la actividad más significativa para nuestro análisis dentro de la promoción artística fue el pensionado que realizaron a siete artistas vascos. Se trataba de un apoyo económico que repetía una de las actividades que impulsaba la Fundación Juan March con las becas a artistas plásticos que buscaban apoyar y fomentar el trabajo de los jóvenes creadores que comenzaban<sup>137</sup>. En este sentido también podríamos recordar la labor que otro organismo privado llevó a cabo a principios de los años setenta en el pensionado de los artistas, la denominada Dotación de Arte Castellblanch<sup>138</sup>. Fundada por Antonio Parera bajo la marca de una conocida bodega de cava catalán, ofrecía sus “Becas de Arte Castellblanch”, unas bolsas de estudio dirigidas a pintores, escultores, pero sobre todo enfocadas a músicos, así como actores e incluso jardineros de toda España<sup>139</sup>. A pesar de la multiplicidad de ámbitos culturales que abarcaba el organismo, se trataba de una promoción económica

<sup>134</sup> Revista publicada en Bilbao con clara tendencia cultural entre los años 1917 y 1922.

<sup>135</sup> SERRANO, Javier: *Carmelo Ortiz de Elguea*. Bilbao: Fundación Faustino Orbeagozo, 1979.

<sup>136</sup> Junto con la productora Bertan Filmeak, S.A. y el patrocinio de la empresa Cegasa se llegaron a grabar nueve de los veinte documentales “*Ikuska*” que existen, ya que el resto se hicieron bajo la promoción del Gobierno Vasco. El primero de ellos, dirigido por José Luis Egea, versaba sobre las ikastolas; Pedro Olea fue el director del segundo corto sobre el bombardeo de Gernika. Es significativo que el “*Ikuska 3*” realizado por Antón Merikaetxeabarria en 1979 sobre los problemas urbanísticos de Bilbao, recibiese la Concha de Oro al mejor cortometraje en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. El cuarto lo dirigió Xabier Elorriaga abordando el tema de la televisión vasca; el quinto versaba sobre la diglosia; así como el sexto, cuyo director fue Juan Bautista Berasategui, trataba del euskera en Navarra. En el séptimo *Ikuska*, se entrevistaba a José Miguel Barandiarán, y en el octavo, Koldo Larrañaga narraba los problemas del mundo rural alavés. Por último, José Julián Bakedano hizo el “*Ikuska 9*” sobre el arte plástico vasco.

<sup>137</sup> Desde 1956 hasta 1988 se beneficiaron más de 500 artistas e investigadores para realizar trabajos de creación o estudio en las diferentes manifestaciones de las artes plásticas. Entre ellos existen artistas como Antonio López, Eusebio Sempere, Gustavo Torner, Pablo Serrano, Josep Guinovart o Jordi Teixidor entre muchos otros. Debemos señalar entre los artistas vascos, las becas a Mikel Díez Alaba, José Luis Álvarez Vélez, Xabier Morrás, Marta Cárdenas o Clara Gangutia.

<sup>138</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Don Antonio Parera, Fundador de la dotación de arte Castellblanch”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 28 enero 1971; p. 21.

<sup>139</sup> En cada convocatoria se ofrecían unas 100 becas que eran repartidas geográficamente por toda España.

importante para algunos artistas vascos como José Luis Álvarez Vélez o Pedro Mercader Sánchez, sin olvidar el patrocinio de las dos convocatorias de la Bienal de Escultura de San Sebastián de la que ya hemos dado cuenta.

En el caso de la Fundación Faustino Orbeago, los elegidos en 1977 fueron los alaveses Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg, Santos Iñurrieta y Alberto González; los vizcaínos José Barceló y Jesús María Gallo Bidegain; y por último de Guipúzcoa a José Luis Zumeta, con lo que quedaba demostrada una selección dirigida hacia la juventud y la experimentación, junto con una tendencia clara hacia el arte de vanguardia. No obstante, hay que señalar que la mayoría de ellos eran ya artistas con una cierta trayectoria con múltiples exposiciones y un cierto reconocimiento y proyección para finales de los años setenta (Juan Mieg, Carmelo Ortiz de Elguea, José Barceló, Jesús María Gallo Bidegain o José Luis Zumeta) y pocos eran los jóvenes que empezaban a trabajar (Santos Iñurrieta y Alberto González). José Antonio Ibáñez explicaba la elección de estos artistas en detrimento de otros debido a sus características estilísticas centradas en la vanguardia:

“[...] el instituto de Artes y Humanidades, compuesto por personas entendidas en el tema, ha hecho un análisis de las tendencias de más vanguardia del arte actual y tras consulta a los sectores más solventes de la crítica, se ha determinado por estos artistas, por considerar que son los que están desarrollando una labor más positiva y valiosa en la vanguardia actual”<sup>140</sup>.

Todos los artistas pensionados adquirieron un compromiso con la entidad bilbaína manifestado en la cesión de obras de arte a cambio de una subvención económica fija y una labor de promoción de los mismos a través de exposiciones tanto a nivel regional como nacional. En su trabajo por difundir a sus creadores, la Fundación Faustino Orbeago organizó un programa de exposiciones muy amplio que logró tener un impacto notable en la sociedad. El principal objetivo propuesto era que el arte contemporáneo vasco se diera a conocer no solo a nivel local sino también estatal e incluso con intención de llegar al ámbito internacional. En ese interés, una de las primeras muestras que promocionaron fue la que daba a conocer a uno de los artistas pensionados, José Luis Zumeta (Fig. núm. 60) en la Galería Juana Mordó de Madrid en octubre de 1978<sup>141</sup>.



Fig. núm. 60. Catálogo exposición “Zumeta” en la Galería Juana Mordó, Madrid, 4-26 octubre 1978.

No obstante, frente a este apoyo individual, será la exposición colectiva itinerante denominada “*Erakusketa*” –“Exposición”, en castellano-, con obra de varios artistas vascos, la que mejor represente la labor de compromiso que tuvo la Fundación Faustino Orbeago con la plástica contemporánea vasca. Al igual que la Fundación Juan March había realizado

<sup>140</sup> “Fundación Faustino Orbeago”. En *Galería Recalde*, núm. 7, mayo 1978; p. 4.

<sup>141</sup> *Zumeta*. [Cat. Exp.], 4 – 28 octubre 1978, Galería Juana Mordó, Madrid: [s. n], 1978.

desde 1973 con muestras itinerante por toda España con la obra de sus artistas becados y otros invitados<sup>142</sup>, durante casi tres años, desde 1978 hasta 1980, la muestra *Erakusketa* recorrió numerosas localidades del País Vasco así como Madrid y Barcelona, con lo que suponía ser el primer acercamiento colectivo de las manifestaciones plásticas vascas del momento allende las fronteras regionales del territorio. El objetivo era proporcionar un cauce de información artística lo más popular posible que llegara al mayor número de personas posible y del que daremos cuenta posteriormente en el apartado de la difusión a través de las exposiciones colectivas<sup>143</sup>. Como complemento a la misma, se editaron tres catálogos con textos sobre la muestra y sobre el arte vasco y también se celebraron conferencias divulgativas sobre diversos temas sociales y culturales de la región. Incluso en las ocasiones de Madrid y de Barcelona, los actos se completaron con conciertos de compositores actuales vascos, así como la proyección de los “*Ikuska*” realizados hasta el momento, de manera que pretendían ofrecer un panorama de la cultura vasca en sus diferentes manifestaciones<sup>144</sup>.

El alcance y repercusión que esta muestra tuvo fue bastante relevante, tanto en la publicidad y las crónicas ofrecidas en prensa, como en la acogida por parte del público<sup>145</sup>. Realmente, el mayor acierto de la exposición fue el llevar tanto a Madrid como a Barcelona una representación colectiva de lo que se reivindicaba desde los años sesenta como un arte propio de la región vasca, con unas características singulares y representativas del arte más avanzado y actual de la zona. Hasta ese momento y dadas las condiciones históricas contrarias a la reivindicación nacionalista que se habían vivido, no se había realizado ninguna muestra que sirviera de vehículo cultural de la realidad artística del País Vasco fuera de sus fronteras. Sin embargo, en las exposiciones *Erakusketa* de Madrid y Barcelona los artistas representados fueron reducidos únicamente a los becados por la entidad y a otros tres creadores con los que la corporación mantenía colaboraciones asiduas que eran Mendiburu, Nagel y Ramos Uranga<sup>146</sup>. Por ello, tal reducción y selección provocó ciertas críticas hacia lo representativo de la misma, ya que no ofrecían la pluralidad de conceptos estéticos que emergían en esos momentos en el País Vasco, aunque atendieron a las formas de expresión más frecuentes de la época como eran la abstracción y la figuración. Aun y todo, fue más interesante la

---

<sup>142</sup> *Arte 73. Exposición antológica de artistas españoles*, [Cat. Exp.], itinerante. Madrid: Fundación Juan March, 1973; 7 p.

<sup>143</sup> En total fueron 15 localidades que incluyeron las tres capitales vascas, Bilbao, Vitoria y San Sebastián, así como Pamplona y varias localidades de Guipúzcoa y Vizcaya.

<sup>144</sup> En el caso de la celebración en Madrid, todos los actos se encuadraban dentro de un programa de acercamiento a la cultura vasca promocionada desde el Gobierno Español y su Ministerio de Cultura.

<sup>145</sup> Santiago Arcediano señala que, a excepción de las capitales vascas y Madrid y Barcelona, en los pueblos la muestra no fue tan bien aceptada, un dato que contrasta con los artículos aparecidos diariamente y con las reseñas de la propia Fundación Faustino Orbeago. ARCEDIANO SALAZAR, Santiago. “Un ejemplo de mecenazgo en la plástica contemporánea del País Vasco: El Instituto de Arte y Humanidades de la Fundación Orbeago”. En *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte, CEHA*, 1988. Murcia: Universidad de Murcia, 1992; p. 727.

<sup>146</sup> Instituto de Arte y Humanidades, Fundación Faustino Orbeago. “Memoria Erakusketa -79. Palacio de Velázquez”, diciembre 1979. Archivo de la Fundación Faustino Orbeago.



oportunidad de difundir una muestra del quehacer creativo de la zona que las ausencias que existían ya que como Santiago Amón señalaba sirvieron para “cubrir una inmensa laguna cultural importante que empieza a ser necesario cubrir”<sup>147</sup>. Por todo, la muestra se acogió con gran entusiasmo e incluso la fundación pretendía y anunciaba por esas mismas fechas una itinerancia internacional con exposiciones en París, Nueva York, Alemania y Sudamérica<sup>148</sup>, intenciones que pronto se vieron frustradas ya que, tras la muestra de Barcelona, tras una última parada en el pueblo de Plentzia en Vizcaya, no se volvió a repetir. Del mismo modo, la pretensión inicial de celebrar estas exposiciones de manera anual para recoger en cada momento los diversos aspectos del arte vasco, tampoco tuvo ninguna continuidad e incluso la Fundación dejó de pensionar a los creadores en los años siguientes<sup>149</sup>.

Se debe señalar que las muestras “*Erakusketa*” no fueron patrocinadas únicamente por la Fundación Faustino Orbeago, sino que contaron con la ayuda de otras entidades públicas y privadas. En el caso del País Vasco, fue la Caja Laboral Popular la que ayudó en la organización y gestión de las exposiciones con la cesión de espacios y ayuda económica ya que incluso en la sede de la entidad, Bilbao, la fundación no contaba con ningún espacio de exposiciones permanente. En Madrid fue incluso el recientemente creado Ministerio de Cultura bajo su Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos el que organizó el espacio y ofreció su patrocinio al evento y en Barcelona también contaron con la ayuda de la Fundación Miró. Aun así, la idea, la gestión y la labor de difusión del arte vasco contemporáneo llevado a cabo en esos años fue consecuencia de los intereses de la Fundación Orbeago y como tal, pese a lo criticable de su selección, debe ser reseñado y en cierta medida alabado.

Por todo, podemos indicar que la gestación y la labor puesta en marcha por la Fundación Faustino Orbeago y en concreto su Instituto de Arte y Humanidades en el momento acaecido supuso un buen ejemplo de buenas intenciones por procurar una promoción del arte vasco más actual. Sus intereses se centraban en la recuperación de aspectos sociales y humanísticos a través de la cultura y el arte, lo cual fue consecuencia de los cambios producidos en esos años finales de los setenta en el ámbito político en España que provocaron una ilusión de poder formar un entramado cultural nuevo y además que fuese reconocido como propio de la región vasca. Un ejemplo de esa nueva situación fue la experiencia de las exposiciones “*Erakusketa*”, que se convirtieron en el acontecimiento cultural sobre arte vasco más importante mostrado en España durante toda la década de los setenta. La resonancia pública que adquirieron todas estas exposiciones y la labor del

---

<sup>147</sup> MARTÍNEZ, Florencio. “Santiago Amón: “Erakusketa ha servido de catalizador de una necesidad acuciante: cubrir la laguna cultural”. *Deia*, [Bilbao], 2 abril 1980; p. 7.

<sup>148</sup> ANGULO, Javier. “Erakusketa 79, arte vasco actual”. *El País*, [Madrid], 24 noviembre 1979; p. 29.

<sup>149</sup> En la actualidad la Fundación sigue con una labor de patrocinio y ayuda a creadores de manera individual con estancias en Estados Unidos o Italia así como premios como la Medalla de oro a la investigación de las artes plásticas otorgada en 2008 a Jesús Lizaso.

Instituto fue muy notable, lo cual tuvo también un lado negativo en las críticas vertidas hacia la misma. Al igual que sucede con las selecciones que se producen en los premios, en esta ocasión el objeto de crítica era el patrocinio selectivo hacia unos artistas concretos, lo cual segmenta una parte de la creatividad del momento y el lugar. Aun así, se vertieron numerosos juicios desfavorables centrados más en el concepto capitalista de una fundación como Faustino Orbeagozo que en los artistas y en la exposición “*Erakusketa*” como tal. Uno de los creadores más revulsivos de la escena vasca, Jorge Oteiza, dejó clara su desunión a este tipo de formas de promoción, ya que provocaban una selección de artistas que no concordaba con sus ideas:

“[...] Ardo en ganas de que llegemos en este país nuestro y manipulado a gobierno y control, que aquí finjen [sic: fingen] por su cuenta salas de cultura y Bancos que no deben y Fundaciones de Arte y como quieren, Instituto de Amonidades y selección de artistas de ética centralista y pobre pero obedientes, contentos y orbeagozosos”<sup>150</sup>.

Bajo su punto de vista, este tipo de patrocinios dirigidos personalmente a los creadores únicamente ayudaban a desunir al colectivo de artistas vascos, a que olvidaran el compromiso que tenían, bajo su punto de vista, con el resto de artistas y sobre todo con la situación artística vasca para centrarse en el beneficio propio e individualista. Al mismo tiempo, dentro del clima de cierta libertad en el que se vivía, uno de los periódicos que había hecho un seguimiento pormenorizado sobre las actividades de la fundación, *Egin*, comenzó a incluir dibujos irónicos sobre el capitalismo de la misma y su vasquismo centralista, poco identificado con las reivindicaciones de las posturas de la izquierda abertzale a la que pertenecía este periódico. Eran viñetas realizadas por los jóvenes ilustradores Jon Zabaleta y Juan Carlos Eguillor (Fig. núm. 61)<sup>151</sup>.



Fig. núm. 61. Juan Carlos Eguillor. “Patarrez, Negarrez eta abar”, *Egin*, 8 diciembre 1978, p. 27.

En opinión de Ana María Guasch, la poca aceptación dentro del ambiente cultural

<sup>150</sup> OTEIZA, Jorge: comentario a “Imagen de crítico de arte a cuatro patas y mirando por el culo”, en PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. San Sebastián: La Gran Enciclopedia Vasca, 1979; p. 357.

<sup>151</sup> Jon Zabaleta realiza sus dibujos en diciembre de 1978 y Juan Carlos Eguillor dentro de su espacio “Patarrez, Negarrez eta abar” en noviembre y diciembre de 1979.

vasco fue uno de los factores que provocó, junto con el escaso rendimiento comercial, que la entidad no continuara con la labor de promoción de la plástica del momento<sup>152</sup>. No obstante, como hemos comprobado, hay que matizar dicha idea ya que si bien una parte de la sociedad vasca no concordaba ideológicamente con el tipo de actividades que habían emprendido desde la Fundación Orbegozo por su carácter capitalista y elitista; no por ello el organismo cesó en sus actividades en 1980 tal como señala la crítica catalana. Fundamentalmente, la poca rentabilidad y el no contar con un plan viable a medio plazo hicieron que su labor no pudiera mantenerse con la intensidad que lo había hecho. Sin embargo, la labor de promoción ha continuado hasta la actualidad, de manera menos notoria y pública, pero con un interés continuado por los aspectos culturales, artísticos y sociales del País Vasco<sup>153</sup>.

A pesar de todas las críticas, la labor que dicha fundación cultural llevó a cabo en relación a la promoción artística fue muy significativa porque dentro del ámbito vasco no existía ninguna otra parecida y supuso una iniciativa singular dentro del ámbito privado. Tal carencia provocó que se tomase como ejemplo el trabajo que la Fundación Juan March desarrollaba en Madrid y que, en los años setenta, estaba ofreciendo un fuerte impulso a la cultura y al arte contemporáneo tanto nacional como internacional, con grandes resultados y con una fuerte resonancia pública. En ese sentido, la Fundación Faustino Orbegozo, a otro nivel y con otros intereses más relacionados con la situación del País Vasco, repitió la fórmula de promoción artística desarrollada por la entidad madrileña a través de becas que favoreciesen la actividad de los creadores, así como la difusión de su trabajo por medio de muestras y publicaciones. De igual modo y junto con las reivindicaciones de una diferenciación de la zona vasca que el nuevo panorama autonómico y regional propicia, las exposiciones celebradas bajo la denominación “*Erakusketa*’78’79’80” pretendieron además de difundir parte del quehacer vasco, repetir el éxito de la muestra itinerante “Arte 73” que la Fundación Juan March había celebrado durante dos años por toda España, con la obra de los artistas becados por la entidad, junto con otros seleccionados para ofrecer una panorámica del arte más actual del momento.

En definitiva, se trató de una nueva forma de promoción privada que los nuevos tiempos permitieron y que el arte contemporáneo vasco necesitaba dada la inexistencia de

---

<sup>152</sup> GUASCH, Ana María. ob. cit.; p. 184.

<sup>153</sup> En relación al patrocinio artístico, son varios los creadores a los que han apoyado con muestras y publicaciones de sus obras como entre otros, Jesús Lizaso, María Alonso Páez, José Luis Sánchez García o Adolfo Cuevas. Incluso en 2008 se planteó ceder las obras en propiedad de la Fundación para la creación de un Museo de Arte Contemporáneo Vasco en Basauri junto al Ayuntamiento de la ciudad, que finalmente, no se materializó. Puede consultarse parte de la colección creada en los años setenta y las actividades puestas en marcha por el Instituto de Artes y Humanidades en la página web de la fundación: <http://www.fundacionorbegozo.com> [Consultado en mayo de 2017].

un mercado artístico y de unos mecenas implicados con el mismo<sup>154</sup>. Si bien la selección realizada supone un apoyo reducido al panorama creativo que no acoge la pluralidad de conceptos estéticos que estaban emergiendo a finales de los años setenta, la labor del Instituto de Arte y Humanidades, con su patrocinio individual y colectivo en las exposiciones *Erakusketa*, sirvió de catalizador de la situación agónica en la que se encontraba el arte en el País Vasco. La puesta en marcha de la citada labor cultural y artística gracias a los beneficios empresariales privados abrirá una nueva vía para gestionar e impulsar el arte vasco que pronto se completará con otras maneras de colaboración por parte de instituciones privadas como son las entidades bancarias, que también dedicarán parte de sus beneficios a completar la situación cultural y social de desasistencia en la que se encontraba. Sin embargo, el empuje de las instituciones públicas y su necesidad de acaparar y gestionar la cultura no permitirán que el modelo anglosajón de promoción cultural privado se instaurara en el País Vasco.

### 3.3.2. Fundación Sabino Arana

Dentro del marco predemocrático, también un partido político participó del impulso hacia el arte que empezó a acaparar la escena cultural vasca con un interés por la promoción más activa e investigadora de las manifestaciones creativas vascas del momento. En este afán, el Partido Nacionalista Vasco, PNV, puso en marcha en 1979 la creación de una institución en honor a su fundador, Sabino Arana, con el objetivo y la pretensión de construir un centro cultural que además de reivindicar una historia y una ideología centrada en cuestiones ceñidas a su idiosincrasia, también se convirtiera en un espacio que acogiera todas las manifestaciones culturales y artísticas. En ese afán inicial se encomendó a dos de los artistas más reconocidos del momento, Jorge Oteiza y Néstor Basterretxea, ligado al partido político en esos momentos, que además de diseñar la maqueta inicial del edificio que iría en el solar vacío que había quedado tras la demolición de la casa natal de Sabino Arana en la calle Ibañez de Bilbao, desarrollaran el tipo de espacio cultural que debía materializarse<sup>155</sup>.

A finales de noviembre de 1979, la Fundación Cultural Sabino Arana anunciaba su creación como una entidad cultural abierta, no cerrada por las siglas partidistas que lo impulsaban, aunque con un objetivo claro de reivindicación identitaria, de “apoyar y colaborar en la recuperación de nuestra identidad vasca, estilo y comportamientos, así como en la comunicación con las culturas de otros pueblos”<sup>156</sup>. No obstante, su ámbito de

<sup>154</sup> Puede consultarse al respecto la Tesis Doctoral: ARRIZABALAGA SALGADO, Víctor. *El coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX*. [Tesis Doctoral], Director: Ignacio Díaz Balerdi. Vitoria: Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, Departamento de Historia del Arte y Música, 2015.

<sup>155</sup> Puede consultarse el proyecto ideado por Jorge Oteiza en: VADILLO, Miren; MACAZAGA, Leire. *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2007; pp. 101- 106.

<sup>156</sup> “Así será la Fundación Cultural Sabino Arana”. *Deia*, [Bilbao], 25 noviembre 1979; p. 40.

actuación era la cultura en todas sus manifestaciones y la idea era ofrecer un espacio para la investigación, la creación y su promoción, a través de cuatro espacios diferentes. El primero de ellos pretendía ser el Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas que Jorge Oteiza había definido en otras ocasiones y que sobre todo procuraba llegar a ser un centro creativo de investigación en todas las manifestaciones culturales del pueblo vasco de manera conjunta. Por otro lado, se quería crear un instituto de investigación más centrado en la historia y la política y, además, se planteaba la realización de un archivo, biblioteca y un museo centrado en la etnografía vasca y un departamento de comunicación que se dedicase a las cuestiones de relaciones entre las diversas culturas y nacionalidades.

Para cubrir con parte de los gastos que suponía la puesta en marcha de la fundación<sup>157</sup>, se crearon dos esculturas, en dos materiales diferentes, en material refractario y en bronce para quienes quisieran colaborar con la obra. Las obras eran una *Cabeza de Sabino Arana* diseñada por Jorge Oteiza y la otra de Néstor Basterretxea, una *Estela a Gernika* (Fig. núm. 62). Para que su compra fuera más popular, incluso la comisión “Pro-fundación Sabino Arana” concertó con todas las Cajas de Ahorros del País Vasco y con varios bancos la concesión de créditos para aquellos clientes que quisieran adquirirlas<sup>158</sup>.



Fig. núm. 62. Néstor Basterretxea, *Estela*, Jorge Oteiza, *Sabino Arana*, 1979.

Si bien el proyecto tal como lo había ideado Jorge Oteiza se hubiera convertido en un centro de arte contemporáneo de creación y divulgación a la manera que se empezaban a dar en el extranjero, con un lugar para la investigación comparada de las diversas manifestaciones artísticas y una sala de exposiciones, conferencias y proyecciones; finalmente por diversos problemas no se realizó y terminó siendo la sede del partido político que lo sufragó. Se trató de un proyecto que finalmente derivó en la actual Fundación Sabino Arana con claras vinculaciones políticas, pero que en un principio en el momento en el que se quiso poner en marcha debido a la mercantilización de la cultura y su gran reivindicación, parecía que iba a tratar de ser un gran espacio de creatividad y difusión cultural.

<sup>157</sup> La estimación del presupuesto a finales de 1979 era de 282 millones de pesetas.

<sup>158</sup> El precio marcado para las esculturas cerámicas era de 10.000 pesetas y de 45.000 las de bronce.

## 3.3.3. Entidades bancarias.

En el nuevo clima cultural que a finales de los años setenta empieza a germinar, las cajas de ahorro y las diversas entidades bancarias del País Vasco también van a participar en la promoción del arte vasco actual a través de numerosas actividades e incluso, en algunas ocasiones, van a procurar espacios y organismos dedicados específicamente para ello. Debemos tener en cuenta que en estos momentos tanto las nuevas instituciones públicas, recientemente creadas, como las iniciativas privadas enriquecieron en gran medida las posibilidades de conocimiento del arte vasco y en este aspecto serán las entidades bancarias las que proporcionarán una salida de manera más rápida por contar con unas infraestructuras ya consolidadas de espacios y salas de exposiciones frente a la inexistencia de un entramado cultural y de gestión de los organismos públicos<sup>159</sup>.

Se debe señalar que, pese a que incluyamos a este tipo de entidades dentro del apartado de iniciativas privadas, pueden considerarse como organizaciones en cierto sentido semipúblicas por su carácter social, con un interés por mejorar la comunidad en la que se insertan a la que revierten parte de sus beneficios, además de su vinculación con los poderes públicos que las impulsan y las dirigen. Tanto es así que en realidad el apoyo que ofrecen a la creatividad vasca se incluye dentro de un programa mucho más amplio de promoción e impulso de diferentes campos de la vida social que van desde la agricultura o los deportes hasta la educación, la cultura, o incluso la promoción de viviendas o viajes, así como el apoyo a las personas más desfavorecidas. Por ello, tenemos que entender que la difusión del arte que se procura desde estas instituciones no es una actividad exclusiva de las mismas, sino que en algunos casos se trata de un apartado más que aprovecha los recursos que les ofrecen.

La ventaja de este tipo de corporaciones era, como acabamos de apuntar, la cantidad de centros ya consolidados que ofrecían por todo el País Vasco, ya que no solo las capitales del territorio tenían espacios culturales, sino que también en los pueblos más grandes y significativos había salas de exposiciones y espacios dedicados a la cultura. Igualmente, en algunas ocasiones, se beneficiaban de pertenecer a la Confederación Española de Cajas de Ahorros que englobaba a este tipo de entidades en toda España y que organizaba por todas sus sedes exposiciones de arte itinerantes<sup>160</sup>. Hay que tener en cuenta que en cada provincia existía una entidad provincial a la que se añadía otra centrada en el ámbito municipal de su capital que, en algunas ocasiones como la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián,

---

<sup>159</sup> Podemos recordar tanto los casos del Gobierno Vasco con sus exposiciones en galerías privadas: *Gure Artea* '82 se celebró en la Galería Recalde de Bilbao o cómo las exposiciones *Erakusketa* que la Fundación Faustino Orbeagoz impulsó, tuvieron que mostrarse en las salas de la Caja Laboral, dada la inexistencia de salas propias de la entidad.

<sup>160</sup> Podemos citar la exposición colectiva de "Naturaleza Muerta" celebrada en 1970 en la sala de Caja de Ahorro Vizcaína en Bilbao. E.S. "Catorce pintores en la exposición "Naturaleza Muerta". *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 14 marzo 1970; p. 4.



también extendía su labor por toda la provincia, con lo que eran múltiples las entidades que existían en todo el País Vasco. No obstante, nos es imposible abarcar ni las infraestructuras de cada una de ellas ni las gestiones de difusión artística que llevaron a cabo y por ello vamos a destacar aquellas experiencias que significaron un revulsivo para la promoción del arte vasco contemporáneo.

Entre todas las cajas de ahorros debemos destacar el trabajo llevado a cabo por la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao. Si bien el mayor acontecimiento en favor del arte será la creación en 1978 de un Aula de Cultura que impulsará con fuerza la labor más actual y contemporánea vasca, se debe reseñar asimismo, cómo durante toda la década de los setenta promocionó uno de los certámenes más importantes para la pintura en el País Vasco y Navarra, el “Certamen Vasconavarro de Pintura”. Puesto en marcha en 1973 dado el “firme y continuado empeño de promover el arte y la cultura de la región”<sup>161</sup> de la entidad financiera, se dirigía a todos los pintores nacidos o residentes en las tres provincias vascas, Vizcaya, Guipúzcoa y Álava, así como Navarra. El tema y la tendencia estilística de las obras era libre, aunque en la técnica se especificaba que no se admitían obras realizadas con agua. Las bases instauraban cinco premios indivisibles en dos primeros premios y tres accésits cuyas obras quedarían en propiedad de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao aunque finalmente, tras la recepción de 287 obras y la posterior selección de 71 de las mismas para su exposición, el jurado acordó conceder seis premios de igual honor y cuantía económica dada la calidad artística similar de los artistas que querían premiar y de los que no podía “destacarse una de ellas sobre las cinco restantes”<sup>162</sup>. La composición del jurado<sup>163</sup> estuvo formada por siete personas relacionadas con la entidad bancaria y el ambiente artístico de Bilbao como el director de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, Luis Badosa, así como los críticos de los diarios de la ciudad, María José Arribas y Miguel Ángel Astiz y otros tres representantes de las otras tres provincias, los artistas Rafael Lafuente por Álava, Javier Morrás por Navarra – quien estuvo ausente- y Ricardo Ugarte por Guipúzcoa. En definitiva, una representación digna del ambiente creativo del momento, dada la escasez de profesionales críticos del arte en la región. Los artistas galardonados pertenecían a diferentes generaciones, lo que demostraba la pluralidad en tendencias estilísticas que existían en el momento, desde la figuración hasta la abstracción con nombres como Carlos Sanz, Jesús Gallego, José María Tellería, Miguel Flores, Daniel Txopitea o Francisco Muñoz, creadores algunos ya destacados de la escena vasca y otros más jóvenes que empezaban a despuntar.

---

<sup>161</sup> *Primer Certamen Vasconavarro de pintura. Catálogo de obras expuestas*. [Cat. Exp.] octubre-noviembre 1973, Museo Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1973; s.p.

<sup>162</sup> “Seis primeros premios, con la misma categoría, en el I Certamen Vasco-Navarro de Pintura: 600.000 pesetas”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 20 octubre 1973; p. 7.

<sup>163</sup> José María Dermit Saralegui, Crisanto Lasterra, Javier de Ybarra, José Luis Badosa, Miguel Ángel Astiz, María José Arribas, Laureano Muñoz, Rafael Lafuente, Manuel Llano Gorostiza, Javier Morrás y Ricardo Ugarte.



Fig. núm. 63. Portada del Catálogo *Primer Certamen Vasconavarro de Pintura*, [Cat. Exp.], Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1973.

En la selección de pinturas realizada para la muestra que tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes desde el 31 de octubre de 1973, dominaban sobre todo los artistas más desconocidos frente a los consolidados, con la salvedad de algunos nombres de la pintura más tradicionalista frente a obras de alumnos de la recientemente creada Escuela de Bellas Artes de Bilbao<sup>164</sup>. En el Certamen sorprende la ausencia de los pintores que en esos mismos años estaban participando en otros certámenes de pintura como el Gran Premio de Pintura Vasca promovido por el Ayuntamiento de San Sebastián y que llevaban una cierta trayectoria en la escena artística vasca como Zumeta, Ortiz de Elguea, Iñurrieta, Ameztoy, Zuriarrain, Goenaga, entre otros. Quizás la explicación estuviera motivada por la poca trayectoria del certamen y, por lo tanto, la incertidumbre que pudiera generar su puesta en marcha.

Dos años más tarde, en 1975, se volvió a convocar el “Segundo Certamen Vasconavarro de Pintura” con las mismas bases que el primero y retomando los cinco premios con su correspondiente clasificación y una composición del jurado similar pero sin la representación de los artistas y la inclusión de personalidades de las provincias, representantes de las instituciones artísticas de cada una de ellas: el pintor y crítico Juan Mari Álvarez Empananza por Guipúzcoa, Pedro Sancristóval por Álava y María Ángeles Mezquiriz por Navarra<sup>165</sup>. En esta ocasión, de entre las 243 obras presentadas, el ganador del primer premio fue una obra abstracta y colorista del creador de principios del siglo XX, Carmelo García Barrena, mientras que el resto de premios se otorgaron a jóvenes creadores cuyas tendencias pasaban desde la abstracción gestualista de Juan Luis Goenaga y Mikel Díez Alaba hasta la figuración ensoñadora de Rosendo García Ramos y Daniel Txopitea (Fig. núm. 64). En la selección de 66 obras realizada también hubo una tendencia hacia los artistas más jóvenes frente a los más consolidados con nombres que empezaban a despuntar en la creación contemporánea vasca como Morquillas, Zuriarrain, Villalba, Roscubas, Rementería o Azketa, entre otros muchos<sup>166</sup>.

<sup>164</sup> El listado completo se encuentra en el catálogo publicado con motivo de la exposición, *cat. cit.*; s.p.

<sup>165</sup> El resto de miembros eran José Luis de Berástegui, alcalde de Bilbao, José María Dermit de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Javier de Bengoechea, director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Juan Ramón de Urquijo y Olano, presidente de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País y los críticos María José Arribas y Laureano Muñoz.

<sup>166</sup> La lista completa de obras expuestas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao desde el 31 de octubre puede consultarse en el catálogo: *Segundo Certamen Vasconavarro de Pintura*. [Cat. Exp.], octubre – noviembre 1973, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1975; s. p.



Fig. núm. 64. Tres obras premiadas en el II Certamen Vasconavarro de Pintura, 1975: Carmelo García Barrena *Composición en Rosa*, Juan Luis Goenaga, *Pinturas 1ª y 2ª*, Daniel Txopitea, *Begizko*.

La última convocatoria de este certamen tuvo lugar en 1977 y en esta ocasión se determinó aumentar la cuantía de los premios y reducirlos a dos únicos premios que finalmente se convirtieron en un primero y dos segundos. El jurado se volvió a componer de manera similar con representantes de la ciudad de Bilbao, su alcalde y miembros de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, así como Joan Sureda como director de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao o los críticos de la ciudad Florencio Martínez, Laureano Muñoz y Rosario Garín. Como representantes de Álava y Guipúzcoa repitieron Pedro de Sancristóval y Juan María Álvarez Emparanza y la directora del Museo de Navarra, María Ángeles Mezquíriz. Una representación muy parecida a la de años anteriores que seleccionó 46 obras de las 400 presentadas<sup>167</sup> y que ofreció los premios a tres artistas jóvenes que fueron Fernando Illana, Jaime Brull y Alberto Rementería, quienes presentaron obras dentro de la abstracción y la figuración que predominaba en esos momentos y que, por lo tanto, se demostraba una apuesta por un arte más avanzado y novedoso. Entre los artistas presentados hubo un notable aumento de jóvenes desconocidos dentro de la escena vasca sobre todo alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao como el propio premiado Rementería, Alfonso Gortazar, Daniel Tamayo, Rosa María Adrada o Iñaki Bilbao, lo cual demostraba el cambio que se había producido frente a las dos ediciones anteriores donde prácticamente no se aportaba ningún nombre nuevo.

Pese a la oportunidad que significaba la convocatoria de este certamen, no solo por los premios otorgados sino también por las exposiciones que en cada ocasión se realizaban en el Museo de Bellas Artes de Bilbao que permitían dar a conocer a nuevos creadores respaldados por el juicio de un jurado, las críticas hacia el mismo fueron notables, sobre todo en la última edición de 1977. Como en otras ocasiones, la arbitrariedad en la composición de las personas del jurado, su falta de cualificación crítica para verter una opinión centrada en la realidad artística del momento y sus decisiones fueron una de las mayores quejas a las que se enfrentaron ya que sobre todo no se premiaba a las obras más comprometidas con la investigación plástica sino aquellas acordes a unos gustos generalistas de una pintura ya asimilada y por lo tanto no novedosa. Esta es la visión de la crítica Ana María Guasch, quien

<sup>167</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María. “Consideraciones sobre el tercer Certamen Vasco-Navarro de Pintura”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 19 noviembre 1977; p. 15.

consideraba que para que este tipo de certámenes en el momento en el que se encontraban fueran eficaces y ayudaran a la difusión a la creación plástica debían de reconsiderar sus bases y su organización<sup>168</sup>.

Fuese por las críticas vertidas o por la poca aceptación por parte de los pintores consagrados a quienes se pretendía haber atraído hacia el premio, la cuestión es que la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao no volvió a convocar el Certamen Vasconavarro de pintura bajo esa denominación y dirigió sus esfuerzos a partir de 1978 hacia cuestiones más prácticas y cercanas a la realidad de los creadores vascos más actuales. En ese afán, pusieron en marcha un espacio novedoso en la promoción de las artes y la cultura, el Aula de Cultura, una moderna instalación en la calle Elcano de Bilbao construida para demostrar el nuevo sentir de renovación que en esos momentos el pueblo vasco necesitaba. Así lo manifestaban desde la entidad financiera quienes señalaban que se adentraban en el tema de la cultura por entender que era la demanda prioritaria de la sociedad del momento:

“[...] Nuestro pueblo, el pueblo vasco, siente ansias de renovación, de avanzar decididamente en los contenidos culturales y la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao no podía quedar insensible a este sentir.

[...] La Caja de Ahorros Municipal de Bilbao quiere aportar un sentido de servicio al quehacer cultural rigurosamente contemporáneo, a la vanguardia artística, a sus plurales e incluso contradictorias manifestaciones, con especial atención a sectores que tradicionalmente han sido insuficientemente considerados

Al inaugurar el Aula de Cultura, la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao hace votos para que sirva eficazmente a las necesidades de expresión que surgen en nuestro momento y para que contribuya así al mayor esplendor de la vida artística y cultura entre nosotros”<sup>169</sup>.

Quedaba claro en su presentación el nuevo sentir que la sociedad de finales de los años setenta tenía sobre la necesidad de ponerse al día en cuestiones culturales que en el caso de las artes pasaba por las nuevas manifestaciones de vanguardia. Se trataba de un espacio diferente al ofrecido por las cajas de ahorro hasta el momento ya que no solo se pretendía contar con una sala para realizar exposiciones, sino que quería ser un espacio generador de las diferentes manifestaciones del arte y la cultura, en el que se diese una actividad en permanente elaboración. Para ello, además de sala de exposición, el local contaba con otros espacios dedicados a conferencias, proyecciones o actuaciones musicales además de sala de lectura y biblioteca especializada, así como archivo de artistas. Un verdadero centro cultural como no existía en ninguna otra ciudad del País Vasco, aunque con un antecedente cercano en Pamplona en la Sala de Cultura promovida por la Caja de Ahorros de Navarra e inaugurada el 22 de octubre de 1969. Dirigida en un primer momento por la artista María

<sup>168</sup> GUASCH, Ana María. “III Certamen Vasco-Navarro de Pintura. De lo “bonito” a lo comprometido”. *Egin*, [Bilbao], 1 noviembre 1977; p. 2.

<sup>169</sup> “Presentación”. Bilbao, 22 septiembre 1978, *Euskal Artea '78/ Arte Vasco '78*. [Cat. Exp.], octubre 1978, Aula de Cultura de Bilbao. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1978; s.p.

Ángeles Otamendi hasta 1971 cuando tomó las riendas el joven y curioso artista navarro Xabier Morrás, quien mantuvo a lo largo de toda la década de los setenta una clara intención de renovar el panorama artístico local al apostar por las manifestaciones más vanguardistas y arriesgadas<sup>170</sup>.

Al igual que sucedía en la Sala de Cultura de Pamplona, al frente del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao se puso también a uno de los creadores vizcaínos más innovadores del momento: José Ramón Sainz Morquillas, lo cual ya nos indica las intenciones de la entidad bancaria de procurar un cambio y acercarse a las nuevas formas de creación plástica y a las necesidades reales de los artistas pertenecientes a una nueva generación que necesitaba un espacio diferente para congregarse y trabajar. No obstante, el propio creador señalaba que llevaba varios años planificando y estructurando la manera de ponerlo en marcha y que la entidad bancaria fue la que se hizo cargo de sus ideas y las puso en práctica gracias a la visión audaz del director, Javier Rubio<sup>171</sup>. Su interés radicaba básicamente en cubrir las necesidades culturales de una sociedad que desconocía y no comprendía las manifestaciones experimentales de su momento y para ello debía de ofrecerse la información complementaria necesaria para lograr una cultura viva y actual<sup>172</sup>.

En ese intento, la primera actuación con la que se inauguró el Aula de Cultura fue una muestra colectiva denominada “Euskal Artea '78 / Arte Vasco '78”, que pretendía ofrecer una panorámica del quehacer artístico de la región, sin ningún tipo de selección, ni premios. Desde el verano de 1978 se planificó la exposición como una más de las actividades a celebrar sobre el hecho artístico. La idea era ofrecer “un amplio contexto informativo de cara a una mayor comprensión de la experiencia artística por los visitantes”<sup>173</sup> y para ello se programó, además de un ciclo de conferencias, varias proyecciones de diapositivas y películas, un Congreso de Arte Vasco que desarrollaría como grandes temas la relación entre el arte y la política, los medios de comunicación, la educación y la sociedad y, por último, las propias relaciones entre la arquitectura, la escultura y la pintura<sup>174</sup>. No obstante, en la carta que José Ramón Sainz Morquillas, como encargado del Aula de Cultura y de todas las gestiones de la muestra y el congreso, mandó a los artistas vascos, exponía la necesidad de contar con la ayuda de todos ellos y de sus conocimientos para completar tanto el temario

---

<sup>170</sup> Puede consultarse parte de la historia de los espacios ofrecidos en Pamplona en BALDA, Javier. “Los se70tenta”, *Se70tenta en la colección Caja Navarra*. [Cat. Exp.], 24 febrero – 17 abril 2005, Sala de Cultura García Castañón, Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2005; pp. 6 - 9.

<sup>171</sup> MORQUILLAS. “Tránsito del rito religioso a la pornografía cultural. (Quizás fue al revés; aunque nos dimos cuenta)”. En *Laboratorios 70. Poéticas / políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*. [Cat. Exp.], 14 mayo – 6 septiembre 2009, Sala Rekalde, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2009; p. 158.

<sup>172</sup> KORTADI, Edorta. “J. R. Morquillas: “Tratamos de ofrecer cultura viva”. *Deia*, [Bilbao], 29 marzo 1979; p. 33.

<sup>173</sup> MORQUILLAS, José Ramón. “Carta dirigida a los artistas vascos”. Bilbao julio 1978. Recogida en GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. *Los miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa en la historia reciente de la plástica vasca*. San Sebastián: Asociación Artística de Guipúzcoa, 1999; pp. 122-124.

<sup>174</sup> “Se prepara en Bilbao un congreso de arte vasco”. *Deia*, [Bilbao], 20 agosto 1978; p. 27.

de la manera que se creyera oportuna como las personas adecuadas que pudieran llevarlo a cabo.

Finalmente, la muestra tuvo lugar en octubre de 1978 coincidiendo a su vez con la inauguración de los espacios de la Sala de Cultura de la entidad financiera. Pese a que a finales de septiembre desde la prensa local se anunciara que el Congreso de Arte Vasco iba a tener



Fig. núm. 65. Exposición “Euskal Artea 78” en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Calle Elcano, 20.

lugar en los últimos cinco días de octubre y que sería inaugurado por Jorge Oteiza<sup>175</sup> no se llegó a celebrar y lo que ofrecieron fueron varias conferencias que completaban la labor informativa pretendida. Para ello, en primer lugar, Pedro Manterola fue el encargado de explicar las características del arte en Navarra, posteriormente, Edorta Kortadi hizo lo mismo con las propias de la provincia de

Guipúzcoa y Javier Urquijo se encargó de los artistas de Vizcaya. Finalizaron las actividades con una mesa redonda en la que participaron los artistas jóvenes de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, Txupi Sanz, Alfonso Gortázar y el encargado de la sala, José Ramón Sainz Morquillas, quienes resumieron lo tratado en los días anteriores y mantuvieron un coloquio sobre el mismo<sup>176</sup>.

Como vemos, se organizó un programa amplio con el que se pretendía englobar el hecho artístico vasco y aprovechar el interés de la entidad bancaria por promocionar las artes plásticas sin cortapisas y con una clara tendencia hacia lo más actual. La labor del Aula de Cultura continuó durante el resto de los años setenta y posteriormente siguió ejerciendo un papel fundamental dentro del entramado artístico de Bilbao. Su director, Morquillas, estuvo en el puesto hasta 1988<sup>177</sup> y en su transcurso ofreció el espacio para acoger en exposiciones tanto individuales como colectivas de numerosos compañeros jóvenes y a otras formas de creación. En su afán por cubrir el vacío cultural existente, también se centraron en una labor informativa que desentrañara la complejidad de la obra de arte o de otros aspectos culturales<sup>178</sup>. Dentro de la misma fueron relevantes algunos cursos entre los que destacó la “I Semana de información sobre vídeo” ofrecido por los componentes del grupo catalán “Video Nou” Antoni Mercader, Eugenia Balcells y Eugeni Bonet en 1979 y en el que se

<sup>175</sup> “Exposición colectiva y Congreso de Arte Vasco”. *Deia*, [Bilbao], 20 agosto 1978; p. 27.

<sup>176</sup> “Finalizó en Bilbao la exposición “Euskal Artea 78”. *Deia*, [Bilbao], 2 noviembre 1978; p. 21.

<sup>177</sup> SARRIUGARTE, Iñigo. “Rebelde con causa: la obra artística de José Ramón Sainz Morquillas en los años 80 y 90”. En *Bidebarrieta*, núm. 19, 2008; p. 411.

<sup>178</sup> Podemos señalar ciertas experiencias interesantes puestas en marcha hasta 1981 sobre el bertsolarismo, la fotografía, teatro, arte de los indios de Brasil, filosofía, estudios sobre reordenación del espacio urbano, cerámica, arte y psiquiatría, pedagogía infantil, cine o jazz. Pueden consultarse en: “Aula de Cultura”. En *Batik*, núm. 61, mayo 1981; p. 130.



ofreció uno de los primeros acercamientos teórico-prácticos al video arte<sup>179</sup> para algunos de los creadores más jóvenes de la provincia<sup>180</sup>.



Fig. núm. 66. Portada del catálogo 4ª Bienal de pintura, [Cat. Exp.], 31 octubre – 22 noviembre 1979, Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1979

Igualmente, fueron significativos los cambios que el director realizó en 1979 en la convocatoria del premio que correspondería al cuarto Certamen Vasconavarro de Pintura. Por un lado, modificaron el título del mismo a “4ª Bienal de Pintura” (Fig. núm. 66) y asimismo, redujeron el ámbito de procedencia de los autores a la provincia de Vizcaya. Tal como se había producido en la primera convocatoria, se ofrecieron siete premios de igual cuantía y honor en un intento de reducir el carácter competitivo que habían tenido las anteriores convocatorias. En ese mismo sentido, para la muestra que da a conocer el concurso casi no se realizó selección ya que de las 421 obras que fueron presentadas se expusieron 309 en el Aula de Cultura a lo largo de tres fases diferentes para poder abarcarlas a todas y de ese modo dar cabida a numerosos artistas nuevos y jóvenes<sup>181</sup>.

Entre los cambios que se produjeron también fue reseñable la composición del jurado constituido por Javier de Bengoechea, Francisco Gomila, Pedro Guasch, Néstor Basterretxea, Pedro María Basañez y José Ramón Sainz Morquillas, es decir, unas personas no tan relacionadas con el ámbito de la ciudad y sus medios de comunicación sino con especialistas más cercanos a los últimos avatares del arte en general<sup>182</sup>. Los galardonados fueron Fernando Alaba, Iñaki Bilbao, Ricardo Catania, Iñaki de la Fuente, Fernando Roscubas, Vicente Roscubas y Txupi Sanz, con lo que se apostó por la creatividad más emergente y actual de la provincia frente a lo establecido y consolidado. Sin embargo, tampoco en esta ocasión la decisión tomada se libró de las críticas e incluso un grupo denominado de “creadores vascos” que exponían en la muestra denunciaron los premios concedidos colgando sus obras de cara a la pared, ya que declaraban irregularidades en los mismos, con deficiencias en proporcionar la misma calidad en la exposición de todos los cuadros y haber favorecido con cierta arbitrariedad, a personas afines a los organizadores<sup>183</sup>. La protesta finalmente acabó en una fuerte disputa entre todos, lo que ponía de manifiesto

<sup>179</sup> No olvidemos el ciclo de vídeo programado dentro de los Encuentros de Pamplona en 1972 con la participación de artistas internacionales como Oppenheim, Acconci o Sharp entre otros muchos. posteriormente en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra en Pamplona en mayo de 1977 Antoni Mercader había ofrecido una conferencia sobre “Arte y Vídeo”.

<sup>180</sup> Participaron en el curso artistas como Txupi Sanz, Javier Urquijo, Iñaki Bilbao o los hermanos Roscubas quienes al finalizar el mismo realizaron una experiencia de video arte e instalación inédita en el Parque de Doña Casilda Iturrizar. REKALDE, Josu. “Panorama del Arte Vasco contemporáneo en relación con las nuevas tecnologías”. En *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 26, 2008; p. 139.

<sup>181</sup> La primera fase tuvo lugar del 31 de octubre al 7 de noviembre, la segunda del 8 al 14 de noviembre y la última del 15 al 22 de noviembre. 4ª Bienal de pintura, [Cat. Exp.], 31 octubre – 22 noviembre 1979, Aula de Cultura, Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1979.

<sup>182</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Arte en Bizkaia (1939-2010)”. *Ertibil Bizkaia 2012. Muestra itinerante de artes visuales*. [Cat. Exp.], 19 junio – 26 diciembre 2012, itinerante, Bizkaia. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2012; p. 34.

<sup>183</sup> “Exposición con cuadros “cara a la pared”. *Egin*, [Bilbao], 6 noviembre 1979; p. 23.

las dificultades y contradicciones que entrañaba el intento de englobar a todos los artistas vizcaínos y que provocó que la Caja de Ahorros Municipal no celebrara más este tipo de certámenes.

No obstante, el interés en la difusión del arte de la zona continuó con una muestra itinerante también organizada desde el Aula de Cultura y su director, denominada “Bizkaiko Pintura Gaur” –la pintura en Vizcaya, hoy- que seleccionaba nuevamente a más de treinta artistas de diversas generaciones pero que tenían en común su apuesta por los planteamientos más novedosos y actuales de la pintura del momento (Fig. núm. 67). Entre los mismos destacaban los premiados y seleccionados en los certámenes anteriores con un claro predominio de los más jóvenes como Txomin Badiola, Iñaki Bilbao, Iñaki de la Fuente, Rosa Adrada, Mikel Díez Alaba, Juan Luis Moraza, Fernando y Vicente Roscubas, José Ramón Sainz Morquillas o Txupi Sanz entre otros<sup>184</sup>.

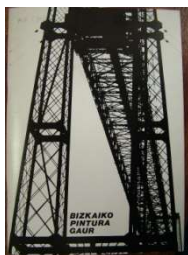


Fig. núm. 67. Portada del catálogo *Bizkaiko pintura, gaur*, [Cat. Exp.], diciembre 1979 – abril 1980, itinerante, Vizcaya. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1980.

Asimismo, fueron numerosas las exposiciones individuales de jóvenes artistas entre las que podemos señalar a Catania, Carrera, Goenaga o los hermanos Roscubas, o incluso colectivas de alumnos de la Facultad de Bellas Artes y sobre todo ya a comienzos de los años ochenta, se celebraron importantes muestras de muchos de los jóvenes que terminaban sus estudios en la misma y que emergían con fuerza en la escena creativa vasca como fueron Txomin Badiola, Darío Urzay, Itziar Elejalde, Alfonso Gortázar, Txupi Sanz, Daniel Tamayo, Juan Luis Moraza o Txomin Badiola. En definitiva, hemos comprobado que la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao ofreció un fuerte impulso a la pintura y a las artes del momento a través en gran medida de la creación del Aula de Cultura como un espacio nuevo y dinamizador de toda la cultura que ninguna otra entidad procurará y que sobre todo tendrá al arte como uno de sus pilares fundamentales.

En el caso de su compañera en el ámbito provincial, la Caja de Ahorros Vizcaína, su situación era diferente ya que contaba con una de las salas de exposiciones más importantes de la ciudad en la céntrica calle de la Gran Vía bilbaína. Durante toda la década de los setenta

<sup>184</sup> *Bizkaiko pintura, gaur*. [Cat. Exp.], diciembre 1979- abril 1980, itinerante, Vizcaya. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1980.

sus locales eran los únicos, fuera de los espacios del Museo de Bellas Artes, donde se realizaron muestras de diferente índole que mezclaban tanto la obra de artistas jóvenes con la de los más tradicionalistas de la zona, de manera que ofrecieron su espacio a creadores emergentes como Fernando y Vicente Roscubas, Pedro Manterola, el grupo Alkitran o uno de sus miembros Alberto Rementería. Aun así, los cambios que se estaban sufriendo a raíz del cambio político a partir de 1978 y la apuesta por varias entidades privadas y públicas por la cultura y el arte, también afectará al trabajo de promoción plástica de la caja provincial. Un dato significativo fue el nombramiento de Leopoldo Zugaza, promotor cultural y gran impulsor de las artes plásticas de vanguardia a lo largo de toda la década como asesor cultural de la entidad. El impulso que se prestó se concretó en un apoyo económico y de gestión para celebrar algunas de las colectivas más importantes del momento como “*Euzkadi Margolaritzan*” en 1978, realizada juntamente con la Galería Arteta y el Gobierno Vasco, que incluso se mostró fuera de las fronteras vascas e igualmente interesante fue la celebración de “Grabadores Vascos - Euskal Grabatzaileak” en 1979, muestra itinerante que apoyaba una técnica poco difundida y conocida; y sobre todo, fue relevante el apoyo ofrecido en 1980 a la exposición “La Trama del Arte Vasco” celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y que recopilaba el quehacer artístico de la zona y su relación con el ambiente internacional a modo de compendio de una época que se cerraba con el fin de la década.

No obstante, y dado que ya contaban con un espacio para sus actividades culturales, quizás la labor más interesante que emprendió la Caja de Ahorros Vizcaína fue la puesta en marcha en 1978 de una serie de becas para la creación artística, del mismo modo que la Fundación Faustino Orbegozo ofrecía o posteriormente lo hará el recientemente instaurado Gobierno Vasco. Su interés era ampliar el programa de actividades culturales que ofrecían desde la entidad bancaria<sup>185</sup> y quedaban completadas con otras becas de estudio y de investigación relacionadas con el País Vasco. Las becas de creación artística no solo abarcaban el campo de las artes plásticas, sino que también alcanzaban las manifestaciones literarias y musicales. Se ofrecían de manera individual y en el campo de la creación artística estaban enfocadas a disfrutar de las mismas en el extranjero. Con una duración anual y una aportación económica mensual, el ámbito al que se dirigía era el vizcaíno y el único requisito para optar a ellas era demostrar una preparación suficiente para el desarrollo del trabajo al que concurrían<sup>186</sup>. Al finalizar el periodo de disfrute de la beca debían entregar dos obras acabadas e imágenes de otras seis realizaciones, y del mismo modo incluía una muestra en las salas de arte de la entidad en la Gran Vía bilbaína. Los primeros autores que disfrutaron de estas ayudas fueron sobre todo jóvenes alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao como Alberto Rementería, Daniel Tamayo, Miguel Ángel Lertxundi, Carmen Olabari y

---

<sup>185</sup> Entre las mismas es destacable los concursos de Teatro, Poesía y Música que llevaban a cabo, así como la edición de libros, apartado en el que contaban como asesor editorial a Leopoldo Zugaza. “Amplia convocatoria de becas de creación artística, estudios e investigación”. *Deia*, [Bilbao], 2 junio 1978; p. 34.

<sup>186</sup> “Becas y ayudas a la creación y a la investigación”. En *Ahorro*, núm. 121, junio 1979; p. 64.

Ricardo Catania sucesivamente hasta 1981, quienes fueron seleccionados entre numerosas solicitudes por un jurado compuesto en la mayoría de ocasiones por artistas vascos de reconocido prestigio incluso internacional como Eduardo Chillida, Vicente Larrea, Rafael Ruiz Balerdi o Carmelo Ortiz de Elguea<sup>187</sup>.

Como vemos, son los más jóvenes los que aprovechan las nuevas oportunidades que les brindan las nuevas formas de promoción artística que las entidades bancarias promueven. La concesión de becas a la creación plásticas por parte de la Caja de Ahorros Vizcaína continuó durante los años ochenta con una misma orientación ofrecida sobre todo a los artistas más desconocidos y nuevos, una labor que en cierta medida, por las dotaciones y el hecho de tener que entregar obras a la institución se acercaba en gran medida a los premios y certámenes que en esos momentos otras entidades realizaban, ya que la difusión de los creadores era ofrecida desde los locales de la entidad y estaban abiertos a todos los artistas<sup>188</sup>.

En el caso de San Sebastián y Guipúzcoa, tanto la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián como la Provincial Guipuzcoana ofrecieron un apoyo a las artes plásticas manifestado básicamente por un lado en exposiciones en las diversas salas con las que contaban en la ciudad de San Sebastián y en la provincia y, por otro, con concursos públicos. En ese sentido, quizás pueda señalarse de mayor entidad la labor puesta en marcha por la instancia provincial ya que promocionó a lo largo de toda la década dos de los premios más importantes de la provincia, el “Certamen de Noveles” conjuntamente con la Diputación de Guipúzcoa y, por otro lado, el premio “Pintoras de Guipúzcoa”.

Si bien el Certamen de Noveles de Guipúzcoa era un premio que se había instaurado



Fig. núm. 68. Ricardo Ugarte. “Pintoras de Guipúzcoa 70”, Museo de San Telmo, octubre 1970.

en 1920 y en los años setenta se retomó; el certamen de “Pintoras de Guipúzcoa” (Fig. núm. 68) se convocó la primera vez en 1969 por iniciativa de una periodista, Marichu Mayor Lizarbe quien quiso dar cabida y mayor visibilidad a una parte de la creatividad definida por el género de su autor y a las propias mujeres y sus labores<sup>189</sup>. Con la colaboración del periódico de tarde *Unidad*, la fórmula de premios se repitió anualmente hasta 1981 con un gran éxito en el número de pintoras presentadas, pero con un desigual resultado en la calidad de las obras premiadas y expuestas. La fórmula del concurso era una

<sup>187</sup> “Nuevas becas de creación e investigación de la Caja de Ahorros Vizcaína”. En *Ahorro*, núm. 124, octubre 1979; p. 66.

<sup>188</sup> Podemos citar algunas de las muestras que se ofrecieron en los años setenta individuales de artistas como Mari Puri Herrero (1981), Ricardo Catania (1982), José Luis Zumeta (1982), José Barceló (1983), o Jesús María Lazkano (1984), entre otros.

<sup>189</sup> Marichu Mayor de Lizarbe, periodista del periódico donostiarra *Unidad*, en una conversación con Julio Abad, jefe de la sección de relaciones públicas y marketing de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa fueron los encargados de poner en marcha el concurso.

convocatoria anual a la que podían presentarse todas aquellas mujeres y niñas nacidas o residentes en la provincia de Guipúzcoa y posteriormente un jurado otorgaba tres premios y varios accésits. Con todas las obras presentadas, sin ningún tipo de selección, se realizaba todos los años, hasta 1973 en octubre y a partir de la edición de 1974 en julio, en el Museo de San Telmo una exposición donde se daban a conocer los premios del certamen y el resto de obras<sup>190</sup>.

El número de participantes fue aumentando considerablemente año tras año lo cual no significaba que aumentase en calidad, dado que en su mayoría abundaban los cuadros de niñas de entre nueve y dieciséis años, así como la obra de mujeres dedicadas a la pintura de manera ocasional. Como dato ilustrativo, en la edición de 1976 se llegaron a exponer 358 cuadros de 145 artistas<sup>191</sup>, algo que teniendo en cuenta lo limitado de la provincia, nos demuestra el tipo de participantes que acudían a la cita anual. Aun así, podemos comprobar cómo de entre todas las mujeres premiadas, hubo nombres de creadoras significativas como Marta Cárdenas, premiada en la primera edición, Irene Lafitte, Clara Gangutia o Carmen Maura. Con todo, se trató de una promoción un tanto popular que permitía dar salida a la exposición de la obra de numerosas mujeres, pero que, sin embargo, no significaba ofrecer una promoción de las artes plásticas ni esclarecer la situación plástica del momento, sino todo lo contrario, confundir quizás un poco más por el desigual nivel presentado en cada muestra.

En cuanto a salas de exposición, la Caja de Ahorros Provincial contaba con unos espacios en la céntrica calle Garibay, números 20-22, que habían sido inauguradas en junio de 1975 para dar cabida no solo a los jóvenes artistas de Guipúzcoa sino a todos aquellos que quisieran exponer y vender sus obras en la ciudad<sup>192</sup>. En ese mismo año una de las muestras más significativas fue la colectiva de tres de los escultores más importantes de la provincia, Basterretxea, Mendiburu y Ugarte quienes desde diciembre de 1975 hasta enero de 1976 ocuparon las tres salas de las disponía la entidad y sobre todo tuvieron un enorme éxito de público que según las crónicas afirmaban que llegaban a alcanzar las seiscientas personas las que visitaban al día la exposición<sup>193</sup>. No obstante, la tónica general de las salas no fue la celebración de grandes exposiciones de jóvenes creativos guipuzcoanos, a excepción de los Certámenes de Noveles de Guipúzcoa del cual la caja era uno de los organizadores, sino que albergaron muestras de toda índole y estaban abiertas a todas las entidades y grupos sociales que lo quisieran. No existía ningún tipo de cortapisa de calidad hacia la obra ya que, tal como señalaba en 1979 el encargado de la sala, Miguel Ángel Martín,

---

<sup>190</sup> A partir de 1978 se cambió el lugar de exposición ya que pasó a celebrarse en las salas de la propia caja en la Calle Garibay, 20-22.

<sup>191</sup> MALLO, Albino. "Pintoras de Guipúzcoa superó todos los récords". *Unidad*, [San Sebastián], 3 julio 1976; p. 3.

<sup>192</sup> "Se inauguró ayer la sala de exposiciones de C.A.P.". *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 20 junio 1975; p. 9.

<sup>193</sup> "Exposición de los escultores Basterrechea, Mendiburu y Ugarte". *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 30 diciembre 1975; p. 10.

del departamento de relaciones públicas de la caja, atendían las peticiones ofreciendo un mayor interés por los artistas menos conocidos a nivel popular y se les cedían las instalaciones de manera gratuita, a excepción de los gastos de publicidad, lo que provocaba que tuvieran una media de treinta exposiciones al año<sup>194</sup>. No obstante, la labor de promoción del arte vasco más actual no fue muy significativa por parte de la sala ya que entre todas las muestras celebradas podemos reseñar las de algunos creadores jóvenes como José Alberdi o Iñaki Moreno Ruiz de Eguino. Posteriormente, en los años ochenta, hubo más actividad de los artistas de vanguardia con la sala y sobre todo fue muy significativa la colectiva que tuvo lugar en 1981 como “Homenaje a Picasso” y en colaboración con la Galería Skira de Madrid que reunió no solo a los artistas más importantes de Guipúzcoa sino de toda España<sup>195</sup>.

Quizás la labor más significativa que la entidad provincial fomentó en favor e impulso de los jóvenes creativos guipuzcoanos fue su compra de obras que incrementaron el patrimonio del organismo por la convicción de querer “mostrar a los guipuzcoanos elementos representativos del arte en su doble vertiente de testimonio histórico y de futuro<sup>196</sup>. En ese afán, además de la adquisición de obras de creadores de principios del siglo XX fue muy relevante el interés por contar en sus instalaciones con la ayuda y el trabajo de artistas guipuzcoanos de vanguardia. Así sucedió en la sede central de la Calle Garibay donde plantearon una adecuada distribución de elementos artísticos en diferentes zonas y que llevaron a cabo con las obras de artistas que pertenecieron en los años sesenta al Grupo Gaur de Guipúzcoa: Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu, Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta u otros cercanos como Ricardo Ugarte o Reinaldo, e incluso jóvenes pintores del momento como Vicente Ameztoy, Marta Cárdenas, José María Tellería o Juan Luis Goenaga cuyas obras se exponen en las instalaciones de la institución.

En el caso de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián su tarea de promoción a las artes plásticas incluida en el programa de actividades culturales que llevaban a cabo desde su obra benéfico-social, también estuvo centrada en la puesta en marcha de unas salas para exposiciones en el centro de la ciudad y en la celebración de varios ciclos de conferencias sobre arte que ofrecieran divulgación sobre el tema. La sala de exposiciones se inauguró el 7 de octubre de 1974 como un espacio habilitado en el sótano de la Sala de Cultura abierta un año antes en el edificio central de la entidad bancaria en la calle Hermanos Iturrino, 12. Los objetivos de dicho espacio eran sobre todo ayudar al lanzamiento de pintores jóvenes que todavía no habían alcanzado un nombre cotizado, así como la organización de muestras antológicas de artistas conocidos para lo cual se había establecido un convenio con la

<sup>194</sup> UBETAGOYENA, Lourdes. “Las Salas de Exposiciones (2)”. *Unidad*, [San Sebastián], 9 febrero 1979; p. 3.

<sup>195</sup> *Homenaje de Picasso*, [Cat. Exp.], 5-29 agosto 1981, Salas de exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1981.

<sup>196</sup> SESÉ SARASTI, Margarita. “El arte en las cajas de ahorros. La Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa”. En *Ahorro*, núm. 107, marzo 1978; pp. 42-55.



Dirección General de Bellas Artes<sup>197</sup>. El encargado de dirigir la sala fue el pintor de paisajes y también empleado de la entidad, Juan Luis Mendizabal. El reglamento por el que se regía la sala recogía por un lado la creación de una comisión para determinar la aceptación de los autores que libremente solicitaran la utilización del espacio que se ofrecía de manera gratuita a excepción de la cesión de una obra del expositor que quedaría en manos de la caja, un aspecto muy criticable que lógicamente no ayudaba a que artistas reconocidos se animasen a exponer en la misma<sup>198</sup>. Fuera por las condiciones o no, lo cierto es que entre las muestras celebradas hasta los años ochenta verdaderamente fueron pocas las que demostraron el arte más actual y novedoso con la excepción de alguna colectiva de homenaje a otros artistas o poetas<sup>199</sup>. Se debe destacar la antológica que la Caja de Ahorros Municipal mandó realizar al crítico Edorta Kortadi en 1979 bajo el título “Pintores de Guipúzcoa 1939-1979”, en un intento de recoger tal como otras entidades estaban impulsando en esos años finales de la década, una recopilación del quehacer de una provincia que en este caso se concretó en una muestra en la que reunieron a 80 autores de la provincia que englobaba desde los pintores nacidos a finales del siglo XIX hasta los más jóvenes de la década de los cuarenta y cincuenta como Ana Izura, Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy, José Llanos, Ramón Zuriarrain, Juan Luis Goenaga, Daniel Txopitea o Rosa Valverde por citar a los autores de la nueva generación que había emergido en los años setenta<sup>200</sup>.

La Caja de Ahorros Municipal también tuvo una aceptable promoción de divulgación mediante conferencias y ciclos sobre arte. Desde incluso antes de la puesta en marcha de la sala, el crítico donostiarra Edorta Kortadi fue el encargado de celebrar diversos ciclos sobre arte vasco y además, desde 1973 fue el encargado de ofrecer información sobre la pintura y la escultura vasca en ciclos sobre cultura vasca<sup>201</sup>. Además, tuvieron lugar otras conferencias sobre “Artistas Guipuzcoanos” donde intervinieron junto a Kortadi, otros especialistas como Manuel Llano Gorostiza, Julio Caro Baroja, Juan Mari Álvarez Emparanza, Miguel Pelay Orozco y Santiago Aizarna quienes disertaron sobre Eduardo Chillida, Julián de Tellaeche, Ricardo Baroja, Elías Salaverría, Jorge Oteiza y Uranga respectivamente<sup>202</sup>. Tales actividades se repitieron en años posteriores con diferentes ciclos como los que tuvieron lugar sobre “Artistas de ayer y de hoy” o “Arte, artista, sociedad” o “Pintura Vasca” que organizó Edorta Kortadi junto a otros críticos entre 1977 y 1979.

---

<sup>197</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Se inauguró la nueva sala de exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 8 octubre 1974; p. 10.

<sup>198</sup> BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 29 septiembre 1974; p. 12.

<sup>199</sup> Entre ellas podemos señalar la de Colectiva en honor a Antonio Valverde en 1974 o a Bilintx en 1976 con la participación de numerosos artistas vascos.

<sup>200</sup> Puede consultarse el resto de participantes en *Gipuzkoako pintoreak. 1939-1979*. [Cat. Exp.], diciembre 1979, Museo San Telmo. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1979.

<sup>201</sup> BERRUEZO, José. “Exposiciones, Artistas y...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 23 diciembre 1973; p. 12.

<sup>202</sup> *Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. Memoria 1974*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1975; s. p.

Pese a las numerosas exposiciones que llevaban a cabo cada año en la sala o los ciclos de conferencias programados, podemos observar que en cierto sentido, la labor de apoyo a las artes plásticas de la entidad municipal fue un tanto popular y no estuvo centrado en las necesidades de la plástica del momento, sino en ofrecer una salida a aficionados y a otros artistas menos conocidos para exponer y ser conocidos por la ciudadanía, por lo que no supuso un espacio de impulso a la plástica de vanguardia guipuzcoana.

Igualmente, queda señalar la situación de las entidades bancarias en Vitoria y Álava que en realidad no ofrecieron ninguna novedad a lo largo de la década de los setenta. El mayor interés de la labor puesta en marcha tanto por la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria como la Caja de Ahorros Provincial de Álava fue el ofrecer sendos espacios en el centro de la ciudad abiertos a la divulgación del arte y la cultura, lo cual proporcionaba unas infraestructuras necesarias dada la escasez de salas privadas e institucionales. En el caso de la entidad municipal son destacables los Salones que desde 1944 se inauguraron en pleno centro de la ciudad, en la calle Olaguibel y que fueron el escenario de la plástica alavesa en la ciudad<sup>203</sup>. Desde los años sesenta en dichas salas se dieron a conocer la mayoría de los artistas jóvenes que empezaban a trabajar tanto en postulados de vanguardia como en posiciones ancladas en la tradición. Por allí se pudieron ver las obras de Carmelo Ortiz de Elguea, Rafael Lafuente o Juan Mieg o de Santos Iñurrieta ya en los años setenta; sin embargo, a partir de 1971, la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria inauguró otro espacio dedicado a la cultura con una sala de conferencias y otro espacio para exposiciones de arte, denominada “Sala Luis de Ajuria” donde periódicamente se mostraba el quehacer de los artistas tanto de vanguardia como los anclados en posturas más tradicionales. Las condiciones de cesión de la sala eran gratuitas con la salvedad de tener que entregar una de las obras a la corporación bancaria, un dato que podrían ausentar de su presencia a los autores más reconocidos y prestigiosos autores del momento. Con todo y a falta de infraestructuras comerciales en la ciudad, se pudieron ver durante toda la década de los setenta la obra de los artistas más actuales, conocidos o desconocidos entre los que destacaron los alaveses Ortiz de Elguea, Mieg, Aguirre, Iñurrieta o Schommer junto a otros creadores incipientes también alaveses como González de San Román, Illana, Armesto o Iñurrieta, así como de otras provincias como los guipuzcoanos Sistiaga y Zuriarrain o los vizcaínos hermanos Roscubas, entre otros. En esas mismas salas será donde se celebre a partir de 1971 las muestras que daban a conocer los trabajos presentados en los “Certámenes de Arte Alavés” que la entidad municipal, en colaboración con la Escuela de Artes y Oficios llevaba celebrando desde 1944 en un intento de apoyar la plástica alavesa<sup>204</sup>. Los premios que se otorgaban eran de varios tipos con

---

<sup>203</sup> Destacables fueron las muestras del Grupo Pajarita y de varios de sus miembros. ARCEDIANO, Santiago. “El eclecticismo en la pintura alavesa de postguerra: Grupo “Pajarita”. En *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y Monumentales*, núm. 8, 1991; pp. 265-313.

<sup>204</sup> El origen de dicho certamen se remonta a la iniciativa de la Peña de Pintores del Casino Artista Vitoriano que organizaron la Asociación de Artistas Alaveses quienes junto con la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria

categorías entre disciplinas artísticas diferentes y categorías, pero, sin embargo, lo que predominó fueron los artistas más jóvenes y desconocidos de la provincia como José Luis Álvarez, Moisés Álvarez Plágaro, Gerardo Armesto, Daniel Castillejo o Juncal Ballestín entre otros<sup>205</sup>.

Otras salas que se abrieron a mediados de los años setenta fueron las situadas en la Avenida del Generalísimo -actual Avenida Gasteiz- y también patrocinadas por la Caja de Ahorros Municipal y por parte de la entidad provincial, las situadas en la calle Independencia en pleno centro de la capital alavesa. En ella, se ofrecieron algunas muestras de arte contemporáneo que iban desde las enviadas desde San Sebastián, como el “VII Premio de Pintura Vasca”, hasta otras muestras individuales de vitorianos como Rafael Lafuente o españoles como Luis Feito, aunque en general se ofrecían a diversas actividades de la entidad y con poca atención a la vanguardia artística. En total, a lo largo de los años setenta Vitoria contaba con cinco espacios expositivos patrocinados por organismos semipúblicos que se unieron a los proporcionados por el Museo de Bellas Artes en plena reforma de colecciones en esos años finales de la década, de forma que la infraestructura ofrecida era bastante notable para las características de la ciudad y de su ambiente cultural. Sin embargo, las opciones de la vanguardia no eran las más requeridas por los gustos de los vitorianos y tampoco la opción mayoritaria dentro de la creatividad alavesa.

Por último, cabe recordar la buena situación en la que se encontraba la provincia de Navarra y su capital, Pamplona en cuanto a infraestructuras para el desarrollo, difusión y muestra del arte contemporáneo. Sin adentrarnos en la historia de las salas dependientes de las entidades bancarias, podemos destacar por su relevancia la Sala de Cultura dependiente de la Caja de Ahorros de Navarra debido a su apuesta decidida por el arte contemporáneo. Desde su primera muestra dedicada al novel Xabier Morrás, quien posteriormente la dirigirá junto a Francisco Javier Zubiaur, este espacio se convirtió en un referente clave para la renovación plástica en la región navarra, tanto por ofrecer sus espacios a los creadores más incipientes como también por su capacidad de informar sobre las nuevas formas de arte del momento a través de muestras y ciclos de conferencias. Entre las numerosas exposiciones puestas en marcha en la década de los setenta, podemos señalar las realizadas sobre Roy Lichtenstein o Equipo Crónica en 1972, así como las de Chillida y Saura un año más tarde junto con una exposición de cómics ese mismo año o las de artistas como Manolo Millares, Bonifacio Alfonso o Morquillas. No solo pudieron conocerse los trabajos de los artistas de fuera, sino que también sirvió de lanzamiento para las primeras exposiciones de los jóvenes creadores navarros englobados en los que Moreno Galván definió ampliamente como

---

celebraron el certamen “Exposición Alavesa de Pintura” que tuvo doce ediciones hasta 1955, cuando adoptó la denominación de “Certamen de Arte Alavés”.

<sup>205</sup> Pueden consultarse los premios de cada año en *El patrimonio de Caja Vital Kutxa a través de sus certámenes*. [Cat. Exp.], Vitoria: Obra Social de la Caja Vital Kutxa, 2004; pp. 125-132.

“Escuela de Pamplona”, entre los que expusieron Pello Azketa, Pedro Osés, José Ramón Anda, Pedro Salaberri, Simónides o Ángel Bados. La sala se convirtió en un verdadero espacio para el conocimiento y el debate de las corrientes internacionales, donde incluso en 1972 se organizó un ciclo sobre la *Dokumenta de Kassel* de ese año, con el crítico Simón Marchán Fiz disertando sobre la misma, con fotografías, folletos, portadas de revistas e incluso una película reportaje en la que se podían ver las nuevas tendencias del arte del momento, donde tuvieron cabida los posicionamientos conceptuales y también los hiperrealismo que fueron las dos tendencias que se impusieron en la cita alemana<sup>206</sup>. Igualmente significativas fueron las jornadas sobre la Bienal de Venecia o una conferencias sobre las últimas tendencias artísticas en los años 70, celebradas en mayo de 1977, así como el hecho de dar cabida a otras colectivas sobre “Video arte y nuevas tecnologías” ya en los años ochenta, entre otras muchas<sup>207</sup>.

El impulso de la Caja de Ahorros de Navarra a las manifestaciones plásticas fue inédito en su momento y no solo se centraron en la Sala de Cultura de la capital sino que también impulsó la creación de otros espacios de difusión cultural por la provincia como la Sala de Cultura Casa de Fray Diego en Estella en 1971 o la Sala de Cultura de Burlada desde 1975 o la Sala de Cultura del Palacio de Castel Ruiz en Tudela, también de 1975 donde se pudieron ver algunas de las muestras que habían pasado por la capital navarra. Por su parte, la Caja de Ahorros Municipal contaba con otros espacios expositivos en la Ciudadela de la capital navarra, inaugurados en 1973 donde también hubo un flujo importante de artistas jóvenes sobre todo a partir de los últimos años setenta, por ejemplo, con la obra de Nagel 1979, o la de Aquerreta 1983, o colectivas de arte español contemporáneo de Juan March en 1976. Igualmente, la entidad municipal contaba con la Sala de Arte García Castañón, pionera desde 1955 en su apuesta por el arte contemporáneo y por los artistas navarros, a la que se sumó otro espacio en la plaza Conde de Rodezno enfocado principalmente a los artistas noveles<sup>208</sup>.

<sup>206</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “En Kassel triunfó el realismo”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 4 noviembre 1972; p. 15.

<sup>207</sup> Al respecto se pueden consultar: *Sala de Cultura. 5 años. 1970/74*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1974; *Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra: obra cultural 76/77*. [Pamplona]: Caja de Ahorros de Navarra, 1977; *Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra: Actividades 1979-1980*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1980 y también *Se70enta en la Colección Caja Navarra*. [Cat. Exp.] 24 febrero – 17 abril 2005, Sala de Cultura García Castañón, Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2005.

<sup>208</sup> Un acercamiento a las salas navarras en estos momentos se encuentra en: CHOCARRO, Carlos; MARTÍN, Celia. “Política de exposiciones en Pamplona. 1975-1990”. En *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 26, 2008; pp. 191-200.

## CAPÍTULO 2. LA DIFUSIÓN DEL ARTE VASCO EN LOS AÑOS SETENTA

En aras de clarificar la situación de la plástica vasca en la década de los setenta, en este capítulo vamos a dar a conocer dos aspectos fundamentales para la difusión del arte vasco. Por un lado, atenderemos a las opiniones vertidas sobre los trabajos de los creadores vascos en prensa y revistas de la época para calibrar la aceptación y transmisión de los conocimientos artísticos a la sociedad; y por otro lado, conoceremos las muestras de arte vasco colectivo más significativas que tuvieron lugar en estos años, porque en ellas se demuestran los cambios producidos en el concepto y la función del arte y además, permiten evaluar las maneras y opciones con las que se difundía el arte vasco al público del momento.

### 1. La crítica artística en los medios de comunicación

Partimos de la importancia del análisis de la literatura crítica sobre el hecho artístico en una región concreta y en un periodo temporal puntual, al considerar que la misma interviene como un mecanismo que contribuye a conformar las transformaciones estéticas, a las que intenta ordenar y así clarificar una situación que le es contemporánea. Los textos originados en el momento que analizamos, sirven para volver a situar los acontecimientos estéticos en su contexto, al tiempo que nos permiten construir un relato histórico que valora las relaciones del arte con el sistema en el que se inserta. A su vez, su análisis es trascendente para comprobar el grado de aceptación y asentamiento de los nuevos valores plásticos, así como la consolidación de los ya existentes. Aun y todo, debemos recordar que este acercamiento tiene sus limitaciones pues son posicionamientos y percepciones subjetivas respecto del hecho estético, por lo que queda condicionado a otros valores extra-artísticos y, por lo tanto, nos ofrece solo un punto de vista concreto y reduccionista de la realidad.

La diversidad de tipos y medios de comunicación en los que la crítica se presenta nos obliga a realizar una división entre aquella producida en la prensa diaria y la surgida en las revistas de interés general que dedicaban una parte de sus contenidos a los temas artísticos o culturales. Comprender cómo se aproximaban al objeto estético en cada una de las publicaciones nos permite calibrar mejor las posturas y posicionamientos que se dieron respecto a la obra de arte en aquellos años. De la misma forma que sucede en otros ámbitos culturales y sociales, la década de los setenta queda marcada por el acontecimiento histórico de la muerte de Franco. En este sentido, realizamos una separación entre las publicaciones de cada mitad de la década, ya que a partir de 1976 comienzan a surgir diferentes posibilidades para las publicaciones y se crean a su vez, nuevos medios de comunicación a los que se suman nuevos cronistas del acontecer artístico.

Dado que nuestra investigación se centra en el arte más innovador y que contiene un carácter de ruptura respecto a las prácticas anteriores, destacaremos dentro de la producción

crítica de toda la década de los setenta, aquellas reseñas que hacen alusión a los artistas y a los acontecimientos de vanguardia y que suponen un cambio con lo inmediatamente anterior. Por supuesto, otras prácticas artísticas con características diferentes también fueron analizadas, pero, en esta ocasión, quedan fuera de nuestro trabajo. Veremos algunos de los ejemplos que mejor ilustran el tipo de información que cada periódico ofrecía, ya que existieron variantes significativas dependiendo del autor y su medio.

Con todo, no podemos hablar de la existencia de una verdadera crítica de arte producida en el País Vasco durante el periodo analizado, ya que los autores dedicados a la misma lo hacían de manera informativa, sin llevar ninguna orientación que justificase o determinase la clasificación de las prácticas artísticas del momento. Además, el acercamiento al hecho artístico no se acogía a ninguna metodología o perspectiva nueva y compleja que rompiera con la clasificación formalista y esteticista que se había venido desarrollando hasta el momento. En esos momentos, los críticos que operaban en España empezaban a adoptar las metodologías sociológicas que tanto Arnold Hauser, Giulio Carlo Argan, como Francastel y Antal imponían y que ofrecían una perspectiva nueva y más compleja de la obra de arte atendiendo a su complejidad social<sup>1</sup>. Frente a ello, en el País Vasco no hubo una corriente teórica sobre el arte vasco que surgiera fuera de los conceptos historicistas y que promoviera ningún discurso sobre el arte vasco a excepción de ciertas filiaciones ideológicas y algunos intentos por encuadrar y determinar las características propias del arte vasco basadas en planteamientos instaurados a principios del siglo XX. Todo ello era consecuencia de una crítica centrada básicamente en relatar los acontecimientos de cada momento en reseñas de periódicos y revistas y en algunas recopilaciones sobre el arte vasco que surgieron en esos momentos, pero siempre dentro de los conceptos historicistas anteriores.

### 1.1. La prensa diaria del País Vasco

Una de las fuentes que más información nos ha ofrecido sobre los sucesos artísticos del momento objeto de nuestro estudio, han sido los periódicos y los diarios de la época. Al tratarse de un sistema de recepción y a la vez, de un elemento generador de conocimiento, la prensa se constituye como un buen medio para recordar los acontecimientos plásticos que le fueron coetáneos, pues en esos momentos apenas se contaba con otros medios de difusión especializados en materia artística. No obstante, si bien la crítica de arte dentro de un diario puede llegar a constituirse en un auténtico género periodístico que se asemeja a la crónica, al analizar lo acontecido recientemente y al mismo tiempo, enjuiciarlo; del mismo modo, su

---

<sup>1</sup> En este sentido, críticos e historiadores del arte como Aguilera Cerní, Moreno Galván o Valeriano Bozal instauraron desde posiciones críticas y comprometidas de la izquierda una historia del arte español contemporánea frente a otros posicionamientos más despolitizados como los de Juan Manuel Bonet, Fernando González o Fernando Huici.



principal característica es la de tratarse de un juicio de valor subjetivo, y, por lo tanto, un género de opinión, más cercano al artículo periodístico que ofrece una valoración personal sobre un acontecimiento y de lo que habrá que tener en cuenta.

En muchos casos, las páginas culturales de los diarios vascos se constituyeron como los únicos espacios donde ofrecer a la ciudadanía información artística y por ende, formación estética. A su vez, hay que tener en cuenta que a través de las interpretaciones y valoraciones que cada escritor vertía en sus artículos, se contribuía a generar una opinión pública en los lectores y por lo tanto en la sociedad. Ningún diario de la época obvió la información cultural, lo cual nos explica la importancia de la misma dentro del entramado de la sociedad del momento. Las diferencias entre los diarios y los contenidos que en ellos se ofrecían son amplias, pero sobre todo, la función principal de la crítica periodística era la de informar y aportar datos de una situación que le era cercana. Dadas las limitaciones de espacio que existían en las páginas de los diarios, las noticias se trataban de pequeñas crónicas de los acontecimientos y de las exposiciones más relevantes que se celebraban en cada zona.

Sin ánimo de adentrarnos en el análisis sobre la prensa de este periodo, ya convenientemente realizados desde la perspectiva de las ciencias de la información, de las ciencias sociales o desde las prácticas periodísticas<sup>2</sup>; nuestro cometido se centra en la práctica de la crítica artística en los periódicos más relevantes de la década de los setenta. Para ello, hemos realizado una compilación de textos críticos aparecidos en los diarios de mayor difusión y hemos seleccionado aquellos que competen al arte de vanguardia, todo en consonancia con el carácter de nuestra investigación. La búsqueda se ha centrado en los periódicos locales de las tres provincias vascas encargadas de recoger los acontecimientos culturales y artísticos más importantes de la década. De ahí que se hayan conformado como una fuente documental de primer orden para nuestra investigación. Además, el estudio de la prensa en la región nos ha permitido conocer el ambiente social que se vivía en aquellos momentos, al igual que la mentalidad que se iba conformando dentro de la sociedad.

En cuanto a los encargados de realizar las crónicas de arte, en ocasiones y sobre todo a partir de la llegada de la transición y la proliferación de nuevos medios y nuevos críticos, no se limitaron a trabajar para un solo medio, sino que sus escritos aparecían en más de un

---

<sup>2</sup> Puede consultarse el capítulo sobre la historia de la prensa vasca en TUÑÓN DE LARA, Manuel [dir.]. *La prensa en los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*. I Encuentro de Historia de la Prensa. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco, 1986. Sobre la prensa diaria propia del País Vasco a partir de 1976 puede consultarse el cuarto capítulo de: ARRIAGA LANDETA, Mikel; PÉREZ SOENGAS, José Luis. *La prensa diaria en Euskal Herria (1976-1998)*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco, 2000. DIEZHANDINO NIETO, María Pilar [et al.]. *La nueva información: Análisis de la evolución temática de los contenidos de la prensa vasca (1974/95)*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco, 1997. También puede consultarse de manera general el tema de la prensa en la década de los setenta en España en los capítulos 11 y 12 de: FUENTES, Juan Francisco; FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. *Historia del periodismo español. Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997; pp. 293-346.

periódico y revista. Sin embargo, hemos decidido encuadrar a cada crítico en el medio de difusión que le acoge, a pesar de que su trabajo se repita en otros medios, porque de ese modo, se explica mejor la calidad de la crítica que otorgaba cada medio, es decir, podemos comprobar el interés que mostraban hacia el arte por parte de cada diario y también el tipo de crítica que cada escritor realizaba.

Debemos destacar la existencia de dos momentos diferenciados en la prensa diaria de la época dadas las circunstancias políticas de la década. Por un lado, existen periódicos cuya andadura había comenzado bastantes años antes y cuyo trabajo se prolonga durante toda la década. Y por otro, sobre todo a partir de 1977, como consecuencia de las nuevas condiciones políticas y sociales provocadas tras la muerte de Francisco Franco, nacen nuevos diarios cuya andadura se mantiene durante los años setenta e incluso se prolonga hasta la actualidad. Por este motivo, realizamos una distinción entre los periódicos consolidados anteriormente y los de nueva creación dentro del decenio.

#### 1.1.1. Los periódicos consolidados

En el momento del estallido de la guerra civil existía en el País Vasco una pluralidad informativa que había sido conquistada a lo largo de los años. Sin embargo, una vez instaurado el régimen franquista la situación de los medios de comunicación cambió notablemente. Algunos periódicos desaparecieron y otros tuvieron que depurarse y ajustarse a la nueva situación. En 1938 se impuso una Ley de Prensa mediante la cual los medios quedaban al servicio del poder y bajo el mandato de la Dirección General de Prensa. De este modo, reducían su misión a la de servir de correa de transmisión de la ideología del régimen y a la de ignorar las distintas opciones políticas que existían en la sociedad. El Estado era el que regulaba el número y extensión de las publicaciones, así como los directores de cada medio y de ejercer la censura y la vigilancia a través del Servicio Nacional de Propaganda. No obstante, ya en los años sesenta y dentro del desarrollismo que imperaba en toda España, se instauró en 1966 una nueva Ley de Prensa, bajo la tutela de Manuel Fraga como ministro de Información y Turismo, más atemperada que su predecesora y que delegaba la censura en los directores de los propios medios. Este control de la información se mantuvo, aunque suavizado, hasta 1975 y es que la capacidad controladora del régimen franquista, mediante la propia censura o a través de las orientaciones dadas por el Estado a los periódicos, no era la misma en los años setenta que en épocas anteriores. La intervención en los medios a lo largo del decenio había ido decreciendo hasta que se logró la libertad de expresión e información gracias al Artículo 20º de la Constitución Española de 1978.

Entre 1970 y 1980 mantuvieron su labor editora en el País Vasco varios periódicos cuya andadura había comenzado en periodos precedentes, partiendo de la contienda civil. Coexistieron tanto diarios oficiales del régimen como otros de titularidad pública y otros más

tradicionalistas. Eran periódicos que tras casi cuarenta años de labor editorial habían logrado consolidarse en la sociedad vasca. Sin embargo, a principios de los años setenta no supieron adaptarse a la creciente demanda de libertad con la que comenzó la década, lo cual debe añadirse a los problemas que subsistían respecto a la censura, que provocaban que las noticias se centraran en aspectos de la vida cotidiana de ámbito local, algunos acontecimientos sociales y sobre todo, los deportes, dejando a un lado las noticias más políticas o de mayor interés social.

La situación cambió con la muerte del dictador, los diarios de la Prensa del Movimiento: *La Voz de España*, *Unidad y Hierro*, -cuya principal característica era su carácter ideológico, exaltador del franquismo- fueron rebautizados como Medios de Comunicación Social del Estado y se mantuvieron funcionando bajo el control político de las nuevas autoridades democráticas. A partir de 1977 su titularidad había quedado transferida al Estado mediante la dirección del entonces Ministerio de Información y Turismo<sup>3</sup>. Los diarios de titularidad pública como *El Diario Vasco* o *El Correo Español-El Pueblo Vasco* y los tradicionalistas *La Gaceta del Norte* o *El Pensamiento Alavés* también siguieron editándose, no obstante, bajo nuevas premisas.

Los periódicos consolidados a los que hemos acudido son los que mayor difusión tuvieron en el momento: *La Voz de España*, *Unidad y Hierro* y *El Diario Vasco* por parte de Guipúzcoa; *La Gaceta del Norte* y *Hoja del Lunes* en Vizcaya junto a *El Correo Español-El Pueblo Vasco* del cual hemos analizado sus ediciones más destacadas, la vizcaína y la alavesa. Hemos prestado especial atención a los diarios cuya información estaba centrada en San Sebastián y Bilbao, ya que son los dos centros de mayor importancia artística y donde, además, el arte de vanguardia encontró mejor acomodo.

- *La Voz de España* (San Sebastián)

Surgido en plena guerra civil española, su primer número vio la luz el 15 de septiembre de 1936, bajo la denominación: *La Voz de España. Diario Tradicionalista*. Editado en San Sebastián como consecuencia de la incautación por parte de las fuerzas franquistas de *La Voz de Guipúzcoa*<sup>4</sup>. Tal como su título indica es un periódico nacional y tradicionalista que más tarde pasó a denominarse *La Voz de España. Diario de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* dejando patente su adhesión al régimen y a la Cadena de Prensa del Movimiento. Sin embargo, se consolidó como el periódico de mayor tirada y difusión en toda Guipúzcoa durante casi toda su historia hasta su cierre, decretado por el Gobierno de

---

<sup>3</sup> MONTABES PEREIRA, Juan. "Algunas consideraciones metodológicas para el estudio de la prensa del Movimiento en la Transición Política Española". En TUNÓN DE LARA, Manuel [dir.]. ob. cit.; p. 112.

<sup>4</sup> Desde los años ochenta del siglo XIX, *La Voz de Guipúzcoa* era un diario republicano que dominaba el panorama de las audiencias de prensa de San Sebastián.

UCD, el 17 de febrero de 1980<sup>5</sup>. En la década de los setenta incluso una vez derrocado el franquismo, en 1976, defendió su liderazgo en la provincia<sup>6</sup> frente a *El Diario Vasco* cuyas ventas notaron un considerable crecimiento al cerrar este periódico nacional falangista en 1980<sup>7</sup>.

La labor llevada a cabo en *La Voz de España* en materia artística se centró básicamente en relatar las noticias de los acontecimientos que tuvieron lugar en la ciudad de San Sebastián y en la provincia, aunque en ocasiones también se ofrecían noticias de otras ciudades o zonas geográficas. Durante los primeros años de la década, entre los contenidos del periódico –la mayor parte dedicados a noticias locales y al deporte–, únicamente cuentan con un apartado breve dedicado al arte bajo el título: “El Arte. Actualidad”. Con una regularidad, localización y extensión variable –pero nunca ocupando una página entera–, en esta sección se daba cuenta de las exposiciones más importantes del momento, así como de los diversos concursos o acontecimientos artísticos y culturales más destacados. Los artículos acogían varias noticias a la vez, bajo un mismo título –referido a la noticia principal– y seguido de otros apartados más breves. Los encargados de realizar dicha crónica eran varios escritores; entre otros: Francisco Javier Balda, Juan María Álvarez Emparanza o Genoveva Gastaminza quien era en último término la encargada de la sección. Si la noticia no aparecía firmada, presumiblemente se trataba de la crítica Gastaminza ya que ella misma se atribuye el hecho de no querer firmar todos los artículos que realizaba: “(...) “a mí” no me gusta que aparezca más de una vez mi nombre en la misma página, si bien es cierto que se sabe públicamente que yo me encargo de la Sección de Arte de LA VOZ DE ESPAÑA”<sup>8</sup>. Esta escritora, junto a Álvarez Emparanza son los que mayor alcance adquirieron dentro del apartado artístico en el periódico y los que recogieron el testigo de Antonio Viglione, quien había sido el encargado de firmar las críticas de este diario durante un largo periodo de tiempo, hecho que le había otorgado un reconocido prestigio<sup>9</sup>. A través de estas líneas dichos críticos acercaban la realidad del arte a la ciudadanía al tiempo que impulsaban el conocimiento de cuanto acontecía en materia artística. Ocasionalmente, una sección del periódico: “Un tema cada día” –un apartado que podía estar dedicado al motor, a la mujer o a cualquier otro menester– se dedicaba al arte y la oportunidad era aprovechada por los críticos para poder extenderse

<sup>5</sup> Su cierre viene a coincidir con el momento preautonómico, con la constitución del parlamento vasco y su posterior intento de dotar de medios propios de comunicación a la Comunidad Autónoma del País Vasco. Posteriormente sus trabajadores pusieron en marcha *La Voz de Euskadi* (San Sebastián) en mayo de 1983, como un periódico independiente que solo aguantó hasta 1985.

<sup>6</sup> En 1976 *La Voz de España* tenía una difusión de 37383 ejemplares frente a los 35388 de su primer seguidor: *El Diario Vasco*. Pueden consultarse las tablas en “Anexo I, 0.1. Tabla general de difusión de prensa de Euskal Herria (1976-1998)”. En: ARRIAGA LANDETA, Mikel [et al.]. ob. cit.; p. 74.

<sup>7</sup> Información extraída de *Euskadi 1977-1982, Egin Anuario*. San Sebastián: Orain, 1982; p. 213.

<sup>8</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Carta abierta al vicepresidente de la Diputación”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 12 febrero 1970; p. 18.

<sup>9</sup> Prueba de ello es la exposición-homenaje que los artistas le realizaron desde el 25 de mayo de 1970 en el Museo de San Telmo de San Sebastián con motivo de su fallecimiento. Expusieron entre otros Eduardo Chillida, Vicente Ameztoy, Carlos Sanz, Ricardo Ugarte, Marta Cárdenas o Ramón Zuriarrain.

más allá de lo habitual con entrevistas o estudios más extensos, puesto que podían contar con casi una página entera. Con todo, la dedicación ofrecida a las cuestiones creativas y plásticas sufrió un cambio en noviembre de 1971 cuando otorgaron a Genoveva Gastaminza la realización de una página completa, casi sin anuncios, para informaciones artísticas, bajo el logotipo y título: “Arte”<sup>10</sup>.

Genoveva Gastaminza era una de las periodistas más jóvenes que ejercían su labor en los periódicos de San Sebastián<sup>11</sup>. La nueva longitud de la sección le permitía contar un mayor número de noticias, desde las novedades expositivas de las galerías hasta análisis sobre la situación artística del momento o la publicación de entrevistas a los propios artistas o personas relacionadas con el arte. La sección incluso acogía las aportaciones de otros escritores, es el caso de las crónicas de la situación artística en París que eran realizadas por Jacqueline Tesniere, y otras colaboraciones puntuales de críticos como Juan Mari Álvarez Empananza, Carlos Ribera o Tomás Hernández Mendizábal, entre otros. Ocasionalmente, fueron los propios artistas vascos los que prestaron su colaboración y escribieron algunos artículos para la página artística, a pesar de que no fuese una práctica muy habitual<sup>12</sup>.

Si bien en un principio la sección no contó con un día especial ni con una página concreta, a partir de febrero de 1972, todos los sábados se recogía el trabajo de Genoveva en las páginas centrales<sup>13</sup>. Este hecho tuvo una relevancia ejemplar ya que esta exhaustividad en la información artística no se daba en ningún otro periódico local. Además, la manera en que abordaba las noticias sobre la escena creativa y acercaba las obras de los nuevos creadores era muy didáctica e ilustrativa, con un lenguaje claro y conciso acompañado de varias imágenes de los trabajos y de los protagonistas que, aunque fueran en blanco y negro, resultaban muy interesantes y permitían hacerse una idea de lo relatado. Se trataba de una labor divulgativa muy significativa dirigida tanto a gente profana en arte como a aquellos artistas que quisieran hacerse eco de las novedades, cursos y premios a los que pudieran presentarse.

Sus crónicas se referían tanto a artistas más apegados a la tradición paisajista como a los nuevos valores de la joven pintura donostiarra. En ese sentido es destacable que apoyase sin miramientos la obra de creadores que comenzaban su andadura como Marta Cárdenas, Carlos Sanz o Andrés Nagel, entre otros. En ellas, no partía del relato simple y descriptivo del acontecimiento o de la muestra, sino que realizaba una descripción de lo que se encontraba expuesto de una manera analítica e incluso en ocasiones crítica. Sus estudios

---

<sup>10</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Arte”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 27 noviembre 1971; p. 16.

<sup>11</sup> La joven periodista había finalizado su carrera de periodismo en junio de 1969. *Unidad*, [San Sebastián], 7 octubre 1970; p. 14.

<sup>12</sup> ARIAS, Amable. “Mito y realidad en el arte vasco. (I). En torno a la exposición de Andrés Nagel”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 26 agosto 1973; p. 15.

<sup>13</sup> Este dato también varía, se realizaba tanto en la página 16 como en la 17, 18 o 20.

estaban centrados sobre todo en el aspecto más formalista, pero servían para dar cuenta de las obras que se estaban realizando en aquellos momentos. En realidad, gracias a sus artículos, la información sobre arte se vuelve más profesional, ya no es únicamente un relato de las muestras o de los concursos que tienen lugar en la ciudad guipuzcoana, sino que ahora también se da noticia de otros artistas nacionales que se acercaban hasta los espacios expositivos de la ciudad y tenían cabida otros ámbitos como el diseño o las subastas de arte e incluso debates sobre aspectos conflictivos entonces, como por ejemplo la situación de la mujer en las artes<sup>14</sup>.

En sus artículos, la crítica dejó patente su posicionamiento a favor del arte más vanguardista, con una apuesta clara por un arte contemporáneo conectado con las corrientes internacionales, pero lamentaba las contadas ocasiones que existían de poder conocerlas dados los escasos medios informativos sobre arte existentes<sup>15</sup>. En cierta forma desde sus escritos, se implicó con el ambiente artístico de San Sebastián al lamentar y criticar las escasas oportunidades que los artistas jóvenes contaban en San Sebastián para poder subsistir<sup>16</sup>. Es del todo significativo un artículo escrito en 1972, donde reflejaba su malestar con la situación de inasistencia cultural de la ciudad y la provincia, donde incluso se llega a preguntar por la necesidad de la hoja semanal que realiza, ya que cree que poca gente o nadie la lee:

“La verdad es que, haciendo un pequeño examen del entorno, una llega a la conclusión que la realidad donostiarra y guipuzcoana no da para más.  
[...] Y en esta situación una se pregunta el para qué de una página de la que a buen seguro no lee nadie y para qué de estar siempre diciendo lo mismo aunque disfrazado con distintas palabras, es decir, que San Sebastián es una caricatura de ciudad con bonita fachada exterior y un interior decadente y desfasado y, por supuesto fuera, de una postura real y actual”<sup>17</sup>.

Quizás motivada por el poco ambiente artístico y las escasas noticias que tenían lugar en San Sebastián, empezó a hacerse eco de los programas culturales de las salas navarras, así como de exposiciones importantes de su capital, Pamplona<sup>18</sup> o también de Madrid. No solo se muestra crítica con el ambiente donostiarra, sino que también refleja las circunstancias adversas que sufren para la llegada de la información de carácter internacional que, en ocasiones, también era objeto de su análisis, aunque no de manera habitual.

<sup>14</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “La mujer en el arte. Historia de una marginación”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 15 abril 1972; p. 18.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>16</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “San Sebastián en la “era del tresillo”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 2 septiembre 1972; p. 13.

<sup>17</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Guipúzcoa a cero. La triste crónica de una semana culturalmente vacía”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 14 octubre 1972; p. 13.

<sup>18</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Documenta” en Pamplona. En Kassel triunfó el realismo”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 4 noviembre 1972; p. 15.



Como vemos, la labor que realizaba esta escritora en favor de un arte de vanguardia era notable y quizás de los más importantes que se ofrecieron a lo largo de toda la década. A partir de mediados del año 1973, su labor se ve alterada ya que su sección se ve reducida y además no se presenta todos los sábados, sino que podía ofrecerse otros días como los domingos o los viernes. Asimismo, empieza a ser habitual la existencia de más de una colaboración, siendo bastante común encontrar artículos de otras plumas como las de Carlos Ribera o Miguel Elices, quienes también se encargaban de analizar sobre todo la situación del arte vasco. Para finales de 1973 las crónicas sobre arte vuelven a surgir bajo el epígrafe de los inicios de la década, “El arte, actualidad” y con una ostensible reducción de espacio. La encargada sigue siendo Genoveva Gastaminza, pero son menos las ocasiones en las que realizan referencias a los acontecimientos artísticos y solo aparecen cuando son de verdadera importancia. Esta desaparición de la página dedicada exclusivamente al arte en marzo de 1974 fue lamentada por varios artistas vascos quienes, con Carlos Sanz a la cabeza, redactaron una carta dirigida al director del momento José Luis Banús, donde reflejaron su pesar por la ausencia de atención al arte por parte del periódico, con lo que pedían su reconsideración<sup>19</sup>. Finalmente, la labor de Gastaminza se verá extinguida cuando a mediados de 1974<sup>20</sup> el diario ofrece nuevamente la realización de una página entera dedicada a las artes a otro crítico donostiarra: Juan María Álvarez Emparanza<sup>21</sup>.

En esos momentos todo el periódico sufrió cambios en la tipografía con la pretensión de alcanzar una imagen más moderna y por ello, la página de arte se indicaba como “Especial” y la sección quedaba bajo el título de “Crónica de Arte”<sup>22</sup>. En esta nueva sección, únicamente se expresa la autoría de los textos por parte del escritor y pintor Álvarez Emparanza y en ellos prácticamente siguen reflejándose las mismas cuestiones como eran referencias a las exposiciones y las noticias más relevantes de San Sebastián y Guipúzcoa, junto con algún comentario relacionado con el mundo artístico en un sentido más general y global<sup>23</sup>.

Dados los conocimientos pictóricos de Juan María Álvarez Emparanza es lógico comprender su inclinación por las noticias relacionadas con la pintura desde un punto de vista más tradicional e historicista. En cuanto a sus preferencias, hay que destacar que su arte

---

<sup>19</sup> “En defensa de la crítica de arte”. En MARAÑA, Félix [Coord.]. *Carlos Sanz, por dentro*. San Sebastián: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa. 1989; p. 180.

<sup>20</sup> Por motivos de maternidad, la periodista tuvo que abandonar su labor en este diario. No obstante, su trabajo se mantendrá posteriormente como redactora en este mismo periódico, así como en otras revistas como *Berriak* y en *Ere*, como redactora jefe y directora. Alternó estas labores con otros trabajos periodísticos como la crónica del País Vasco para el diario *El País* a principios de 1977, así como su participación en la puesta en marcha del periódico *Egin* también en 1977.

<sup>21</sup> Este crítico de arte también fue pintor, estudió en Madrid, siendo discípulo de Julio Moisés y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; así como que amplió sus estudios de pintura en París.

<sup>22</sup> “Crónica de arte”, *La Voz de España*, [San Sebastián], 19 julio 1974; p.16.

<sup>23</sup> Por ejemplo, realizaba algunos artículos sobre “La pintura románica” o “La navidad en la pintura”, entre otros.

está más relacionado con los temas paisajísticos y a los realismos apegados a la tradición, lo que conllevaba que su posicionamiento fuera un tanto distante respecto al arte más actual o menos cercano a la representación de la realidad. Se puede comprobar en la siguiente crónica que realiza en torno a la cuestión citada:

“Particularmente, y a pesar de los ditirambos que sobre el arte actual lanzan muchos críticos afamados, no creo que las obras de arte que estamos creando en la actualidad puedan parangonarse con las grandes obras del pasado. [...] Cuando se nos pase el sarampión –desde luego, todo parece indicar que va para largo- de “lo nuevo por lo nuevo” sin más profundidad, desembocará en algo más cuerdo, y entonces, otras generaciones podrán ver nuestra obra sin el embarullamiento que rodea actualmente a todo lo que sea arte”<sup>24</sup>.

Con todo, la mayoría de los artistas que son objeto de sus noticias son ejemplos de pintura de paisaje vasco y de género, sin otorgarle mucha importancia a las nuevas corrientes más actuales, lo cual derivará en un periodo en el diario sin un seguimiento exhaustivo de las obras de los artistas guipuzcoanos más jóvenes e interesantes, de la misma manera que habían sido objeto hasta entonces. A los únicos que prestaba algo de atención era a los jóvenes realistas como Vicente Ameztoy, de quien incluso afirmaba que partía de “un cromatismo propio de la pintura vasca”<sup>25</sup>, para desarrollar su personal obra artística, lo cual está lejos de la realidad del artista guipuzcoano.

A la hora de realizar un análisis sobre el arte abstracto en sus múltiples versiones, se le suscitaban una serie de problemas de estudio y para solucionarlos solía ofrecer un acercamiento a la historia del arte. Tal es el caso de la “Nueva Abstracción”, un movimiento vizcaíno que promovía un arte analítico y que para este crítico era difícil de interpretar, basado en la escasa comprensión que la sociedad podía hacer del mismo: “[...] reiteramos, no obstante, nuestra opinión de que el tránsito por el camino del arte debe ser, por lo menos, medianamente accesible a la sociedad a la que antes o después va destinada. Y por ello dejamos el campo abierto a la interrogación, ya que serán la sociedad y el tiempo quienes dicten la sentencia o no de aprobación.”<sup>26</sup>.

Su posición ante la obra de artistas como Oteiza y Chillida, ejemplos de un arte abstracto, pero que para los años setenta eran ya aceptados por el público, no es del todo positiva. En el caso de Oteiza, con motivo de una exposición en Hondarribia en 1974<sup>27</sup> se

<sup>24</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan Mari. “El binomio figuración-abstracción”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 14 marzo 1975; p. 18.

<sup>25</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María. “Vicente Ameztoy expone en “Txantxangorri””. *La Voz de España*, [San Sebastián], 19 julio 1974; p. 16.

<sup>26</sup> “La nueva abstracción, un interesante movimiento que procede de Bilbao”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 22 noviembre 1970; p. 13.

<sup>27</sup> Se trata de una exposición que tuvo lugar en la Galería Txantxangorri de Hondarribia en verano de 1974, y que fue un éxito porque era la primera vez que volvía a exponer de manera individual el artista oriotarra desde su abandono de la escultura en 1958.

muestra cauteloso a la hora de reseñar la misma y explica que en el comentario va a poner “todo nuestro empeño en que sea ecuánime y objetivo, aunque el arte de Oteiza está supeditado en cierto sentido subjetivo y de profunda intencionalidad personal”<sup>28</sup>. De igual forma, con una obra en alabastro de Chillida, en forma de cruz, que se coloca en la iglesia de Santa María de San Sebastián, afirmaba que su comprensión era difícil porque “se debe tener en cuenta que en el arte actual no se trata de plasmar una imagen de la realidad”<sup>29</sup>.

Por todos estos ejemplos se comprueba que Juan Mari Álvarez Emparanza no tiene un criterio propio sobre las obras nuevas y no las analiza desde su propia perspectiva, se apoya en otros comentarios para poder clarificar algo más lo que para él sigue sin averiguar. Por ello, sus opiniones no resultaban tan interesantes como las de Genoveva dada su posición más anclada en la tradición sin saber distinguir las nuevas características del arte nuevo. En relación a esta idea es del todo clarificadora una exposición que Andrés Nagel realiza en 1975 en la Galería B de San Sebastián y que dedicó en homenaje a Genoveva Gastaminza<sup>30</sup> y de cuya crítica, Álvarez Emparanza no pudo sino indicar su desconcierto ante la obra:

“Realmente el visitante que no esté muy identificado con las últimas corrientes artísticas, quedará estupefacto al ir contemplando estas obras, porque parecen constituir el escenario de algún teatro macabro: figuras colgadas, sin cabeza, o entremezcladas de manera enigmática. Evidentemente, Andrés Nagel ha puesto una deliberada intención al realizar esta obra, pero fuera de algún museo ultramoderno, no vemos ninguna posibilidad a esta clase de arte”<sup>31</sup>.

A partir del 25 de mayo de 1976, de manera casual no aparece la sección de Álvarez Emparanza, “Crónica de Arte” y, sin embargo, *La Voꝝ de España* publica los domingos unos artículos de Genoveva Gastaminza de una página de longitud, sin ningún título, pero sí con un epígrafe de “Arte vasco trascendente”. Son verdaderos análisis de la vida y la obra de algunos de los pintores más importantes de la escena guipuzcoana, entre los que destacan Juan Luis Goenaga, José Luis Zumeta, Vicente Ameztoy, José Gracenea o Rafael Ruiz Balerdi. Son artistas de una trayectoria consolidada para estas fechas y por ello, quedan encuadrados como parte de un arte de categoría vasca y además trascendente; así lo expresaba Genoveva en el caso de Zumeta:

“José Luis Zumeta es uno de los primeros pintores vasco que más diariamente rompió con los tópicos de lo que se quiere constreñir al “auténtico” arte vasco, lo cual ha supuesto, y mucho más en su día, una sabia renovadora y libre en el contexto artístico del País, quizás un

---

<sup>28</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María. “Jorge Oteiza, en “Txantxangorri””. *La Voꝝ de España*, [San Sebastián], 30 agosto 1974; p. 28.

<sup>29</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María. “Escultura de Chillida, en la Basílica de Santa María”. *La Voꝝ de España*, [San Sebastián], 12 septiembre 1975; p. 16.

<sup>30</sup> La exposición la dedica en homenaje a Genoveva Gastaminza, por su “desaparición como comentarista”, *Andrés Nagel*, [Cat. Exp.], 4 – 25 noviembre 1975, Galería B, San Sebastián, 1975.

<sup>31</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María. “Andrés Nagel en “Galería B””. *La Voꝝ de España*, [San Sebastián], 7 noviembre 1975; p. 18.

tanto adocenado y sobrecargado por tener que asimilar una importante cultura artística que se había dado recientemente y que pesaba mucho en el medio”<sup>32</sup>.

A pesar de lo interesantes que resultan estos artículos por su contenido y el análisis que se realiza en ellos, el encargado de la página de arte a lo largo de 1976 seguirá siendo Juan María Álvarez Emparanza, aunque en los meses centrales del año desapareciese la hoja dedicada a ello. En las crónicas locales también aparece Genoveva Gastaminza para los temas artísticos, pero el crítico donostiarra continúa llevando la página completa a partir de finales del año. Sus artículos siguen siendo referentes a las exposiciones que tienen lugar en la ciudad y a veces también incluye algún aspecto interesante de la historia del arte. Mantiene un afán por caracterizar a la pintura vasca y por ejemplo llega a hablar incluso de surrealismo vasco cuando habla de distinguir la pintura de Vicente Ameztoy: “(...) Aquella muestra plástica era netamente surrealista, pero con un carácter o una proyección enfocado a lo que podríamos denominar como un arte surrealista vasco”<sup>33</sup>.

Su labor continuó de forma intermitente hasta finales de 1979, aunque para mediados del año anterior, 1978, el aspecto cultural dejó de ofrecerse en una página en *La Voz de España* y únicamente se daban en la sección local del periódico unas breves reseñas de lo más importante que sucedía en materia expositiva en la ciudad. Ya no hay estudios sobre otros lugares ni artículos referentes a la historia del arte. Son unos tiempos en los que la situación política y social acapara las noticias y, además, el periódico inicia un declive provocado por la pérdida de lectores atraídos por la aparición de nuevos diarios y de nueva financiación gubernamental, todo lo cual sumió al diario en una grave crisis que condujo a su desaparición a comienzos de 1980.

Todos los ejemplos mostrados ilustran las diferentes etapas de crítica que se dieron en *La Voz de España*. Comprobamos cómo dependiendo del escritor, el análisis adopta un cambio sustancial. Entre todos ellos es de destacar la labor de la citada Genoveva Gastaminza por su intento de promover un ambiente artístico en Donostia durante prácticamente toda la década. Asimismo, su defensa de un arte de vanguardia se traduce en una de las pocas referencias de la época hacia este tipo de arte, lo cual resulta elogiabile.

No obstante, a pesar de que los artículos de los demás críticos de arte no fueran tan interesantes como los de Genoveva, hay que destacar el hecho de que dedicaran íntegramente una hoja semanal a las artes, lo cual supone un logro para un periódico local. Además, esta información se completaba con los acontecimientos relacionados con el arte relatados

---

<sup>32</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Arte vasco trascendente. José Luis Zumeta. La pintura que niega los tópicos”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 4 julio 1976; p. 17.

<sup>33</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María. “El surrealismo y la pintura vasca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 28 enero 1977; p. 14.

muchas veces en sus páginas locales. A todo ello debemos añadir el valor de las imágenes que ilustraban las noticias, ya que la mayoría de ellas eran ilustraciones de algunos de los cuadros o de las esculturas a las que se mencionaban, lo cual aporta un valor documental y gráfico importante, un considerable aspecto que otros diarios no ofrecían.

- *Unidad* (San Sebastián)

Este periódico vespertino nace el 16 de septiembre de 1936 en San Sebastián, un día después de la aparición pública del diario *La Voz de España* en la misma ciudad, y con una ideología y planteamiento similares. Su título era *Unidad. Diario de combate nacional-sindicalista*, y dejaba patente su adhesión al inminente régimen de Franco con la incorporación del símbolo del yugo y las flechas en su cabecera. A pesar de que su difusión había sido importante durante los últimos años del franquismo<sup>34</sup>, una vez caído el régimen sufrió un proceso de crisis continuado, descendiendo su difusión hasta los 7792 ejemplares vendidos en 1979<sup>35</sup>, lo cual provocó presumiblemente su cierre el 20 de febrero de 1980.

La información que ofrecía este diario en los años setenta era de carácter local, centrado en las noticias de San Sebastián y otorgando mucha importancia a los deportes y alguna cita al ámbito internacional. Al ser un diario de tarde, muchas de las noticias que anunciaban en sus hojas, volvían a reproducirse en *La Voz de España* un día más tarde e incluso se publicitaban mutuamente. Con respecto al ámbito cultural, su dedicación es parecida a la de ese periódico, ya que los acontecimientos importantes referentes a la cultura tenían un espacio diario en la crónica local. A comienzos de la década, el arte tiene cabida únicamente dentro de las crónicas de la ciudad donostiarra. El encargado de realizar los artículos era Albino Mallo, pero a veces, también aparecían las firmas de F. Javier Balda o de Sol Fuertes. En cuanto a la extensión de las noticias, variaba en función de la importancia de las mismas que en ocasiones ocupaba media página e incluso llegaron a darle una página entera<sup>36</sup>, aunque sin otorgarle un encabezamiento exclusivo, ni un día concreto, sino en base a los acontecimientos relevantes que pudieran tener lugar.

El artífice de estas crónicas, en la mayoría de los casos, era Albino Mallo<sup>37</sup>, un periodista gallego interesado por la cultura y el teatro que, a pesar de realizar en el periódico otras crónicas de materias diversas como la música u otras vicisitudes como la salud, entre otras; tiene un manifiesto interés por el arte contemporáneo al cual defiende frente a las posturas más caducas por su capacidad de ofrecer aportaciones al mundo en el que viven.

---

<sup>34</sup> En 1976 tenían una difusión de 10411 ejemplares, datos recogidos en ARRIAGA LANDETA, Mikel; PÉREZ SOEGAS, José L.. *La prensa diaria en Euskal Herria (1976-1998)*. ob. cit.; p. 150.

<sup>35</sup> *Euskadi 1977-1982, Egin Anuario*. San Sebastián: Orain, 1982; p. 213.

<sup>36</sup> MALLO, Albino. "Carlos Arean ha dicho: "La escuela vasca de escultura es la más original de cuantas existen en el mundo occidental". *Unidad*, [San Sebastián], 24 enero 1970; p. 16.

<sup>37</sup> Este abogado gallego dio el paso al periodismo escrito en las hojas de *Unidad* y *La Voz de España* de San Sebastián, donde era director de la *Voz de Guipúzcoa*.

Por ejemplo, a la hora de plantear cambios para el museo de San Telmo en 1970, expone que para que el museo sea atrayente creía “necesario agrupar monográficamente un tema. Y nada mejor que el arte contemporáneo”<sup>38</sup>.

Su trabajo consistía básicamente en relatar las exposiciones, cursos y premios artísticos más importantes que tuvieron lugar en la provincia. En sus escritos no realiza un análisis pormenorizado de las obras que se exponen, sino que se limita a entrevistar a los protagonistas, lo cual sirve como fuente documental de primera mano.

A partir de finales de 1972 sus artículos ocupan, de manera bastante continuada, la “Última página” del periódico. Entre otras materias, presta atención a las exposiciones de los jóvenes valores de la pintura guipuzcoana como Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy, Néstor Basterretxea, Rafael Ruiz Balerdi, Amable Arias, José Luis Zumeta o Remigio Mendiburu entre otros. Estos estudios y entrevistas se producen cuando tiene lugar alguna exposición individual importante de alguno de ellos y a pesar de ser meras entrevistas a los protagonistas, sin incluir estudios de sus obras, destaca el interés que muestra por ellos y les ofrece un canal para verter información de su propia voz en el preciso momento de la comparecencia de sus creaciones.

Hacia 1971, algunas veces aparece también para analizar temas artísticos del País Vasco, la pluma de Santiago Aizarna<sup>39</sup>. Su trabajo se complementaba con una sección titulada “Espejo Cóncavo”, muchas veces incluida en la “Última página”<sup>40</sup>, donde realizaba escritos de temática de distinta índole y cuando se hacía referencia a temas artísticos, se trataba más de un relato de actualidad, de las situaciones del momento, que de una crítica de arte propiamente dicha. Un ejemplo lo vemos en su comentario sobre el Gran Premio de Pintura Vasca de 1974, donde demuestra su querencia por la pintura más tradicional:

“La inauguración en el Museo de San Telmo de la exposición del Gran Premio de Pintura Vasca abre, sin duda, un paréntesis al comentario. Porque, como podrá apreciarlo quien encamine sus pasos hacia él, no están allí, ni mucho menos, los más conocidos representantes de la pintura vasca y, naturalmente, esto debe de tener una causa”<sup>41</sup>.

Este escritor se encargará también a partir de mediados de 1974 de una nueva sección publicada todos los jueves bajo el título de “Artes y Letras”. En ella, tanto Santiago Aizarna

<sup>38</sup> MALLO, Albino. “Museo de San Telmo: Se puede hacer mucho más”. *Unidad*, [San Sebastián], 30 marzo 1970; p. 10.

<sup>39</sup> Santiago Aizarna es un escritor guipuzcoano que participó activamente en la vida cultural de San Sebastián en los años setenta, escribiendo numerosos artículos y ofreciendo entrevistas y reportajes. Ejerció de crítico literario y cinematográfico, siendo colaborador de la revista *Noray* y director de *Kurpil* (1973-1977).

<sup>40</sup> Hay que añadir a estos dos periodistas, la labor de Carlos Sauras en la elaboración de esta página final del periódico. Sus artículos eran sobre diversos temas locales, pero no tocaban temas artísticos.

<sup>41</sup> AIZARNA, Santiago. “Gran Premio de Pintura Vasca”. *Unidad*, [San Sebastián], 3 diciembre 1974; p. 3.



como Albino Mallo o Manolo González<sup>42</sup> realizaban un repaso al panorama de la literatura, de la poesía y de la filosofía contemporáneas, no solo de manera local, sino también nacional e internacional. En ocasiones incluían pequeños espacios para anotar las muestras que se estaban dando en la ciudad, pero con menos espacio que el dedicado a las letras.

La labor de los dos escritores se mantuvo durante casi toda la década, hasta 1977<sup>43</sup>, momento en que son relevados por la periodista Lourdes Ubetagoyena quien mantendrá su trabajo hasta el cierre del periódico, aunque bien es cierto que no llevó una asiduidad en sus crónicas de arte, quizás debido al nuevo ambiente que se estaba viviendo en la época final de la década. Su labor no quedaba centrada en las artes, sino que trataba de los temas culturales más en boga del momento<sup>44</sup>. Su sección ocupaba una hoja del diario y aparecía en un primer momento, en 1977, como “Cultura y Espectáculos” y más tarde, desde 1978 hasta 1979, como “País Vasco”. En ella incluía un apartado con las exposiciones que estaban teniendo lugar en las salas donostiarras y sus relatos artísticos se limitaban a simples referencias o a pequeñas entrevistas a los creadores, sin un estudio de sus obras o de sus evoluciones. Los artistas a los que se dedicaba son diversos, como consecuencia de la actualidad expositiva de la ciudad, aunque sí es apreciable una ligera inclinación por Agustín Ibarrola, motivo extraño dado el origen vizcaíno del artista ya que relataba exposiciones del artista tanto en San Sebastián, como las que tenían lugar en Pamplona<sup>45</sup>.

Una de las actividades que se promovieron desde el diario *Unidad* durante toda la década y que obtuvo un éxito notable fue el “Certamen de Pintoras de Guipúzcoa”, cuyas crónicas fueron numerosas en el periódico por parte tanto de Mayor Lizarbe como Albino Mallo o Lourdes Ubetagoyena en los últimos años. Se trató de un verdadero acontecimiento para la ciudad que suscitaba un gran interés auspiciado en parte por este diario vespertino, que demostraba así su interés por el hecho estético.

Con todo lo expuesto, no podemos hablar de un trabajo de crítica de arte en el periódico *Unidad*. Los artífices de las noticias artísticas, ofrecieron un interés y un conocimiento de los últimos valores de la escena guipuzcoana pero no con una comprensión amplia de sus evoluciones artísticas. Sus crónicas estaban motivadas por la actualidad que la ciudad les brindaba, lo cual provocaba que realizasen entrevistas a los artistas o análisis de las conferencias pronunciadas o premios otorgados. A pesar de todo ello, es interesante comprobar cómo lo artístico ocupaba un puesto importante en un diario cuya extensión

---

<sup>42</sup> GONZÁLEZ, Manolo. “Iñaki Moreno, pintor abstracto”. *Unidad*, [San Sebastián], 19 septiembre 1974; p. 9.

<sup>43</sup> En el caso de Albino Mallo su trabajo se traslada a la redacción de *La Voz de España* donde también se dedica a temas artísticos.

<sup>44</sup> Por ejemplo: UBETAGOYENA, Lourdes. “La situación universitaria en el País Vasco”. *Unidad*, [San Sebastián], 12 octubre 1977; p. 7.

<sup>45</sup> UBETAGOYENA, Lourdes. “Agustín Ibarrola, pintor de la Escuela Vasca, expone en la Ciudadela”. *Unidad*, [San Sebastián], 20 mayo 1978; p. 4.

sobrepasaba rara vez las veinte páginas, con lo cual otorgar a los temas culturales y de creadores una página es bastante elogiabile.

- *El Diario Vasco* (San Sebastián)

El periódico guipuzcoano por excelencia, *El Diario Vasco*, vio la luz el 27 de noviembre de 1934, en medio de un ambiente complicado y de la mano de la editorial Sociedad Vascongada de Publicaciones. Su salida al mercado estuvo promovida por el apoyo económico y humano de personalidades de la vida cultural donostiarra y madrileña<sup>46</sup>. Con una ideología independiente de partidos políticos, pero con una orientación claramente conservadora, se definía como un diario monárquico y fuerista. En 1936 apoyó el alzamiento militar de las tropas franquistas y por lo mismo fue clausurado por el Gobierno Republicano, el cual aprovechó su imprenta para editar el diario *Frente Popular* hasta la llegada de las tropas de Franco a San Sebastián. Finalmente, el 13 de septiembre de 1939 volvió a editarse diariamente como *El Diario Vasco* de manera continuada hasta la actualidad.

Durante los años del franquismo este periódico se ajustó a los modelos de la prensa de provincias, sin una fuerte ideologización y apegado a la situación más cercana y local. En los comienzos de la década de los setenta, su editora, la Sociedad Vascongada de Publicaciones, apostó por una modernización y una expansión de las estructuras tecnológicas y empresariales, aunque sus cifras de difusión siempre estuvieron por debajo de las de *La Voz de España*. No obstante, una vez muerto el dictador, las ventas entre ambos periódicos empezaron a equipararse hasta llegar a superar con creces sus cifras en el último año de la década<sup>47</sup> y más aún, una vez cerrado el periódico nacional, fue cuando *El Diario Vasco* se asentó como el segundo rotativo en difusión del País Vasco, solo precedido por *El Correo Español-El Pueblo Vasco* a cuyo grupo empresarial pertenecía desde 1949.

Su principal apuesta informativa estaba centrada en las cuestiones locales y más cercanas a los ciudadanos guipuzcoanos con secciones dedicadas a la capital donostiarra y a otras localidades provinciales. En la década de los setenta, además de prestar atención a las noticias del mundo, del deporte y de la sociedad, se ofrecía cada día una sección diferente que iba sucediéndose: motor, medicina, mujer, etc. De igual forma, los domingos, la página doce estaba dedicada a “Las Artes y las Letras en el Diario Vasco”. Una hoja completa que acogía múltiples artículos realizados por varias personas. El tema predominante era, sobre todo, la literatura, con varios artículos separados en diversos apartados y realizados entre

<sup>46</sup> Entre ellos se encuentran Ramiro de Maeztu, Román Lizarriturry, Jorge de Satrustegui, Joaquín Churruca o los hermanos Luca de Tena que consiguieron la participación de Prensa Española en su nacimiento.

<sup>47</sup> Si en 1976 *El Diario Vasco* vendía 35.388 frente a los 37.383 de *La Voz de España*; ya en 1979, el primero contaba con 34.257 frente a los 28.582 del segundo. “Anexo 0.1. Tabla general de difusión de prensa de Euskal Herria (1976-1998)”. En: ARRIAGA LANDETA, Mikel [et al.]. ob. cit.; p. 74.

otros, por José María Mendiola o por Antonio Castillo<sup>48</sup>. Existía en la misma página otro apartado también reservado para los libros llamado “Escaparate”, y a todos ellos, le acompañaban artículos de opinión diarios como “Ruedo Mundial” o “Vivencias”. Completaba siempre esta hoja -en su lado derecho- el apartado: “Exposiciones, Artistas y ...”, cuyo artífice era José Berruezo. La mayoría de las veces esta sección no era muy extensa, únicamente constaba de dos columnas, y no contaba con imágenes ilustrativas. Hasta abril de 1978, semanalmente, este periodista no faltó a su cita acercando a los lectores las noticias más importantes que habían acontecido, o aquellas que iba a tener lugar en fechas próximas, relacionadas con los artistas y sus creaciones sobre todo acaecidas en San Sebastián, pero también en otras localidades. La sección se mantuvo, sin grandes cambios hasta septiembre de 1977, año en que también el periódico transformó su apariencia hacia una tipografía más moderna, acorde con los nuevos tiempos y las nuevas competencias. Incluso incorporaron un especial dominical donde en un principio comenzó a aparecer la sección de las “Artes y Letras” como lo llevaba haciendo hasta entonces. Sin embargo, a principios del año siguiente, 1978 el apartado de las artes logró ser independiente del de las letras, llegando incluso a desaparecer momentáneamente. El apartado “Arte” ganó así en espacio y en imágenes y quedó encuadrado dentro del diario también los domingos. Esta situación provocó que otros escritores se incorporaran a esta sección con escritos sobre arte. Es el caso de María Arroz o del escritor Bigia. Con todo y a pesar de la oportunidad que suponía esta página para el ambiente estético de la ciudad, la situación no duró mucho ya que a partir de abril de ese mismo año la desaparición de esta sección provocó la total pérdida de noticias sobre los sucesos artísticos en el diario.

Como hemos podido comprobar, a lo largo de toda la década, el crítico de arte del periódico fue José Berruezo, un escritor navarro que desarrolló una intensa labor cultural como estudioso, profesor y periodista de, entre otros medios informativos, *El Diario Vasco*, del que incluso llegó a ser su director, amén de asiduo cronista<sup>49</sup>. Ya desde los años cincuenta había reflejado sus opiniones sobre arte, con una clara tendencia siempre por las ideas más avanzadas y en favor de un ambiente cultural más amplio para San Sebastián<sup>50</sup>. En los años que nos ocupan, en sus dos columnas de los domingos, realizó una especie de agenda artística, repasando los acontecimientos nuevos que venían sucediéndose y que reclamaban

---

<sup>48</sup> Son varios los nombres que se suceden en los artículos referidos a la literatura, pero estos dos son los que más veces lo hacen incluso a veces de manera conjunta el mismo día, por ejemplo en: *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 29 enero 1974; p. 12.

<sup>49</sup> José Berruezo (1912 - 1989) fue director del periódico desde 1940 hasta 1950, presidiendo también la Asociación de la Prensa donostiarra. Fue catedrático de Geografía e Historia y Archivero jefe de la Diputación de Guipúzcoa. Miembro de la Asociación Nacional de Críticos de Arte, fue escritor de un buen número de libros y se implicó en el ambiente cultural donostiarra participando desde el Ateneo Guipuzcoano, el Círculo Cultural o desde la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.

<sup>50</sup> Como ejemplo citaremos su apuesta por las ideas oteicianas de crear un instituto de investigaciones estéticas junto con una Bienal, relacionado todo ello con el Festival de Cine de San Sebastián; “La Bienal y el Festival de Cine de San Sebastián. Don José Berruezo responde a nuestra encuesta”, *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 29 de octubre de 1959, p. 8.

cada semana su atención, tanto inauguraciones de exposiciones, cursos culturales, coloquios o concursos. Se podría decir, sin embargo, que su actividad era más de narrador de las novedades que de crítico artístico, a pesar de que en sus escritos sí que vertía apreciaciones subjetivas sobre el arte y la situación del mismo en aquel momento. Tal es el caso del debate sobre la existencia o no de una escuela de Pintura Vasca hacia 1973 en la que frente a los que opinaban y afirmaban la inexistencia de tal escuela, este escritor se postulaba como un defensor de la misma y para ello se basaba en la no tan lejana constitución de los grupos de la Escuela Vasca en 1966 y en la presencia de estos artistas en los Encuentros de Pamplona, lo cual había proclamado, bajo su punto de vista, la vigencia del arte vasco. Igualmente, atacaba a los que no compartían sus criterios señalando: “[...] parece que el tratar de encontrar un matiz diferencial en el arte que produce una colectividad viva y dinámica no interesa a quienes por su oficio –a juzgar por nuestro desencanto- se podrían dedicar a fabricar zapatos en Ubrique o mantecadas en Astorga”<sup>51</sup>.

Además de criticar a aquellos creadores que no veían la presencia de unas cualidades intrínsecas para su arte, también atacaba la falta de interés por parte de la sociedad hacia cuestiones estéticas, ya que “hoy por hoy artistas y sociedad no parecen hablar el mismo lenguaje”<sup>52</sup>. En numerosas ocasiones propuso hacer un esfuerzo por crear centros de enseñanza estética, a los que consideraba como el pilar fundamental para poder hacer ver lo artístico como parte de la sociedad. Es el caso de la Escuela de Arte de Deva, a la que elogia por su misión docente<sup>53</sup>.

No obstante, también es partidario de las actividades más institucionales llevadas a cabo por la Diputación de Guipúzcoa y su recién creada Junta de Cooperación Cultural, a pesar de que las mismas estaban más centradas en muestras de un arte más tradicional y no tanto de promoción o asimilación de las nuevas tendencias. Es decir, da la sensación de que apoyaba toda iniciativa que significara un impulso para la vida artística de Guipúzcoa, fuera en beneficio o no del arte contemporáneo. Esta falta de posicionamiento hacia unas tendencias u otras, en cierta manera, se daba de igual modo respecto de los creadores, ya que promovía e impulsaba a la mayoría de ellos, sin desprestigiar a ninguno. En sus artículos elogiaba las obras que se presentaban en las diferentes galerías y salas de Guipúzcoa a través de un lenguaje característico que intentaba definir las mediante adjetivos usualmente positivos. A la hora de relatar las muestras que estaban teniendo lugar no hacía una gran distinción entre los artistas más jóvenes y actuales y los más asentados y apegados a posturas más tradicionales<sup>54</sup>, aunque sí que demuestra un apoyo a los artistas que formaron parte del movimiento de Escuela Vasca y en especial a los guipuzcoanos que formaron parte del grupo

<sup>51</sup> BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 30 diciembre 1973; p. 12.

<sup>52</sup> BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 15 noviembre 1973; p. 12.

<sup>53</sup> BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 7 mayo 1972; p. 12.

<sup>54</sup> BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 30 abril 1972; p. 12.

Gaur<sup>55</sup>. A pesar de estos juicios favorables, es significativa una crítica que realiza en 1977 a la mayoría de los artistas vascos del momento, como son Amezttoy, Balerdi, Larrea, Zumeta o Zuriarrain entre otros, con motivo de una exposición colectiva celebrada en la Galería B de San Sebastián ya que les acusa de realizar un arte inmovilista que continuaba la producción anterior. Además, achacaba esa desidia creativa a los propios críticos de arte quienes habían asentado unos nombres y sus obras en la sociedad:

“Creo que los críticos tenemos una buena parte de culpa en este estancamiento de la “vanguardia vasca actual” olvidándonos que nuestro papel para con los que dejaron de ser principiantes y son artistas hechos y derechos, es la del tábano de Sócrates: picarles para que se mantengan despiertos”<sup>56</sup>.

Aun y todo, en la mayoría de sus artículos, los que ocupaban gran parte de su sección eran aquellos pintores más maduros con una tendencia más clara hacia una temática de paisajes o de una figuración más apegada a la realidad. Lo mismo sucedía con las reseñas sobre libros de arte que solía incluir en su sección. No obstante, esta situación pudo venir motivada más por las propias exigencias del mercado artístico del periodo que por la elección en base a unos gustos personales, ya que ese tipo de pintura estaba constantemente en las galerías o en las pocas salas de exposiciones institucionales. No tiene un juicio crítico definido y le parece igual de bien el arte abstracto que el figurativo. Pocas veces exponía las cualidades menos óptimas de un artista y si lo hacía, era de una forma complaciente.

A veces, en su apartado también tenían cabida noticias estatales, de subastas o exposiciones importantes de Madrid o Barcelona, aunque en la mayoría de las ocasiones era para informar de los logros de los artistas guipuzcoanos en las capitales citadas. En definitiva, la labor de José Berruezo se centró más en ser cronista de noticias de arte que de un crítico de arte, pero supuso una aportación interesante, ya que exponía sus propias ideas en cuanto a política cultural y sobre todo un trabajo constante en favor del conocimiento de los quehaceres estéticos.

Además del trabajo que efectuó José Berruezo, en el *Diario Vasco* hubo otras aportaciones al tema artístico. Por ejemplo, en los apartados dedicados a la información local, bajo el título de “Guipúzcoa, hombres y problemas” y con relativa frecuencia, aparecían noticias sobre la materia artística que habían tenido un importante calado como lo eran algunas exposiciones de semanas culturales importantes<sup>57</sup>, o premios de pintura<sup>58</sup> así como

---

<sup>55</sup> BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 21 abril 1974; p. 12.

<sup>56</sup> BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 29 mayo 1977; p. 12.

<sup>57</sup> “Hoy, inauguración de la “II Exposición de Arte Vasco”. Tolosa – II Quincena Cultural Vasca”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 6 mayo 1973; p. 8.

<sup>58</sup> “El VI Gran Premio de Pintura Vasca. La exposición irá a otras localidades”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 8 diciembre 1972; p. 8.

las exposiciones más relevantes de los artistas donostiarras. En estas ocasiones los encargados de realizar la crónica eran otros periodistas del diario, tanto José María Mendiola como Joaquín Ormaechea, dos escritores que ocasionalmente relataban noticias relacionadas con los artistas o el arte. Ambos, a la hora de hablar de algún pintor o artista, elaboraban una pequeña introducción biográfica para posteriormente pasar a transcribir parte de una entrevista que le habían realizado. Por lo tanto, no se trataban de críticas de arte, sino de noticias sobre artistas a los que pretendían explicar y definir de la mejor manera posible y recoger en ocasiones las palabras del propio pintor.

En el caso de José María Mendiola, incluso se declaró sin conocimientos estéticos en una conversación con Ramón Zuriarrain en el momento de definir un cuadro: “mis ojos son de profano, de forma que la definición será, necesariamente, incompleta. O absurda. O vaga”<sup>59</sup>.

Además de estas pequeñas incursiones, puntualmente, en diciembre de 1972, en *El Diario Vasco* prestaron más atención a los artistas jóvenes de la provincia gracias a una iniciativa de Luis Pedro Peña Santiago, quien en su sección “Carpeta de Apuntes”, - normalmente en la última página del diario<sup>60</sup>- incluyó unos reportajes con imágenes de los protagonistas y alguna de sus obras o de sus estudios. Igualmente, fue a partir de mediados de 1975 cuando comenzó a realizar como última página de los domingos la sección “Cita con Guipúzcoa, mesa redonda”<sup>61</sup>. Esta sección se asentó en el diario de tal forma que a pesar de los cambios producidos en la tipografía y de las transformaciones en las secciones acaecidas hacia 1977, siguió publicándose hasta el final de la década que nos ocupa. En ella, además de tratar otros temas como los lugares emblemáticos de la provincia, destacaba, bastante habitualmente, las exposiciones o los artistas que llamaban su atención por estar de actualidad.

Luis Pedro Peña Santiago, colaborador de *El Diario Vasco* desde 1964, no era un crítico de arte, sino un escritor y etnólogo que, no obstante, había realizado varios artículos sobre arte como los citados. En esos momentos, fueron los reportajes más extensos que había en todo el diario en materia relacionada con la plástica, ya que incluían información gráfica, ausente en la sección de Berruezo y además, añadían un análisis breve de la vida y de la obra de cada uno de los artistas analizados. Lo destacable de estos reportajes de Peña Santiago es el hecho de que entre los pintores que acaparaban su atención se encontraran básicamente los jóvenes valores de la nueva pintura de la provincia como Marta Cárdenas,

<sup>59</sup> MENDIOLA, José María. “Órbitas en torno a un cuadro de Ramón Zuriarrain”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 22 abril 1973; p. 9.

<sup>60</sup> Dedicó esta carpeta de apuntes a Carlos Sanz, Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy, Carlos Bizkarrondo, Eloy Erenchun, Alejandro Tapia y Javier Arocena.

<sup>61</sup> Posteriormente pasará a formar parte del dominical extra del diario y cuando éste desaparece sigue ocupando hasta finales de la década las hojas centrales del diario con imágenes a color.



Carlos Sanz, Andrés Nagel o Vicente Amezttoy junto a otros artistas más asentados en la pintura de paisajes como Carlos Bizkarrondo o Alejandro Tapia. La labor de este escritor por lo tanto fue importante para las artes de la ciudad de San Sebastián porque apoyaba claramente posturas difíciles de entender por una sociedad más apegada a los valores plásticos tradicionales.

Con todos estos ejemplos y sobre todo, fijándonos en la aportación semanal de José Berrueto, podemos decir que la información estética que ofrecía *El Diario Vasco*, no era muy extensa y además las imágenes y los reportajes eran más bien escasos y estuvieron solo motivados por algún acontecimiento importante, aunque sin desdeñar la relevancia de contar semanalmente con un espacio exclusivo para el arte, lo cual no abundaba en otros periódicos fuera de la ciudad de San Sebastián.

- *El Correo Español – El Pueblo Vasco* (Bilbao)

El actual decano de la prensa vasca tiene su origen en *El Pueblo Vasco*, un periódico fundado en Bilbao el 1 de mayo de 1910 por los hermanos Ybarra<sup>62</sup>, con una ideología basada en la defensa de la monarquía española católica. En el año 1936 fue confiscado por el régimen republicano y un año más tarde con la derrota de Bilbao por las tropas franquistas, fue devuelto a sus iniciales propietarios. Ya en 1938 fue obligado a fusionarse con *El Correo Español*, un periódico falangista publicado en Bilbao desde el 6 de julio de 1937, de manera que *El Correo Español-El Pueblo Vasco* pasaba a depender de la dirección de la Falange española. Esta situación cambió en 1945 cuando entraron nuevos socios y lograron desvincularse del partido. Desde ese momento comienza una fuerte expansión apoyada por el lanzamiento de la edición alavesa y la guipuzcoana que comenzó a forjar el grupo líder que es hoy día el *Grupo Correo*. Los cambios producidos le permitieron acercarse a su gran rival en Vizcaya, *La Gaceta del Norte*, aunque no fue hasta que murió Francisco Franco cuando sus cifras de difusión pudieron superarle claramente, en una competencia que se mantuvo hasta la desaparición de este último diario<sup>63</sup>. Con la llegada de la democracia, el periódico se supo adaptar a las nuevas condiciones sociales y políticas, modernizaron su aspecto y en 1984 llegó a alcanzar la cifra de más de 100.000 ejemplares vendidos. Su consolidación durante todo el final de la década de los setenta lo convirtieron en el diario más vendido de todo el País Vasco.

En cuanto a los contenidos del diario, en los albores de la década analizada su disposición era un tanto desordenada. No existía ninguna definición para las secciones y éstas

---

<sup>62</sup> Los hermanos eran Fernando, Emilio y Gabriel. Para ver la historia de este diario: GARMENDIA, Francisco. ob. cit.; pp. 35-36.

<sup>63</sup> En 1976 *El Correo Español-El Pueblo Vasco* vendía 89.433 ejemplares frente a los 76.525 de *La Gaceta del Norte*. En ARRIAGA LANDETA, Mikel [et al.]. ob. cit.; p.74

no quedaban separadas de una manera clara. No obstante, las páginas iniciales estaban dedicadas a las noticias locales y las siguientes a los temas del mundo, nacional, deportes, economía y sociedad, tal como era habitual en otros diarios del momento. Dentro de la aparente desorganización, tampoco había ningún apartado ni sección dedicada a las artes plásticas y la única mención que publicaban sobre aspectos relacionados con las mismas iba en la parte inicial del periódico, dado que acontecían en el ámbito local. Las noticias de tema estético que acaparaban la atención eran sobre todo las referidas a las institucionales, es decir, las actividades del museo de Bilbao, la creación de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao o las reuniones sobre cultura de la Diputación Foral de Vizcaya y además dichos artículos iban en el mismo lugar que otros de cariz más social, político o sindical. Por todo ello, no podemos hablar en el comienzo de la década de los setenta de la existencia de una labor crítica sobre arte en este diario sino de una crónica de los acontecimientos culturales.

Ocasionalmente en las páginas iniciales del periódico se incluía una sección denominada “Arte” con unas dimensiones variables, pero siempre dentro de un recuadro de no más de media página, donde daban cuenta de las inauguraciones de exposiciones que sucedían sobre todo en la capital, Bilbao, pero también de otras poblaciones vizcaínas como Baracaldo o Durango. Su periodicidad no era ni constante ni muy numerosa, y si nos centramos en las referencias a artistas de vanguardia ésta se fue aún más escasa. Los encargados de realizar estas pequeñas críticas fueron variando, ya que si bien a principios de 1970 era el escritor Manuel Llano Gorostiza quien se ocupaba de las mismas, desde mediados de 1971 el puesto cambiará a María José Arribas, una periodista que ofrecerá en esta sección las novedades en las galerías o en los museos y también de las noticias sobre arte que acontecieran en todo el País Vasco. A pesar del poco espacio del que disponía y la falta de ilustraciones en el mismo, sus escritos pretendían divulgar tanto la exposición misma, ofreciendo el lugar y las fechas de los sucesos que narraba, como intentar hacer de manera muy resumida un buen estudio de las características más definitorias de cada creador. Un ejemplo es su análisis de la obra de Santos Iñurrieta, del cual afirma:

“Es un autodidacta, investigador de formas y temas, entre lo metafísico y lo abstracto. Sorprenden y atraen sus cuadros. Hay una continua alusión a la figura formada por amontonamiento, superposición o disgregación de la masa original. [...] Hay una coherencia a través de todas sus obras, sin que por ello se caiga en la repetición o en la monotonía”<sup>64</sup>.

Destacable en su apreciación era que, a pesar de realizar las crónicas de aquellos artistas más apegados a la figuración más tradicional tal como dictaba el mercado del momento, se mostraba como una defensora del arte abstracto y de las posturas más vanguardistas, a quienes elogiaba, tal como comprobarse en su comentario hacia la obra de

---

<sup>64</sup> ARRIBAS, María José. “Santos Iñurrieta en la sala “Mikeldi”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 7 abril 1972; p. 7.

Andrés Nagel de cuya obra afirma que es “la más importante que ha pasado”<sup>65</sup> por la Galería Lúzaro en esa temporada de 1974 y no duda en elevarlo dentro de la vanguardia europea de primer orden. Aun así, esta ocasión, fue de las pocas veces que realizó un juicio tan personal y tan favorable, ya que sus relatos solían ser más bien informativos de lo que se podía encontrar en las exposiciones o de los sucesos que estaban teniendo lugar. Así lo hizo con los conflictos que, sobre todo en 1974, sucedieron en la por entonces Escuela de Bellas Artes de Bilbao, de los cuales la escritora solo relata los hechos sin verter ningún tipo de opinión sobre los mismos. Sin embargo, a pesar de la prudencia con la que escribía, no se libró de la polémica por sus juicios estéticos y es que el pintor y catedrático de dibujo Waldo Aguiar, llegó a agredir a la crítica de arte tras haber realizado ésta un artículo sobre su exposición en la Galería Decar<sup>66</sup>. Se trató de una muestra de incomprensión por parte del pintor hacia unas palabras que no eran ofensivas, sino enjuiciadoras de una obra. Dichos percances nos ilustran la dificultad a la que se sometían los escritores sobre arte a la hora de exponer juicios subjetivos.

Es destacable la relevancia que este diario prestó a uno de los acontecimientos más singulares de arte contemporáneo en España, los Encuentros de Pamplona de 1972. Dado el poco espacio informativo que ofrecían para los acontecimientos artísticos, resulta sorprendente este interés, ya que además se trataba de una noticia de fuera de las fronteras vizcaínas y que además se prolongó durante una semana entera en la que se informó diariamente de cuanto sucedía. María José Arribas fue la encargada de realizar unas crónicas especiales que quedaron incluidas en la zona central del diario, en la sección de noticias de España. Este detalle nos informa del alcance que le dieron, pero más como un acontecimiento de interés nacional, que por tratarse de un evento de índole estético. Desde antes de su puesta en marcha, *El Correo Español* informó del proyecto que iba a tener lugar en la capital navarra y se desplazó para ello hasta allí la propia cronista como enviada especial del diario “para poder darles una información de primera mano”<sup>67</sup>. Y realmente así lo hizo, ya que relató para el periódico vizcaíno los preparativos, las polémicas y los vaivenes de los artistas, días antes de haber comenzado, ofreciendo una visión de la situación de primera mano, afirmando: “El ambiente es enloquecedor dentro de la organización y la gente de Pamplona espera con interés creciente, mientras mira a toda persona de aspecto poco común como a un artista importante”<sup>68</sup>.

Como señalábamos, durante la semana en la que tuvo lugar el evento los artículos de María José Arribas son diarios, en ellos informaba de los hechos que se iban sucediendo en

---

<sup>65</sup> ARRIBAS, María José. “Nagel en Lázaro”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. [Bilbao], 5 marzo 1974; p. 4.

<sup>66</sup> ARRIBAS, María José. “Aguiar, en Decar”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 4 febrero 1976; p. 6.

<sup>67</sup> ARRIBAS, María José. “Arte en la calle y cine gratis. “Encuentros 72” o la fidelidad al presente”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], Edición Álava, 20 junio 1972; p. 35.

<sup>68</sup> ARRIBAS, María José. “Pamplona: Chillida retira la escultura enviada a los “Encuentros 72”. Última hora: Miró no asistirá”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], Edición Álava, 24 junio 1972; p. 17.

los diferentes ámbitos en los que se dividían los espectáculos o muestras. No obstante, no realiza una crítica del arte que se estaba exponiendo, sino que se limita a hacer un seguimiento de cuanto acontecía, detallando lo sucedido y las impresiones del público de Pamplona, pero, insistimos, sin ofrecer valoraciones subjetivas.

Algo parecido sucedió con otro de los acontecimientos más importantes de la década, la Bienal de Venecia de 1976. Esta periodista es de nuevo la encargada de relatar, como enviada especial hasta la ciudad italiana, este evento tan polémico y en el que el arte vasco tuvo una participación conflictiva; sin embargo, ella no se centró tanto en las cuestiones relativas a los artistas vascos, sino en dar su análisis y explicación de lo que se podía contemplar allá en materia artística. En este aspecto es destacable que en este diario ofrezcan dicha atención a un acontecimiento internacional del nivel de la Bienal, ya que las noticias artísticas no acaparaban parte de las secciones del mismo.

María José Arribas mantuvo su labor de crítica de arte de *El Correo Español-El Pueblo Vasco* hasta el año 1977. Hasta entonces, a pesar de los cambios producidos en las secciones y en la imagen del rotativo, el campo artístico va a ir perdiendo el poco espacio que le reservaban, hasta no prestar casi atención a la cultura y por ende tampoco al arte. La encargada de los temas culturales y a veces artísticos fue a partir de estos momentos Teresa Doueil, quien trataba estos temas al igual que otros de diferente calado y por lo tanto trataba los sucesos estéticos como noticias de actualidad y no tanto como análisis de exposiciones o de artistas. Igualmente, un cronista que va a continuar su labor en los años democráticos es Florencio Martínez, quien, a pesar de trabajar en *La Gaceta del Norte*, desde mediados de los años setenta comenzó a realizar reportajes y a cubrir noticias artísticas en *El Correo Español*. A pesar de que el espacio “Arte” quedaba destinado a María José Arribas o a Teresa Doueil después, Florencio Martínez se ocupó en muchas ocasiones de acontecimientos artísticos e incluso de informar del panorama artístico y su situación en otras<sup>69</sup>.

Este diario, al tener su propia edición en Álava, también contó con sus propios cronistas de lo que sucedía en materia estética, principalmente, en la capital de la provincia, Vitoria. El espacio que dedicaban al arte era bastante similar al de la edición vizcaína, aunque quizás podemos decir que pese a los pocos recursos artísticos con los que la ciudad alavesa contaba es sorprendente la asiduidad de los artículos sobre arte y exposiciones que publicaron, por lo menos en los comienzos de la década. No obstante, si nos referimos a los artículos sobre el arte más actual o de vanguardia son bastante más escasos debido a las pocas galerías dedicadas a este tipo de arte en la provincia. Aun así, el comienzo de la década viene definido por los artículos de Vegas Aramburu, quien para marzo de 1971 abandona su labor

<sup>69</sup> MARTÍNEZ, Florencio. “Las Muestras artísticas de Baracaldo en punto muerto”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 abril 1975; p. 3. Posteriormente, pasará a relatar noticias y acontecimientos artísticos como *Arteder’81*, Feria de Arte Contemporáneo en otro diario, *Deia*.

decepcionado y abatido. Relata la dificultad de ofrecer en esos momentos y en una ciudad pequeña y con poco movimiento artístico, una opinión sobre el mismo ya que afirma:

“Iniciamos nuestras colaboraciones críticas sobre arte hace más o menos tres años. Creíamos que podíamos hacer algo positivo. En este tiempo hemos comprobado que no servimos para este menester y por eso nos vamos. [...] No hemos conseguido nunca que se nos entienda y que se entienda la función de la crítica. [...] Por los testimonios que he recibido parece que he hecho más mal que bien. Creo que esta labor no interesa a nadie y menos a mí, que ya tengo otro camino por el que, en silencio, puedo seguir trabajando en favor del arte”<sup>70</sup>.

Es un testimonio revelador del papel del crítico de arte en Vitoria. Su abandono deja al periódico sin una persona especializada para estos menesteres y serán otros periodistas locales los encargados de realizar las pocas crónicas que aparecen<sup>71</sup>. Como apuntábamos, son pocas las noticias referentes al arte de vanguardia que tenían lugar en la ciudad; sin embargo, esta falta de un crítico para estos quehaceres en el diario se verá suplida con la inclusión de una página completa todos los sábados titulada: “Arte, pintura y otras cosas” y realizada en su totalidad por el pintor Víctor Ugarte. Con varios artículos en la misma, el propósito de dicha página era la de “prestar atención a los temas del arte, a la pintura, a otros aspectos culturales”<sup>72</sup>, y así poder divulgar las actividades estéticas que en cada momento tenían lugar, de manera que se daba cuenta de las noticias, muestras y artistas del ámbito local que eran actualidad. A veces, incluso insertaban artículos de opinión sobre diversos aspectos de la historia del arte o de la pintura. Con respecto al arte de vanguardia, el encargado de la sección, el pintor de paisajes vitoriano Víctor Ugarte se muestra favorable, a pesar de la incompreensión generalizada del mismo por parte de la ciudadanía, respecto a un arte contemporáneo, moderno e incluso abstracto<sup>73</sup>; con todo, a la hora de analizar la obra de los artistas más vanguardistas de la provincia, como puede ser Carmelo Ortiz de Elguea, suele hacerse eco de lo que otros críticos han afirmado sobre sus obras:

“[...] No intento descubrir en su última obra nada nuevo. Algo que la sensibilidad de los numerosos críticos que los han juzgado, no hayan captado o alguna vía de inéditas sensaciones para mostrar otra faceta de esta bella obra”<sup>74</sup>.

Por lo tanto, no son más que meras narraciones sin un estudio pormenorizado de sus protagonistas ni de sus obras. La sección se mantuvo hasta mediados de año, con lo que la dedicación a las cuestiones estéticas volvió a ser la simplemente informativa de tiempos

---

<sup>70</sup> ARAMBURU, Vegas. “Crítica y comentarios últimos. Ortiz de Elguea, Serrano y despedida”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 27 marzo 1971; p. 6.

<sup>71</sup> Los periodistas que se ocupaban de estos y otros temas eran Cayo Luis o Venancio del Val.

<sup>72</sup> P. M. M. “Arte, pintura y otras cosas”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 26 enero 1974; p. 3.

<sup>73</sup> UGARTE, Víctor. “Sí, a la pintura moderna”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 2 febrero 1974, p. 3.

<sup>74</sup> UGARTE, Víctor. “Carmelo Ortiz de Elguera [sic: Elguea], expone en Bilbao”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 2 febrero 1974; p. 3.

anteriores. Esta situación cambiará notablemente cuando un crítico de arte con amplios conocimientos sobre arte se encargue de los aspectos estéticos del diario a partir de 1976 en las páginas de este periódico: Javier Serrano. Su labor como crítico de arte en este diario se remontaba a los años sesenta, cuando fue el único ferviente defensor de la pintura abstracta, en un periodo en la que no contaba con muchos adeptos en la capital alavesa<sup>75</sup>. En esta nueva etapa, contaba con un apartado titulado “Arte” y quedaba incluido en el periódico de los domingos, aunque no de forma continuada, en las páginas dedicadas a Álava. En sus escritos realizaba juicios sobre los artistas no basados en la anécdota de lo formalista, que podía observarse en las salas, sino que iba más allá e incluso denominaba a las generaciones de artistas alaveses y los enjuiciaba. Podemos comprobarlo en su apreciación con motivo de una muestra de artistas jóvenes vitorianos, González San Román, Fernando Illana y Gerardo Armesto, de quienes, a pesar de ser un seguidor de la vanguardia, no cree que sean ejemplos de lo que se debe de hacer para superar lo ya conocido. Así lo expone:

“Hace tiempo que la repetida e insistente incidencia de ciertos pintores –unos muy jóvenes, otros no tanto- sobre herencias muy determinadas del reciente pasado del arte, comienza a producir cierto tedio. [...].

Si bien, desde un principio y en los “tiempos difíciles”, he defendido terminantemente el asbtraccionismo, jamás lo he hecho con carácter exclusivista ni dogmático, sino siempre admitiendo la existencia de otras alternativas tan válidas como la “no representación”. [...]

¿Qué pasa con estos jóvenes que llegan demasiado tarde a lo que, es su día, fue vanguardia?

¿Por qué se aferran tan doctrinalmente al asbtraccionismo y se hacen piosas cruces ante cualquier desviación del mismo? ¿Por qué insisten una y otra vez en el recordatorio a los ilustres antepasados?”<sup>76</sup>.

Es una crítica que dista bastante de las demás que aparecían en estos momentos en los demás periódicos. El bagaje de conocimientos del panorama creativo y su capacidad de observación le permitían realizar unas crónicas juiciosas y que generaban un cauce hacia lo que él consideraba que debía de dirigirse, ante todo, la pintura. A pesar de no incluir ni imágenes ni entrevistas con los creadores, con sus escritos intenta dar a conocer la trayectoria del artista y el momento en el que se encuentra a la hora de la exposición<sup>77</sup>.

Con todo, podemos afirmar que la edición alavesa de *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, contó con un verdadero crítico de arte en los artículos de Javier Serrano, ya que mostraba la realidad bajo su prisma, su juicio, que no siempre era positivo y con ello vertía

<sup>75</sup> Así sucedió con la exposición de Joaquín Fraile del 1 al 13 de octubre de 1963 en el Salón de Arte de la Calle San Prudencio de Vitoria, la cual es considerada como la primera exposición de pintura abstracta que se pudo ver en la ciudad, y cuya única crítica favorable fue la de Javier Serrano en las páginas de este periódico el 11 de octubre del mismo año.

<sup>76</sup> SERRANO, Javier. “San Román, Illana y Armesto, en “Luis de Ajuria””. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], Edición Álava, 10 abril 1977; p. 4.

<sup>77</sup> SERRANO, Javier. “Iñurrieta en “Luis de Ajuria””. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], Edición Álava, 7 noviembre 1976; p. 6.



verdaderos análisis de las obras encuadrados en su momento. Es reseñable que, en una provincia como Álava, poco asentada en el mercado artístico y menos tratándose de corrientes de vanguardia, existiera un interés, o por lo menos un espacio relativamente amplio –en comparación con su edición vizcaína–, para los juicios sobre este arte.

- *La Gaceta del Norte* (Bilbao)

*La Gaceta del Norte* fue un periódico editado en Bilbao, pero con ediciones en Álava y en Navarra. Comenzó su andadura el 11 de octubre de 1901 con una línea conservadora y monárquica que cesó en su edición el 6 de mayo de 1984<sup>78</sup>. Durante los años sesenta tuvo la mayor difusión de todo el País Vasco, con una tirada cercana a los 100.000 ejemplares, cifra que a mediados de los años setenta se ve claramente reducida y superada por su eterno adversario en Vizcaya, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. La pérdida de lectores, de casi 40.000 entre 1975 y 1980, fueron consecuencia de la dificultad del periódico en adaptarse a los nuevos tiempos más plurales a medida que se instauraba la Transición<sup>79</sup>.

Verdaderamente se trataba de un diario muy similar a *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, pero con más noticias de todo tipo. Durante los años setenta, en el caso de las reseñas culturales y artísticas no tenían un espacio fijo, sino que ocupaban parte de la sección local o regional de las páginas iniciales como noticias ocasionales. En los comienzos de la década, únicamente existía un pequeño apartado titulado “Arte” en el cual se daba cuenta de las exposiciones que habían quedado inauguradas recientemente en Bilbao, sin ninguna imagen y con apenas varios párrafos para el análisis. Este apartado estrictamente artístico estaba elaborado por el crítico J. de B., presumiblemente Javier de Bengoechea<sup>80</sup>, quien desde los años cincuenta venía realizando artículos en este periódico, y que continuó haciendo durante la primera mitad de la década de los setenta, ofreciendo pequeñas reseñas de las muestras más destacables de arte de la ciudad. En este aspecto son objeto de su análisis tanto aquellos autores que realizaban una pintura más tradicional como los más jóvenes y apegados a un arte de vanguardia, con el único condicionante de tener una muestra abierta en el momento. A través de adjetivos y relaciones con otros artistas de la historia del arte reflejaba de manera general la impresión de las obras de la exposición y por consiguiente de los creadores. Así lo realiza con la obra de Ortiz de Elguea de quien afirma que en sus pinturas “llamea con evidencia hipnotizante, un sensacional, casi ampuloso y siempre decorativo, sentido del

---

<sup>78</sup> Posteriormente, en 1985, se volvió a editar con una nueva empresa más nacionalista, pero que finalmente terminaría en 1987. Para ver la historia de este periódico: LERCHUNDI, Alberto. *La Gaceta del Norte. Sus ochenta y tres años de vida*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco, 1985.

<sup>79</sup> Si en 1976 su difusión era de 76.525, al final de la década, en 1980 había descendido hasta 42.443 ejemplares. En ARRIAGA LANDETA, Mikel [et al.]. ob. cit.; p.74.

<sup>80</sup> Javier de Bengoechea era abogado de profesión y aficionado a las artes, sobre todo enamorado del arte moderno, fue director del Museo de Bellas Artes de Bilbao desde 1974 hasta 1982.

color”<sup>81</sup>. Son explicaciones cortas pero que dan una pequeña imagen de lo que se estaba exponiendo. Dicha labor, a grandes rasgos pudo ser más de agenda e incluso con intención publicitaria, más que de una crítica de arte debido al poco espacio y a la escasa explicación que se reserva a cada artista y a cada muestra, se mantuvo hasta 1974, año en que Javier de Bengochea fue nombrado director del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Sin embargo, además de estas pequeñas reseñas, en el diario alguna vez se incluían otros artículos sobre la actualidad estética en las secciones local y regional, con un espacio mayor e incluso recogiendo imágenes. Es el caso del periodista José Manuel Alonso, quien a comienzos de la década publicó varios artículos más extensos y con mayor carga crítica que los de la mera crónica de las exposiciones. En sus escritos abogaba por intentar un cambio en las apreciaciones de un arte vasco moderno que no estaba bien considerado en el ámbito local. Por ejemplo, con motivo de la exposición tan polémica de Arte Vasco que se llevó a México por iniciativa del galerista José Luis Merino en 1970, llegó a afirmar:

“¿Existe en Bilbao una fortaleza artista como para “exportar”? No, sinceramente. [...] El País Vasco goza hoy en día de una significación pictórica y escultórica en el mundo como no podemos imaginar. Los nombres de Chillida, Oteiza, Mendiburu, Ibarrola, Zumeta, etc., etc., son de los que cualquier curioso artístico ve en cuanto ojea un manual de arte moderno. Sí, moderno. Y a estos artistas “los buscan” en el extranjero, lo que no hacemos nosotros en nuestra casa”<sup>82</sup>.

Quizás es una postura más apegada a las opciones de vanguardia de los años sesenta en el País Vasco con la preponderancia de los creadores del movimiento de Escuela Vasca, pero por lo menos defiende unas posturas no asimiladas del todo en esos comienzos de la década que tratamos. Posteriormente, otros escritores se encargarán también de estas noticias, como es el caso de M. J. Gandariasbeitia, quien en artículos sobre artistas u otro tema estético, incluía informaciones como entrevistas al protagonista o su propia biografía<sup>83</sup>. Otro de los periodistas que ocasionalmente cubrieron noticias artísticas como exposiciones o situaciones conflictivas como las acaecidas asiduamente en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, fue Miguel Ángel Astiz, un gran conocedor de la idiosincrasia del País Vasco, interesado además en la música y el folclore. Quizás por ese motivo, no emite juicios estéticos, sino que se limita a describir lo que sucede e incluso hace valer las palabras de otros críticos para ilustrar mejor las obras que trataba<sup>84</sup>.

<sup>81</sup> J. de B. “Ortiz de Elguea en Mikeldi”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 29 febrero 1972; p. 3.

<sup>82</sup> ALONSO, José Manuel. “Bilbao-México: “Exportación” de artistas”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 15 octubre 1970; p. 3.

<sup>83</sup> GANDARIASBEITIA, M. J. “Juan Mieg o la búsqueda del fondo común popular”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 25 noviembre 1972; p. 3.

<sup>84</sup> ASTIZ, Miguel Ángel. “El Grupo “Gorutz” –Beorlegui, Larrañaga y Txopitea- expone en once salas de arte”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 6 agosto 1975; p. 5.

A lo largo de toda la década, en resumen, son pocos los artículos críticos que tienen lugar en *La Gaceta del Norte*. La pequeña sección que llevó a cabo Javier de Bengoechea, el único crítico de arte con quien contó el diario, tampoco puede llegar a definirse como un espacio de conocimiento estético, sino más bien de una sección de agenda cultural, en la que quedaban indicadas las exposiciones abiertas en las diferentes galerías de la ciudad. Con la pérdida de este crítico en 1974, la sección “Arte” desaparece y con ella la poca atención a las artes que dedicaban por parte del diario. Únicamente, debemos señalar la relevancia que otorgaron a los Encuentros de Pamplona en 1972, en el apartado dedicado a Navarra, ya que diariamente informaron de los acontecimientos que tuvieron lugar. El encargado era Florencio Martínez, quien relató en primera persona los avatares y conflictos acaecidos en la ciudad navarra. Sin embargo, otros acontecimientos importantes como la Bienal de Venecia de 1976 no tuvieron tanta repercusión en el diario. Además, en los últimos años de la década las noticias estéticas incluso decrecieron para quedar reducidos a en una mera enumeración en la agenda de actividades. Por todo ello, no se puede decir que existiera una crítica artística en este periódico, sino que se hicieron eco de las cuestiones más institucionales del arte y menos centradas en las muestras que tenían lugar y sus protagonistas.

- *La Hoja del Lunes* (Bilbao)

El grupo de periódicos denominados *Hoja del Lunes* surgieron como consecuencia de la imposición que los trabajadores de la prensa española lograron en 1925 para que fuera obligatorio el descanso semanal todos los domingos, de manera que en lunes no pudiera circular ningún diario. Sin embargo, poco a poco, las asociaciones de prensa provinciales lograron ocupar ese vacío periodístico y hacerse con la exclusividad de este día. En el caso de Bilbao fue a partir de 1931 cuando los profesionales vizcaínos pusieron en marcha la *Hoja del Lunes de Bilbao*. Su labor informativa se mantuvo hasta enero de 1984 cuando la Asociación de Prensa de Bilbao decidió su cierre debido a la grave situación económica y de personal en la que se encontraban tras la autorización del 19 de abril de 1982 a que cualquier periódico pudiera publicar su ejemplar los lunes<sup>85</sup>.

Estas condiciones peculiares conferían a este rotativo unas características propias como por ejemplo la falta de competencia en su día, lo cual le permitía una hegemonía y una existencia más apacible que la de los demás diarios. Durante toda la década de los setenta se mantuvieron dichas peculiaridades en un periódico cuya información principal era la local y sobre todo las noticias deportivas del fin de semana y del fútbol en particular. En cuanto al arte, no existía ninguna sección dedicada al mismo, únicamente otorgaban cierta importancia a los temas culturales de la región en alguna sección especial.

---

<sup>85</sup> En el País Vasco comenzó *Deia* en septiembre de 1982 y significó el principio del fin del diario *La Hoja del Lunes de Bilbao*.

A principios de la década el único escritor que trataba de los problemas de arte y de los artistas era Francisco Allo en su apartado semanal titulado “Chequeo Público”<sup>86</sup>. No obstante, Francisco Allo era el seudónimo del ya citado periodista José Manuel Alonso<sup>87</sup>, quien, en la década de los sesenta, había tenido una sección sobre arte en el mismo periódico<sup>88</sup>. En esta ocasión, contaba con un amplio apartado, a veces ocupando toda una página y en muchas ocasiones siendo la contraportada del diario. Este periodista bilbaíno era un decidido defensor de las posturas artísticas contemporáneas como bien indica en estas frases que destina a explicar las obras que están expuestas en la II Semana Antropológica Vasca que organizó la Universidad de Deusto en 1971:

“Los seis (artistas) expuestos (Basterrechea, Ibarrola, Larrea, Mendiburu, Sistiaga y Zumeta) daban a la exposición antológica ese enorme contraste, en el que se aprecia el giro que ha experimentado el sentimiento artístico.

El resto de los artistas que viven en la actualidad y que fueron elegidos para la muestra (Ucelay, Aranoa e Iñurria) hace un arte más clásico, identificándose con el gusto de los antepasados maestros”<sup>89</sup>.

A pesar de que sus artículos no eran asiduos, ni permitían ofrecer un juicio crítico sobre el estado del arte en esos momentos, este periodista hizo una buena labor informativa poniendo en debate cuestiones artísticas y culturales de actualidad. Como muestra de ese interés, promueve en 1971 una encuesta sobre “La nueva hora de la cultura en Vizcaya”, en la que se debatían las consideraciones sobre lo que se entendía como cultura al tiempo que se detenía en analizar una situación del momento que bajo su punto de vista no era buena y debía ser mejorada:

“De unos años atrás ha nacido una concienciación distinta. Sin embargo, ha sido aquella misma “distinción social e influencia” la que lo ha estirpado [sic: extirpado]. Y en estos momentos la cultura de Vizcaya está entre una neblina que tapa el horizonte.

Las pocas actividades culturales que se desarrollan no tienen la extensión ni la dinamicidad necesarias. Es así y lo siento. No se ha hecho apenas nada”<sup>90</sup>.

A través de esta encuesta invita a contestar a dos preguntas sobre el ambiente cultural de la provincia a todos aquellos que quieran hacerlo y recoge los resultados de las respuestas

---

<sup>86</sup> A finales de 1971 la sección pasa a denominarse “Lunes cultural”, pero bajo la tutela del mismo Francisco Allo.

<sup>87</sup> AMÉZAGA, Elías. “Segunda entresaca de un diccionario de seudónimos”. En *RIEV. Revista Internacional de los Estudios Vascos*, Año 41. Tomo XXXVIII, núm. 2, 1993; p. 2.

<sup>88</sup> Desde el 7 de noviembre de 1966 hasta el 13 de enero de 1969 había publicado semanalmente la “Tertulia de las Artes” en la *Hoja del Lunes de Bilbao*.

<sup>89</sup> ALLO, Francisco. “Deusto coincidió con Méjico. Seis de los artistas que estuvieron “allá” expuestos en la “Muestra Antológica Vasca”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 26 abril 1971; p. 16.

<sup>90</sup> ALLO, Francisco. “La nueva hora de la cultura en Vizcaya”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 7 junio 1971; p. 36. *Ibid.*

recibidas<sup>91</sup>. Dentro de las mismas es significativo que se haga eco de las reivindicaciones que los artistas vascos decidieron en su asamblea realizada en Bilbao el 11 de junio de 1971 y de la cual surgió un amplio programa cuyo contenido es considerado por Francisco Allo “de enorme interés para todos, y que contribuye enormemente a la encuesta cultural en la que estamos interesados”<sup>92</sup>. Sorprende la atención que otorga a los contenidos del programa adoptado en dicha asamblea ya que incluso dedicó un día toda la sección a exponer públicamente un resumen del mismo<sup>93</sup>. A finales de 1971 la sección deja de aparecer y en su lugar surge otra titulada: “Lunes cultural” en la que sigue como responsable José Manuel Alonso bajo el mismo seudónimo de Francisco Allo y como redactores aparece el grupo “Berrak”. En ella no solo se trataban temas artísticos, sino que también analizaban el teatro, la literatura o los problemas educativos. No obstante, su duración no fue muy prolongada y el propio Francisco Allo finalizó su trabajo en la misma en marzo de 1972<sup>94</sup>, con lo que la dedicación a la cultura y a las artes en *La Hoja del Lunes de Bilbao* se vuelve escasa y relegada a las noticias locales y relegada a ser una mera agenda cultural. Desde este momento, las únicas veces en las que se ofrecía una información sobre algún artista era en la sección “Tema Vivo de Opinión”, que cada semana firmaba una pluma diferente. Ocasionalmente figuraba en la misma nuevamente José Manuel Alonso quien, por ejemplo, desde 1972 incluyó entrevistas a creadores como José Antonio Sistiaga, Agustín Ibarrola o Rafael Ruiz Balerdi, entre otros. Estos artículos incluían importantes entrevistas en las que a través de numerosas preguntas realizaba un recorrido por los puntos ideológicos y de interés de cada artista<sup>95</sup>.

Empero, esta sección no va a durar más allá de 1974, de forma que la escasa dedicación al arte de vanguardia que existía se vio claramente reducida a partir de entonces. Como excepción, algunas veces en la sección local aparecía alguna noticia bajo el epígrafe “Arte”, en la que daban una información no muy extensa sobre exposiciones abiertas en Bilbao. Sin embargo, muy pocas veces eran relativas a artistas vanguardistas<sup>96</sup> y además de serlo, suponían meras crónicas de un acontecimiento y estaban sin firmar. A partir de la segunda mitad de la década de los setenta, se produjeron algunos cambios en la tipografía empleada por el diario y en el orden de las noticias, se incluyeron más secciones, aunque no fueran significativas ni en la apariencia del periódico ni en los contenidos. En relación al campo artístico, las noticias se redujeron al máximo y las escasas veces que aparecían seguían

---

<sup>91</sup> Eran dos preguntas: “¿Qué opina usted de la cultura en Vizcaya? y ¿Qué debe hacerse para mejorarla?”. ALLO, Francisco. “La nueva hora de la cultura en Vizcaya”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 7 junio 1971; p. 36.

<sup>92</sup> ALLO, Francisco. “Informe y manifiesto sobre el arte y los artistas. Chequeo Público”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 14 junio 1971; p. 32.

<sup>93</sup> ALLO, Francisco. “Informe sobre la función social del arte, condiciones de vida profesional y reforma de la enseñanza de Bellas Artes, ahora “camino” de la universidad. El artista impone su ley. Chequeo Público”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 12 julio 1971; p. 8.

<sup>94</sup> Realiza su despedida de estas páginas el 5 marzo de 1972.

<sup>95</sup> ALONSO, José Manuel. “Vibración, luz y silencio vivo. (Con Rafael Ruiz Balerdi, “Maestro de la pintura contemporánea””. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 25 marzo 1974; p. 15.

<sup>96</sup> Como ejemplo citamos la crónica sobre Ricardo Ugarte: P. A. “Ugarte en una sala bilbaína. El público puede creer también con sus “Campanas para el espíritu”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 17 noviembre 1975; p. 3.

siendo pequeñas crónicas de exposiciones más centradas en el arte tradicional o en anuncios de las muestras que tenían las galerías de arte, cuya lista sigue apareciendo. Únicamente la poca presencia de noticias artísticas se ve alterada en 1978 cuando Luis de Castresana es el encargado de realizar una sección titulada: “El otro Bilbao. Crónica de las Artes y las Letras” donde ocasionalmente se dedicaba a analizar a artistas, aunque sobre todo se centraba en poner de relieve temas más relacionados con la literatura, dado su interés personal. Fuera de esta sección, pocas veces aparecían noticias sobre artistas<sup>97</sup> y además este apartado no duró más allá de principios de 1979, de forma que las noticias sobre arte quedaron relegadas a las páginas iniciales sobre los acontecimientos locales que cada vez se centraban más en la política y en los cambios sociales y económicos que se estaban produciendo.

En resumen, no podemos hablar de crítica de arte en este periódico semanal, aunque sí que se debe destacar la labor del mencionado José Manuel Alonso desde las páginas de este rotativo a comienzos de la década. Su empeño en relatar y analizar la situación de la cultura en Vizcaya es digna de mencionar, a pesar de que él mismo reconociese no entender de arte y no sentirse quien para analizar ni elegir a un artista u otro<sup>98</sup>.

### 1.1.2. Los nuevos periódicos a partir de 1975

Como hemos visto, los periódicos que a principios de la década de los setenta seguían editándose en el País Vasco mantuvieron su labor hasta el final del decenio a pesar del fin de la Dictadura. Los diarios del movimiento fueron rebautizados como Medios de Comunicación Social del Estado y siguieron funcionando bajo el control de las nuevas autoridades hasta mediados de los años ochenta, cuando solo sobrevivieron dos de ellos: *El Correo Español-El Pueblo Vasco* y *El Diario Vasco*. El final de la década y de los resquicios de la dictadura se llevó consigo el cierre de muchas editoriales como *La Gaceta del Norte*, *Unidad* y *La Voz de España*, así como las *Hojas del Lunes* de San Sebastián y Bilbao. Frente a los mismos surgieron otras alternativas más plurales y acordes a los nuevos tiempos.

Tras el final del periodo de la dictadura franquista en 1975 empieza a vislumbrarse, gracias a las nuevas libertades, la posibilidad de crear periódicos de signo nacionalista que, finalmente vieron la luz en 1977. Frente al conservadurismo de los diarios tradicionalistas todavía en vigor en aquellos momentos surgieron dos periódicos, *Deia* y *Egin*, que vinieron a cubrir las posturas ideológicas más cercanas al nacionalismo y es que no puede obviarse que una de sus principales características fue su subsidiariedad respecto de los partidos políticos

<sup>97</sup> La excepción la cumple el artículo a dos páginas que Carmen Torres Ripa publica sobre Agustín Ibarrola: TORRES RIPa, Carmen. “Ibarrola, un humanista pintor vasco de la máquina”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 27 febrero 1978, pp. 10-11.

<sup>98</sup> ALONSO, José Manuel. “La escultura en la calle”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 10 abril 1972; p. 9.



como el PNV en *Deia* y la izquierda abertzale, posteriormente aglutinada en HB, en el caso de *Egin*<sup>99</sup>. No obstante, su salida al mercado no fue todo lo buena que se estimaba ya que, en gran medida, el número de lectores con el que el País Vasco contaba no aumentó, sino que ambos diarios se repartieron la pérdida de lectores que iban sufriendo el resto de periódicos, de modo que un aspecto tan importante como el dominio de la información quedaba, a pesar de todo, en manos de los diarios más tradicionales como *El Correo Español* o *El Diario Vasco*, en vez de los nuevos medios nacionalistas como *Deia* o *Egin*, que son las dos fuentes que vamos a analizar a continuación.

- *Deia* (Bilbao)

El primer periódico de nueva edición que vio la luz en el País Vasco durante la Transición fue *Deia*<sup>100</sup>. El 8 de junio de 1977 salió a la venta y estuvo dirigido en un primer momento por Ignacio Iriarte Areso. Su precipitado nacimiento tuvo lugar una semana antes de las elecciones democráticas y con una línea editorial coincidente con las ideas del Partido Nacionalista Vasco<sup>101</sup>. El planteamiento del diario fue novedoso desde la calidad de impresión ofrecida, en offset y la atención al tratamiento gráfico, hasta el hecho de ofrecer una única edición de ámbito general para todo el País Vasco y Navarra, frente a la diversificación de las ediciones provinciales de otros diarios del momento. De esta forma, recogían unitariamente las noticias más importantes del País Vasco para todos los territorios, si bien poco después se vieron obligados a diversificar los contenidos como lo hacían otros periódicos<sup>102</sup>. Por último, también era novedosa la inclusión del euskera en todas las secciones en que se dividía el periódico<sup>103</sup>.

Su salida al mercado estuvo respaldada por más de cincuenta mil lectores en 1978 - primer año en que se recoge su audiencia- con una demanda mayoritariamente vizcaína y minoritariamente alavesa y navarra<sup>104</sup>. En los años sucesivos mantuvo una estabilidad en la difusión e incluso experimentó un ligero crecimiento y una concentración mayor de sus ventas en la provincia vizcaína, que ha mantenido hasta hoy en día.

Atendiendo a los contenidos del diario, la mayor parte se centraban en las cuestiones políticas y sociales de Euskadi, así como las sucedidas en España que guardaban relación con

---

<sup>99</sup> MORÁN, Gregorio. *Testamento vasco. Un ensayo de interpretación*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988; p. 113.

<sup>100</sup> La traducción de *Deia*, es llamada en castellano.

<sup>101</sup> De hecho, entre sus fundadores y accionistas se encontraban varias personalidades y militantes del PNV/EAJ. Entre ellos Mitxel Unzeta, Luzio Aguinagalde, Eli Galdós o Luis María Retolaza.

<sup>102</sup> Para febrero de 1978 empezaron a separar las noticias de cada una de las provincias vascas.

<sup>103</sup> GARMENDIA, Francisco [et al.]. *Prensa, radio y televisión. Euskal Herria Emblemática*. Lasarte-Oria: Ostoa, 2003; p. 36.

<sup>104</sup> En 1978 fueron 50285 los ejemplares vendidos, el año siguiente obtuvo 50472 y en 1980 alcanzó los 51535; "Anexo 0.1. Tabla general de difusión de prensa de Euskal Herria (1976-1998)". En: ARRIAGA LANDETA, Mikel [et al.]. ob. cit.; p. 74.

el territorio vasco. Entre las secciones que componían el diario –Opinión, Euzkadi, España, Mundo, Laboral, Economía, Deportes, Guía- se encontraba una denominada “Cultura” que, desde un primer momento, contó con una importancia destacable al dedicarle una página completa e incluso en ocasiones dos. En la misma se informaba de las cuestiones de ocio cultural, cine, literatura, danza, teatro, como bertsolarismo o música. Entre todas estas noticias, también encontraron su hueco en la sección los avatares artísticos de cada momento con una especial atención a los artistas de vanguardia. Igualmente, en el mismo apartado, incluyeron con gran afán divulgativo y de impulso para la lengua vasca, un “Curso básico de euskera” patrocinado por las cajas de ahorros municipales de Vitoria, Pamplona, San Sebastián y Bilbao<sup>105</sup>. Es destacable asimismo que, a partir de octubre de 1977, apareciera un apartado fijo en la sección “Cultura” con las galerías de arte de cada una de las capitales vascas que tenían una exposición abierta al público ya que publicaban las fechas respectivas de cada muestra y las direcciones de cada una de las salas de exposiciones. Esta labor la mantendrán durante toda la década que nos ocupa, con lo que ofrecían un servicio informativo y de agenda artística muy interesante por su constancia y fuente documental.

Esta pretensión de informar sobre las noticias culturales caracterizará al periódico en este primer periodo dado que además de su página cultural, asentada a partir de octubre de 1977 en la zona final del periódico, antes de las noticias deportivas, el rotativo comenzó a incluir, a partir de marzo de 1978, todos los jueves, un suplemento dedicado a la cultura, denominado: “Kultur Deia. Suplemento semanal de cultura”<sup>106</sup>. En un primer momento, - con una paginación separada, más tarde se incluiría dentro del periódico-, otorgaron ocho páginas centrales para todas esas noticias que habían tenido lugar o iban a hacerlo en la siguiente semana dentro de los diferentes ámbitos culturales. La mayor parte de los artículos versaban sobre literatura, libros, danza, teatro, música o cine tanto de ámbito vasco como nacional; así como sobre diferentes cuestiones relacionadas con la educación o el euskera. Habitualmente, también aparecía un apartado llamado “Artes Plásticas” donde se acogían las novedades más interesantes del momento, sobre todo referidas a muestras plásticas, a noticias relevantes o a premios, cuya redacción recaía en su gran mayoría bajo la pluma de Edorta Kortadi, pero también en otras personas relacionadas con el arte<sup>107</sup>. La mayoría de los reportes hacían referencia al arte más encuadrado dentro de la tradición, con poca atención a la obra de las nuevas generaciones, quizás motivado por el momento de crisis que sufrieron las galerías a finales de la década. Esta multiplicación de hojas dedicadas al arte permitía no solo que se describieran las exposiciones o los acontecimientos sucedidos, sino también que se insertaran artículos de opinión sobre la situación de las artes plásticas de

<sup>105</sup> Las primeras veces aparece sin número, más tarde irán sucediéndose las lecciones, uno de los primeros ejemplos se puede ver en *Deia*, [Bilbao], 29 septiembre 1977; p. 15.

<sup>106</sup> “Kultur Deia. Suplemento semanal de cultura”. *Deia*, [Bilbao], 15 marzo 1978; p. 1-8.

<sup>107</sup> Por citar un ejemplo cercano: APELLANIZ, Juan Maria. “El pluralismo artístico. Reflexiones sobre el arte actual”. *Deia*, [Bilbao], 18 mayo 1978; p. 2.

entonces<sup>108</sup>. Indistintamente, no solo se atendía a lo ocurrido en el País Vasco, sino que también fijaban su atención en España y en sus grandes muestras o en otros movimientos dentro del arte más actual<sup>109</sup>. En definitiva, una información mayor que la que cualquier otro diario había ofrecido hasta la fecha o que incluso se mostraba en aquellos mismos momentos.

Sin embargo, la simultaneidad de estos dos apartados en *Deia*, tanto la página “Cultura” como el suplemento de los jueves “Kultur Deia” no permaneció mucho tiempo. En junio de 1979 la situación comenzó a cambiar y la página dedicada a los aspectos culturales se diluye encontrando su nueva ubicación entre las noticias de “Euzkadi”. En esas páginas iniciales del rotativo, a veces, se incluían lo que era noticia tanto en teatro, cine como en otros aspectos antes encuadrados en la página cultural. Ello resulta significativo porque empiezan a incluir en su lugar, otra sección “Euskal Deia”, con todos sus artículos en euskera, en un claro interés por impulsar la lengua vasca. En dicha situación, la mayoría de los artículos sobre arte se concentraron en el suplemento “Kultur Deia” que todavía se editaba, pero que para septiembre de ese mismo año no encontrará ya su lugar en el diario. Estas novedades en el planteamiento del diario dieron como resultado un descenso en la atención a las noticias artísticas, aunque sí mantuvieron el listado de “Galerías de Arte y exposiciones” a modo de agenda artística.

Eran varias las personas encargadas de realizar las crónicas de arte, a pesar de que a veces, se incluyeran noticias de agencias como “Efe” para relatar acontecimientos artísticos acaecidos fuera de los límites del País Vasco. Sin embargo, para las noticias locales coexisten, en un primer momento, los artículos realizados, en mayor medida, por Pablo Aguinagalde y por Edorta Kortadi, y en menor número por Carmen Alonso, Lourdes Berraondo o Kepa Bordegaray entre otros. Durante el final de 1977, su primer año de andadura, los dos primeros autores citados son los que publicaban con mayor asiduidad. Por su parte, el periodista Pablo Aguinagalde se centraba en las noticias de ámbito vizcaíno mientras que Edorta Kortadi lo hacía con lo sucedido en tierras guipuzcoanas. En 1979, cuando la información cultural decrece y ya no escriben tantos autores, aparecen únicamente las crónicas de Emy Armañanzas junto a las de Edorta Kortadi quien, junto a Pablo Aguinagalde, serán los únicos escritores que se dedicaron con mayor énfasis a la crítica de arte de vanguardia.

Si atendemos al primero de los críticos que comenzó su labor con el nacimiento del periódico, Pablo Aguinagalde, debemos tener en cuenta la brevedad, aunque no en intensidad, de su labor en *Deia*, ya que a partir de mediados de 1978 dejará de realizar las crónicas artísticas en este diario. Sus críticas sobre artistas de vanguardia solían reflejar parte

---

<sup>108</sup> KORTADI, Edorta. “Artearen inguruan, krisis larria”. *Deia*, [Bilbao], 18 mayo 1978; p. 2.

<sup>109</sup> “Hoy se inaugura en Madrid la exposición antológica de Joan Miró”. *Deia*, [Bilbao], 4 mayo 1978; p. 7.

de su conocimiento en la materia, que se completaba con entrevistas a los autores de las muestras<sup>110</sup>. Realizaba, en la mayoría de los casos, una descripción somera de algunas de las piezas mostradas y en ocasiones se apoyaba en entrevistas al autor representado para poder así ofrecer con sus propias palabras una mejor definición de lo expuesto. A pesar de no tratarse de estudios pormenorizados ni de la obra, ni de la trayectoria de cada artista, lo que sí nos permiten es conocer el grado de aceptación que los artistas tenían en esos momentos gracias a los comentarios vertidos, y lo que es aún más interesante para nosotros, nos permite conocer las propias palabras de cada autor en el momento de la creación de la obra. No ofrece juicios de valor, sino que únicamente se limita a relatar lo conocido y por ello, su interés no radicaba en analizar la situación artística del momento, sino que se limitaba a ofrecer meros relatos sobre las muestras abiertas en esos momentos o la crónica de alguna conferencia u acontecimiento especial relacionado con las artes plásticas<sup>111</sup>.

En el caso de Edorta Kortadi, quien se encargó principalmente de realizar las críticas artísticas en *Deia* una vez que Pablo Aguinagalde abandonó dicha labor, podemos afirmar que se trató de los pocos críticos de arte que trabaja en el País Vasco desde comienzos de la década, primero a través de las páginas de la revista *Zeruko Argia* y después tanto en *Deia* como en otras revistas de reciente creación como *Garaia* o *Anaitasuna*. El hecho de haber realizado estudios de Filosofía y Letras, entre otros<sup>112</sup>, y de especializarse en Historia del Arte, incidieron en un mayor bagaje artístico respecto al de cualquier otro periodista ocupado de las artes. A ello se debe añadir el interés que tuvo desde joven por dibujar y diseñar, y por el arte en general. Todo este conocimiento e interés personal por el arte permitieron a Edorta Kortadi de una parte, no solo realizar relatos de lo que sucedía en materia artística, sino que podía ofrecer un análisis más global y general de la situación plástica del País Vasco al relacionarlo con otras localizaciones geográficas y obtener una visión más certera de los cambios producidos. Por otro lado, conocía de primera mano a los artistas más jóvenes e innovadores a los que apoya y presta una mayor atención<sup>113</sup>.

Además de estudiar las características de los trabajos creativos, acompañaba sus relatos con parte de las entrevistas efectuadas a los protagonistas, lo cual ampliaba la visión de cada uno de ellos. Su bagaje como cronista de las exposiciones durante varios años le permitía observar para estos años variaciones en las obras de los creadores y así lo relataba.

<sup>110</sup> AGUINAGALDE, Pablo. “Andrés Nagel: Por encima, la idea”. *Deia*, [Bilbao], 7 octubre 1977; p. 24.

<sup>111</sup> Por ejemplo, con motivo de una visita de Santiago Amón para hablar de la obra de Gallo Bidegain, también le realiza una entrevista que queda plasmada en las páginas del diario: AGUINAGALDE; Pablo. “Santiago Amón: “Para la cultura que nos han dado en 40 años, que en España haya 5 primeras figuras me parece hasta un lujo”. *Deia*, [Bilbao], 4 noviembre 1977; p. 25.

<sup>112</sup> Edorta Kortadi realizó sus primeros estudios en los colegios de los Padres Escolapios de Tolosa y Hermanos Lasalle de San Sebastián, más tarde hizo estudios de Humanidades, Filosofía y Teología, así como Magisterio eclesiástico en Irún. Posteriormente, realizó la carrera de Filosofía y Letras, especializándose en Historia del Arte en la Universidad Central de Barcelona.

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p.15.

En algunas ocasiones, dentro de la sección “Kultur Deia”, desarrollaba otro apartado llamado “El arte vivo” en el que brindaba de manera escueta el panorama de exposiciones que podían contemplarse y además, vertía juicios de valor ante la situación difícil por la que el panorama plástico estaba atravesando en cuanto a los canales de distribución artística afectados por el momento socio-político que atravesaba el país<sup>114</sup>.

Fueron muchos los artículos sobre arte actual que realizó Edorta Kortadi en las páginas de este diario, anotando la realidad artística del País Vasco en los últimos años de la década de los setenta. Hay que tener en cuenta que los primeros artículos que publicó en *Deia* estuvieron encuadrados en “Opinión” a pesar de ser sobre temas artísticos y es que se trataban de juicios críticos sobre cuestiones estéticas, siendo alguno incluso escrito en euskera. Con todos ellos, se ratificó en la tarea de crítico de arte que había comenzado años atrás, una labor que él mismo afirmaba haberse mitificado en los últimos dos siglos hasta señalar que “un buen crítico se convierte en dios”<sup>115</sup>. Esta consideración es quizás un poco exagerada y es que no sabemos si llegó a ser un dios para los artistas de la época, pero sí que destacamos su buen hacer en sus valoraciones, lo cual le ha permitido mantener una dedicación a la crítica artística hasta la actualidad.

En conclusión, podemos afirmar que el periódico *Deia* destacó frente al resto en su amplitud informativa respecto a la cultura y el arte, aunque bien es cierto que la mayoría de los artículos se centraban en aspectos diferentes a la materia artística y el interés por este campo no distaba mucho de las informaciones ofrecidas por otros diarios. En este aspecto, se limitaban a ofrecer en sus páginas las exposiciones más relevantes que tenían lugar en las capitales en cada momento, sin otorgar una especial atención a las propuestas de vanguardia, sino que éstas tenían la misma relevancia que el resto de las propuestas más tradicionales. Es destacable que la información no solo se centrara en lo ocurrido dentro de los límites geográficos del País Vasco, sino que también acogieran las noticias más relevantes que sucedían en Madrid o en el panorama internacional. Con todo, lo más destacable de las crónicas estéticas era su calidad debido en gran medida a los mayores conocimientos de sus responsables y sobre todo al importante trabajo que llevó a cabo Edorta Kortadi por acercar e ilustrar los acontecimientos artísticos de la época.

---

<sup>114</sup> KORTADI, Edorta. “El arte vivo”. *Deia*, [Bilbao], 1 febrero 1979; p. 21.

<sup>115</sup> IJURKO, Jexux. *art. cit.*; p. 16.

- *Egin* (Hernani)

El 29 de septiembre de 1977 comenzó su andadura *Egin* (“Hacer”, en castellano), un periódico financiado por cuentapartícipes y diversos contribuyentes encabezados por José María Larramendi<sup>116</sup>. En su primera etapa contó como director con Mariano Ferrer, un profesional de prestigio procedente de la radio, cuyo interés era el de ofrecer un nuevo diario para toda “Euskal Herria” con intenciones cercanas al nacionalismo y con un afán por impulsar el euskera desde sus páginas. En la portada de su primer ejemplar ofrecieron un saludo y dieron las gracias a los fundadores y colaboradores al tiempo que exponían su filosofía de la siguiente forma:

“[...] A los que piensan que Euskal Herria, nuestro País Vasco –Álava, Baja Navarra, Guipúzcoa, Laburdi, Navarra, Vizcaya y Zuberoa – no solamente tienen una historia común en tantos elementos esenciales, sino también un presente que aclarar y un futuro que hacer conjuntamente, para bien de todos. Nuestro saludo, también, a cuantos piensan que EGIN debe y puede ser un instrumento para trabajar en Euskadi abriendo caminos para una nueva sociedad; a cuantos trabajadores han levantado casa y familia para vivir y trabajar entre nosotros, y a cuantos sin estar vinculados directamente a esta tierra, han enviado aportaciones económicas [...] apoyo moral y otras colaboraciones”<sup>117</sup>.

Su intención era poner en circulación un periódico con diseño moderno, independiente, en cierto modo de los partidos políticos y otorgar cierta importancia al euskera en sus páginas<sup>118</sup>. Inicialmente, su posicionamiento era claramente hacia la izquierda nacionalista vasca plural de comienzos de la Transición, al servicio del pueblo trabajador vasco<sup>119</sup>, pero tras un año de andadura y una crisis ideológica, el rotativo se decantó por la defensa de una ideología cercana al nacionalismo de *Herri Batasuna*, HB<sup>120</sup>. Si atendemos a la difusión de sus primeros años de andadura, su tirada se encontraba en torno a los cuarenta y cinco mil ejemplares, unas cifras similares a las del diario *Deia*<sup>121</sup>, aunque superadas tímidamente por este último. Dichos datos no alcanzaron las expectativas con las que se

<sup>116</sup> DIEZHANDINO, María Pilar [et al.]. ob. cit.; p. 46.

<sup>117</sup> “Agur”. *Egin*, [Hernani], 27 septiembre 1977; p.1.

<sup>118</sup> Algunos de los artículos aparecían en euskera, y además incluían un vocabulario con algunas de las palabras utilizadas y su traducción.

<sup>119</sup> En ese primer momento se identificaba con las ideas tanto de Herri Batasuna como las de Euzkadiko Ezkerra. No obstante, los conflictos ideológicos internos marcaron los comienzos de este diario, ya que al mes de comenzar fue destituido su director Mariano Ferrer por haber acogido un editorial que condenaba el asesinato del presidente de la Diputación Foral de Bizkaia, Augusto Unceta.

<sup>120</sup> *Euskadi 1977-1982, Egin Anuario*. San Sebastián: Orain, 1985; p. 11. Como bien es sabido este periódico mantendrá su ideología hasta su cierre el 15 de julio de 1998 y se continuó con el diario Gara que vio la luz el 30 de enero de 1999.

<sup>121</sup> En 1978 son 45731 ejemplares, en 1979: 44048 y en 1980 vendieron 41416. Datos recogidos en: ARRIAGA LANDETA, Mikel; PÉREZ SOENGAS, José Luis. *La prensa diaria en Euskal Herria (1976-1998)*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco, 2000; p. 114.



pusieron en marcha, pero sí que estaban por encima de las de *El Diario Vasco* o *La Voz de España* en el caso de Guipúzcoa.

En cuanto al tema cultural, este periódico surge con un claro interés por informar de manera amplia y extensa sobre los acontecimientos más importantes que tenían lugar en el País Vasco, quizá como consecuencia de su apuesta por un pueblo vasco definido y con una cultura popular propia. Desde el primer rotativo y de forma diaria ofrecían una página entera dedicada a la información cultural, que contenía tanto noticias de arte como de literatura, teatro, euskera, cine o música, entre otros ámbitos. La mayoría de ellas eran de ámbito local, pero también recogían artículos sobre informaciones foráneas, tanto nacionales como internacionales. Los escritos estaban realizados por diversos escritores, e incluso cuando se trataba de noticias de fuera del País Vasco, se recogían los artículos de agencias como “Efe”<sup>122</sup>.

En cuanto a los críticos encargados de la crónica artística fueron varias las personas destinadas a ello, lo cual nos indica la importancia otorgada al tema. En un primer momento, las encomendadas de estos menesteres eran sobre todo dos mujeres jóvenes: Maya Aguiriano y Ana María Guasch. Ambas representaban la nueva hornada de críticos que surgieron en esta década en el País Vasco y que contaban, además, con mayores conocimientos y con un interés manifiesto por el arte de vanguardia y el arte contemporáneo. La propia Ana María Guasch describe este cambio en la manera de abordar el análisis del arte por parte de los críticos coetáneos al afirmar que “(...) se constata una marcada tendencia a buscar la “correlación funcional” entre el lenguaje específico de un artista (o de un movimiento artístico) y el contexto artístico y cultural en el que se sitúa (...)”<sup>123</sup>.

La labor de estas dos críticas se iba alternando en la página “Kultura” que el diario publicaba usualmente en la última parte del mismo. La alternancia se debía, habitualmente, a la localización geográfica de las noticias ya que cada una era la crítica de arte de una provincia de manera que cuando sucedían noticias o exposiciones de interés en San Sebastián o Guipúzcoa Maya Aguiriano se encargaba de las mismas y si por el contrario, algún acontecimiento relevante tenía lugar en Bilbao era Ana María Guasch la que lo llevaba a cabo. Completaban estas corresponsalías el crítico – veterano ya para finales de los años setenta- Javier Serrano<sup>124</sup> en las noticias referentes a Vitoria y Álava y en el caso de Pamplona el

---

<sup>122</sup> Por ejemplo el 22 de noviembre de 1977, para relatar una noticia de París se recurre a la agencia Efe: “Premio Goncourt a Decoin”. *Egin*, [Hernani], 22 noviembre 1977; p. 15.

<sup>123</sup> GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980). Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*. Madrid: Akal, 1985; p.186.

<sup>124</sup> Francisco Javier Serrano, (1928-1986) llevaba realizando labores de crítica artística en la prensa diaria desde 1963, tres años más tarde de establecerse en Vitoria, promocionando la vanguardia artística alavesa de esos años. Él fue el que aglutinó a los artistas más avanzados y defendió la propuesta de renovación de una parte de los pintores alaveses en la década de los sesenta; puede consultarse: ARCEDIANO, Santiago. “El crítico Javier

encargado era Manuel Hidalgo. Esta labor no tenía lugar todos los días, sino únicamente cuando existían noticias importantes y normalmente, no completaban una página, sino que la compartían con otras noticias de distintas disciplinas artísticas. Sus crónicas se sucedían también en dos páginas centrales, normalmente la dieciséis y la diecisiete bajo el título de “temas” y que cada día se dedicaban a contenidos diversos, entre los que a veces también tuvieron cabida el arte y la cultura<sup>125</sup>.

Al tener *Egin* ediciones en cada una de las provincias y dedicar sus primeras páginas a las noticias de cada uno de los territorios, al trabajo de estos críticos se añadía la labor de las crónicas correspondientes a cada territorio. Dentro de las tres provincias el caso más destacable es el de Ana María Guasch quien hasta finales de julio de 1978 de manera habitual incluía en la página dos del rotativo vizcaíno un análisis que generalmente, versaba sobre los creadores que contaban con alguna muestra individual en la capital vizcaína. Es un trabajo interesante, ya que atiende tanto a artistas más asentados en la escena vizcaína como a una nueva generación de jóvenes creadores que empiezan a despuntar y surgir de la Facultad de Bellas Artes. Igualmente, en ocasiones al tratar aspectos de la actualidad del arte vasco, demostraba su posicionamiento personal; tal como lo hizo en referencia al III Certamen Vasco - Navarro de Pintura que consideraba que dichos concursos eran “herederos directos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes son buen ejemplo, por una parte, de la particular situación del pintor en la sociedad y, por otra, del poco conocimiento que del arte tienen los oficialmente entendidos en el asunto”<sup>126</sup>.

Como vemos, la crítica catalana no se limitaba a recoger las noticias que tenían lugar, sino que expresaba su visión sobre los asuntos que acontecían. En ese sentido, en las páginas de *Egin* realizó un verdadero ensayo de crítica de arte como no se había visto hasta el momento en ninguna otra publicación en el País Vasco. Si atendemos al tratamiento que ofrece de los artistas a los que reseña, podemos seguir hablando de una labor no de mero relato, sino de auténtico análisis crítico, con incursiones en métodos formalistas, pero también relacionados con lo sociológico y con la historia del arte<sup>127</sup>. Sus estudios se completaban con entrevistas a los autores que ayudaban a comprender lo que se producía en esos momentos y conocer el grado de aceptación que tenían. Todo ello nos permite hablar de verdadera crítica artística ejercida desde las páginas de este diario. Hay que destacar que toda esta labor llevada a cabo por la historiadora del arte catalana es consecuencia de un

---

Serrano y la vanguardia artística alavesa”. En *Grupo Orain 5+1 Orain Taldea*, [Cat. Exp.], 21 abril – 22 mayo 2005, Sala Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria: Obra Social de la Caja Vital Kutxa, 2005; pp. 34-36.

<sup>125</sup> Por ejemplo realizan una crónica de la Documenta de Kassel y lo engloban en estas páginas centrales de “temas”; AGUIRIANO, Maya. “La “Documenta 6” muestrario de la vanguardia artística (I)”. *Egin*, [Hernani], 1 octubre 1977; p. 16.

<sup>126</sup> GUASCH, Ana María. “III Certamen Vasco-Navarro de Pintura. De lo “bonito” a lo comprometido”. *Egin*, [Hernani], 1 noviembre 1977; p. 2.

<sup>127</sup> GUASCH, Ana María. “Hoy inaugura en Galería Arteta. Gallo Bidegain: entre el yo y el universo”. *Egin*, [Hernani], 2 noviembre 1977; p. 12.

trabajo de campo que se encontraba en esos momentos realizando en el País Vasco para lo que será su futura Tesis Doctoral<sup>128</sup> y que le permitió tener un contacto directo con el mundo artístico que se encargó no solo de investigar, sino también de divulgar y permitió una prospección del arte vasco de entonces.

No obstante, la labor que venía ejerciendo Ana María Guasch finaliza hacia mediados de 1978<sup>129</sup>, a diferencia de Maya Aguiriano, quien continuará hasta principios del siguiente año relatando para el diario los sucesos artísticos. Como hemos adelantado, esta joven crítica de arte, se encargaba de dar cuenta de los avatares de la provincia guipuzcoana, donde tenía contacto directo con los artistas jóvenes de la zona e incluso junto a ellos, fue partícipe de experiencias de vanguardia como la elaboración del fanzine *Euskadi Sioux* en 1979, donde redactaba críticas de arte, pero con un toque de humor e ironía en consonancia con los objetivos de la revista. En *Egin*, sus artículos se hacían eco de los acontecimientos actuales y además prestaba atención a algunos de sus amigos artistas, lo mismo que a los galeristas de arte del momento<sup>130</sup>. Al igual que su compañera en la redacción de Bilbao, Maya Aguiriano no se limitaba a hacer crónicas de exposiciones, sino que entrevistaba a los creadores con una intención de estudio de la obra, lo cual ofrecía una buena información y un estudio interesante por lo coetáneo del mismo y por sus propias apreciaciones. No obstante, si estos artículos eran asiduos una vez comenzada la andadura de *Egin*, conforme van sucediendo los meses, las crónicas se vuelven más escasas y se centran más en los movimientos culturales de euskaldunización que tanto empuje tienen en 1978 o sobre otros proyectos culturales más centrados en lo social. Continúan apareciendo noticias relacionadas con las exposiciones más importantes del momento, pero sin una pluma especializada como la de Guasch o Aguiriano que retratará de manera fidedigna una muestra de arte, hasta que en 1979 los artículos ya no son tan extensos ni tan asiduos como lo fueron en octubre y noviembre de 1977, momento de mayor auge de la crítica artística en este diario gracias al trabajo de estas dos críticas. Como hemos observado, ambas escritoras tuvieron una predisposición clara hacia el arte de última tendencia apoyando a los creadores de última generación y también a los más conocidos y reconocidos. Este interés probablemente se deba al mayor conocimiento del arte joven de ambas críticas poseían o también al hecho de que en esos momentos son más frecuentes las exposiciones dedicadas a dichos creadores.

El análisis de los contenidos artístico y culturales de los diarios de carácter nacionalista que nacieron en 1977 nos ha permitido apreciar un claro interés por la cultura, afirmando la importancia de enfatizar en una cultura propia por parte de las posturas

---

<sup>128</sup> Posteriormente, en 1985 la editorial Akal publicó el libro ya citado *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, en el que se recogía la investigación realizada.

<sup>129</sup> En mayo de 1978 todavía realiza artículos: GUASCH, Ana María. “Arte vizcaíno de vanguardia (I)”. *Egin*, [Hernani], 13 mayo 1978; p.16.

<sup>130</sup> AGUIRIANO, Maya. “Opina Fernando González, director de la galería Keska”. *Egin*, [Hernani], 13 septiembre 1978; p. 15.

nacionalistas. Los aires nuevos y renovadores que imprimen a estos diarios también se aprecian en las noticias culturales donde se fijan en lo moderno, no tanto en el arte caduco y de tendencias más tradicionales; además, los críticos son más jóvenes y analizan con mayor conocimiento las nuevas tendencias que están teniendo lugar, con lo que pueden llamarse verdaderos críticos de arte, que vierten un criterio acorde a los nuevos tiempos. Pese a que las posturas de los artistas de vanguardia de los años sesenta también tuvieron su sitio, es destacable su interés por los trabajos de los artistas más jóvenes, apostando claramente por un arte innovador que rechazaba las posturas más aceptadas y tradicionales. Supone, por tanto, una apuesta por la renovación de la vanguardia acorde con el espíritu del diario, con unas ideas regeneradoras y, asimismo, cercanas a posturas nacionalistas, ya que los artistas más jóvenes y con tendencias más rupturistas son también cercanos a dichas posturas en favor de un pueblo diferenciado y con características propias.

### 1. 2. Las revistas editadas en el País Vasco

La labor de recopilación documental que hemos llevado a cabo se ha completado con la búsqueda de noticias sobre el arte y los artistas vascos de vanguardia en las revistas publicadas en el País Vasco durante toda la década de los setenta. La mayoría de ellas presentaban unos contenidos de información general, sin centrarse en una materia específica y estaban más bien dirigidas a un amplio abanico de aspectos culturales. La inexistencia de revistas específicas dedicadas al arte contemporáneo gestado en la región, nos ha obligado a centrarnos más en reconocer el ímpetu que se ofrecía al arte en dichas revistas de información general y cultural que en analizar la labor de crítica artística que pudiera tener lugar en las mismas. Asimismo, la carencia de prensa especializada en el tema artístico provocaba que las referencias que aparecían sobre el arte quedaran reducidas más bien a crónicas de lo que la agenda expositiva ofrecía, que en verdaderos análisis de las obras del momento.

El estudio de los artículos artísticos de las revistas de carácter general nos permite no solo conocer la repercusión del arte de vanguardia en las publicaciones de periodos anteriores, sino también analizar el impacto de las que surgen en los años setenta como consecuencia de la nueva situación política que se instaura. Como hemos ido adelantando en el estudio de los diarios, existe una diferencia notable entre las publicaciones que mantienen su labor durante toda la década de los setenta y las surgidas a partir de la finalización del régimen de Franco, ya que los objetivos son completamente diferentes. Tal como hemos realizado con los diarios, el análisis de los artículos publicados en estas revistas se va a centrar únicamente, en aquellos escritos que tuvieron como objeto de estudio las artes más innovadoras de la década, aquellas que contaban con el signo de la vanguardia. Por ello, a pesar de que también existen críticas relacionadas con muestras de creadores de estilos más

tradicionales, no las hemos tenido en cuenta por tratarse de un tema alejado de nuestra investigación.

Dentro de todas las publicaciones publicadas durante el decenio estudiado, existen diferencias notables entre aquellas que, surgidas años antes de la década de los años setenta, continúan publicándose durante este periodo y aquellas que son de nueva publicación, sobre todo las editadas a partir de 1976, dada la nueva situación social y cultural. Este motivo provoca una separación entre todas ellas debido a que los objetivos que promueven unas y otras son completamente diferentes. La efervescencia que se produce a partir de ese momento en los medios de comunicación provocó la creación de revistas nuevas que otorgaban una fuerte importancia a la cultura como signo definidor de un pueblo. Además, se debe recalcar la doble capacidad que poseen las revistas de esta época, ya que no solo son portadoras de una información artística sino que a su vez acogen acciones creativas y en el caso que nos ocupa son varias las publicaciones que van a contar con creadores comprometidos con las nuevas formas de expresión.

Por último, debemos de tener en cuenta que algunos de los críticos que trabajan en las revistas son los mismos que tenían dicha labor en los diarios, por lo tanto, únicamente comprobaremos las diferencias que pudieran existir entre ambos tipos de publicaciones. El objetivo es definir los intereses mostrados por cada una de las publicaciones hacia el arte vasco y por ello, analizaremos de un lado las revistas consolidadas *Zeruko Argia* y *Anaitasuna*, frente a las de creación reciente: *Garaia*, *Berriak*, *Punto* y *Hora de Euskal Herria* y *Ere*.

#### 1.2.1. Revistas consolidadas

##### - *Zeruko Argia* (San Sebastián)

Una revista publicada íntegramente en euskera, *Zeruko Argia* –“luz del cielo” en castellano- comenzó su andadura el 1 de enero de 1919 gracias a la labor de los padres capuchinos de Pamplona. En sus orígenes era una revista mensual de carácter religioso que se vio obligada a suspender su publicación entre 1936 y 1953. Posteriormente, reiniciaron su quehacer en 1954 como semanario y con San Sebastián como sede de su edición, aunque siguieron dirigidos por la misma orden religiosa<sup>131</sup>. Tras otro periodo inactivo entre 1961 y 1962 y varios avatares con la censura, a mediados de los años sesenta resurgió como una de las referencias obligadas del mundo euskaldun en la prensa, gracias a un nuevo tratamiento de los temas, más acordes con la época, con menos noticias religiosas y narraciones

---

<sup>131</sup> En la primera etapa (1919-1936) fue el Padre Dámaso de Inza, mientras que en la segunda es el Padre Buenaventura de Oyeregui el máximo responsable.

ejemplares y más información relacionada con la actualidad social y política de todo el País Vasco.

A comienzos de los años setenta se convirtió en la revista de mayor tirada escrita totalmente en euskera. En ese momento se incorporó una nueva generación de periodistas con un estilo nuevo que finalmente se reflejó a partir de 1976 en el cambio de la revista hacia una forma más actual de magazine que la que tenía anteriormente, de periódico. A partir de entonces las noticias se volvieron más políticas y sociales, en concordancia con los tiempos y como consecuencia de la autorización que ese mismo año se había dado para publicar en euskera información de carácter general y no solo temas religiosos. Este año de 1976 supuso un punto de inflexión para la historia del semanario ya que sufrió diversos cambios. Por un lado, modificaron su aspecto hacia el de una revista de formato más pequeño pero ilustrada a color; y por el otro, también variaron su línea de información. La nueva orientación que adoptó el semanario provocó que, a finales de la década citada la dirección capuchina abandonara el proyecto, si bien para esos momentos su presencia fuera más bien testimonial. Las razones del abandono estuvieron motivadas tanto por diversos desacuerdos con la nueva orientación adoptada como por una crisis económica que desde hacía un tiempo venían padeciendo. Finalmente, en 1980 cedieron la publicación a una cooperativa de trabajadores de la revista que la editaron bajo el nombre de *Argia*, -“luz” en castellano- y como una revista más moderna y profesional cuya labor se mantiene hasta hoy en día. Con todo, *Zeruko Argia* ejerció una labor continuada de información a la sociedad vasca, en especial a las generaciones de posguerra, constituyéndose sus páginas como un lugar de encuentro y de reunión para los vasco-parlantes.

Si atendemos a la primera etapa del rotativo hasta 1976, los temas que tuvieron cabida eran tanto los religiosos como los de actualidad, con la incorporación de diferentes entrevistas a personalidades o relatos sobre acontecimientos culturales, festivos o sociales que sucedían sobre todo en Guipúzcoa, -tanto en sus pueblos como en la capital-, pero también en otras localizaciones vascas. Dentro de los temas que abordaban en el semanario, la cultura ocupaba un lugar relevante ya que contaba con una sección propia de una o dos páginas que llevaba el título de “*Kultura Gaiak*”<sup>132</sup>. Sus páginas se dedicaban a diversos aspectos desde la literatura en euskera, el teatro, la música, los discos hasta los problemas de la euskaldunización, por citar algunos de ellos y era en ese mismo lugar donde la información artística encontraba su acomodo.

Hasta 1976 el rotativo ofreció casi semanalmente una información sobre la plástica bastante completa. El encargado de llevarla a cabo fue el crítico de arte Edorta Kortadi quien llevaba ejerciendo dicha labor desde 1968, año en el que tuvo su primer contacto con la

---

<sup>132</sup> La traducción al castellano es: “Temas culturales”



revista *Zeruko Argia* a través de la publicación de chistes gráficos<sup>133</sup>. Sin embargo, al contar con un interés manifiesto por el arte y amplios conocimientos humanísticos le permitieron firmar a partir de entonces las crónicas artísticas. Él mismo explicaba en una entrevista cómo fue su inicial dedicación a la crítica de arte en *Zeruko Argia*: “me propusieron que como veía muchas exposiciones, por qué no realizaba algún comentario pequeño”<sup>134</sup>. Este comienzo casual, no obstante, se prolongó durante más de ocho años, con una dedicación continuada y con la realización, casi semanalmente, de un artículo sobre arte.

Como ya hemos comentado, Edorta Kortadi a pesar de comenzar su carrera como crítico en estas páginas, posteriormente, con el comienzo de la democracia, amplió su dedicación crítica a los nuevos medios de comunicación como en el diario *Deia* o en las revistas *Anaitasuna* o *Garaia*. La diferencia que existía con esos trabajos radicaba en que en *Zeruko Argia* sus escritos siempre estaban realizados en euskera, dada la naturaleza de la revista. Es significativo que el cambio que en otras publicaciones supuso incorporar la pluma de Edorta hacia una crítica de arte mucho más constructiva e interesante, en el caso de *Zeruko Argia* va a ser todo lo contrario, ya que a partir de 1976 no solo dejan de contar con sus escritos, sino que además redujeron considerablemente la atención al tema estético.

En cuanto a sus artículos, en la mayoría de los casos, se trataban por un lado de crónicas de exposiciones que tenían lugar en las salas del País Vasco en los que incorporaba su respectiva atención a los creadores y, por otro lado, de diferentes noticias de actualidad como reseñas de premios de pintura, acontecimientos internacionales o inauguraciones de galerías. Tampoco faltaban los artículos más técnicos y los que analizaban la situación de la pintura o el arte en general. Entre éstos últimos hay que tener en cuenta que su atención no radicaba únicamente en el arte más innovador y actual gestado en las fronteras vascas, sino que también ofrecía unos análisis concretos sobre aspectos de la historia del arte universal, con un gran alcance divulgativo pero alejados de nuestros intereses<sup>135</sup>. En el primero de los casos, cuando relataba la crónica de las muestras abiertas en esos momentos, solía realizar un recorrido por lo más interesante que podía contemplarse en las galerías y en las salas del País Vasco, con una especial atención a lo sucedido en Guipúzcoa y en su capital<sup>136</sup>. A pesar de no contar con un espacio amplio, ya que casi nunca ocupaba la totalidad de una página, sí que incluían imágenes de las obras o de los artistas a los que acompañaban unos comentarios juiciosos sobre las obras expuestas dentro de la propia evolución del artista y con

---

<sup>133</sup> Comenzó a publicar sus trabajos en 1968 en la sección “Zenbat Gera”. IJURKO, Jexux. “Edorta Kortadi arte-kritikalariari elkarrizketa”. En *Argia*, núm. 943; 1 agosto 1981; p. 15.

<sup>134</sup> Traducción del autor: “[...] proposatu zidaten hainbeste erakusketa ikusten nituen ez zergatik ez nituen egiten komentario batzu [...]”, IJURKO, Jexux. “Edorta Kortadi arte-kritikalariari elkarrizketa”. En *Argia*, núm. 943; 1 agosto 1981; p. 15.

<sup>135</sup> KORTADI, Edorta. “Artea eta erotismoa (I)”. En *Zeruko Argia*, núm. 634, 27 abril 1975; p. 7.

<sup>136</sup> Alternaba las crónicas de diversos espacios geográficos, tanto Donostia como Guipúzcoa, así como de Euskal Herria.

descripciones generales que se encuadraban en la historia del arte. Podemos ilustrar este tipo de críticas que realizaba en un artículo publicado sobre Amable Arias, de cuya pintura afirmaba: “abstrakzio eta figurazio artean dabil; eta ados etortzen dira momento batzuetan bi jokabide horiek. Bi joera horrine artean ez bai dago kontrakotasunik, ez nahikidetasunik. [...] Ohituraz edo, gauzak bestela ikustera eta ausnartzera jarriak geunden”<sup>137</sup>.

Su apuesta por el arte vasco de vanguardia era manifiesta tanto por el apoyo que mostraba a los artistas a través de críticas constructivas, como por los artículos de opinión que escribía sobre el tema. Como muestra de todo ello, en 1970 todavía afirmaba la existencia de una escuela vasca tanto de escultura como de pintura: “*ba da Euskal eskola bat*”<sup>138</sup>. Era significativo que no comprendiese esa “escuela vasca” de pintura como representación de la imagen del caserío o de la pintura de paisaje de finales del siglo XIX o principios del XX, sino como una pintura abstracta y figurativa acorde con los nuevos tiempos pero que no se olvidaba de los problemas relativos al pueblo vasco, es decir, que Edorta Kortadi mantenía los planteamientos que el Movimiento de Escuela Vasca, pusieron en marcha hacía cuatro años:

“Gaur-hemen, ordea, figura bidez edo abstrakto bidez lanean ari den pintore sail haundi bat dugu gure artean, Herriarentzat egiazko arte baten bila ari dira. [...]. Artegille hauek Euskalherria eta Euskal problemak pentsatu eta bizi nahi dituzte beren artegintzan”<sup>139</sup>.

Si bien la mayoría de sus crónicas se relacionaban con los artistas y los acontecimientos que sucedían dentro de las fronteras del País Vasco, en ocasiones también ampliaba los conocimientos de los lectores con noticias estatales o incluso internacionales. Fue el caso de un homenaje que le brindaron a Marc Chagall en París<sup>140</sup> o el análisis que hizo sobre el arte último que se había podido ver en la última Documenta de Kassel en 1972, lo cual era destacable ya que exponía en un momento de poca información internacional algunos de las cuestiones más en boga del momento y reflejaba los debates que se estaban dando en el mundo creativo. Así sucedió con la tendencia del realismo que empezaba a imperar en la pintura de vanguardia, que Edorta Kortadi bien supo ver y valorar ya que llegó incluso a aseverar y a advertir al lector: “*Arteak gaur errealismorako joera du, ikusiko duzu,*

<sup>137</sup> Traducción del autor: “La pintura de Amable Arias anda entre la figuración y la abstracción; y en algunos momentos vienen juntas esos dos comportamientos. Entre esas dos tendencias no hay hostilidad ni pretensión. [...] Estábamos hechos por costumbre quizás, a ver y a pensar las cosas de otra manera”. KORTADI, Edorta. “Amable Ariasen hutsunea. Galerietan barna”. En *Zeruko Argia*, núm. 443, 22-29 agosto 1971; p. 13.

<sup>138</sup> Traducción del autor: “hay una escuela vasca”. KORTADI, Edorta. “Euskal pintura gaur eta hemen...?”. En *Zeruko Argia*, núm. 400, 1 noviembre 1970; p. 9.

<sup>139</sup> Traducción del autor: “Sin embargo, hoy-aquí, tenemos entre nosotros a un grupo grande de pintores que trabajan a través de la figura o de lo abstracto. Buscando un arte para el pueblo. [...]. Estos artistas quieren pensar y vivir en sus obras Euskalherria y los problemas vascos”. En *Ibid.*

<sup>140</sup> KORTADI, Edorta. “Marc Chagall-i omenaldia Parisen”. En *Zeruko Argia*, nº 378, 31 mayo 1970; p. 7.

*irakurle*<sup>141</sup>. Incluso para tratar los nuevos realismos que empezaban a implantarse volvía su mirada a distintas exposiciones de otros lugares fuera del País Vasco como Barcelona, tal como hizo con una muestra de Canogar que le sirvió para ofrecer una comparativa entre sus obras y la de los pintores del realismo social de Vizcaya, determinando un juicio favorable hacia el pintor español:

“[...] Canogar-ek mundu itxi bat, ilunskatua bat adierazten du, teknika-kalitate ederreko mintzakera. Mundu soil eta expresionista horri mintzakera gogor eta oldar batek gusten dio ez odea mintzakera moralizante edo panfleto bat (egundo Euskal pintura batzuetan gertatzen denez, bizkaitarrenetan batikbat)”<sup>142</sup>.

Hay que recordar que esta ampliación de fronteras fue debida en gran medida, a la estancia de Edorta Kortadi en la capital catalana con motivo de la realización de sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Central de Barcelona. Aun y todo, cuando sus artículos querían dar una información sobre la situación del arte en la península sus referencias se centraban en lo que podía contemplarse en dicha ciudad. Así sucede cuando en 1976 publica un artículo sobre “Peninsulako Egoera”, -“Situación de la península”- donde dio noticia del arte conceptual que se había podido ver en una de las galerías de la ciudad condal, lo cual le sirvió para explicar esta tendencia estética tan poco conocida y aceptada por los creadores vascos. En definitiva, una buena ocasión para que los lectores de Como quiera que Edorta Kortadi realizaba una labor muy interesante en *Zeruko Argia* que incluso permitía tener conocimiento de lo sucedido en el arte no solo dentro de los límites del País Vasco, a partir de 1976 la revista no contará ya con sus crónicas e incluso tampoco buscaron a ningún sustituto para tratar la materia estética, de forma que el nuevo magazine se quedó sin referencias artísticas.

No obstante, no hay que olvidar el carácter divulgativo y cultural que *Zeruko Argia* tuvo durante la primera mitad de la década, y es que, además del buen trabajo llevado a cabo por Edorta Kortadi, en varias ocasiones el arte vasco de vanguardia también tuvo su protagonismo en otras páginas diferentes de las exclusivas de la sección de “Kultura Gaiak”. Por ejemplo, fueron motivo de atención por parte de la revista algunas noticias sobre los artistas guipuzcoanos de mayor prestigio del momento a través de entrevistas<sup>143</sup>, así como las crónicas de las exposiciones más importantes que tenían lugar como fueron los Encuentros de Pamplona de 1972 o las muestras que acontecían en las semanas culturales que

---

<sup>141</sup> Traducción del autor: “El arte hoy tiene una tendencia hacia el realismo, ya lo verás lector”. KORTADI, Edorta. “Erealismoaren Inguruan”. En *Zeruko Argia*, núm. 510, 10 diciembre 1972; p. 7.

<sup>142</sup> Traducción del autor: “Canogar expresa un mundo cerrado y sombrío. Contiene ese mundo escueto y expresionista en su discurso fuerte y con ímpetu, sin un discurso moralizante o de panfleto (como sucede en parte de la pintura vasca de hoy en día, sobre todo entre los vizcaínos”. En *Ibid.*

<sup>143</sup> Destacamos las realizadas al escultor Jesús Etxebarria, Eduardo Chillida o Néstor Basterretxea.

proliferaban por la región y que contaban con gran acogida<sup>144</sup>. Entre los escritores que más se implicaron con los avatares de los creadores vascos y del arte en general fueron Luis Haranburu-Altuna, Luis Alberto Aranberri, el escritor Fernando Artola bajo el seudónimo de “Bordari”, y también “Errialde”, seudónimo del escritor y periodista guipuzcoano Mikel Atxaga Fernández. El primero de ellos, Luis Haranburu-Altuna fue el encargado de realizar entrevistas a artistas como Jorge Oteiza, a raíz de la segunda edición del “Quousque Tandem...!”<sup>145</sup> o al pintor José Antonio Sistiaga con motivo del visionado de una de sus películas<sup>146</sup>. Ambos diálogos quedaron publicados en la portada de la revista lo cual nos informa de la consideración que otorgaban a estos creadores a comienzos de los años setenta, como unas grandes personalidades de la cultura del País Vasco. Con una dedicación similar, Luis Alberto Aranberri, “Amatiño”, a través de sus escritos también ocupó portadas y contraportadas ofreciendo noticias artísticas como el recién instalado mural realizado por Zumeta en su pueblo, Usurbil<sup>147</sup>, o con un artículo sobre el trabajo que se estaba llevando a cabo en la Escuela de Arte de Deba<sup>148</sup>.

Dentro de esta dedicación a los problemas más estéticos, también debe de señalarse la introducción de traducciones de algunos textos sobre arte vasco que habían sido publicados anteriormente en castellano; es el caso de un resumen sobre la estética vasca del escultor oriotarra Jorge Oteiza<sup>149</sup>, o también de la traducción de parte del texto escrito por Santiago Amón para el catálogo de los Encuentros de Pamplona de 1972<sup>150</sup>. Todos estos artículos nuevamente nos indican la importancia que la revista otorgó al arte dentro de la cultura vasca.

Ya hemos destacado algunos de los cambios que se produjeron en la revista a partir de 1976. En esta segunda etapa, hasta que finaliza la década, a pesar de que el número de páginas totales del rotativo aumentó notablemente, aquellas que quedaban dedicadas a noticias sobre arte o sobre sus creadores se redujeron de manera notable. En un primer momento mantuvieron una sección dedicada a la cultura y a sus diversos aspectos, sobre todo a la literatura, la música, el cine, el euskera y alguna vez al arte. Sin embargo, a medida que transcurrían los últimos años de la década, la cultura quedó limitada a una presencia más bien testimonial, en varias ocasiones relegada a la actualidad de la agenda de acontecimientos

<sup>144</sup> Entre ellas podemos destacar las reseñas de las Quincenas Culturales de Tolosa o las de las actividades llevadas a cabo en Azpeitia con motivo de las “Urola Ibarreko Biltzarrak” “Reuniones del valle del Urola”.

<sup>145</sup> HARANBURU-ALTUNA, Luis. “Oteizarekin noiz arte...! quosque tandem...! noiz arte...!”. En *Zeruko Argia*, núm. 433, 20 junio 1971; p. 1.

<sup>146</sup> HARANBURU-ALTUNA, Luis. “Sistiagarekin solasean. ...ere erera baleibu icik subua aruaren...”. En *Zeruko Argia*, núm. 431, 6 junio 1971; p.1 y 7.

<sup>147</sup> ARANBERRI, Luis A. “Zumetaren murala Usurbilen. Urte beteko lan isila. Zumetarekin 3000 pieza banan banan egin eta jarriak”. En *Zeruko Argia*, núm. 586, 26 mayo 1974; pp. 1, 12.

<sup>148</sup> ARANBERRI, Luis A. “Debako Arte Lantokiak”. En *Zeruko Argia*, núm. 513, 31 diciembre 1972; p. 14.

<sup>149</sup> “Euskal Estetika-Eziera” (Escrito por Jorge Oteiza y traducción de Etxaniz). En *Zeruko Argia*, núm. 400,1 noviembre 1970; p. 9.

<sup>150</sup> “Topaketak Iruñean (I). Euskal artearen belaunaldiak”. En *Zeruko Argia*, núm. 486, 25 junio 1972; p. 19.

que iban a tener lugar y dentro de un apartado situado al final de la revista en la que se anotaban igualmente los conciertos, los festivales, los libros, las películas o las exposiciones que iban a tener lugar. La reducción de espacio a estos temas vino motivada por un mayor interés en plasmas las reivindicaciones políticas y sociales que interesaban y movilizaban a la sociedad del momento. Toda la revista se volvió más social y por ello reflejaban más los problemas de cariz cultural que el País Vasco tenía en esos momentos como eran la ausencia de una universidad propia, el problema del euskera, los movimientos anti-nucleares o la amnistía eran los aspectos que encontraban espacio en estas páginas. Pocas veces las exposiciones de arte de vanguardia centraron la atención de este apartado, aunque también sucediese en alguna ocasión<sup>151</sup>. Los encargados de las noticias culturales fueron varios autores entre los que se encontraban tanto Joseba Sarrionandia como Amaia Lasa o Jon Sendagorta.

A pesar de que ser escasas las oportunidades en las que acogieron las informaciones sobre artistas o exposiciones, a partir de septiembre de 1977, empezaron a dedicar una página completa para los creadores más jóvenes bajo el título de “*Ikusi-Makusi*” –cuya traducción viene a ser algo así como “Veo, veo”-. En la misma, ofrecían una página abierta a los propios artistas para exponer con total libertad sus obras y así poder darse a conocer. No obstante, la intención del semanario era el arreglar la poca dedicación o desidia que estaban teniendo



Fig. núm. 69. Ramón Zuriarrain. Dibujo presentado en la sección Ikusi – Makusi de *Zeruko Argia*, núm. 753,18 septiembre 1977; p. 31.

con el arte y con los artistas vascos, y por lo tanto debían de solventar tal error ya que afirmaban: “(...) *Zeruko Argiak dituen hutsune nabarienetariko bat, Kultur arloan batik bat, artearen da. Halegia, euskal artistek egiten duten lan ugaritatil ez yugula arrastorik ere agertzen. Eta Euskal astekari den aldiskari batentzat hori bekatu mortala da*”<sup>152</sup>. Se trató de una iniciativa significativa por la relevancia que otorgaron al trabajo de los artistas vascos, tanto conocidos como noveles. En ella se pudieron ver sobre todo los dibujos realizados expresamente para la revista, de algunos de los artistas guipuzcoanos más actuales, entre los que destacamos a Vicente Ameztoy, Ramón Zuriarrain (Fig. núm. 69), José Luis Zumeta, Remigio Mendiburu o Rosa Valverde. La sección se mantuvo semanalmente hasta marzo de 1978, con lo que podemos destacar el número de artistas

que reprodujeron sus obras en *Zeruko Argia*.

<sup>151</sup> Es el caso de las exposiciones de Marta Cárdenas o Juan Luis Goenaga en 1977.

<sup>152</sup> Traducción de la autora: “Uno de los vacíos más notables que tiene *Zeruko Argia*, sobre todo en el ámbito de la cultura, es el del arte. Esto es, no tenemos noticia del trabajo que hacen los artistas vascos. Y eso para una revista semanal vasca es un pecado mortal”. “Artistei eskainia”. En *Zeruko Argia*, núm. 750, 4 septiembre 1977; p. 31.

La colaboración con los artistas vascos en este periodo, no obstante, no se limitó al envío de trabajos para la sección señalada, ya que, en varias ocasiones, las portadas del propio semanario fueron el escenario de las obras de los creadores. Entre ellos, uno de los que más asiduamente diseñó portadas fue Vicente Ameztoy, quien con su particular visión de la realidad reflejaba los temas que la revista iba a tratar en su interior y que estaban de actualidad<sup>153</sup>. En general se trataban de críticas ácidas e irónicas, donde se ponía de manifiesto



Fig. núm. 70. Andrés Nagel. Portada de *Zeruko Argia*, núm. 700, 22 agosto 1976.

la forma tan peculiar de trabajar de este pintor. De igual modo, la Escuela de Arte de Deba también se encargó de algunas portadas del semanario<sup>154</sup> y en otras ocasiones, se sirvieron de fotografías de la obra de artistas como Andrés Nagel para ilustrar la portada, lo cual nos señala del grado de aceptación que sus obras tenían ya en su momento (Fig. núm. 70). En relación a esta labor, no debemos olvidar que en *Zeruko Argia*, en la primera mitad de la década también se habían utilizado fotografías de obras de arte para dar una imagen a las portadas. Fue el caso de la obra del artista Juan Luis Goenaga, cuya pintura sobre “Raíces” sirvieron para relatar un homenaje que le habían hecho a Lizardi<sup>155</sup>.

Como hemos visto el compromiso que *Zeruko Argia* mantiene con el mundo artístico en la primera mitad de la década es más notorio que en la siguiente ya que no solo se daba noticia de las novedades en materia de exposiciones y de tendencias estéticas sino también se tradujeron parte de los textos más importantes del arte vasco al euskera con un carácter divulgativo. De igual modo, es elogiable la incorporación desde bien temprano de la pluma del joven crítico Edorta Kortadi ya que fue en esta publicación donde fue ejercitándose en dicha tarea y fue adquiriendo una madurez crítica elogiable, ya que se configuró como una de las mejores crónicas estéticas que tenían lugar en los medios de comunicación durante toda la primera mitad de la década y es muy significativo que la misma fuera en euskera. Como hemos comentado, la situación de la revista a partir de 1976 no dejó un lugar para el arte como materia de las reseñas críticas, lo cual, no obstante, se palió con una dedicación más centrada en servir de escaparate a las creaciones de los jóvenes creadores que en referir la actualidad artística ya que las portadas acogen trabajos estéticos muy interesantes y entre sus páginas ofrecen el propio arte a los lectores y no crónicas de lo que se puede observar en las salas o en las galerías, de modo que se convierte en lugar de conocimiento y contacto directo con la obra de arte.

<sup>153</sup> Fueron varias las portadas que realizó Vicente Ameztoy desde febrero hasta aproximadamente marzo de 1979, constituyendo una labor que posteriormente continuará en el magazine Euskadi Sioux a lo largo de 1979.

<sup>154</sup> *Zeruko Argia*, núm. 700, 22 agosto 1976; portada.

<sup>155</sup> *Zeruko Argia*, núm. 612, 24 noviembre 1974; portada.



- *Anaitasuna* (Bilbao)

A pesar de las similitudes con *Zeruko Argia*, la revista *Anaitasuna* –“fraternidad” en castellano- tiene una historia y un desarrollo diferentes. Las similitudes se centraban sobre todo en que eran publicaciones escritas totalmente en euskera y adscritas a una orden religiosa, a los padres franciscanos de Tolosa en el caso de *Anaitasuna*. Ellos fueron los que fundaron la publicación en junio de 1953, bajo el subtítulo de “Suplemento a la Hoja “Anaitasuna” de Guipúzcoa”, aunque posteriormente lo perdiese y se editara en Vizcaya, en Bermeo y Bilbao. A pesar de procurar ser una revista quincenal, a lo largo de su historia fue pasando por varios periodos diferentes que resultaron en una irregularidad en la publicación de sus ejemplares. En los años setenta, la información continuaba otorgando gran importancia a los temas religiosos, aunque su verdadero interés era, sobre todo, trabajar por mejorar la situación del euskera y su enseñanza y en ese empeño, fueron los primeros en utilizar el recién creado y polémico euskera unificado “*batua*”<sup>156</sup>. En cuanto al tema artístico podemos afirmar que no prestaron ninguna atención, a excepción de algún reportaje sobre la Escuela de Arte de Deba o alguna semana cultural.

En 1976 realizaron un cambio significativo en la estructura de la revista y pasó a adoptar un formato de magazine más acorde a las nuevas competencias, así como una variación en las secciones y en los contenidos, con más atención a los problemas políticos y sociales que el momento demandaba. En estos momentos empezaron a dar más importancia a la cultura, sobre todo a la literatura, mantenido el interés por difundir el euskera unificado. En cuanto al arte, si que en 1977 crearon una sección llamada “Arte”, donde publicaron algún artículo crítico sobre las funciones del arte y algún comentario sobre alguna exposición, pero que no llegó a tener una continuidad y quedó como una anécdota de un par de semanas<sup>157</sup>.

### 1.2.2. Revistas de nueva edición

Los cambios que tienen lugar una vez producida la muerte del dictador en las nuevas formas de comunicación empiezan a tener repercusión en 1976, que es denominado el año de la prensa vasca por parte del colectivo de periodistas vascos<sup>158</sup>. Es un año en el que se fundaron nuevas publicaciones periódicas que venían precedidas de un aumento espectacular también en la prensa española debido al afianzamiento de las revistas puestas en marcha poco tiempo antes. En el País Vasco se empiezan a plantear cuestiones relativas a los nuevos

---

<sup>156</sup> El euskera batúa es la unión de varios dialectos idioma en el País Vasco.

<sup>157</sup> Únicamente apareció esta sección en el número 342 y 343, del 15 de junio y 7 de julio de 1977, respectivamente.

<sup>158</sup> ALTZIBER, Joan. “Euskal prentsa euskaraz”. En *Anaitasuna*, núm. 323-324, septiembre 1976; pp. 24-25.

medios de comunicación donde se producen numerosos cambios<sup>159</sup>. Asimismo, como hemos comprobado, las revistas que llevaban tiempo en el mercado se renuevan y adquieren la forma de revistas magazine con más imagen gráfica y un formato más moderno.

Los nuevos rotativos que se pusieron en marcha permitieron interpretar una nueva realidad que empezaba a gestarse donde la información ya no quedaba dirigida por el Estado, de manera que tienen salida las nuevas percepciones sociales y políticas a través de los magazines, entre los que se encontraban *Punto y Hora de Euskal Herria*, *Garaia* y *Ere*, los cuales aunque con recorridos diferentes, no tuvieron una continuidad duradera por lo general, más allá de la década.

Si atendemos a este tipo de revistas es porque en todas ellas la cultura, y el arte de vanguardia en particular, adquiere una relevancia y un espacio importante. La mayoría de ellas tienen una línea editorial parecida, con ideas cercanas al nacionalismo de izquierdas reivindicativo y acorde con la sociedad del momento. Este es uno de los motivos por los que la cultura de la región vasca se utiliza como un medio para identificar las cualidades nacionales del territorio. La reputación de los creadores vascos fuera de los límites regionales hace que sean reconocidos y que gocen de un fuerte prestigio, lo cual se refleja en el número de noticias sobre los mismos en estas publicaciones.

- *Punto y Hora de Euskal Herria* (Pamplona, San Sebastián)

En abril de 1976 surgió la revista *Punto y Hora de Euskal Herria* en Pamplona como un semanario de información para toda Euskal Herria y con la intención de declarar a la ciudad navarra como centro geográfico de la misma. En un primer momento contaron con Mirentxu Purroy<sup>160</sup> como directora y se conformó como una Sociedad de Redactores, de modo que su propiedad pasaba a los que en la misma trabajaban, para procurar “garantizar la independencia informativa”<sup>161</sup>. No obstante, desde el principio quedó clara su inclinación política hacia las posturas de la izquierda abertzale. El objetivo de todos los profesionales que en ella trabajaban era contar lo que sucedía en el País Vasco con un rigor, una claridad y una actualidad que consideraban que no existía en las informaciones vertidas en la región hasta el momento. A lo largo de su historia, la revista sufrió varios problemas con la censura con motivo de algunas de sus editoriales, e incluso su directora fue encarcelada por la publicación de una carta. Con todo, la trayectoria de la revista perdurará hasta 1990, aunque

<sup>159</sup> Es el caso de la celebración de una semana de los medios de comunicación en Bilbao en enero de 1976, del 19 al 23 del mismo mes. En *Zeruko Argia*, núm. 719, 2 enero 1977; p. 26.

<sup>160</sup> Mirentxu Purroy es una periodista y cineasta navarra, estudiante de filosofía y psicología que comenzó su andadura en la revista *El Adelanto* de Salamanca para pasar a dirigir *Punto y Hora de Euskal Herria*, así como dirigir entre diciembre de 1978 y febrero de 1980 el diario *Egin*

<sup>161</sup> “Editorial. Hoy empezamos”. *Punto y Hora de Euskal Herria*, [Pamplona], núm. 1, 1-15 abril 1976; p. 3.

en abril de 1979 comenzó una nueva etapa con el cambio de sede a San Sebastián tras haber sido adquirida por la editora del diario *Egin*, “Orain Sociedad Anónima”<sup>162</sup>.

Desde su primer número, la revista se organizó como un magazine moderno con varios temas propuestos para el debate y sobre todo se incluían diversos análisis sobre temas de actualidad política con entrevistas en profundidad, en los que abordaban problemas legislativos, laborales, históricos o económicos. El eje fundamental de todos ellos era una clara tendencia ideológica dentro del nacionalismo de izquierdas. En un primer momento, dentro de los diferentes apartados que componían el semanario, el arte no ocupaba un lugar destacado ya que no contaba con una sección propia sino que formaba parte de las noticias incluidas en el apartado cultural. Dicha sección acogía las noticias más actuales en los campos del cine, la música, el teatro y también abordaba los aspectos que concernían a las cuestiones como el euskera o la educación, entre otros.

Sin embargo, a partir de febrero de 1977 apareció, encuadrado en las páginas finales de la revista, un folio completo dedicado al “Arte”. En él, sin indicar autoría, salvo en contadas ocasiones<sup>163</sup>, se daban cuenta de los trabajos o de las noticias sobre algunos de los artistas más importantes del momento como Jorge Oteiza o Rafael Ruiz Balerdi así como de las diversas convocatorias de premios que sucedían en esos momentos en el País Vasco. Es interesante que incluyeran en esta misma página, en el lado derecho de la misma, el apartado “Galerías”, donde aparecían varias crónicas de las exposiciones que podían verse por todo el País Vasco, sin un criterio ni geográfico, ni estilístico, ya que eran muestras de galerías tanto de San Sebastián como de Bilbao o de Pamplona y de todas las tendencias creativas. A través de pequeñas descripciones de la obra de cada artista que englobaban la exposición, se ofrecía noticia de lo que podía ser contemplado en cada sala. A pesar de ser reseñas breves, servían de publicidad a las mismas, lo cual es apreciable. Esta situación varió a partir de noviembre de 1977, cuando la sección “Arte” desapareció y en su lugar publicaron una “Agenda” donde mantuvieron la información de agenda sobre las exposiciones, las conferencias, los concursos, las fiestas o los libros más relevantes que eran actualidad<sup>164</sup>.

Aun y todo, aparte de las páginas dedicadas al arte, los contenidos de la revista a veces incluyeron aspectos artísticos o culturales. Por ejemplo, publicaron entrevistas a artistas de reconocido prestigio y trayectoria como Rafael Ruiz Balerdi o Agustín Ibarrola, o de igual modo, unos reportajes sobre la Escuela de Bellas Artes de Bilbao o monográficos sobre una

---

<sup>162</sup> Desde enero de 1979 se había cerrado la publicación y no es hasta abril de ese mismo año que vuelven a editar un número primero bajo la dirección de Xabier Salutregui para el número 119 y posteriormente Xabier Sánchez Erauskin.

<sup>163</sup> En el número 26, del 10 al 16 marzo de 1977, aparece firmando un artículo sobre Rafael Ruiz Balerdi las iniciales T.G.N., pero no es lo usual en estos reportajes sobre arte.

<sup>164</sup> A partir del número 60, la semana del 3 al 9 de noviembre de 1977 aparece la “Agenda” en las páginas del semanario.

experiencia pedagógica en las artes innovadora como fue el Taller de Aya<sup>165</sup>. Eran varios los autores de los mismos, entre los que destacaba Rafael Castellano, un asiduo colaborador y escritor de la revista, que trabajaba y se preocupaba por diversos aspectos culturales y estéticos<sup>166</sup>. Posteriormente, a comienzos de los años ochenta, otro escritor, Joxe Martín Apalategi desarrolló también entrevistas muy interesantes y en profundidad a otros artistas como José Luis Zumeta o Ignacio Chillida.

De manera global, no podemos hablar de un tratamiento crítico para el arte en este semanario. Si que se trataron ciertos aspectos estéticos, pero estaban alejados de una intención de verificar conceptos, ni opinar sobre ellos. No obstante, a pesar de no tratar temas artísticos importantes, ni mostrar análisis interesantes, la dedicación de una página a los mismos durante un cierto tiempo nos habla de la importancia que la sociedad que los contiene concedían al arte, ya que este semanario se constituyó sobre todo como un diario social que trataba los problemas más acuciantes del momento.

- *Garaia* (San Sebastián)

El primer número de la revista *Garaia* – en castellano: “época, tiempo”- vio la luz el 21 de julio de 1976. En la portada de ese ejemplar realizaron una declaración de intenciones con un juego de palabras construido con el propio título de la publicación y sus opiniones: “Bazen / Bada Garaia” – “ya era / ya es hora”- en alusión a la necesidad de que existiera dicha publicación para cubrir el vacío informativo que existía dentro de las publicaciones en euskera. En su editorial así lo dejaron patente e indicaron a su vez, que estaba promovida por “un grupo de vascos dispuestos a hacer el semanario que necesita el país”<sup>167</sup>. Para ello, intentaban dar cabida a todas las opiniones y las orientaciones del momento, para relacionarse con todos los segmentos de la sociedad<sup>168</sup>.

<sup>165</sup> CASTELLANO, Rafael. “Un Taller de Arte para Euskadi (1)”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 101, 17-23 agosto 1978; pp. 39-41.

<sup>166</sup> Rafael Castellano es un escritor y periodista madrileño, aunque residente en el País Vasco desde principios de los setenta. Escribió en varios diarios como *La Voz de España*, *El Diario Vasco* y *Egin* bajo el pseudónimo de Azúa, diversos artículos sobre asuntos culturales y críticas de arte. También formó parte de otras revistas vascas como *Kurpil* y *Euskadi Sioux*, siendo colaborador de *Kantil* y la citada *Punto y Hora de Euskal Herria*.

<sup>167</sup> “Hitzaurrea. Editorial”. En *Garaia*, núm. 1, 21 julio 1976, p. 3.

<sup>168</sup> No obstante, esta revista se editó a la sombra política del grupo E.S.B. (Euskal Sozialisten Batzarra, o lo que es lo mismo: Asamblea de Socialistas Vascos, partido político recién creado y con una posición claramente nacionalista y abertzale, germen del futuro Herri Batasuna).

Con una periodicidad semanal, su salida al mercado estuvo publicitada a través de carteles, en los cuales aparecía la portada del primer número y un subtítulo que revelaba a la revista como “El semanario vasco de información”. Tanto el cartel como la portada del primer número, que dedicaba un especial sobre el centenario de la abolición de los fueros, estuvieron diseñados por José Luis Zumeta (Fig. núm. 71). Se trataba de un sencillo diseño

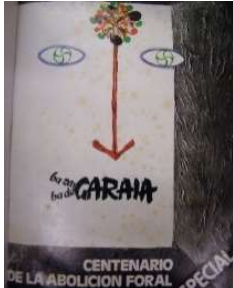


Fig. núm. 71. José Luis Zumeta. Portada de *Garaia*, núm. 1, 21 julio 1976.

en el que surgía de una especie de ventana entre paredes grises, una cara sistematizada en pocos motivos, tan solo unos “lauburu” –motivo vasco, literalmente “cuatro cabezas”, una especie de trébol de cuatro hojas- para los ojos y una flecha para la nariz, que señalaba la zona de la boca, cuyo lugar lo ocupaba el título de la publicación, en una metáfora de la libertad de expresión que existían dentro de la revista. A pesar de la fuerza del lanzamiento, la historia de la revista no fue muy larga y en marzo de 1977 dejó de publicarse tras haber editado treinta y un números y haber tenido algún problema con la Administración del Estado<sup>169</sup>.

La información que el semanario acogía se refería tanto al País Vasco y a su crónica política o sindical junto con las noticias internacionales, así como a la vida cultural vasca. Dentro de esta última, además de dedicarse a las cuestiones sobre cine, teatro o música, el arte fue desde los comienzos de su andadura, uno de los temas que acapararon su interés. Con una sección fija, separada del resto de las demás noticias, y bajo la denominación “De Arte”, le otorgaron una cierta relevancia a las noticias estéticas<sup>170</sup>. En toda la trayectoria del semanario pocas veces faltaron los artículos sobre arte y cuando así sucedía, los mismos aparecían o bien en el apartado de la agenda y las novedades, o bien dentro de los temas que trataban en la revista, lo cual indica el interés que mostraron hacia las manifestaciones plásticas.

En encargado de la revista para las Artes Plásticas fue el crítico de arte Edorta Kortadi, lo cual no significase que no aparecieran otros autores como V. Arteta Luzuriaga o Javier Martiarena, entre otros. Todos estos trabajos eran bastante amplios, con una longitud de entre una y tres páginas, donde se daba cuenta de algunos de los aspectos más relevantes del momento, como podían ser la situación del mercado del arte, las galerías, o incluso las exposiciones más relevantes del País Vasco, e incluso algún estudio más detallado de algún artista con motivo de alguna muestra individual. Asimismo, es destacable que entre estos artículos, Edorta Kortadi trajera hasta aquí la crónica de otras ciudades como Londres o Barcelona ya que era una información que ampliaba los límites cerrados de otras

<sup>169</sup> En el número 23 la revista tuvo que modificar su información a raíz de una entrevista a Telesforo Monzón, para no ser retirada por parte de la administración y en febrero de 1977 dos colaboradores de la revista fueron detenidos y encarcelados por los artículos que habían publicado en el semanario.

<sup>170</sup> A pesar de ser un apartado fijo, no en todos los números hubo sección.

publicaciones. De igual modo, incluyó entre sus trabajos artículos sobre tendencias estéticas poco asumidas en esta zona como podía ser el arte conceptual. La mayoría de los escritos estaban realizados con una clara intención de informar sobre aspectos importantes del arte, como un espacio de divulgación más que de crítica.

Además de ese apartado dedicado al arte, es de destacar el interés que en *Garaia* mostraron hacia la cuestión estética, ya que publicaron en diferentes números, una serie de entrevistas y análisis en otras secciones como “Documento” o “Sociedad”. Acogieron trabajos como “25 años de cultura vasca”, en el que Oteiza era analizado como una pieza fundamental dentro del entramado de la cultura vasca. Del mismo modo, el apartado “Documento” del número trece de la revista estuvo dedicado a debatir sobre la situación del arte en el País Vasco a través de unas conversaciones con varios artistas del momento. Y es que para los responsables de la revista el arte desempeñaba dentro de la cultura “una de las más eminentes funciones sociales”<sup>171</sup>. En otras ocasiones ofrecieron entrevistas extensas y muy interesantes a creadores como Jorge Oteiza, con lo cual reforzaban la preocupación por el tema artístico y su divulgación a la ciudadanía<sup>172</sup>.

El hecho de tener una historia breve no desmerece la implicación que demostraron con la cultura y sobre todo con el ámbito artístico. Al hecho de ofrecer informaciones sobre el arte vasco y su implicación con la cultura se le debe añadir el buen hacer del crítico Edorta Kortadi, quien, como en otras publicaciones había y estaba haciendo, ofreció un verdadero lugar de conocimiento de las propuestas artísticas más actuales y más desconocidas por el gran público, con lo que esto conllevaba de servicio a la sociedad en su búsqueda de la verdad.

- *Ere* (San Sebastián)

Nuevamente en San Sebastián comenzó a editarse en septiembre de 1979, *Ere* – También, en castellano- un semanario de información general centrado sobre todo en el aspecto social y político, como la mayoría de las publicaciones periódicas de estos momentos. Dirigido en un primer momento por Luis Lacasa<sup>173</sup>, quien también había dirigido el diario *Egin*, pasó a partir de febrero de 1980 a ser dirigido por Genoveva Gastaminza, antigua cronista de arte en *La Voz de España* y que hasta entonces había ostentado el puesto de redactora jefe en la revista. Dicha escritora se mantendrá en su labor de dirección del semanario hasta su cierre en junio de 1981, después de haber publicado ochenta y nueve ejemplares. En el consejo de redacción cuentan con algunas de las firmas que también habían participado en la puesta en marcha de *Egin* como Mariano Ferrer, con lo cual quedaba patente

<sup>171</sup> “En torno al arte. Conversaciones en Euskadi”. En *Garaia*, núm. 13, 25 noviembre-2 diciembre 1976; p. 36.

<sup>172</sup> Para documentar todos estos datos véase la Base de Datos, Artículos artísticos, Revistas.

<sup>173</sup> Luis Lacasa era un periodista aragonés que además de colaborar en otros diarios como El Noticiero y Mundo, finalmente comenzó a trabajar en la redacción de *Egin* Navarra, para posteriormente hacer las veces de director.



la ideología nacionalista y de izquierdas del semanario, que pudo llegar a considerarse como un apéndice del mismo. Dentro de este consejo de redacción se encontraban escritores en lengua vasca importantes como Andu Lertxundi o Arantxa Urretabizakaia, así como críticos de arte como Javier Urquijo o Miguel Sánchez Ostiz quien también redactaba artículos para el diario *abertzale* o Edorta Kortadi, uno de los críticos de arte más importantes del momento y que en la misma época estaba realizando las crónicas estéticas en *Deia*. A pesar de que *Ere* se editaba en San Sebastián, tenía sus propios redactores para el resto de las provincias del País Vasco, incluidas Navarra y el País Vasco francés. Asimismo, era destacable que el semanario contase con colaboraciones fuera de los límites geográficos vascos, tanto en España como en el extranjero; entre las que debemos señalar la presencia de Esther Ferrer quien era la encargada de las noticias de París.

En la revista se publicaban semanalmente artículos y reportajes de diferente calado pero con una preponderancia hacia los asuntos sociales y políticos del País Vasco, así como a los económicos y a los de ámbito internacional. Dedicaron una atención especial al tema de la mujer ofreciéndole una sección propia así como a la cultura y al ocio. Estos dos apartados eran los que más habitualmente acogían la información sobre el arte y sus creadores. La información sobre los diversos actos de ocio o de la cultura se acogían dentro del apartado “Tiempo Libre”, donde enunciaban una especie de agenda. En su mismo espacio, aparecía otro apartado llamado “Epe laburrean” –“A corto plazo”- en el que se acaparaba una atención relevante hacia las noticias sobre las muestras más importantes del momento. Por otra parte, existía la sección “Cultura” donde se trataban las cuestiones más acuciantes en el plano estético como la traída del “Guernica” de Picasso al País Vasco o el problema de la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao. Tampoco faltaron los análisis sobre la situación del momento en el panorama creativo vasco o sobre el arte más vanguardista, así como las entrevistas y crónicas de algunos de los artistas más innovadores del momento como Andrés Nagel, Rosa Valverde o Ramón Zuriarrain, entre otros.

Si bien en el consejo de redacción aparecían varios críticos de arte como Edorta Kortadi, Javier Urquijo o Miguel Sánchez Ostiz como parte del mismo, no fueron éstos quienes firmaron la mayoría de los artículos artísticos que aparecieron en el noticiero. Muchos de los mismos, sobre todo las pequeñas crónicas aparecidas en la parte de la agenda, no aparecían firmadas, con lo que cualquiera de los mismos, quizás dependiendo de la situación geográfica de cada noticia fuera el encargado de escribirlas. No obstante, existían otros análisis mayores que venían firmados la mayoría de las veces por Maya Aguiriano, una crítica de arte donostiarra que ejercía al mismo tiempo su labor también en *Egin*. Como ya había dejado constancia en ese diario, sus crónicas eran auténticos análisis de la situación del momento artístico o incluso del desarrollo de algún artista. No solo fueron noticias de exposiciones dentro de las fronteras vascas sino también de otras localizaciones como Barcelona, como el que realizó con motivo de una muestra de Rosa Valverde de cuya acogida

en la ciudad condal afirmaba: “En cuanto a preferencias, no parece ser este tipo de arte el que pueda acogerse sin reservas en Cataluña”<sup>174</sup>, lo cual informaba no solo de las obras sino de las posturas acogidas por aquel entonces.

Con estas crónicas, *Ere* ampliaba el pequeño espacio de la crítica en Euskadi y además daba a conocer a los artistas vascos como grandes figuras dentro del panorama nacional, dando cuenta en su tierra de los logros alcanzados. De nuevo, todo ello es gracias a los escritos de una crítica de arte con amplios conocimientos del arte de vanguardia y que por ese motivo podía verter opiniones y análisis interesantes. Maya Aguiriano es en estos momentos una de las jóvenes escritoras que renuevan la escena crítica tanto en los diarios como en estas revistas de nuevo cuño y se conformará, como hemos comprobado, junto a Edorta Kortadi y Ana María Guasch como los críticos de arte de los años setenta en el País Vasco.

---

<sup>174</sup> AGUIRIANO, Maya. “Rosa de día, rosa de noche. Valverde en la Fundación Miró”. En *Ere*, [San Sebastián], núm. 21, 7-13 febrero 1980; p. 54.

## 2. Las exposiciones colectivas de arte vasco más significativas de los años setenta

El papel de las múltiples exposiciones colectivas de arte vasco celebradas a lo largo de la década de los setenta fue muy importante en la labor de difusión y promoción de la creación artística del momento. Su análisis se torna necesario debido a los incontables aspectos que de ellas se derivan y por considerarlas contenedoras de un sinfín de significaciones. De una parte, las muestras colectivas tienen capacidad para ofrecer el punto de vista de la cultura artística con carácter público y permiten tomar el pulso artístico del momento y comprobar el verdadero estado de la cuestión del arte vasco en los años setenta. Por otro lado, al ser instrumentos de comunicación de intenciones y manifestación del espíritu del momento, definen las líneas por las que transcurre la creación y se configuran como una forma de crear y generar una cultura popular, espacio en el que el arte vasco contemporáneo adquirió un papel preponderante dentro de la sociedad de su momento al ir definiéndose de manera colectiva.

Tanto es así que en el específico contexto cultural del País Vasco de los años setenta, los balances expositivos se hacen imprescindibles debido a la capacidad de las exhibiciones en constituirse como uno de los instrumentos más importantes de difusión del arte contemporáneo, e incluso para servir de “acrisolamiento y, en muchos casos, de gestación del mismo”<sup>1</sup>. En este sentido, son un eficaz instrumento de poder cultural, debido a que, al fin y al cabo, se tratan de los momentos en que los artistas y las instituciones llegan a acuerdos de actuación y ponen en funcionamiento la dimensión pública del arte, de forma que la institucionalización permite a la obra de arte convertirse en un constructor mediador de significaciones. Dentro de ese espacio mediático es donde tienen lugar los eventos y las exposiciones de arte, así como toda la mediación crítica que se genera en torno a ellas. Es por ello que, analizar las muestras de arte es también hacer un entrecruzamiento de ideas y visiones que conforman el sistema del arte en un momento dado y, por lo tanto, serán capaces de informarnos con gran amplitud, del momento del que queremos dar cuenta.

Verdaderamente en los años setenta se produjo una eclosión de exposiciones colectivas de arte vasco cuyo mayor interés era ratificar y oficializar las creaciones artísticas vascas dentro del panorama cultural concreto del País Vasco e incorporarlas dentro de las últimas manifestaciones de vanguardia. Sin embargo, esa pretendida unificación estilística e identitaria será complicada de efectuar por medio de las mismas, sobre todo por la dificultad que entrañaba efectuar una selección de artistas participantes acorde a los múltiples intereses y objetivos planteados en las exposiciones, lo que provocará durante todo el periodo, fuertes polémicas difíciles de resolver debido a la falta de un criterio claro y acorde sobre el arte

---

<sup>1</sup> GUASCH, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1990*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997; p. 21.

vasco contemporáneo. En este sentido, conoceremos las diversas fórmulas que tuvieron lugar y que estuvieron derivadas de los organismos encargados de fomentarlas.

La elección de las exposiciones colectivas en detrimento de las individuales ha venido motivada por la capacidad que tienen las primeras de mostrar las obras de los artistas en un contexto más general que el que posibilita una aportación individual y aislada de las particulares. Las muestras colectivas sirven de catalizador de los cambios creativos producidos y muestran el grado de aceptación de los integrantes de las mismas. Del mismo modo, se han seleccionado las exposiciones de grupo generadas tanto por instituciones públicas como privadas, celebradas el País Vasco y fuera de sus fronteras, pero que respondían a un mismo interés de mostrar el arte vasco de una manera exclusivamente sincrónica. De igual forma, son muestras en las que prima el debate creativo y, por lo tanto, pueden ser consideradas como agitadoras del panorama cultural y del espíritu de la época. Quedan otros acontecimientos expositivos apartados del estudio, por remitir a estilos derivados de épocas anteriores y no centradas en el momento de su gestación.

Con respecto a la selección de artistas presentes en las exposiciones, son todos ellos autores que parten su experiencia artística desde el territorio del País Vasco, aunque con ejemplos de diferentes generaciones, desde los nacidos en los años treinta, hasta los que lo hicieron en torno a 1945 – 1950 y que, en esos momentos, empiezan a despuntar. Son las instituciones y los organizadores los que, en definitiva, calibran la selección de los participantes y deciden quienes participan en las mismas aflorando uno de los problemas más acuciantes en todas las muestras, el criterio de selección llevado a cabo por los organizadores, y que nunca va a satisfacer los intereses de todos.

A continuación, se realizará un análisis de las exposiciones que mayor eco tuvieron en los años setenta de una manera cronológica y acotada por una serie de factores. El primero de ellos es el carácter vanguardista de las obras presentadas y el siguiente, atiende a una división cronológica a tenor de las dos mitades en que se divide la década, para tener una mejor comprensión de los mecanismos de gestión de las mismas dadas las situaciones dispares en las que se generan. De una parte, es importante conocer la pervivencia que pudo tener el influyente Movimiento de Escuela Vasca en las actividades culturales de la década de los setenta y para ello, nos detendremos en destacar el valor del sentimiento de colectividad que, entre los artistas vascos, se mantiene durante la primera mitad del decenio que nos ocupa y que, paulatinamente, irá cediendo terreno hacia un individualismo que se consumará en los años ochenta. De otro lado, se analizarán las muestras más relevantes que tuvieron lugar en la segunda mitad de la década de los setenta, englobadas como nuevas formas de exhibición y organización que los recién estrenados momentos políticos van permitiendo y provocando.

## 2.1. Continuidad de la Escuela Vasca en las exposiciones hasta 1975.

La primera exposición que abre la década es, curiosamente, una muestra realizada en el extranjero, en México, bajo el título **Pintura y Escultura Vasca Contemporáneas**, celebrada durante los meses de octubre y noviembre de 1970, y configurada como una exhibición singular tanto por su significación como por la polémica que se suscitó en torno a ella. La idea de organizar dicha exposición surgió del Centro Vasco A.C. de la capital mexicana, México D.F.<sup>2</sup> y se acometió gracias a la ayuda del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes de México<sup>3</sup>. La elección de la ciudad de México para descubrir el arte vasco actual se debió, como bien indica Ana María Guasch, a una “necesidad de dar a conocer las manifestaciones culturales vascas a las comunidades de exiliados”<sup>4</sup>. Este interés es recogido por parte del presidente del Centro Vasco de México, Alejandro – Jerónimo García, quien en la introducción del catálogo manifestaba la alegría con la que acogían el acontecimiento: “[...] La emoción de presentar en México, país donde los vascos se entregaron y entregan con auténtica dedicación y alta espiritualidad, histórica y contemporáneamente reconocidas, se complementa con el entusiasmo que brota de sus manifestaciones plásticas, expuestas en una expedición de nobles sentimientos”<sup>5</sup>.

El presidente del Centro Vasco, a través de amigos en común, quiso que la selección de obras de la muestra la realizara José Luis Merino, un escritor bilbaíno que, desde 1964, dirigía la Galería Grises en Bilbao y que había mostrado un interés por promocionar las últimas corrientes de vanguardia por medio de exposiciones de artistas de categoría nacional e internacional, así como un apoyo a los artistas locales de vanguardia que ya hemos conocido, destacando sobre todo a los artistas integrados en la Escuela Vasca. Su interés por estos artistas vascos explica, de algún modo, la selección elaborada en esta ocasión donde escogió, en el campo de la pintura a: Bonifacio Alfonso, José María Cundín, Agustín Ibarrola, Rafael Lozano Bartolozzi, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta, y en el campo de la escultura, nuevamente a José Luis Zumeta y a Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Vicente Larrea y Remigio Mendiburu. En un principio también invitó a participar al alavés Carmelo Ortiz de Elguea, pero para cuando quiso hacerlo, era demasiado tarde<sup>6</sup>. Como vemos, a excepción de Bonifacio, Cundín y Bartolozzi, el resto habían participado del movimiento aglutinador de los años sesenta y desarrollaban una tendencia abstracta dentro de la tendencia expresionista y gestual. Completaban la exposición las

---

<sup>2</sup> Se encontraba situado en la calle Madero número 6 - 18 de dicha ciudad.

<sup>3</sup> El director general del Instituto Nacional de Bellas Artes era José Luis Martínez, y el jefe del departamento de Artes Plásticas Jorge Hernández Campos.

<sup>4</sup> GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco: 1940 – 1980*. ob. cit.; p. 170.

<sup>5</sup> GARCÍA, Alejandro – Jerónimo: “Introducción, México D.F. octubre 1970”, *Pintura y Escultura Vasca Contemporáneas*, [Cat. Exp.], s. p.

<sup>6</sup> MALLO, Albino. “José Luis Merino llevó el arte vasco contemporáneo a Méjico”. *Unidad*, [San Sebastián], 6 febrero 1971; p. 20.

películas *La cazadora inconsciente*<sup>7</sup> de Ruiz Balerdi y ... *ere erera baleibu icik subua aruaren* (1968-1970)<sup>8</sup> de Sistiaga, dos ejemplos de experimentación en animación significativos e interesantes. En total, se expusieron treinta obras, -17 pinturas, 11 esculturas y dos películas en 35 milímetros- en cinco salas de las Galerías del Palacio de Bellas Artes de la ciudad<sup>9</sup>.

En el texto que José Luis Merino realizó para el catálogo de la muestra, dejaba claro que su intención era mostrar a los artistas plásticos más actuales, tal como dice él “de ‘HOY’<sup>10</sup>, pese a las críticas que sabía que iban a realizarse desde posiciones más tradicionales. Entendiendo la dificultad para comprender este tipo de manifestaciones, su intención había sido ofrecer conferencias y charlas sobre las obras e incluir en el catálogo una serie de diálogos mantenidos con los artistas, que acercaran el arte contemporáneo al pueblo, explicado por los propios creadores. En ese sentido, contamos con la contestación que envió Néstor Basterretxea a José Luis Merino<sup>11</sup> en la que el artista bermeotarra explicaba su implicación con todas las artes, en su deseo de interrelacionar en sus creaciones los diferentes campos creativos. Además, a pesar de que finalmente no fueran proyectadas en la muestra, el objetivo inicial era incluir copias de sus películas *Pelotari* y de *Amalur* con el fin de darlas a conocer y planear su explotación en el país americano<sup>12</sup>.

Con todo, el catálogo que se editó con motivo de la exposición finalmente no recogía estas consideraciones de los artistas, aunque se ilustraba con fotografía del autor y de una de sus obras, las prácticas que llevaban a cabo. Es interesante comprobar cómo la portada de este catálogo (Fig. núm. 72) se creó con el logotipo del Centro Vasco de México, que no era otro que el escudo de Euskal Herria<sup>13</sup>, el “*zazpiak bat*”, -siete en uno- que integra las siete provincias vascas, una realidad que en los años setenta no era posible reivindicar y que denotaba el carácter nacionalista de la institución y por ende de la propia muestra de arte presentada.



Fig. núm. 72. Portada del catálogo “Pintura y Escultura Vasca Contemporánea”, México 1970.

<sup>7</sup> Se trata de un pequeño film de animación de apenas cinco minutos cuyo título completo es: Homenaje a *Tarzán. Capítulo 1: la cazadora inconsciente* proyectada por primera vez en 1969; VIAR, Javier. *Balerdi. La Experiencia infinita, Azkengabeko esperientzia*. [Cat. Exp.] Bilbao: Sala Rekalde; San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 1993; pp. 375 – 387.

<sup>8</sup> Película realizada gracias al patrocinio de Juan Huarte, con una duración de 75 minutos y con la particularidad de ser el único largometraje pintado en el mundo que no se trate de cine de animación.

<sup>9</sup> *Pintura y Escultura Vasca Contemporánea*. [Cat. Exp.], octubre – noviembre 1970, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes de México. México: [s. n.], [Secretaría de Educación Pública], 1970.

<sup>10</sup> MERINO, José Luis. “México 70, 13 octubre 1970”. En *Pintura y Escultura Vasca Contemporánea*, [Cat. Exp.], 1970; s. p.

<sup>11</sup> Néstor Basterretxea. *Carta para catálogo de la exposición de artistas vascos en México*, Fuenterrabía, 29 agosto 1970.

<sup>12</sup> Incluso pensaba llevar el guión de una película “Teodosio de Goñi” para buscar financiación. MALLÓ, Albino. “Los artistas del grupo “Gaur” expondrán en el Museo Nacional de Méjico. Se desplazarán a la capital azteca Basterrechea, Mendiburu y Zumeta”. *Unidad*, [San Sebastián], 12 septiembre 1970; p. 11.

<sup>13</sup> Junto a los escudos de las provincias de la actual comunidad autonómica vasca: Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, se encuentran los de Navarra, Lapurdi, Behenafarroa y Zuberoa.



La exposición permaneció abierta desde el día 21 de octubre hasta el 23 de noviembre de 1970<sup>14</sup>. A partir del momento de la inauguración, la polémica prendió por doquier y estuvo centrada, casi totalmente, en la provincia de Vizcaya y en el responsable de la elección de los artistas, José Luis Merino. Al tratarse de la primera exposición internacional que se realizaba sobre arte vasco desde la guerra civil, no se comprendía la reducción efectuada de solo once artistas en representación del arte vasco. Al día siguiente de la inauguración, el 22 de octubre, apareció en la prensa bilbaína un artículo que recogía el malestar de varios creadores no seleccionados<sup>15</sup> y que abriría un periodo de discusiones que se prolongaría hasta marzo del año 1971, en buena parte instigado desde los propios medios informativos, quienes publicaban continuamente los argumentos de los dos bandos encontrados. En el artículo mencionado se publicaban las impresiones de un grupo de artistas vizcaínos<sup>16</sup> que se habían reunido para mostrar su disconformidad con la forma de seleccionar a los participantes de la exposición. Para ello, redactaron una carta dirigida al presidente del Centro Vasco de Méjico, Jerónimo García, en la que demostraban su descontento dada la selección realizada: “manifestamos nuestra disconformidad por la arbitraria y absurda elección del señor Merino, para la representación del Arte de dicha provincia en la Exposición de Arte Vasco a celebrar en la ciudad de Méjico. Nos parece absurdo el envío de obras de dos únicos artistas de dicha provincia a esa exposición, teniendo en cuenta el plantel de magníficos artistas que en la actualidad existen en Vizcaya”<sup>17</sup>.

La denuncia por la falta de una selección rigurosa y el hecho de que hubiese sido realizada por una sola persona, lo cual podía conllevar a conveniencias particulares, fueron contestadas por José Luis Merino a su vuelta de México, el 18 de enero de 1971. En un artículo de prensa expresó el poco interés que le suscitaban los artistas denunciantes ya que no creía que “ninguno de vosotros es “magnífico” artista vasco, aunque piense que estáis en vuestro derecho de creéroslo”<sup>18</sup>. La polémica aumentó cuando apareció el artículo “No nos reuniremos con un aficionado” el 19 de enero de 1971<sup>19</sup>, firmado anónimamente por un Grupo de Artistas Vascos. En el escrito no solo arremetían contra el aburguesamiento y el snobismo del señor Merino a la hora de dirigir la galería Grises, sino que también la emprendían contra la validez de su capacidad para representar el arte vasco en México:

---

<sup>14</sup> Carta no publicada dirigida por José Luis Merino al Diario Vasco, 11 abril 1970, recogida en: MERINO, José Luis. *Las Cartas boca arriba*. Bilbao: [s. n.] [Gráficas Gonda], 1972; p. 25 y p. 56.

<sup>15</sup> BARRENA, Carlos. “Un grupo de artistas vizcaínos. “No estamos conformes con la selección hecha para la “Expo” de artistas vascos en México”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 22 octubre 1970; p. 7.

<sup>16</sup> Eran ocho artistas: Acebal Idígoras, ceramista; García Barrena, Gil, García Erguín, Pérez Díez, De la Peña, Largacha y Luzuriaga, pintores; todos ellos podemos incluirlos en unas trayectorias artísticas de carácter tradicional.

<sup>17</sup> Recogido en el artículo citado y también en ARRIBAS, María José. *40 años de arte vasco (1937 – 1977). Historia y documentos*. San Sebastián: Erein, 1979; p. 153.

<sup>18</sup> *Ibíd.*; p. 153.

<sup>19</sup> “Un Grupo de Artistas Vascos: No nos reuniremos con un aficionado”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 19 enero 1970; p. 3.

“Otro punto que nos intriga es saber quién le ha dado al señor Merino las atribuciones para erigirse en embajador del arte del País Vasco fuera de España. Él afirma en sus declaraciones que la exposición estuvo representada personalmente por ellos y por mí. Nos parece bien que nos represente en Méjico ese grupo de artistas vascos, pero ignoramos que títulos tiene el señor Merino para poder hablar en nombre del arte de nuestra tierra”<sup>20</sup>.

La respuesta del aludido no se hizo esperar, el 23 de enero de 1971, valiéndose del derecho de réplica en el mismo periódico, *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, publicó un artículo titulado “Contestando a un grupo de artistas vascos” en el que se defendía de las críticas vertidas hacia su trabajo, enumerando las labores que había realizado. Asimismo, trataba de hacer ver que en la selección de México también tuvieron un papel importante los propios artistas que fueron seleccionados: “[...] lo primero que deberíais haber preguntado a los artistas que expusieron en México, es a QUIEN eligieron ellos para que les representara allá. (...) El habitual lector de este diario se merece la respuesta más honesta y exacta, sabedlo bien”<sup>21</sup>.

Unos meses más tarde, el asunto todavía permanecía latente. En marzo de 1971 el escritor Ramón Zulaica escribió un artículo en *El Diario Vasco* que, posteriormente, se publicó en el periódico vallisoletano *El Norte de Castilla*<sup>22</sup> en el que aludía al estrepitoso fracaso económico que había supuesto la muestra de México, vertiendo sus críticas en la persona que lo había organizado y aludiendo a una selección de artistas no acorde a los gustos y fluctuaciones del mercado de la pintura vasca. Ante dichos ataques, José Luis Merino escribió otro artículo en el que, además de tratar de demostrar el éxito que había obtenido la exposición, informaba del debate sobre arte vasco actual que había tenido lugar con motivo de aquella muestra:

“a) la exposición se organizó sin injerencia oficial; b) la muestra interesó al México intelectual y artístico; fue visitada por una gran concurrencia; tanto la prensa como otros medios informativos dieron amplia cuenta del acontecimiento; c) a petición de la Universidad de México mantuvimos, los tres escultores que me acompañaron –Basterretxea, Larrea y Mendiburu-, con varios de sus representantes, un coloquio sobre Arte Vasco de HOY; [...]”<sup>23</sup>.

Si bien el escritor intentó por todos los medios defenderse de las acusaciones vertidas, reconoció la dificultad que entrañaba realizar este tipo de discriminación de unos artistas frente a otros, ya que “dentro de una atmósfera sentimental valía el tropel, pero que cuando

<sup>20</sup> *Ibíd.*

<sup>21</sup> MERINO, José Luis. “Contestando a un grupo de artistas vascos”, *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 23 enero 1971; p. 3.

<sup>22</sup> ZULAIKA, Ramón. “Etiqueta”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 7 marzo 1971; p. 24. También apareció en el periódico de Valladolid *El Norte de Castilla* el 13 abril de 1971.

<sup>23</sup> MERINO, José Luis. “Al Sr. Director de El Norte de Castilla” *El Norte de Castilla*, 23 abril 1971, recogida en la carta cuarta del libro de José Luis Merino: *Las Cartas Boca Arriba*, ob. cit.; pp. 29 – 34.

con posterioridad se habló de mostrar el arte vasco actual a otro nivel se había procedido a una selección rigurosa, por lo que se transformó la cantidad en calidad, y se eligió a los artistas que investigaban dentro de la contemporaneidad plástica”<sup>24</sup>.

Recogemos a continuación las impresiones de Agustín Ibarrola, quien, a pesar de que la organización de esta muestra le mereciera críticas, por ser incompleta a la hora de informar sobre la situación artística vasca; a su juicio, los artistas representados eran los mejores del momento:

[...] Considero que en cierto modo, fue una exposición de promoción comercial. Los artistas vascos que fueron allí –sé que estuvieron personalmente Remigio Mendiburu, Basterrechea, Larrea y Merino- fueron a promocionarse. Yo no fui, entre otras cosas porque no tenía pasaporte.

[...] Pienso que en Méjico estaban quizás los más importantes artistas vascos, pero insisto en que faltaba gente y no se dio una imagen de lo que el Movimiento de la Escuela Vasca”<sup>25</sup>.

No sabemos si los escultores que acudieron lo hicieron únicamente con la intención de promoción y vender, pero lo que sí parece cierto es que apenas se realizaron ventas<sup>26</sup>. En cierto sentido, el objetivo de todos ellos era demostrar la realidad artística y de vanguardia de un pueblo con ideas y postulados que eran herederos todavía del Movimiento de Escuela Vasca que, para 1970 ya había demostrado su incapacidad por llegar a acuerdos. En ese sentido, el grupo vizcaíno, capitaneado por Ibarrola mantenía, por esas fechas, la idea de realizar un frente de artistas, no solo dedicados a la estética de vanguardia sino a todo tipo de arte, con una postura mucho más socializadora del arte que abarcara todas las tendencias artísticas.

A la hora de hacer un balance de la repercusión de esta exposición, podemos destacar en primer lugar, el hecho de que se tratara de una actividad cultural promocionada por una institución pública, aunque su organización fuera llevada a cabo por un particular que conocía el ambiente artístico desde el punto de vista del mercado y por lo tanto, quizás los elegidos fueran los que consideraba los más representativos del arte vasco del momento. Es por ello que, si bien es cierto que la selección no permitió la irrupción de todos los artistas vascos para dar una visión completa del panorama artístico que se estaba viviendo en el País Vasco, los artistas elegidos llevaban una trayectoria significativa para esos años y habían adquirido un prestigio notable. Se puede incluso señalar que, a excepción de Cundín, Bartolozzi y Alonso; los demás artistas representaban lo más granado del movimiento de Escuela Vasca

---

<sup>24</sup> ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 148.

<sup>25</sup> ANGULO BARTUREN, Javier Angulo. *Ibarrola, ¿un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra. 1950-1977 de Aránzazu a la Bienal de Venecia)*. San Sebastián. L. Haranburu, 1978; pp. 225 – 226.

<sup>26</sup> Según José Luis Merino las pocas transacciones que se hicieron fue por la “retrogridez de aquellos que podían pagar”, MERINO, José Luis. ob. cit.; p. 30.

de mediados de los años sesenta<sup>27</sup>. Bartolozzi y Alonso, aunque nacidos en el País Vasco, se encontraban totalmente desvinculados del ideario estético que propugnaba la Escuela Vasca<sup>28</sup>, aspecto que fácilmente podemos aplicar al artista vizcaíno Cundín. Al lado de estas presencias también destacaron dos ausencias. Por una parte, la de Amable Arias<sup>29</sup> y, por la otra, la del considerado motor ideológico del movimiento, Jorge Oteiza, quien desde el origen de esta exposición se erigió en su primer discrepante. Él consideraba que la muestra no debía consistir solo en una exposición a celebrar en México, sino que debía “recorrer toda América del Sur para organizar la colaboración de las colectividades vascas y que debía complementarse con un informe completo sobre la situación cultural del País Vasco, conferencias grabadas y audiovisuales e incluso comisarios políticos”<sup>30</sup>. Estas ideas, tan reiteradas por Oteiza, José Luis Merino no las tuvo en cuenta y por ello, Jorge decidió no exponer<sup>31</sup>. De todas las maneras, lo cierto es que antes de que se concretase la exposición, existían informaciones en las que parecía que esta muestra iba a tener un carácter itinerante hacia Nueva Orleans en los Estados Unidos<sup>32</sup> e incluso a otras ciudades latinoamericanas como Buenos Aires o Caracas<sup>33</sup>.

Si continuamos atendiendo a los artistas que expusieron, según hemos podido constatar, el inicio de la década se encontraba bastante eclipsado por la obra de los artistas de generaciones anteriores<sup>34</sup>. El artista más joven de esta exposición, Rafael Lozano Bartolozzi, nacido en Pamplona en 1945, es el único representante de la nueva generación de artistas que va a desarrollar su creación en los años setenta. En este sentido, llama la atención que la polémica sobre la selección realizada no estuviese centrada tanto en buscar gente joven y de nuevos planteamientos estéticos, sino que únicamente reclamaran que estuviesen representadas todas las tendencias artísticas. Este hecho demuestra que los creadores vizcaínos pedían y continuaban con la polémica que se había suscitado en el Grupo

---

<sup>27</sup> Ninguno de los tres formó parte de los grupos de la Escuela Vasca: ni Bonifacio Alonso, al ser de San Sebastián al grupo Gaur de Guipúzcoa, ni José María Cundín al grupo vizcaíno Emen, ni Rafael Lozano Bartolozzi al grupo navarro Danok –que no se llegó a componer- por haber nacido en Pamplona.

<sup>28</sup> GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco: 1940 – 1980*, ob. cit.; p. 170.

<sup>29</sup> Todos los componentes del Grupo Gaur acudieron a esta cita, a excepción de Amable Arias, una ausencia motivada, tal vez por el hecho de que en los últimos años Amable se había distanciado de las actuaciones del grupo, ALONSO-PIMENTEL, M<sup>a</sup> del Carmen. *Amable Arias*. San Sebastián: Universidad de Deusto, 1997; p. 135.

<sup>30</sup> ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 147.

<sup>31</sup> Recordemos que Jorge Oteiza había declarado ya en numerosas ocasiones desde 1958 que su deseo era dejar la escultura y las exposiciones.

<sup>32</sup> En la revista *Zeruko Argia* además de recoger este dato erróneo hace alusión a que la exposición de México iba a ser del grupo Gaur, junto con las obras de Larrea, Ibarrola y Ortiz de Elguea, y sin las de Amable Arias, que, aunque había pertenecido a Gaur no se citaba, “Astez Aste”. En *Zeruko Argia*, núm. 395, 27 septiembre 1970; p. 4.

<sup>33</sup> “Inauguración de una exposición de arte vasco en Méjico”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 16 octubre 1970; p. 20.

<sup>34</sup> Nos referimos a Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Basterretxea, Sistiaga, Balerdi, Zumeta o incluso a Oteiza, es decir junto con Arias, los artistas integrantes del Grupo Gaur guipuzcoano de la Escuela Vasca, el que mayor repercusión artística obtuvo.

Emen de tratar de abarcar todos los estilos artísticos, no solo el abstracto. Es decir, en realidad no se cuestionaba la validez de los artistas vascos representados por la extinguida Escuela Vasca, sino que pretendían adherirse a todos ellos, por lo que intentaban que primase más la cantidad que el factor de la calidad.

Asimismo, la polémica surge y se desarrolla fundamentalmente en Vizcaya, tal vez motivado por la pertenencia del comisario a dicho territorio, pero se debe tener en cuenta que otros territorios como Álava no llevaron ningún miembro a México y sin embargo, no hubo discrepancias. Es un aspecto que no hace sino demostrar la continuidad en la problemática generada en torno a la colectividad, iniciada ya con la escisión de los grupos del Movimiento de Escuela Vasca en 1966.

La situación descrita va a quedar reflejada, una vez más, en dos exposiciones celebradas en Baracaldo en 1971, la **I Muestra de Artes Plásticas** celebrada en julio de ese mismo año y la **Exposición de Arte Vasco** realizada de diciembre de 1971 a febrero de 1972. La manera de analizarlas conjuntamente es debido a que la segunda es consecuencia de la situación que generó la primera. El artífice de las dos muestras fue Ceferino del Olmo<sup>35</sup>, concejal de cultura del consistorio baracaldés, cuyas ideas de promoción cultural y artística se aceptaban en el consistorio baracaldés al contar con el beneplácito de sus superiores. Si a estas circunstancias le añadimos las consideraciones que tiene Ceferino acerca de la significación de las muestras de arte como agentes de la cultura, explica en parte que las dos manifestaciones que vamos a tratar tuviesen lugar en Baracaldo en esa época, ya que valoraba que:

“La aceptación de la muestra como el mejor vehículo de exposición colectiva sitúa al artista ante una nueva postura, en la que conviven todas las fórmulas de creación, sin predominio de unas sobre otras. Así pues –y a partir del propio artista- desaparece el mito del genio creador para dar paso al trabajador de la cultura”<sup>36</sup>.

El origen de la “I Muestra de Artes Plásticas” se encuentra en los premios que el Ayuntamiento de Baracaldo otorgaba desde los años sesenta en el campo de la pintura. En un principio se realizaban los llamados “Salones de Estío”<sup>37</sup> que pronto pasarían a adquirir un carácter nacional en los “Certámenes Nacionales de Pintura”<sup>38</sup>. Todos ellos propiciaron

---

<sup>35</sup> Como concejal de cultura se encargó de proponer todo tipo de exposiciones y muestras de arte y encargado de la sala municipal de exposiciones de Baracaldo. Será el encargado de poner en marcha la I Muestra de Artes Plásticas, la Exposición de Arte Vasco y la II Muestra de Artes Plásticas.

<sup>36</sup> DEL OLMO, Ceferino. “Consideraciones en torno al concepto “Muestra”. En *I Muestra de Artes Plásticas*. [Cat. Exp.], julio 1971, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Baracaldo. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1971; s. p.

<sup>37</sup> El I Salón de Estío de Baracaldo tuvo lugar en julio de 1964. Se presentaron ochenta artistas con ciento seis obras, siendo el primer premio para el artista García Barrena (12.000 pts.).

<sup>38</sup> El I Certamen Nacional de Pintura y II Salón de Estío se celebró en junio de 1965 se presenta como el primero de ámbito nacional realizado en el País Vasco. La dotación para los tres galardones de este certamen

un cierto ambiente artístico proclive a la nueva creatividad en una zona tradicionalmente entregada al trabajo fabril. Tras celebrarse en 1970 una nueva versión del Salón de Estío<sup>39</sup>, al año siguiente, a instancias de Ceferino del Olmo, la fórmula de estos concursos fue reemplazada por la “I Muestra de Artes Plásticas”. Dicha exposición se realizó, en cierto modo, como alternativa al sistema de premios que se venía utilizando, ya que existía un grupo de artistas que se negaba a participar en ellas dado su carácter competitivo. La opción escogida fue la de una exposición que mostrase todas las tendencias actuales del arte español por medio de una selección de artistas.

Ceferino en calidad de coordinador de la muestra, encargó la selección de las obras a un comité de críticos de reconocido prestigio: José María Moreno Galván, Santiago Amón y Emanuel Borja, residentes en esos momentos en Madrid<sup>40</sup>. La selección que realizaron congregó a cuarenta y cinco artistas<sup>41</sup>, de los que solo nueve provenían del País Vasco: Amable Arias, Néstor Basterretxea, José Barceló, Rafael Lozano Bartolozzi, Mari Paz Jiménez, Alberto Ramírez, Eduardo Úrculo, Darío Villalba y José Luis Zumeta. En esta ocasión la representación no tenía connotaciones ni de grupo, ni de posicionamientos estéticos afines a la Escuela Vasca, ya que, a excepción de los tres primeros y el último señalado, los demás se encontraban alejados del ideario estético promovido por ese movimiento y eran, en su mayoría, artistas nacionales e internacionales con una trayectoria bastante consolidada y protagonistas de la renovación artística que se estaba llevando a cabo en Madrid. La exposición fue inaugurada el 3 de julio y se mantuvo abierta durante todo este mes con un carácter meramente expositivo y a cuyos participantes, según la prensa, se les iba a entregar “como muestra de gratitud, una medalla – escultura, obra de Francisco Barón”<sup>42</sup>. Para la ocasión se editó una especie de folleto diseñado por la artista participante Carmen Planes (Fig. núm. 73) que, posteriormente, también se utilizará para la portada del catálogo, en el que se recogían únicamente los nombres de los artistas que participaron, con la excepción de



Fig. núm. 73. Folleto de la “I Muestra de Artes Plásticas” de Baracaldo”. 1971

era bastante elevada, 90.000 pesetas. Puede consultarse al respecto: SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Las artes plásticas contemporáneas en la margen izquierda y zona minera”. *Ezkerrialdea Plastika. Las artes plásticas contemporáneas en la margen izquierda y zona minera*. [Cat. Exp.], Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2000; pp. 30-36.

<sup>39</sup> El primer premio fue concedido a José Luis Pérez Díez.

<sup>40</sup> Aunque Santiago Amón era natural de Baracaldo, realizaba junto al resto, su tarea crítica en Madrid.

<sup>41</sup> A excepción de los vascos, se presentaron obras de: Arranz Bravo, Francisco Barón, Berrocal, Claudio Bravo, Manuel Barbadillo, Juan Bartola, Rafael Canogar, Francisco Castillo, Agustín de Celís, Andrés Cílero, Cruz de Castro, Luis Fajardo, Luis Gordillo, Enrique Gran, Amadeo Gabino, Feliciano Hernández, José María Labra, Antonio Lorenzo, Monpó, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Diego Moya, Marcel Martí, Anjel Orcajo, Carmen Planes, Raba, Raffolls Casamada, Subirach, Eusebio Sempere, Stefan Reitwitz, Robert Smiths, Tharrats, Antonio Tápías [sic], Raúl Valdivieso, Salvador Victoria; “Relación nominal de expositores” *I Muestra de Artes Plásticas*, [Panfleto], Baracaldo: Ayuntamiento de Baracaldo, 1971.

<sup>42</sup> F. C. “Baracaldo: obras de 35 artistas en el certamen de artes plásticas”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 6 julio 1971; p. 7.



Antonio Tápies quien, a pesar de estar anunciado, no acudió a la cita<sup>43</sup>. El organizador de la muestra, Ceferino del Olmo, junto a otro concejal de cultura del ayuntamiento baracaldés, Juan Antonio Ortiz Fernández y los críticos encargados de la selección, expusieron a la prensa los objetivos que perseguían con la misma:

“[...] congregar en Baracaldo una representación, lo más holgada y significativa, del arte español contemporáneo, proponer como tema de discusión y estudio el de la comunicación en el arte y aceptar como base de futuras exposiciones los planteamientos y decisiones que presidan o resulten de confrontaciones de aquellos criterios, expuestos en el curso de las conferencias y coloquios concomitantes, complementarios o, más bien supletorios del puro frío y tradicional concepto de exposición artística”<sup>44</sup>.

Esta intención de realizar una muestra interdisciplinar quedaba recogida en los textos que cada uno de los organizadores realizaron para el catálogo de la muestra que se editó una vez finalizada la exposición<sup>45</sup>. En él, la presentación corre a cargo del entonces alcalde de Baracaldo, Luis Alfonso Caño González, quien explica su inexperiencia a la hora de crear esta muestra y su propósito de lograr la presencia de algunos valores representativos del arte del momento español, para poder informar de la situación creativa en la que vivían.

Con todo, los resultados obtenidos en esta “I Muestra de Artes Plásticas” de Baracaldo, no fueron todo lo satisfactorios que cabía esperar. Nuevamente la selección realizada fue objeto de críticas por parte de los artistas vascos, sobre todo por parte de la Asamblea de Artistas Plásticos de Vizcaya, quienes rechazaban la imposición de un comité seleccionador que no fuese del País Vasco<sup>46</sup>. Dentro de sus reivindicaciones constaban, sobre todo, el que todos los artistas que lo hubiesen deseado hubieran podido mostrar sus obras, como una exhibición del arte vasco de manera indiscriminada. Es del todo significativa una carta que José Luis Merino, -anteriormente criticado por la exposición de México- remitió presumiblemente a Santiago Amón, aunque no se indique el nombre<sup>47</sup>, en la que se mostraba disconforme con la reducción de los artistas, aunque él mismo es consciente del cambio de parecer que estaba teniendo:

“Con nuestra idea de participación masiva e indiscriminada intentamos abolir el dedo (digo

---

<sup>43</sup> ARRIBAS, María José. “I Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 18 julio 1971; p. 9.

<sup>44</sup> José María Moreno Galván, Santiago Amón, Emanuel Borja, Ceferino del Olmo: “Primera Muestra de Artes Plásticas” *Gaceta del Norte*, [Bilbao], 4 julio 1971; p. 4.

<sup>45</sup> El catálogo era gratuito y fue íntegramente subvencionado por la Caja de Ahorros Vizcaína. Los textos recogidos en el catálogo son los siguientes: José María Moreno Galván: “Una exposición memorable”, Santiago Amón: “Qué es lo moderno”, Emanuel Borja: “Sobre la comunicación” y Ceferino del Olmo: “Consideraciones en torno al concepto “muestra””. *I Muestra de Artes Plásticas*, [Cat. Exp.], julio 1971, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Baracaldo. Bilbao: [s. n.] [Caja de Ahorros Vizcaína], 1971.

<sup>46</sup> Postura que se encuentra dentro de los postulados autonomistas que la Escuela Vasca había expresado.

<sup>47</sup> Se trata de la carta “A un amigo” escrita el 28 de junio de 1971 y dirigida a Madrid, recogida en MERINO, José Luis. *Las Cartas Boca Arriba*. ob. cit.; pp.173 – 176.

dedo, no dado) empeñado en señalar qué artistas son aptos y quiénes no. Se puede decir: ¿y tú dices eso que fuiste quien seleccionó a los artistas que representaron en México la pintura y la escultura vasca contemporáneas? [...] Indudablemente México no es Baracaldo”<sup>48</sup>.

Este nuevo interés por una participación masiva e indiscriminada hizo que los artistas vascos, sobre todo los vizcaínos, mantuviesen una serie de reuniones con el Ayuntamiento de Baracaldo para presionar e intentar lograr nuevas convocatorias<sup>49</sup>. Las causas venían motivadas por el hecho de que habían montado la exhibición como algo abierto a todo el artista que quisiese participar en ella y, sin embargo, la realidad había sido diferente con invitaciones a artistas que en su mayoría provenían de fuera del País Vasco<sup>50</sup>. Se trataba de una realidad que los organizadores del evento ya señalaban en su declaración de intereses, donde apuntaban “la propuesta de una ampliación a lo largo del tiempo que fuera preciso, de la Muestra, de suerte que la aportación mayoritaria y popular de los artistas vascos, pueda de una parte enlazar materialmente con el testimonio de los actuales expositores [...]”<sup>51</sup>.

Quizás fue un problema de tiempo el que no permitió que se pudiesen reunir más artistas -tanto vascos como españoles-, ya que contamos con una lista de artistas invitados a la Muestra, que previsiblemente está realizada por José María Moreno Galván<sup>52</sup> durante la preparación de la muestra. En ella aparecen bastantes más nombres de artistas vascos como Dionisio Blanco, Agustín Ibarrola, Vicente Larrea, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, José Antonio Sistiaga o Rafael Ruiz Balerdi<sup>53</sup>. Del mismo modo, también aparecen otros nombres de artistas nacionales como Equipo Crónica, Antonio López o Josep Guinovart que tampoco acudieron a la cita. De una manera u otra, las presiones que realizaron los artistas vascos a través de las asambleas que en estos momentos se celebran conjuntamente con alumnos de la Escuela de Bellas Artes<sup>54</sup>, y que, entre otras cuestiones, denunciaban el carácter restrictivo de los certámenes y concursos añadido a la intención que declaraban sus organizadores de montar una muestra abierta, provocaron que el Ayuntamiento de Baracaldo acordase celebrar a continuación una exposición exclusiva de arte vasco.

Aunque el propósito era realizar la **Exposición de Arte Vasco** inmediatamente

<sup>48</sup> *Ibíd.*; p. 174.

<sup>49</sup> ARRIBAS, María José. *ob. cit.*; p. 157.

<sup>50</sup> En este sentido María José Arribas relata que los encargados de la realización de la Muestra invitaron a artistas vascos quince días antes de la exposición, después de haber concertado la presencia de los otros participantes, *Ibíd.*

<sup>51</sup> José María Moreno Galván, Santiago Amón, Emanuel Borja, Ceferino del Olmo: “Primera Muestra de Artes Plásticas” *Gaceta del Norte*, [Bilbao], 4 julio 1971; p. 4.

<sup>52</sup> Se encontraba entre los papeles de la carpeta que llevaba su nombre y junto a folios con su escrito para el catálogo, en hojas de la revista *Triunfo* que él dirigía, Archivo Municipal de Baracaldo, sin signatura.

<sup>53</sup> Si nos fijamos, nuevamente, son los artistas que salieron del movimiento de la Escuela Vasca, con mayor prestigio y que acudieron a la exposición de México.

<sup>54</sup> “Programa aprobado en Asamblea celebrada en Bilbao el 11 de junio de 1971 por artistas plásticos y alumnos de la Escuela de Bellas Artes”, recogido por ARRIBAS, María José. *ob. cit.*; pp. 164 -173.

después de finalizada la “I Muestra de Artes Plásticas”, la organización de la misma no se concretó hasta diciembre de 1971, prolongándose posteriormente hasta febrero de 1972. La primera noticia sobre la misma data de noviembre de 1971, cuando en prensa se hace pública la convocatoria<sup>55</sup> y se presentan las bases de la misma<sup>56</sup>. En ellas, el Ayuntamiento de Baracaldo, además de explicar los propósitos, que no son otros que los de investigar el arte creado en el País Vasco en el aquel momento, recogen los puntos en los que basan la organización y que pueden resumirse en una democratización en todos los aspectos: una libertad desde el tipo de artistas, -solo con que residan en el País Vasco o Navarra- hasta el tipo de obra y material. De igual forma, se desecha el sentido competitivo y es que, a falta de críticos, lo único que se reclama es que el artista sea juez de sí mismo y realice su “autocrítica” para exponer su obra. No obstante, debemos destacar que esa manera desinteresada que muestran desde el ayuntamiento baracaldés, no era consecuente con la posibilidad de vender las obras mientras durara la muestra, si es que los artistas lo deseaban<sup>57</sup>.

Desde el principio, a la exposición se le denomina popularmente como la “I Muestra Indiscriminada de Arte Vasco”<sup>58</sup>, un pseudónimo muy significativo ya que demuestra la intención de efectuar una crítica hacia la anterior muestra de arte, al tiempo que reafirmar los postulados democráticos de ésta. La ocasión brindada es acogida por la sociedad artística con grandes expectativas, un aspecto que podemos observar en las palabras de un joven creador, Iñaki de la Fuente que demuestra su entusiasmo ante el acontecimiento de la siguiente manera:

“A mediados de noviembre, recibí con alegría y por medio de la prensa local, la grata noticia de que el Ayuntamiento de la Anteglesia de Baracaldo, uniendo un eslabón más a esa cadena maravillosa y ejemplar en pro del arte actual, había organizado una muestra de nuestro arte, del arte que se hace en el País Vasco.

Si me agradó la noticia en sí, más me agradaron aún si cabe, las bases de la misma; la democracia a la hora de exponer y colgar todo, así como la total carencia de premios, puntos estos en los que yo personalmente y la mayoría de los pintores jóvenes, estamos de acuerdo, por todo esto mi más sincera felicitación al Ayuntamiento de Baracaldo”<sup>59</sup>.

Del mismo modo, en la prensa vitoriana también se hicieron eco de esta noticia en términos similares, animando a los artistas alaveses a participar y enviar obra ya que se pretendía dar una panorámica de conjunto del arte vasco sin “mandarines que aprueben o

---

<sup>55</sup> “Baracaldo: Se convoca la exposición de arte vasco. No habrá premios y estará abierta a todos”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 7 de noviembre 1971; p. 4.

<sup>56</sup> Ayuntamiento de la Anteglesia de Baracaldo. *Bases de la Exposición*. Baracaldo, 6 de noviembre 1971. DOCUMENTO NÚM. 6.

<sup>57</sup> La mayoría de ellos indicaron un precio para sus obras en las cartas que dirigieron al Ayuntamiento junto a sus obras y en caso contrario señalaban que no estaban en venta.

<sup>58</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. ob. cit.; p. 239.

<sup>59</sup> José Ignacio de la Fuente, “Carta”, Bilbao, diciembre 1971. Archivo Municipal de Baracaldo, carpeta 2284 /1, sin signatura.

rechacen. Desde todos los ángulos, desde todas las posibilidades, podrá verse la realidad, trascendida o trivializada, o asumida, o manipulada, qué más da, el País Vasco”<sup>60</sup>. Como se puede comprobar la nueva fórmula de realizar una muestra sin críticos seleccionadores tiene una muy buena acogida por parte de todos. La prensa periódicamente se hizo eco de la marcha de los preparativos, aspecto que demuestra el alcance de la convocatoria<sup>61</sup>. En *Norte Express*, un periódico alavés, se informaba a la sociedad de que, para el 25 de noviembre, a falta de veinte días para la inauguración, ya se estaba perfilando la muestra e incluso se afirmaba que contaban con la confirmación de la presencia de los dos escultores más célebres del momento: Eduardo Chillida y Jorge Oteiza, lo que de alguna manera llenaba de prestigio la muestra y animaba a los artistas menos conocidos:

“[...] “Tendré ocasión de mostrar a mi pueblo, por primera vez, en mi historia plástica, una obra que esté en un lugar público del País Vasco, que es donde quiero que estén preferentemente mis obras”. Chillida mandará desde Legazpia una escultura de nueve toneladas de hierro korten. Jorge de Oteiza ha manifestado el mismo entusiasmo: “Me siento honrado con mis compañeros artistas vascos, tanto con los que llevan muchos años de profesionalidad, como con los recién iniciados”. La exposición promete ser interesante”<sup>62</sup>.

Tal es el poder de convocatoria de esta celebración que, a falta de un día para recibir las obras dentro del plazo estipulado por los organizadores, se habían recibido más de ciento cincuenta obras de todas las provincias vascas<sup>63</sup>. Ante tal número de piezas, se decidió dividir la exposición en cuatro fases consecutivas dado el escaso espacio con el que se contaba (Fig. núm. 74), en vez de las dos que inicialmente habían quedado estipuladas, con una clara intención de mantener los criterios solicitados por los artistas y para ello se iba a seguir un orden alfabético de los apellidos de los autores de las obras.

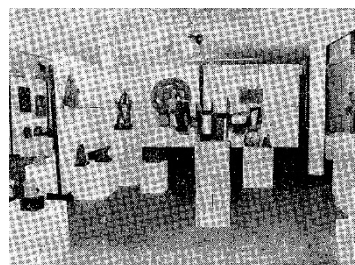


Fig. núm. 74. Aspecto de la inauguración de la Exposición de Arte Vasco de Baracaldo, *Gaceta del Norte*, 16 diciembre 1971; p. 3

<sup>60</sup> FRAILE, María Asunción. “La exposición de Arte Vasco de Baracaldo”. *Norte Express*, [Vitoria], 23 noviembre 1971; p. 5.

<sup>61</sup> En estas fechas debemos señalar que el espacio que los periódicos otorgaban a temas artísticos era bastante limitado.

<sup>62</sup> “Una llamada a los artistas alaveses. Bases para la Exposición General de Arte Vasco de Baracaldo”. *Norte Express*, [Vitoria], 25 noviembre 1971; p. 13.

<sup>63</sup> “Baracaldo: Más de 150 obras recibidas para la Muestra General de Arte Vasco”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 8 diciembre 1971; p. 5.

Finalmente, la exposición se inauguró el día concertado, el 15 de diciembre de 1971, en la quinta planta de la Casa Consistorial. Nuevamente la coordinación corrió a cargo de Ceferino del Olmo y de Juan Antonio Ortiz Fernández, a los que se les unió Carlos María Mazas<sup>64</sup>. Todavía para la fecha de la apertura de la muestra se estaban recibiendo obras, cuya



Fig. núm. 75. Vicente Larrea. *Victoria de Samotracia*, 1971, Herriko Plaza, Baracaldo.

cifra ya se estimaba que alcanzaría las cuatrocientas piezas, pertenecientes a unos doscientos artistas<sup>65</sup>. En la primera fase, con la que se iniciaba la exposición, se expusieron todas las obras de los escultores y las pinturas de los artistas cuyo apellido estuviese entre la A y la E<sup>66</sup>. Se decidió colocar en la plaza del Ayuntamiento las esculturas que, debido a sus dimensiones, no cabían en el edificio. Se trataban de la *Victoria de Samotracia* de Vicente Larrea (Fig. núm. 75), una *Caja vacía* de Jorge Oteiza y *Eco* de Eduardo Chillida<sup>67</sup>. Pero en el momento de la inauguración solo se contaba con la obra de Vicente Larrea titulada “Samotracia”<sup>68</sup>, una escultura de seis metros de altura que, al finalizar la exposición fue adquirida por el Ayuntamiento con cierta polémica

en la sociedad<sup>69</sup>, y que posteriormente se llevó a los Encuentros de Pamplona en julio de 1972 y que actualmente se encuentra en la Herriko Plaza, como un emblema de aquella experiencia. También se quedó instalada en la plaza hasta los años noventa una reproducción de una caja vacía titulada *Convergencia para un vacío* de Jorge Oteiza que varios artistas vascos habían mandado fundir para rendir un homenaje al escultor, sin embargo, los diversos problemas técnicos en su ejecución y el no pagarla por el consistorio, hicieron que Oteiza

<sup>64</sup> Todos ellos eran en esos momentos trabajadores del Ayuntamiento de la Anteiglesia de Baracaldo, Juan Antonio teniente de alcalde y presidente de la Comisión de Cultura.

<sup>65</sup> “Baracaldo: Inaugurada la Muestra de Arte Vasco”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao] 16 diciembre 1971; p. 4.

<sup>66</sup> Son los escultores Begoña Peciña, Ana Múgica, José Gabriel Aguirre, Remigio Mendiburu, Marta Solachi, Enrique Arzubiaga, Gregorio Fernández, Juan Alberdi, Roberto Herrero, Koldo Azpiazu, Ángel Cañada, Alejandro Ruiz, Javier Sauras, Ignacio Silvan, Juan Tamayo, Luis Pérez, Txaura Martínez, Vicente Larrea, José Luis Butrón, Alfonso Martín, Agustín Ibarrola, José Ramón Carrera, José María Muñoz, Néstor Basterrechea, Koldo Merino, Ricardo Pérez, Jon Guridi, Luis Alonso, XX. Uria. Y los pintores: Maravillas Alcalde, Bonifacio Alfonso, Ramón Alonso, M<sup>a</sup> Josefa Altuna, José Luis Álvarez, Altzola tar Berriochoa, Kuireka Andonegui, Esperanza Altuzarra, Julio Álvarez, Antonio Antón, Ignacio Aranduy, Iñaki Arrate, Jesús Aróstegui, Adolfo Arri, Ignacio Arriola, Jesús Arsuaga, José Ramón Barea, José Luis Basaldua, Dionisio Blanco, Javier Bilbao, Rosa Brouard, Miguel Arriaga, Enrique Arzubiaga, José Barceló, Ramón Barreiro, Francisco Bengoa, Fernando Beorlegui, Alicia Bermejo, María Bilbao, Alberto Bilbao, Carlos Bizkarrondo, José Luis Briongos, Antonio Butrón, Ángel Cañada, Abel Castaños, Luis Casariego, Gonzalo Chillida, Carmen Castro, Pepa Careaga, Losé Miguel Castro, Mariano del Corral, Juan Darío, José Luis Delgado López, Luis Miguel Echevarria, Miguel Díez Alaba, Gotzon Elortza, Amadeo Duque, Francisco Javier Erro, M<sup>a</sup> del Carmen Escaques, M<sup>a</sup> Mercedes Estefanía, Pedro Francisco Eguiluz, Fernando Espejo, Eva Engelmann y Francisco Esteban. *Exposición de arte vasco*, [Cat. Exp.], ob. cit.; 1972; s. p.

<sup>67</sup> FRAILE, María Asunción. “Cinco alaveses en la Exposición de Arte de Baracaldo. Presentarán cuatro óleos y una escultura”. *Norte Expres*, [Vitoria], 18 diciembre 1971; p. 28.

<sup>68</sup> BARAÑANO, Kosme María de. *La Escultura de Vicente Larrea*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991; pp. 26, 134.

<sup>69</sup> El precio de la obra fue de 700.000 pesetas. Según información de Agustín Ibarrola, se compró por seiscientos mil pesetas, un precio, en su opinión, muy por debajo del coste real; ANGULO BARTUREN, Javier. *Ibarrola, ¿un pintor maldito?*. ob. cit.; p. 247.



decidiera destruirla en 1993<sup>70</sup>. Finalmente, la escultura de Eduardo Chillida no llegó a recibirse, ya que el autor alegó que “no había acabado su proceso”<sup>71</sup>.

Para finales del año 1971 dio comienzo la segunda fase de la exposición que permaneció hasta el 8 de enero<sup>72</sup>. De nuevo todos los escultores expusieron sus obras y a los pintores cuyos apellidos se hallaban comprendidos entre las letras F y L<sup>73</sup>. Existe, tal como sucedió en la primera fase y como sucederá en las dos siguientes, una mezcla de estilos, temas y generaciones muy destacable. En la tercera etapa, se mostraron las obras de los artistas comprendidos desde la letra M hasta la R<sup>74</sup>. Por último, la exposición se cerró en febrero con las obras de los artistas cuyos apellidos iban desde la letra O hasta la Z<sup>75</sup>.



Al mismo tiempo que se exhibían todas las piezas presentadas, tuvieron lugar entre enero y febrero un buen número de conferencias sobre arte (Fig. núm. 76) a cargo de especialistas, críticos y artistas

Fig. núm. 76. Cartel anunciador de las conferencias con motivo de la Exposición de Arte Vasco de Baracaldo, enero 1972.

<sup>70</sup> Según información de Félix Maraña la realización de dicha obra fue una propuesta de Agustín Ibarrola, Leopoldo Zugaza y José Luis Merino, y fue Gotzone Etxebarria quien se encargó incluso de financiar parte del proyecto desde Mikeldi, la galería de arte que dirigía por entonces. MARANA, Félix. *Jorge Oteiza, elogio del descontento*. Zarautz: Itxaropena-Birmingham, 1999; pp. 159

<sup>71</sup> ARRIBAS, María José Arribas. ob. cit.; p. 159.

<sup>72</sup> ARRIBAS, María José. “Baracaldo. I Muestra de Arte Vasco (Segunda fase)”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 2 enero 1972; p. 5.

<sup>73</sup> Son los pintores: Idelfonso Fernández, Valentín Fernández, José Fernández, Esteban de la Foz, Joaquín Fraile, Francisco Fraiz, Enrique Francés, Alfredo de la Fuente, José Ramón Galdona, Benito Garay, José Ignacio de la Fuente, Carmelo García, Hemógenes García, Constantino García, Antonio García, Pedro Luis Goiriena, Francisco Gomila, Icharopena Goicoechea, José Gracenea, Eusebio Güenaga, Carmen García, Tomás Hernández, M<sup>a</sup> Purificación Herrero, Eugenio Hervas, M<sup>a</sup> Jesús Grijelmo, Francisca de Ibarra, M<sup>a</sup> Jesús Hurtado, Begoña Inchaustegui, José Ibarrola, Santos Inurrieta, Agustín Ibarrola, M<sup>a</sup> Paz Jiménez, José Félix Inaibarraiga, Jon Jaureguizar, Santiago Jiménez, Antonio Santafe Largacha, Luis Larrinaga, Pedro Miguel Laspiur, Rafael Lafuente, José Lorenzo, Alberto Lavad, Iñaki Larrañaga, José Luis Latorre, Begoña de Lazcano, Luis de Lerchundi, Severo López, Enrique López; *Exposición de arte vasco*, [Cat. Exp.], ob. cit.; s. p.

<sup>74</sup> Son: Rosa Marina, José Luis Martín, N. Martínez, Ignacio Martínez, Javier Mazo, Soledad Maruri, Juan Manuel Mazpule, Eugenio Menaya, Juan Mieg, Mikel de Mendizábal, Julen Momoitio, Fernando Mirantes, Luis Montalbán, José Luis Moreno, José Montero, José M<sup>a</sup> Mugerza, Francisco Muñoz, Blanca de Oraa, Francisco José Obregón, Carmen Olabarri, Carmelo Ortiz de Elguea, Jerónimo Ormaeche, Alfonso Pérez, Sol Panera, Rafael Ortiz, M<sup>a</sup> Pilar Ortiz, Ricardo Pérez, Manuel Pérez, Virginia Peña, M<sup>a</sup> Victoria Petrolanda, Pablo Jesús de Prado, Alberto Ramírez, Gonzalo Román, Gabriel Ramos, José Ramos, Araceli Rebollo, Pilar de la Rica, Alberto Rementería, José Antonio Roca. *I Muestra de Arte Vasco*, [Cat. Exp.], ob. cit.; s. p.

<sup>75</sup> Son: Dionisio Sánchez, Gerardo Sánchez, Carlos Sanz, Luis Sánchez, Alba Santana Enrique Santamaría, Saturnino Jáuregui, Carlos Sena, Juan Santos, Víctor Sarriugarte, Borja Satrustegui, Francisco Soler, Enrique Suárez Alba, Juan Daniel Tamayo, Daniel Txopitea, M<sup>a</sup> Jesús Uriarte, Luis Miguel Urrechú, Ramón de Vargas, M<sup>a</sup> Victoria Valbuena, Rafael Vigiola, Ricardo Ugarte, Fernando Daniel Vázquez, Amaya Zarradona, Ana M<sup>a</sup> Zarrabe, José Luis Zorrila, Federico Zuazo, José Luis Zumeta, Juan de Zárate, Enrique Zubia, Ramón Zurriarain, Luis Zubillaga; *I Muestra de Arte Vasco*, [Cat. Exp.], ob. cit.; s. p.



vinculados al arte del País Vasco<sup>76</sup>. Todas ellas fueron ofrecidas a las ocho de la tarde en el Círculo Cultural y Recreativo, Casino de Baracaldo, con entrada libre. Los temas elegidos versaban sobre el arte vasco, su pintura, el arte del tatuaje, o la creatividad infantil, la crítica del arte, la educación artística o la sociología del arte, es decir, una mezcla de temas y de especialistas para ofrecer una perspectiva de los diversos aspectos culturales de aquellos momentos.

Todas estas conferencias fueron recogidas, a excepción de la de Julio Caro Baroja y la de Francisco Allo, en el catálogo que se editó una vez que la exposición había finalizado y gracias a la subvención del Banco de Bilbao. La realización de dicho catálogo, aunque no se hiciera a tiempo, fue muy significativa, ya que se trató de una publicación bastante extensa que recogía las ilustraciones de una de las obras de todos los artistas presentes con lo que podía servir de muestrario de las creaciones del momento en el País Vasco. En la parte final del catálogo se adjuntó un escrito con un balance de los resultados obtenidos que tenían un cariz muy positivo. El teniente de alcalde y Delegado de Cultura, Juan Antonio Ortiz, explicaba el éxito popular de visitas que la muestra había obtenido y cómo las conferencias, a pesar de no concurrir mucha gente, fueron interesantes gracias a los debates suscitados en torno a ellas:

“Como final de este catálogo queda por reflejar que la exposición ha tenido alrededor de 16.000 visitantes, cifra que, aún repartida entre dos meses, es poco frecuente referida a las artes plásticas.

[...] Seguramente lo específico de los temas o el tratamiento exclusivamente técnico con que se abordaron, fueron la causa de que estas lecciones de arte se vieran medianamente concurridas. Pero si no fueron muchos los asistentes, sí en cambio dieron lugar a una intensa participación en los coloquios al final de todas las conferencias”<sup>77</sup>.

Como se observa, las valoraciones son de triunfo en cuanto a la experiencia, y por ello, la idea que mantienen es la de volver a realizar esta muestra al cabo de dos años, es decir, de una manera bienal, alternando con la “Muestra de Artes Plásticas”; aunque a partir de entonces ya se plantea la necesidad de establecer una cierta selección como sistema de organización. En consonancia con ese optimismo, Agustín Ibarrola, quien desde las asambleas de artistas había impulsado la celebración de esta exposición, expresaba lo positivo de la experiencia porque “lo que se hizo fue demostrar que esas vías democráticas y unitarias que estábamos poniendo en práctica en las Asambleas, podían servir para aglutinar a los

---

<sup>76</sup> Ofrecieron conferencia los críticos de arte Cirilo Popovici, Carlos Arean, Santiago Amón, los especialistas Raúl Chavarri, Ramón Faraldo, Gregorio San Juan, Julio Caro Baroja, Francisco Juan, Carlos Fuentes, Francisco Allo; y los artistas Fernando Mirantes, Koldo Azpiazu y Javier Sauras.

<sup>77</sup> ORTIZ, Juan Antonio. “Resumen de unos resultados”. En *Exposición de arte vasco*, [Cat. Exp.], ob. cit.; s. p.

artistas más prestigiosos y a los aficionados más recientes”<sup>78</sup>.

Tuvo tal resonancia la muestra que, en años posteriores, a la hora de explicar la situación del arte vasco, el crítico de arte Enrique Bustamante en 1974 seguía alabando la labor del ayuntamiento baracaldés y señalaba lo singular de su puesta en marcha: “Desgraciadamente, la Muestra, organizada y promocionada por el Ayuntamiento de Baracaldo, con toda su ejemplaridad, es una excepción en el panorama artístico vasco. Raras son las exposiciones de este tipo, y en muchas de ellas se ve paradójicamente que las obras de importantes artistas vascos brillan por su ausencia”<sup>79</sup>.

Por otro lado, las posiciones contrarias a esta muestra se dejan entrever de nuevo concretadas en la figura de Jorge Oteiza, realiza un escrito a modo de conferencia<sup>80</sup>, en el que vierte sus opiniones sobre el funcionamiento de la exposición. Aborda diferentes temas como la necesidad del artista de transmitir su sensibilidad al pueblo por medio de la educación estética sin estar dentro del mercado del arte y para ello considera que el dinero que no se ha utilizado para otorgar premios en esta ocasión, debería darse a los artistas a modo de fondo económico para poder asegurar su educación. Debemos recordar que en estos momentos Jorge Oteiza se encuentra sumergido en la experiencia de la Escuela Experimental de Arte de Deba y que desde el primer momento los mayores problemas que les acuciaron fueron el económico y la falta de preparación de los artistas allí congregados. Además, el escrito lo realizó como una conferencia que presumiblemente se ofrecería el día que la Escuela de Arte de Deba tenía asignado en Baracaldo en el turno de conferencias y que, además, el encargado de realizarla, Koldo Azpiazu en nombre del centro educativo, recogió las mismas ideas<sup>81</sup>. Unos meses más tarde, a finales de mayo, el artista oriotarra elaboró otro escrito en el que explicaba su enfado con el artista vasco y con la situación cultural del País Vasco además de exigir que la escultura instalada en la plaza del Ayuntamiento de Baracaldo que permanecía allí a pesar de no haber sido comprada, debía ser destruida:

“A la vista de lo ocurrido en Baracaldo (y de lo que debió ocurrir y no ocurrió) [...] decido no volver a tratar con ningún artista vasco.

Exijo al grupo de Baracaldo que decidió ampliar una escultura mía para Baracaldo, defina con Baracaldo el destino de esa escultura, naturalmente no para la plaza del Ayuntamiento, pero tampoco para ningún otro destino. De no resolver así esta cuestión la escultura deberá

<sup>78</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. ob. cit.; p. 243.

<sup>79</sup> BUSTAMANTE, Enrique Bustamante. “Artes Plásticas. De Arteta a Oteiza e Ibarrola”. En *Cuadernos para el diálogo, Colección “Los Suplementos”*, núm. 44, 1974; p. 33.

<sup>80</sup> Jorge Oteiza: “Baracaldo”, 2 febrero 1972, Fondo Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD Caja PRE-34, Carpeta conferencias. DOCUMENTO NÚM. 7.

<sup>81</sup> Conferencia recogida en el catálogo de la exposición, ob. cit.; s. p.

destruirse”<sup>82</sup>.

A la hora de realizar un balance final, podemos apuntar que la “Exposición de Arte Vasco” supuso una oportunidad única para que el problema de la selección no fuese de nuevo puesto en entredicho bajo ningún responsable; aun así, la manera de exhibir elegida tampoco contentó a todos los artistas, ni a los jóvenes que comenzaban su andadura artística y se les brindaba una oportunidad para exponer con artistas ya consagrados ni a éstos últimos. Para los primeros, los artistas reconocidos fueron los “más beneficiados por la mezcla, ya que su obra era más fácilmente identificable y destacaba especialmente en su entorno”<sup>83</sup>. En este sentido cabe apuntar que a pesar de lo democrática y equitativa que pretendía ser la muestra, como un espacio abierto a todos los artistas; la realidad fue distinta ya que, por ejemplo, la obra de Agustín Ibarrola: *Friso en blanco, rojo y negro en escayola*, un mural de 1100 cm. por 180 cm., que, dadas sus dimensiones, permaneció a la entrada de la sala de exposiciones durante los dos meses que duró la muestra<sup>84</sup>.

Asimismo, los artistas consagrados o con una trayectoria sólida para el momento, tampoco consideraban idónea la fórmula empleada de indiscriminación por no servir para explicar ni aclarar el momento artístico en el que se encontraban. Debemos de tener en cuenta que la mayoría de estos artistas habían formado parte de los grupos de la Escuela Vasca<sup>85</sup> o partían de posicionamientos cercanos como Carlos Sanz, Mari Paz Jiménez, Bonifacio Alfonso y en cuyo funcionamiento se utilizó un sentido más elitista y centrado en la vanguardia y, por lo tanto, alejados de los intereses de esta exposición. Aun así, son reseñables las ausencias tanto de Eduardo Chillida, Rafael Ruiz Balerdi como José Antonio Sistiaga.

A la hora de hacer una recapitulación, debemos resaltar que, a pesar de las consabidas quejas, la labor del Ayuntamiento de Baracaldo merece una apreciación positiva por la promoción de sendas muestras artísticas de gran amplitud y calado. Recordemos que ambas se realizaron en un momento en el que la política de la mayoría de los municipios de España se centraba en promocionar exposiciones de acuarelas urbanas u otros testimonios de arte convencional. Con todo, se trató de una oportunidad única para mostrar lo que el arte vasco era, o podía llegar a ser en esos momentos, en los que el debate sobre la existencia de una práctica propia en la zona continuaba vigente, como herencia de los postulados del Movimiento de Escuela Vasca y, donde el conflicto entre posturas artísticas de vanguardia y las de corte más tradicional permanecía en boga, sin saber dónde estaba el margen de

---

<sup>82</sup> Jorge Oteiza. “Resolución de Oteiza que pone en conocimiento de los artistas vascos”, Deva, 12 de mayo de 1972. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 12753, Signatura E-37/99.

<sup>83</sup> ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 159.

<sup>84</sup> Posteriormente, será una de las obras que Ibarrola llevará a los Encuentros de Pamplona en julio de ese año.

<sup>85</sup> Nos referimos a artistas como Aguirre, Basterretxea, Mendiburu, Dionisio Blanco, Barceló, Ibarrola, Mieg, Ortiz de Elguea, Zumeta, Santos Iñurrieta o Mari Paz Jiménez.

confirmación del arte verdadero. En ese sentido, la indiscriminada ofreció una amalgama de tendencias dispares, desde los paisajes tradicionalistas hasta el arte abstracto analítico, pasando por el informalismo y la figuración expresionista. Con todo, sorprende la ausencia de las nuevas generaciones de artistas. Por un lado, la falta de los vizcaínos analíticos como Urquijo o Morquillas o la de los autores guipuzcoanos de la nueva figuración como Nagel, Amezttoy, Cárdenas, Goenaga o Llanos, junto con los jóvenes pintores navarros, Aquerreta Osés, Azketa, Morrás o Salaberri demostraban la dificultad de presentar una panorámica completa del arte vasco y sin selecciones. Con todo, es de subrayar el apoyo que supuso para la gente más joven la posibilidad de mostrar su trabajo en convocatorias de tanto calado, tal como les sucedió a varios de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao (Olabarri, Oraá, Rementería, Inchaustegui, Silván, Tamayo o de la Rica) u autores incipientes como Díez Alaba, Mirantes, Santos Iñurrieta, De la Fuente, Txopitea o Zuriarrain, entre otros.

El mismo conflicto va a tener una solución diferente en uno de los acontecimientos más importantes de cuantos tuvieron lugar en la década de los setenta, los **Encuentros de Pamplona** de 1972. De enorme repercusión no solo en el ámbito vasco, sino también en el panorama nacional e incluso internacional, vamos a centrarnos exclusivamente en la Exposición de Arte Vasco que tuvo lugar dentro del amplio programa celebrado, debido al carácter de nuestro estudio y también, porque su planteamiento y su desarrollo tuvieron, a nuestro modo de ver, una singular importancia en la consiguiente evolución del arte vasco de la década de los setenta.

Como anticipo al tema que nos concierne, recordaremos que los “Encuentros de Pamplona” desarrollaron un buen número de actos culturales de marcado carácter vanguardista en la ciudad de Pamplona, en la semana previa a las fiestas de San Fermín, entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972. Los impulsores de dicho acto fueron el Grupo Alea, una agrupación musical de experimentación formada en Madrid en 1964, al frente de la cual se encontraba el músico bilbaíno Luis de Pablo<sup>86</sup>, al que se le había unido el artista José Luis Alexanco, pionero tanto en la aplicación del ordenador a las artes plásticas como en el análisis dinámico de las formas<sup>87</sup>. Ambos artistas, al tener un interés por organizar unos encuentros interdisciplinares que integraran todas las artes, buscaron el apoyo económico del empresario

---

<sup>86</sup> El Grupo Alea estaba formado por el citado Luis de Pablo, Carmelo Bernaola y Miguel Ángel Coria. Sus creaciones musicales se encuadran dentro de la vanguardia más importante de España en el campo de la música dodecafonista, la electrónica o la aleatoria.

<sup>87</sup> La integración de Alexanco en Alea tiene su origen la obra interdisciplinar “Soledad Interrumpida” (1971) que fue representada el 2 y 3 de julio en la Ciudadela de Pamplona en el marco de los Encuentros.

navarro Juan Huarte<sup>88</sup>, quien ya había financiado la creación del grupo musical<sup>89</sup>. A pesar de que oficialmente el patrocinio de los Encuentros corría a cargo de la Excma. Diputación Foral de Navarra y del Excmo. Ayuntamiento de Pamplona tal como consta en el catálogo<sup>90</sup>, en realidad fueron costeados por la familia de empresarios navarros Huarte que demostraron una especial atención al arte contemporáneo<sup>91</sup>.

Las intenciones que perseguían sus organizadores eran, en resumidas cuentas, las de mostrar el arte más actual dentro de las corrientes performativas y de acción que ofrecieran un intercambio de información con el público, que tenía la oportunidad de intervenir en el hecho artístico de una manera mucho más cercana, interactuando con el artista y su obra. Una de las premisas a las que otorgaron gran importancia era el hecho de que la organización de los Encuentros corriese a cargo de artistas, ya que “la visión que un organizador tiene de una actividad artística no es, ni puede ser, la misma de la de un creador”<sup>92</sup>. Explicaban a su vez, la necesidad de informar sobre las creaciones realizadas en el País Vasco, por ser Pamplona una ciudad que participaba de ellas: “Los Encuentros se celebran en Pamplona. No se podía, pues, olvidar ciertos aspectos fundamentales de la cultura vasca, en lo que ésta pueda tener de más universal: el pasado remoto –el “txalaparta”- y el presente plástico –la exposición de arte vasco actual-”<sup>93</sup>.

El encargado de organizar la muestra del arte vasco fue el crítico de arte Santiago Amón, quien además de acometer labores de crítico en la revista *Nueva Forma*<sup>94</sup> - patrocinada igualmente por Juan Huarte-, también había participado en la selección de la “I Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo”. Gracias a este último trabajo de comisariado en la localidad vizcaína, Santiago Amón conocía de primera mano el riesgo de recibir presiones por parte de los artistas vascos en los procesos de selección de una muestra de esas características. En esta ocasión, advertido por la experiencia anterior, se puso en contacto con los artistas vascos, quienes decidieron los presentes en la cita, tal como bien señala en el catálogo en el texto que introduce la exposición:

---

<sup>88</sup> Desde la década de los cincuenta, Juan Huarte había promocionado a artistas de vanguardia comprando sus obras u ofreciendo dotaciones económicas para que desarrollasen su trabajo. Cabe reseñar la ayuda que otorgó a Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Balerdi, Eduardo Chillida, José Antonio Sistiaga, o al Grupo Alea, entre otros, para hacernos una idea de la labor, pudiéramos decir de mecenazgo que realizó.

<sup>89</sup> HUARTE, Juan Huarte. “Acerca del mecenazgo”. En ROSALES, Alberto [ed.]. *Jorge Oteiza, creador integral*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, Fundación Museo Jorge Oteiza, 1999; pp. 143 – 172.

<sup>90</sup> *Encuentros 1972 Pamplona*, [Cat. Exp.], 26 junio – 3 julio 1972, Pamplona varios lugares. Madrid: Alea, 1972, s. p.

<sup>91</sup> Ana María Guasch sostiene que se organizaron en cumplimiento de una cláusula del testamento de Félix Huarte, padre de Juan Huarte, en el que expresaba su deseo por difundir y apoyar la cultura y el arte en Pamplona, GUASCH, Ana María. ob. cit.; p. 165.

<sup>92</sup> Alea: “Introducción”. En *Encuentros 1972 Pamplona*, [Cat. Exp.], ob. cit.; s. p.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Esta revista estaba dirigida por el arquitecto vizcaíno Juan Daniel Fullaondo y en ella se trataban temas relacionados con la arquitectura, pero también con una especial atención a los artistas vascos.

“El *Grupo Alea*, organizador de los *Encuentros de Pamplona*, me encomendó la coordinación de esta Muestra de Arte Vasco Actual, limitándome yo a seguir los términos escuetos de la enmienda. A tenor suyo, la selección se ha hecho con la consulta previa y el dictamen último de los propios artistas e incluso con la decisión, en algún caso (tal el de los artistas bilbaínos), de una asamblea abierta”<sup>95</sup>.

Un aspecto que corrobora Agustín Ibarrola, quien elogiaba que Santiago Amón no impusiera su criterio y tuviera en cuenta las decisiones asamblearias de Vizcaya:

“Las Asambleas de Vizcaya confeccionaron una lista de representantes de la misma. Nosotros disponíamos ya de las listas propuestas por Santiago Amón para Álava, Guipúzcoa y Navarra. Aceptaban que Santiago Amón hiciera la selección. [...] él, de ninguna manera impuso su criterio; es decir, que sometía su gestión a la Asamblea de Artistas de Vizcaya, y eso hay que valorarlo”<sup>96</sup>.

Finalmente, los artistas seleccionados que aparecían en el cartel, fueron por parte de Álava: Juan Mieg y Carmelo Ortiz de Elguea; de Guipúzcoa: Rafael Ruiz Balerdi, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Gonzalo Chillida, Remigio Mendiburu, José Antonio Sistiaga, José Luis Zumeta y Mari Paz Jiménez; de Navarra: Isabel Baquedano, Javier Morrás y Pedro Osés; y por último de Vizcaya: Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco, José de Ramón Carrera, Adolfo Arri, Vicente Larrea, Fernando Mirantes y Bonifacio Alfonso. En total veinte artistas, entre los que destacaba la ausencia de Jorge Oteiza, una falta que el propio Santiago Amón, en el texto de la exposición atribuía al “albedrío del artista antes que cualquier genialidad selectiva de nuestra parte, siendo nosotros los primeros en acusarla y lamentarla”<sup>97</sup>. A pesar de las buenas palabras del crítico, los conflictos entre ambos eran bastante conocidos dada la admiración que Amón sentía y predicaba hacia Chillida<sup>98</sup>. Con todo, la presencia de los navarros en realidad fue más amplia ya que se colgaron obras de Aquerreta, Resano, Eslava, Royo y Salaberri<sup>99</sup>.

Como vemos, la cuestión de los artistas representados, volvió a ser conflictiva. Si para los navarros consideraban que no se estaba contando con ellos ya que las selecciones se organizaban desde Vizcaya, en el caso de Guipúzcoa, a pesar de la invitación a participar a Marta Cárdenas, gracias a Eduardo Chillida; la artista declinó su asistencia ante la ausencia de

<sup>95</sup> AMÓN, Santiago. “Muestra de Arte Vasco Actual”. En *Encuentros 1972 Pamplona*, [Cat. Exp.], ob. cit.; s. p.

<sup>96</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. ob. cit.; p. 258.

<sup>97</sup> AMÓN, Santiago. “Muestra de Arte Vasco Actual”. En *Encuentros 1972 Pamplona*, [Cat. Exp.].

<sup>98</sup> PELAY OROZCO, Miguel. *Jorge Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. San Sebastián: La Gran Enciclopedia Vasca, 1979; p. 129.

<sup>99</sup> Tal como detalla Francisco Javier San Martín ante los pocos creadores navarros que habían sido seleccionados y tratándose de su ciudad, por medio de acciones extraoficiales se introdujeron en la exposición grabados de Eslava y obras de Royo y Salaberri. SAN MARTÍN, Francisco Javier. “Pamplona 72, Fase Final de un desencuentro”. En *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. [Cat. Exp.], 28 octubre 2009- 22 febrero 2010, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009; pp. 133-134.



otros compañeros de generación como Ameztoy, Sanz o Zuriarrain. Igualmente, el planteamiento en sí de los Encuentros generó ciertas polémicas y debates en varias reuniones en las que se adoptó una actitud bastante crítica antes los mismos por el carácter elitista y no democrático de la cita. Tales ideas se recogieron en la resolución adoptada el 17 de abril de 1972 por la denominada Asamblea de Artistas Vascos<sup>100</sup>, donde se analizaban varios puntos concernientes a los Encuentros. El primero de ellos era una denuncia al carácter internacional que adquiriría el acontecimiento, con lo que ello suponía de fachada de cara al exterior sin fijarse en las necesidades que acuciaban al País Vasco. En relación con este punto, criticaban el carácter dirigista de la organización de este evento, reivindicando el derecho de elegir ellos a sus propios representantes, eliminando las designaciones a dedo y contando con los propios participantes, así como con el resto de los organismos culturales del pueblo vasco<sup>101</sup>. Como vemos, las reuniones que afirmaba Amón haber tenido se consideraban insuficientes porque continuaba siendo un acontecimiento dirigido. Continuaban el escrito evidenciando el grave problema de la orientación de las enseñanzas artísticas, que no se ajustaban al desarrollo real de la cultura ni a las manifestaciones artísticas de vanguardia y en contrapartida, elogiaban la oportunidad que ofrecían los Encuentros para introducir la cultura en los niveles populares, una labor que consideraban como propia y con la que se identificaban plenamente:

“En este aspecto, los encuentros de Pamplona, al posibilitar la intervención popular, converge de algún modo con la orientación que desde hace muchos años llevamos a cabo los exponentes de la cultura vasca. Por eso tomamos este hecho como parte de nuestra propia consecución y de nuestra propia afirmación”<sup>102</sup>.

Después de redactar este escrito, que se encuentra en clara conexión con las posturas que los artistas vizcaínos habían venido ofreciendo en todas las exposiciones que hemos analizado hasta el momento, se realizaron varias reuniones en Vitoria, Hondarribia y Deba<sup>103</sup>, en las que continuó el debate sobre la situación de cara a la inminente celebración de los Encuentros de Pamplona. Es del todo significativa una carta que José Luis Merino remite a la Escuela de Deba y que es leída en la segunda reunión que se celebra en esta localidad el 27 de mayo de 1972, pues sirve para ilustrar cómo no se habían cerrado todavía las heridas abiertas entre el crítico y los artistas vizcaínos que habían realizado la resolución:

“[...] para nadie es secreto: la sociedad actual no soporta nada que no le sea análogo. A nivel de superestructura, la participación de los artistas vascos en Pamplona (aunque con la rabia del niño precoz) viene a ser una suerte de analogía con el esquema de la sociedad actual. Idear una cultura popular dentro del capitalismo, es andar de besos con el reformismo; hablar de

---

<sup>100</sup> Recogida en ARRIBAS, María José. ob. cit.; pp. 187 – 192.

<sup>101</sup> “Resolución adoptada por la Asamblea de Artistas Vascos”, 17 abril 1972. Recogido en ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 188 – 189.

<sup>102</sup> *Ibid.*; p. 191.

<sup>103</sup> La reunión en Vitoria tuvo lugar el 1 de mayo, al día siguiente, 2 de mayo en Hondarribia con la participación de Santiago Amón, y la primera celebrada en Deba fue el 20 de mayo de 1972.

arte para el pueblo es caer en delirios pueblizantes.....se trata de poner en tela de juicio la operatividad y validez del arte contemporáneo a todos los niveles”<sup>104</sup>.

De la reunión del 27 de mayo, a la que no acudieron ninguno de los artistas que estaban seleccionados para la exposición de Arte Vasco Actual<sup>105</sup>, surgió otra resolución, la número 2, como complemento a la adoptada el 17 de abril, en la que la Escuela de Arte de Deba ratificaba los postulados descritos en aquella, a la vez que añadía la necesidad de crear un grupo de artistas vascos para trabajar en aras de la cultura popular. Asimismo, insertaron las ideas que en la Escuela de Arte de Deba se querían poner en marcha tales como la interdisciplinariedad de todas las artes que obligara a estudiar las artes plásticas conjuntamente con el teatro, la literatura, el cine, el baile, etc. Este nuevo manifiesto recogía finalmente, las propuestas de Jorge Oteiza que eran: la apertura de un local para información en Pamplona que contase con todo el material audiovisual utilizado en los Encuentros y que ese material fuese duplicado para enviar a la Escuela de Arte de Deba; igualmente exigía subvenciones para los centros educativos y una participación activa de los artistas vascos en la organización de unos futuros Encuentros de Pamplona. Finalizaban señalando que, de no cumplirse dichas exigencias, no acudirían y provocarían que otras personas declinasen su participación: “las condiciones mínimas para que los Artistas Vascos asistan a Pamplona, de otro modo no juzgamos oportuno la participación y solicitaremos a artistas y hombres del saber, locales y extranjeros, que se unan a nuestra petición”<sup>106</sup>.

Asimismo, se convocaron otras reuniones por parte de Leopoldo Zugaza<sup>107</sup> para congregarse en Vitoria el 1 de junio para lo cual enviaron cartas a los artistas que iban a participar en la exposición, con la excepción de los artistas navarros<sup>108</sup>. En la reunión, hicieron constar la importancia de reunirse en Vitoria, por ser esta ciudad el lugar donde el Movimiento de Escuela Vasca de 1966 terminó sus actividades, antes de llegar a Pamplona<sup>109</sup>. De ese modo, se intentaba retomar el objetivo truncado de reunirse todos los artistas vascos en la capital navarra, con ocasión de los Encuentros. Las conclusiones alcanzadas tenían como base las ideas reflejadas en las dos resoluciones anteriormente comentadas, y sobre

<sup>104</sup> MERINO, José Luis. *Carta remitida a la Escuela de Arte de Deba*, 27 de mayo 1972. Archivo Debako Kultur Elkarte, sin signatura.

<sup>105</sup> Acudieron treinta y dos artistas, ninguno de los citados en la exposición, *Segunda reunión celebrada en Deba*, 27 de mayo de 1972. Archivo Dbako Kultur Elkarte, sin signatura.

<sup>106</sup> Escuela de Arte de Deba. *Resolución número 2, complemento de la resolución adoptada por los artistas vizcaínos en Bilbao, el 17 de abril de 1972*, Deba, 27 mayo 1972. Recogido en ARRIBAS, María José. ob. cit.; pp. 192-193.

<sup>107</sup> Leopoldo Zugaza realizó una carta en la que citaba a los artistas el jueves, 1 de junio, en el Bar Casa Paco de la Calle Moraza de Vitoria, Leopoldo Zugaza. *Carta dirigida a los artistas*. 29 mayo 1972.

<sup>108</sup> Se envió dicha carta a Adolfo Arri, José Antonio Arza, Néstor Basterretxea, Dionisio Blanco, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Vicente Larrea, Remigio Mendiburu, Juan Mieg, Fernando Mirantes, Carmelo Ortiz de Elguea, Jorge Oteiza, José de Ramón Carrera, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y a José Luis Zumeta, Leopoldo Zugaza: *Carta dirigida a los artistas*, 29 mayo 1972.

<sup>109</sup> “Reunión celebrada en Vitoria el 1 de junio de 1972”, Archivo Fundación Ostolaza de Deba, sin signatura. DOCUMENTO NÚM. 8.

todo las propuestas vertidas por Jorge Oteiza, de crear una oficina de información en la ciudad, así como la petición de subvenciones y de los materiales utilizados para los centros señalados. El propio escultor hizo llegar una carta a los artistas reunidos en Vitoria<sup>110</sup> por medio del escultor Koldo Azpiazu, en la que además de dar su consentimiento a las resoluciones, abogaba por mantener la unión de todos los artistas vascos en Escuela Vasca, reafirmando la nueva oportunidad que se les brindaba para actuar y exigir sus intereses en estos Encuentros. Según su parecer, estos actos culturales solo eran una “encerrona de artistas”, que habían sido llamados con el aliciente del componente de una vanguardia ya atrasada del arte contemporáneo.

Como hemos podido comprobar con todas estas reuniones, el colectivo de artistas vascos se encontraba crispado ya antes de que diera comienzo el evento y será un claro síntoma de lo que posteriormente sucederá con la exposición de Arte Vasco Actual. La postura que los artistas mantenían era bastante exigente con una organización que pretendía “llevar a toda la gente aquellas cosas que constituyen el testimonio más avanzado de nuestro tiempo”<sup>111</sup> según las declaraciones de Luis de Pablo a la prensa. En cuanto a la muestra de arte vasco, el comisario Santiago Amón explicaba en el catálogo de los Encuentros, que sus intenciones eran reunir el arte más actual de la región, en un intento por comprobar la existencia de una Escuela Vasca:

“Esta Muestra de Arte Vasco Actual quiere, en el ámbito de los *Encuentros de Pamplona*, hacer honor y justicia a su nombre. Aquí lo *actual* se toma en su más estricto sentido, con el ánimo de albergar y definir el cómputo de dos grupos de escultores y pintores que, por edad y significado, merecen título y estimación de *tercera y cuarta generación* del arte vasco”<sup>112</sup>.

No obstante, tal actualidad no tenía sentido en una cita de expresión viva y, además, como ya hemos visto se quedaron muchos autores sin presentar, lo cual mostraba nuevamente una visión sesgada de la creación vasca. Aun así, antes del 26 de junio, fecha inaugural de los “Encuentros 1972” de Pamplona, los organizadores y varios artistas comenzaron a llegar a Pamplona a fin de poner en marcha el acontecimiento. La prensa, por su parte, se hizo eco, de una manera excepcional, de todo lo acontecido en Pamplona incluso desde casi dos meses antes de comenzar<sup>113</sup>. En un artículo de prensa del 23 de junio, a falta de tres días para que dieran comienzo los Encuentros, se informaba extensamente de la llegada de Eduardo Chillida junto con otros artistas internacionales como Arakawa o Luc

---

<sup>110</sup> Jorge Oteiza. “Deva, 31 mayo 1972”. Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, Fondo Documental, FD. 12676, Signatura E-37/85. DOCUMENTO NÚM. 9.

<sup>111</sup> MARTÍNEZ, Florencio. “Ha comenzado la cuenta atrás de los “encuentros” de Pamplona”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 22 junio 1972; p. 6.

<sup>112</sup> AMÓN, Santiago Amón. “Muestra de Arte Vasco Actual”, *Encuentros 1972 Pamplona*, [Cat. Exp.], s. p.

<sup>113</sup> Incluso ya se anuncia que Chillida va a llevar una obra de 90 toneladas. GASTAMINZA, Genoveva. “Las actividades de los “Encuentros”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 3 mayo 1972; p. 14.

Ferrari<sup>114</sup>. Además, los cronistas mencionaban cómo una primera expedición de pintores y escultores vascos, Mendiburu, Ramón Carrera y Zumeta, habían llegado junto con un montón de técnicos para transportar, desembalar y colocar las obras de arte. Ellos, junto con Santiago Amón, llevaban desde el miércoles, 21 de junio, trabajando en el Museo de Navarra, el lugar donde iba a tener lugar la muestra de arte vasco y en el artículo se recogían las impresiones de los mismos ante tan importante cita. Mendiburu señalaba que podían ser el inicio de futuros trabajos y Zumeta resaltaba el carácter no centralista de los mismos por no realizarse en Madrid y para Carrera lo más positivo era el hecho de haber sido pensados para llegar a todo el mundo. Finalmente, para Santiago Amón los Encuentros iban a ser el primer *happening* de la historia, porque se iba a realizar ante el pueblo<sup>115</sup>.

La primera polémica que se suscitó, incluso sin haber dado comienzo el evento, vino de la mano de Eduardo Chillida, quien nada más llegar, el 22 de junio, decidió que se retirase su obra para el día siguiente<sup>116</sup>. Posteriormente explicó los motivos de su medida en una rueda de prensa realizada el 29 de junio en Pamplona, puesto que se había “creado un ambiente de confusión y de falsos rumores en torno a su actitud”<sup>117</sup>. Aludió a que su obra ya se encontraba representada en la de otros artistas como la del vizcaíno Ramón Carrera o la del canario Martín Chirino y para no crear confusión en el público decidió marcharse. Acusaba, de algún modo de plagio a estos artistas y por lo tanto no consideraba necesaria la presencia de su original. Ibarrola relataba la escena en unos términos tal vez un poco mitificados dada su relación de amistad con uno de los acusados, R. Carrera, pero que dicen así:

“Chillida llegó a Pamplona con un camión en el que llevaba una escultura. Cuando Chillida vió [sic: vio] que se estaba montando otra gran escultura de Ramón Carrera, dijo: “Esta escultura mía la devolvemos a mi casa; esta obra de Carrera, me representa ya a mí, mal, pero me representa. Está copiándome, luego yo ya estoy aquí”<sup>118</sup>.

La renuncia a no estar presente en estos Encuentros fue analizada como un desinterés por exponer debido a que artistas reconocidos internacionalmente como Tápies o Miró tampoco habían acudido y, por lo tanto, la falta de figuras importantes restaba prestigio al acontecimiento<sup>119</sup>. No obstante, es de destacar que el número de artistas internacionales que

<sup>114</sup> MARTÍNEZ, Florencio. “La cuenta atrás de los Encuentros”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 23 junio 1972; p. 5.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> ARRIBAS, María José. “Pamplona: Chillida retira la escultura enviada a los “Encuentros 72”. Última hora: Miró no asistirá?”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 24 junio 1972; p. 17.

<sup>117</sup> ARRIBAS, María José “Encuentros – 72: Apertura de la cúpula neumática”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 junio 1972; p. 21.

<sup>118</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. *ob. cit.*; p. 264.

<sup>119</sup> Análisis que realiza María José Arribas, (p. 180) y que posteriormente recoge Ana María Guasch (p. 166) en sus respectivos libros ya citados de análisis del arte vasco.

acudieron fuera muy notable<sup>120</sup> y por lo tanto puede que ese no fuese el trasfondo ya que, además, se pudieron ver algunas de sus obras gráficas en la exposición con lo que su trabajo estaba representado de algún modo<sup>121</sup>. Fuera como fuese, el malestar que generó entre sus compañeros vascos fue notable y dio lugar a diversas tensiones que se incrementaron una vez puesta en marcha la exposición.

Finalmente, como estaba previsto en el programa, a las seis de la tarde del lunes 26 de junio se dio apertura a la muestra “Arte Vasco Actual”, dos horas después de realizar la apertura oficial de los Encuentros en el Frontón Labrit. El lugar elegido, el Museo de Navarra había sido acondicionado totalmente para acoger las casi sesenta pinturas presentadas, se habían sustituido las ventanas y puertas por paneles blancos para tener luz artificial y se habían colocado obras incluso en las escaleras, así como el acondicionamiento de una sala oscura para proyectar diapositivas de las obras de los creadores vascos<sup>122</sup>. En el patio y en la entrada se habían colocado las esculturas, entre las que destacaban el relieve en escayola de Ibarrola y la Victoria de Samotracia de Larrea que habían sido expuestas en Baracaldo. La inauguración fue un éxito en cuanto a asistencia de público, con centenares de personas esperando en la puerta del museo según las crónicas del momento<sup>123</sup>.

No obstante, los problemas más serios empezarán a la mañana siguiente del día de la inauguración, el martes 27 de junio, cuando los organizadores decidieron retirar una pintura de Dionisio Blanco para evitar problemas debido a su “tema directamente político”<sup>124</sup>. La obra en cuestión recreaba la fotografía sobre los procesados en el Juicio de Burgos en la parte baja y en la superior con una imagen fragmentada en cuyo centro se sugería la imagen de una cabeza y dos manos que dirigían, al modo del caudillo, a las masas de policías que surgían en el resto de la obra (Fig. núm. 77).

---

<sup>120</sup> Cabe citar como ejemplos de personas que acudieron personalmente a Pamplona a los artistas Shusaku Arakawa, Denis Oppenheim, Luc Ferrari; al arquitecto José Miguel Prada Poole, y a los músicos John Cage, David Tudor Steve Reich o Josef Antón Riedl. Del mismo modo, se expuso obra de grandes artistas como Baldessari, Richard Long, Kosuth, Richard Serra, Christo o Boltanski.

<sup>121</sup> “Se inauguró la exposición de “Arte Vasco Actual”. Presentan sus obras de pintura y escultura 21 autores vascos”. *Diario de Navarra*. [Pamplona], 27 junio 1972; p. 27.

<sup>122</sup> ARRIBAS, María José. “Mañana comienzan los “Encuentros 72” en Pamplona. El Ayuntamiento de Baracaldo ha cedido la escultura de Larrea”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*. [Bilbao], 25 junio 1972; p. 23.

<sup>123</sup> “Segunda jornada de los “Encuentros – 72” de Pamplona”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 28 junio 1972; p. 6.

<sup>124</sup> ESTEBAN, José María. “Conflicto en los “Encuentros de Arte”. *Diario de Navarra*, [Pamplona], 28 junio 1972; p. 24.



Fig. núm. 77. Dionisio Blanco. *El Proceso de Burgos*, 1970 – 1971. Óleo sobre tabla. 139,5x99cm. Fundación ARTIUM de Álava.

En solidaridad con el artista, sus compañeros vizcaínos, Agustín Ibarrola y Adolfo Arri decidieron también retirar sus obras y Dionisio Blanco hizo lo mismo con las otras tres obras que exponía. El hecho de que el resto de autores no quitasen su obra en señal de polémica hizo que se generara un ambiente de tensión, ya que se esperaba que el colectivo se mostrase unido<sup>125</sup>. En el coloquio de la tarde del 29 de junio celebrado en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Provincial de Navarra, se esperaba una explicación y debate sobre la situación en la que se encontraban los artistas vascos tras este suceso, sin embargo, no se pudo realizar por decisión de los organizadores que ordenaron apagar las luces además de poner música a gran volumen que impidió la discusión<sup>126</sup>.

Las obras de los restantes artistas vascos continuaron expuestas hasta el último día de los Encuentros de Pamplona, el lunes 3 de julio. No obstante, el problema de la censura no gubernativa, por parte de los organizadores oficiales - aunque no se sabía exactamente quién tomaba las decisiones-, se repitió con la instalación que Javier Morrás estaba colocando en el recinto del patio del Museo de Navarra, *Cristo Amordazado* o *Crucifixión* (Fig. núm. 78), donde por medio de andamios y telas crearon un espacio con fotografías ampliadas de un Cristo con una mordaza en la boca y custodiado por la imagen de dos Guardias Civiles, con un carácter subversivo y de protesta, que fue modificado para evitar problemas posteriores<sup>127</sup>. Finalmente, mantuvo la estructura metálica con fotos de hombres encaramados en acción de salir y enganchados con garfios que reflejó en su serie *Encierros* posterior<sup>128</sup>. El propio Xabier Morrás ha indicado que cambió el Cristo Amordazado por indicación de Santiago Amón y



Fig. núm. 78. Xabier Morrás. *Cristo Amordazado*, obra retirada de los Encuentros de Pamplona

<sup>125</sup> ARRIBAS, María José. “Asistencia masiva a los “Encuentros – 72”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 29 junio 1972; p. 29.

<sup>126</sup> ARRIBAS, María José Arribas. “Encuentros – 72: Apertura de la cúpula neumática”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 junio 1972; p. 21.

<sup>127</sup> MARTÍNEZ, Florencio “Éxitos y problemas en la tercera jornada de los “Encuentros”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 29 junio 1972; p. 6.

<sup>128</sup> AGUIRRE, José María. “Pintura y escultura en San Fermín”. *LA Voz de España*, [San Sebastián], 7 julio 1972; p. 40.



por considerar que era más importante que se siguiera celebrando la cita sin generar más problemas, para que en el futuro tuviera una continuidad<sup>129</sup>.

A todo este ambiente de crispación y de desunión, se le debe añadir el problema de los artefactos que la banda terrorista ETA hizo explotar en Pamplona durante la celebración de los Encuentros en la primera ocasión que se preocupaba específicamente por una actividad cultural de esta naturaleza<sup>130</sup>. El primero de los atentados se produjo en la madrugada del lunes 26 de junio, día de la inauguración, hacia las cuatro de la mañana en la calle Las Navas de Tolosa, donde se encontraba el monumento al general Sanjurjo<sup>131</sup>. Dos días más tarde, el 28 de junio, hacia las cinco y veinte de la tarde hicieron explosión otro artefacto colocado en un coche cerca del Gobierno Civil de Navarra, en la Avenida de Franco<sup>132</sup>, con la salvedad de que en ninguno de los atentados hubo heridos de consideración, aunque se produjeron numerosos daños materiales. La organización terrorista repartió octavillas durante el evento explicando las razones que les impulsaron a boicotear las jornadas y que se centraban sobre todo en el carácter burgués de los mismos y la utilización de la cultura vasca por parte del estado español<sup>133</sup>. Además, recogieron la crónica de sus actos en el número de agosto de su revista *Hautsi*, señalándolos como “Acción cultural” y ratificando que sus ataques se centraban en la figura capitalista de los organizadores, en la familia Huarte y que cuando los artistas y el público tomaron parte frente a los problemas surgidos, dejaron de actuar. Además, señalaban la decepción de comprobar cómo la mayoría de los artistas vascos no trabajaban por una verdadera cultura popular vasca ya que:

“[...] hemos podido comprobar que (sic: qué) artistas están al servicio de la burguesía y quienes (sic: quiénes) a favor de una cultura popular. Por otra parte, y lo que es más importante, queda patente ante el pueblo la impresionante falsedad de estos (sic: éstos), al comprender que no constituían sino una maniobra burguesa con visos de progresismo. Nuestro objetivo es apoyar en todo momento a la clase trabajadora de Euskadi en su lucha por una verdadera cultura socialista vasca”<sup>134</sup>.

---

<sup>129</sup> BALDA, Javier. “Xabier Morrás: “El gran acierto de los Huarte fue encargar los Encuentros a dos artistas”. Entrevista recogida en: LLANO, Rafael [Coord.]. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2017; p. 238.

<sup>130</sup> Puede consultarse al respecto: PALACIOS GONZÁLEZ, Daniel. “ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política”. En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27, 2015; pp. 53-66.

<sup>131</sup> Este monumento fue un homenaje que Pamplona hizo al general por su defensa de los encierros de los “sanfermines”, en la época de la República; “Vuelan con “plástico” el monumento a Sanjurjo”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 26 junio 1972; p. 6.

<sup>132</sup> “Atentado criminal. Un artefacto hizo explosión bajo un coche aparcado junto al Gobierno Civil de Navarra”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 29 junio 1972; p. 6.

<sup>133</sup> ETA. “Más sobre los Encuentros”, junio 1972, recogido en *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. [Cat. Exp.], 28 octubre 2009- 22 febrero 2010, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009; p. 199.

<sup>134</sup> ETA. “Acción Cultural”, *Hautsi*, agosto, 1972; p. 10.

Igualmente, un grupo de artistas de ámbito nacional<sup>135</sup>, ante las irregularidades sufridas y unidas al malestar provocado por los hechos acaecidos con la exposición de Arte Vasco Actual, redactaron un escrito el 30 de junio en el que condenaban el desarrollo de los Encuentros de Pamplona por falta de coherencia con el proyecto inicial y la instrumentalización política que se había producido en ellos. Asimismo, la disolución de un coloquio espontáneo que se celebró en las cúpulas neumáticas el mismo día<sup>136</sup>, hizo que muchos más artistas se adhirieran al manifiesto<sup>137</sup> que señalaba así su disconformidad:

“[...] como participantes invitados al mismo, nos sentimos obligados a manifestar nuestra desolidarización por los siguientes motivos:

1º El conflicto iniciado el lunes día 26 entre la organización del Encuentro y un grupo de artistas vascos de vanguardia.

[...] la situación resultante nos fuerza a manifestar nuestra solidaridad, como artistas, con algunos de los representantes, a nuestro parecer, más válidos del arte vasco actual”<sup>138</sup>.

A la hora de efectuar una valoración sobre los Encuentros de Pamplona, es difícil reconocer una única postura clara y general que los englobe. En un principio, los “Encuentros 72 Pamplona” suscitaron una expectación considerable y dieron pie a sembrar una esperanza a que se produjese una apertura a las últimas manifestaciones de la vanguardia en el panorama de las artes plásticas españolas. Sin embargo, a medida que fueron transcurriendo los actos programados y se iban sucediendo los problemas con la organización, muchas de esas expectativas iniciales se convirtieron en críticas negativas. La prensa local y nacional realizó un amplio seguimiento de los acontecimientos de los Encuentros<sup>139</sup> e incluso dos años más tarde, los escritores y críticos Javier Ruiz y Fernando Huici escribieron *La Comedia del Arte. (En torno a los Encuentros de Pamplona)*<sup>140</sup>, en el que mostraban de una manera crítica lo sucedido en Pamplona durante aquella semana. Igualmente, para Valeriano Bozal la situación política en la que se vivía en 1972 fue un factor determinante ya que en ese año “era prácticamente imposible no politizar una manifestación como aquella, y no tanto porque algunos de sus protagonistas quisieron politizarla, cuanto porque el horizonte en el que se realizaba era extremadamente político”<sup>141</sup>.

<sup>135</sup> En un principio, el escrito estaba firmado por: Equipo Crónica, Tomás Llorens, Muntadas, Lugan, Julio Plaza, Castilla del Pino, García Camarero, Javier Ruiz, Francesc Torres, S. Pau Bertrán, Nacho Criado, Franquesa, Salvador Saura, Javier Aguirre.

<sup>136</sup> En la cúpula neumática se habían reunido espontáneamente en la tarde del 30 de junio, unas trescientas personas para asistir a un debate sobre “arte y sociedad”, cuando se presentó Juan Huarte afirmando que la reunión no estaba autorizada y por lo tanto se disolvió inmediatamente.

<sup>137</sup> Nota de la redacción, “Escrito de los participantes”. *Triunfo*, núm. 510, 8 julio 1972; p. 9.

<sup>138</sup> “Escrito de los participantes”. En *Triunfo*, núm. 510, 8 julio 1972; p. 9.

<sup>139</sup> Tanto las revistas *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Bellas Artes* como *Zeruko Argia* realizaron sendos artículos analizando el acontecimiento.

<sup>140</sup> RUIZ, Javier Ruiz; HUICI, Fernando. *La Comedia del Arte. (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional, 1974.

<sup>141</sup> BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939 – 1990*, vol. II. Madrid: Espasa Calpé, 1995; p. 534.

Si atendemos a la muestra de Arte Vasco, tampoco podemos concluir con unas valoraciones positivas en cuanto a términos cualitativos, ya que, en base al número de visitantes de la misma, los resultados fueron bastante satisfactorios, aumentando considerablemente las visitas que el Museo de Navarra tenían en ese mismo mes<sup>142</sup>. Dicha exposición de arte vasco pretendió relacionar a varias generaciones de artistas desde los participantes en los grupos de la Escuela Vasca hasta otros más jóvenes sobre todo navarros. Mas esa excepcional cita contó también con viejas y nuevas querellas entre los propios artistas y entre diferentes sensibilidades sociales, conflictos y censuras entre las diversas posiciones defendidas por los artistas. En el citado libro *La Comedia del Arte*, se señala la exposición como: “realmente completa del mediocre arte vasco actual”<sup>143</sup>, un aspecto que Pedro Manterola también destacaba ya que resultó “incongruente en el plan de los Encuentros”<sup>144</sup>, al existir una distancia considerable entre las posiciones de vanguardia conceptual que se mostraron en estos acontecimientos y las obras de arte vasco ancladas en la renovación que habían sufrido en los años sesenta. La propia crítica de arte del diario donostiarra “La Voz de España”, Genoveva Gastaminza, ya señaló al concluir el acontecimiento lo deplorable que había significado la ausencia de algunos de los creadores plásticos que en el momento estaban en la primera línea de la creación, en clara alusión a los jóvenes guipuzcoanos más en boga del momento<sup>145</sup>. Pese a las ausencias y al hecho de que ni en el País Vasco ni en Navarra existían autores trabajando arte de acción<sup>146</sup>, lo más significativo de la exposición de Arte Vasco fue constatar nuevamente la desunión de los artistas vascos, el hecho de no solidarizarse con la censura a Dionisio Blanco mediante la retirada de sus obras, agravó y deterioró sus relaciones y con ellas frustraron todo intento de regenerar el movimiento de Escuela Vasca con el que habían podido acudir a Pamplona.

Como hemos podido comprobar, antes de dar inicio los Encuentros, se produjeron varias reuniones y manifiestos en los que algunos creadores vascos todavía permanecían unidos y trabajaban de una manera asamblearia por una cultura vasca relativamente popular, que era la que había sido adoptada por sus antecesores, los miembros de la Escuela Vasca, los cuales, seguían entonces comprometidos con estas reuniones. Es de destacar que en esos

---

<sup>142</sup> Los datos ilustran cómo del total de visitas de junio en 1971, de 700 personas pasaron en 1972 a 3823 visitantes que volvieron a descender en 1973 a 814 personas, de manera que quedaba claro el éxito de la muestra. Pueden consultarse estos datos en: SÁDABA, Silvia. “Más de 3700 visitantes en la Muestra de Arte Vasco Actual”. En LLANO, Rafael [Coord.]. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2017; pp. 246-247.

<sup>143</sup> RUIZ, Javier; HUICI, Fernando. ob. cit.; p. 132.

<sup>144</sup> MANTEROLA, Pedro Manterola. “Los Desencuentros”. En *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*. [Cat. Exp.], 26 mayo – 29 junio 1997, Centro de Cultura Castillo de Maya, Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1997; p. 43.

<sup>145</sup> Pese a no citarlos, el conocimiento de la autora de la obra de creadores como Nagel, Goenaga, Zuriarrain, Cárdenas u Ameztoy nos hacen pensar en que se refería a ellos en su crítica. GASTAMINZA, Genoveva. “Encuentros del arte actual de vanguardia”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 24 junio 1972; p. 14.

<sup>146</sup> Debe anotarse la salvedad del trabajo de Esther Ferrer dentro del colectivo Zaj, aunque su ámbito de acción no se centraba en el País Vasco ni en Navarra.

debates no incluyesen en ninguna de sus asambleas, ni incluso en el llamamiento, a los artistas navarros, en gran medida porque el grupo de artistas que debía de haberse formado en el movimiento de Escuela Vasca, el Danok, que no se llegó a configurar y quizás explique de alguna manera el que en esta ocasión tampoco cuenten con ellos y que quedasen “como meros espectadores de algo que se producía en su capital, enfocado hacia cualquier parte, excepto su beneficio”<sup>147</sup>. El propio Xabier Morrás también relata esa discriminación no solo entre los artistas vascos, sino de todo el conjunto de los Encuentros, porque apoyaron “fundamentalmente artistas no navarros. Fue una pena que no impulsasen más el arte contemporáneo local”<sup>148</sup>.

En definitiva, se trató de una oportunidad perdida, en la que el arte vasco podía haberse colocado dentro de un marco internacional, pero por las diversas controversias resultó ser un fracaso, que pudo deberse a la presión que ejercía la Escuela Vasca e igualmente a la tensión ideológica de cada uno de los participantes. Después de la experiencia de Pamplona quedó demostrado que la pretendida unión entre los artistas vascos no tenía posibilidad de sostenerse como algo real. A partir de ese momento, los intentos colectivistas van a disgregarse, por lo menos de la manera en que venían realizándose hasta entonces. De todas maneras, parece claro que se trataba de un componente romántico el que alentaba a esa unión y por ello, lo utópico de esa unión era lo que imposibilitaba a la misma.

Un año más tarde, en 1973, volvieron a surgir las discrepancias entre los artistas vascos con motivo de la celebración de la **II Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo**, continuación de la primera, celebrada en julio de 1971 y que, como aquella, iba a tener su prolongación en la II Exposición de Arte Vasco que, finalmente, nunca tuvo lugar. Para evitar los problemas que habían surgido en la primera muestra respecto a la representatividad de los creadores vascos, en esta ocasión el Ayuntamiento decidió elegir a los artistas más relevantes de cada una de las provincias vascas para que ellos realizaran su propia selección. Los elegidos fueron Néstor Basterretxea por Guipúzcoa, Agustín Ibarrola por Vizcaya, Javier Morrás por Navarra y el crítico de arte Javier Serrano por Álava, quienes de debían de elegir únicamente a cuatro artistas de su provincia para representar el arte vasco junto con el resto de artistas españoles que iban a acudir. Del mismo modo, también se designaron portavoces de las propuestas de las restantes provincias españolas que acudieron<sup>149</sup>, entre los que destacaban los críticos más importantes de estos momentos en España: Juan Manuel Bonet,

<sup>147</sup> ARRIBAS, María José. *40 años de Arte Vasco (1937 – 1977). Historia y documentos*. ob. cit.; p. 180.

<sup>148</sup> PÉREZ DE EULATE, Margarita. *La crítica de las artes plásticas en la prensa diaria navarra, 1955 – 1983*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998; p. 456.

<sup>149</sup> Los críticos designados eran: en Andalucía, Juan Manuel Bonet; en Asturias, Luciano Castañón y Silverio Cañada; en Cataluña y Baleares José Corredor, Alexandre Cirici, Daniel Giralt Miracle, y Francesc Miralles; en Canarias, Eduardo Westerdahl y Fernando Delgado; en Galicia Xesus Alonso Montero, Rafael Diestre, Celestino Fernández, Anxel Fole y Fernando Mon; en Valencia, Vicente Aguilera Cerni y Francisco Lozano; en el centro de España y las provincias no incluidas en las demás propuestas lo realizaron Santiago Amón, Emmanuel Borja y José María Moreno Galván.

Vicente Aguilera Cerní, o los encargados de la selección en la primera muestra de artes plásticas: Santiago Amón, Emmanuel Borja y José María Moreno Galván que realizaron la elección de los artistas del centro de la península.

Al margen de la opción que estos críticos propusieron, en el País Vasco se volvió a crear un clima de crispación sobre todo por parte de los artistas vizcaínos, al no entender la selección discriminatoria efectuada, cuando en el certamen anterior se había logrado eliminarla. El trece de mayo de 1973 se publicó la lista de artistas que Agustín Ibarrola había elegido: los pintores Dionisio Blanco, Fernando Mirantes junto a los escultores Vicente Larrea y José Ramón Carrera. Un grupo de artistas vizcaínos protestó en la prensa por la marginalidad de mostrar el arte vasco por medio de tan pocos representantes; un aspecto que se encontraba en contradicción con los acuerdos que habían tomado dos años antes, de acudir masivamente a la Exposición de Arte Vasco ya que “(...) si la Muestra sigue adelante sobre presupuestos selectivos y discriminados, queda claro que a través de intereses personales o intereses de grupo, el artista vasco se verá manipulado y marginado impunemente a la mayoría de los artistas de Vizcaya”<sup>150</sup>.

Las acusaciones también se dirigieron a Ibarrola, puesto que no había realizado ni una asamblea previa, ni una consulta con los demás artistas vizcaínos cuando él había sido uno de los mayores defensores de la política indiscriminada de exhibición. El artista se defendió de los ataques aludiendo a la incomprensión de la gente a la hora de entender que en esta ocasión no se trataba de una muestra indiscriminada de arte vasco, que tendría lugar después y que sería entonces cuando acudirían todos masivamente y sin distinción. A su vez, explicó cómo no tenían razón aquellos que le acusaban de haber elegido a los artistas más afines a sus posturas ideológicas<sup>151</sup>:

“Se me acusó de que al hacer la selección solo me había acordado de mis amigos. A esto tengo de decir que no es cierto. La gente cercana a mí son los artistas vascos. Que alguien me diga si dentro de las limitaciones de cuatro o cinco nombres por cada provincia vasca, [...] los nombres que yo elegí [...] no eran de lo más representativo que había en aquel momento en Vizcaya”<sup>152</sup>.

Finalmente, a pesar de que se esperaba la retirada de los artistas vizcaínos, solo Larrea lo hizo, aunque de una manera un tanto ficticia ya que su escultura *Samotracia* había quedado instalada en la plaza de acceso al Ayuntamiento de Baracaldo, que fue el lugar donde nuevamente se celebró. En el caso de Guipúzcoa, Néstor Basterretxea seleccionó a Rafael

---

<sup>150</sup> “Un grupo de artistas, en contra de la selección y discriminación de la II Muestra de Baracaldo”. *Hoja del Lunes de Bilbao*, [Bilbao], 21 mayo 1973; p. 14.

<sup>151</sup> Recordemos que Agustín Ibarrola era un conocido militante del Partido Comunista. No obstante, solo Dionisio Blanco de entre los elegidos era también miembro de dicho partido político.

<sup>152</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. ob. cit.; p. 286 – 287.

Ruiz Balerdi, Remigio Mendiburu, José Luis Zumeta y Juan Luis Goenaga quienes no lo aceptaron por considerar que debía existir una presencia mínima de veinte artistas para que la provincia quedase dignamente representada. Ante la imposibilidad de llevar tantas obras no acudió ninguno de ellos. Los artistas alaveses Carmelo Ortiz de Elguea y Juan Mieg decidieron no acudir por no entender muy bien la situación que se estaba creando, siendo José Luis Álvarez Vélez y Rafael Lafuente los únicos representantes de la provincia de Álava. Para terminar, en el caso de Navarra acudieron José Aquerreta, Pedro Osés, y Joaquín Resano, con la falta de Isabel Baquedano que, pese a ser seleccionada, no acudió por no tener obra preparada. A pesar de todas estas renunciaciones, la exposición tuvo lugar en mayo y junio de 1973, en la quinta planta de la Sala Municipal de Exposiciones de la Casa Consistorial de Baracaldo, con la presencia de 116 artistas de los 195 que habían sido convocados. Este aumento en número de artistas lo explicaba el alcalde en la introducción al catálogo publicado una vez concluida la muestra, motivado por la consulta realizada y por no reunir solo a creadores consagrados sino “nuevos nombres de gente joven”<sup>153</sup>.

Sin embargo, los cambios producidos en esta II Muestra de Artes Plásticas no van a resultar todo lo satisfactorios que cabía estimar. El mayor número de artistas hizo que la calidad no aumentase con ellos, debido a que la selección era más amplia y con ello el nivel de las obras más irregular<sup>154</sup>. Asimismo, otro problema que se hizo patente fue la prácticamente inexistente unidad de los grupos geográficos, puesto que no existían características comunes entre ellos. En este sentido, la representación vasca quedó reducida a ocho artistas, Álvarez Vélez, Aquerreta, Blanco, Lafuente, Mirantes, Osés, Ramón Carrera y Resano, cuyos planteamientos estéticos distaban entre ellos de manera considerable, aunque con la figuración como base de la mayoría de ellos. Las renunciaciones a participar y los problemas de los artistas escogidos fueron, una vez más, el principal impedimento para que la exposición sucediese con éxito.

Dichos enfrentamientos revelaban las difíciles y dispares posturas ideológicas que existían entre los artistas vascos y que, si en 1966 no se llevó a buen puerto, cuando parecía que existía una unión y un interés por luchar por unos mismos intereses; en estos momentos, siete años después, la imposibilidad era aún más patente. Las consecuencias más inmediatas fueron por un lado la no realización de la II Exposición de Arte Vasco, “Indiscriminada” ese año, así como la no continuidad de la Muestra de Artes Plásticas en años venideros y sobre todo la constatación de la imposibilidad del trabajo colectivo que derivará en los años posteriores en el individualismo que comprobaremos a continuación.

<sup>153</sup> CAÑO, Luis Alfonso. “Presentación”. En *II Muestra de Artes Plásticas*, [Cat. Exp.] mayo – junio 1973, Sala de Municipal de Exposiciones, Baracaldo: Ayuntamiento de la Anteiglesia de Baracaldo, 1973; s. p.

<sup>154</sup> ARRIBAS, María José. “Baracaldo. II Muestra de Artes Plásticas”. En *Gazeta del Arte*, núm. 6, 15 julio 1973; p. 15.



## 2.2. Las exposiciones celebradas en la segunda mitad de los setenta.

La muerte de Francisco Franco a finales de 1975, inauguró en España una nueva situación política que tendrá su repercusión en las muestras de arte colectivas que se sucederán a partir de entonces. En relación al arte vasco, vamos a intentar recoger mediante las cuatro exposiciones más importantes que tuvieron lugar desde 1975 hasta 1980, las diferentes formas de participación puestas en marcha ya que son propiciadas por el nuevo clima de libertad en el que se gestan y gracias en gran parte a los nuevos medios de promoción y difusión que ya hemos conocido.

Uno de los acontecimientos artísticos más significativos que jalonaron la historia del arte español contemporáneo fue la participación española en la **Bienal de Venecia de 1976**. En esos momentos, la situación política y social que se vivía en España se vio claramente reflejada en el arte, ya que se patentizaron los conflictos ideológicos, políticos y artísticos que inquietaban al país en la gestación y posterior desarrollo del acontecimiento. Celebrada solo unos meses después de la muerte de Franco, sus numerosas polémicas ilustraron la nueva situación que empezaba a vislumbrarse, un momento de ilusión en el que un acontecimiento artístico internacional quería ser utilizado para crear una construcción cultural que definiese un grupo social frente a los demás.

Si bien la celebración de la 37<sup>a</sup> Bienal de Venecia tuvo lugar en verano de 1976, del 17 de julio al 10 de octubre, se debe tener en cuenta que los preparativos de la misma comenzaron unos años antes, en las postrimerías del régimen franquista. En esos momentos, la Bienal se encontraba en un proceso de renovación y de cambio institucional como consecuencia de los altercados sufridos en 1968, prolongación del movimiento del mayo francés. Las nuevas directrices del acontecimiento se asentaban en posturas más aperturistas, no mercantiles ni comerciales, -sin otorgar premios y proponiendo un tema común para los diferentes pabellones-; de igual modo, proclamaron una defensa de actitudes claramente democráticas y antifascistas<sup>155</sup>. Estos cambios producidos en el seno de la Bienal provocaron la decisión de no mantener relaciones con la representación del gobierno español y cerrar el pabellón oficial de España, por estar gobernado por un régimen autoritario<sup>156</sup>. En su lugar, la organización de la Bienal, con su recién nombrado presidente, Carlo Ripa di Meana a la cabeza, empezó a considerar la posibilidad de hacer una exposición española alternativa que ilustrara las relaciones entre la vanguardia artística y la realidad política en el seno de la España

---

<sup>155</sup> Las nuevas directrices quedaron patentes en “*The general Four-year Plan of Activities and Events (1974-1977)*”. En *La Biennale di Venezia. Annuario 1975. Eventi del 1974*. Venecia: Biennale di Venezia, 1975.

<sup>156</sup> En 1974 estaba admitida la presencia de España con los elegidos por el comisario Luis González Robles: Cuixart, Feitó y Equipo Realidad. “Carta a Carlo Ripa di Meana. 14 agosto 1974”, *Comunicación XXI*, núm. 31-32, 1976; p. 96.

antifranquista<sup>157</sup>. Con esa idea de homenajear a la España democrática se programaron, desde una visión multidisciplinar, varios ciclos de música, teatro, fotografía y cine<sup>158</sup>. Sin embargo, entre todas las manifestaciones, la muestra de artes plásticas fue la que mayor relevancia adquirió por la serie de problemas que acarrió. La Bienal designó una comisión de artistas y críticos españoles para planificar la exposición<sup>159</sup>, cuyos encargados fueron: Oriol Bohigas, Valeriano Bozal, Alberto Corazón, Manuel García, Agustín Ibarrola, Tomás Llorens, Antonio Saura, Rafael Solbes, Antoni Tàpies, y Manolo Valdés<sup>160</sup>, todos ellos cercanos a las posturas comunistas. No obstante, su propuesta de selección no fue admitida por algunos sectores artísticos ni italianos ni españoles, lo cual provocó las consabidas polémicas y controversias.

Sin ánimo de adentrarnos en los avatares que se sucedieron, ya que quedan fuera de nuestros objetivos<sup>161</sup>, apuntaremos únicamente que dichos problemas en la puesta en marcha y selección de artistas denotaron la situación social y política que existía en esos momentos en España. El carácter netamente ideológico que propugnaba el evento, se vio incrementado con las negociaciones que la Bienal mantuvo por contar con el apoyo de todas las fuerzas democráticas españolas del momento. Esta circunstancia sirvió de plataforma a los políticos de la oposición democrática española, quienes, reunidos en Coordinación Democrática<sup>162</sup>, fueron los que se presentaron de manera oficial en Venecia<sup>163</sup>. A pesar de que este organismo englobaba a la mayoría de la oposición española, fuera de la misma quedaban las posturas anarquistas y de izquierda revolucionaria, lo cual nuevamente, fue motivo de discordias. Y es que, en estos momentos, en pleno camino de transición hacia una democracia, se dio una emergente pluralidad de opciones y programas ideológicos, y la representatividad española en una cita internacional como la Bienal de Venecia quería ser aprovechada por todos ellos. En esta ocasión, una vez más, el arte iba a ser utilizado como vehículo de ideas y de nociones

<sup>157</sup> En 1975 el Ente de la Bienal había propuesto dos temas a desarrollar en la celebración de 1976; por un lado, el medio ambiente y por el otro las relaciones entre vanguardia artística y realidad política, donde se encuadraría esta muestra.

<sup>158</sup> “Programma generale delle manifestazioni 1976”. *La Biennale di Venezia, Annuario 1978. Eventi del 1976-1977*. Venecia: La Biennale di Venezia, 1979; pp. 133-135.

<sup>159</sup> Tomás Llorens, Alberto Corazón y el Equipo Crónica presentaron en julio de 1975, en el *Congreso Internacional Progettuate*, el estudio “Vanguardia y política: el caso español desde 1936 a 1976”, el inicio de la futura muestra.

<sup>160</sup> A ellos se unieron de manera autónoma J. M. Gómez, A. González Cordón, I. Julián, V. Pérez Escolano, J. Renau, L. Paramio, S. Marchán Fiz, V. Lleò Ceñal, F. Martín Martín e I. de Solà-Morales.

<sup>161</sup> Para conocer mejor lo sucedido puede consultarse, entre otras aportaciones: BOZAL, Valeriano; LLORENS, Tomás [coord.]. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976; BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1936-1990*, vol. II. Madrid: Espasa Calpe; pp. 588-593; TORRENT ESCAPLÉS, Rosalía. “La Bienal del 76: España. Vanguardia artística y realidad, 1936-1976”. En *Un siglo de Arte español en el Exterior. España en la Bienal de Venecia. 1895-2003*. [Madrid]: Ministerio de Asuntos Exteriores, Turner, 2008; pp. 65-86; así como varios artículos y documentos en la revista: *Comunicación XXI*, núm. 31-32, 1976; pp. 24-112.

<sup>162</sup> Coordinación Democrática fue un organismo unitario creado el 26 de marzo de 1976 que englobaba la Junta Democrática de España y la Plataforma de Convergencia Democrática.

<sup>163</sup> GOTOR, J. L. “La oposición democrática en la inauguración de la Bienal de Venecia”. *El País* [Madrid], 18 de julio de 1976; s. p. [Edición digital].

identitarias y además en el contexto de incipiente democracia marcó en el País Vasco la necesidad de afirmar y reivindicar una esencialidad propia que se sentía perdida y en esa intención los artistas vascos trabajaron por tener una presencia diferenciada en la cita italiana que, en último lugar, lograron al término de la misma.

Finalmente, del 18 de julio al 10 de octubre tuvo lugar la *Biennale di Venezia '76*, en su trigésimo séptima edición, bajo el lema *Enviroment / Participation / Cultural Structures*<sup>164</sup>. La muestra española “España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976”, se celebró en los pabellones italianos *Giardini di Castello* y como señalaron en el catálogo de la muestra, con la misma pretendían mostrar que la vanguardia española había sido modelada “por el proceso de una lucha ideológica, dada por un movimiento generalizado de la sociedad española frente al modelo de “sociedad capitalista normal”<sup>165</sup>. Con ese afán distribuyeron en varios apartados a algunos de los artistas más relevantes de los últimos cuarenta años<sup>166</sup>, aunque con ausencias notables como las de los dos escultores más reconocidos internacionalmente, Jorge Oteiza y Eduardo Chillida.

Dentro del comité responsable de elegir a los creadores representantes en la exposición española, Agustín Ibarrola fue el encargado de seleccionar a los artistas vascos. Los hombres elegidos fueron Eduardo Chillida, Jorge Oteiza y él mismo, es decir los autores que mayor reconocimiento habían alcanzado además de haber desarrollado sus obras dentro de una investigación experimental de vanguardia y con posturas enfrentadas al régimen. Esta reducción a solo tres representantes se debía en palabras del propio Ibarrola a que la muestra no estaba planteada como “una acumulación de artistas representantes ni de las nacionalidades y regiones, ni de la calidad individual de sus artistas, sino de su posición opcional frente al régimen”<sup>167</sup>. No obstante, desde los propios organizadores nacionales barajaban la posibilidad de que el País Vasco tuviese una participación propia, como nacionalidad, una vez terminada la Bienal, debido a que la represión franquista y su aniquilación de culturas nacionales como la vasca había provocado que uno de los caballos de batalla de los artistas vascos durante largo tiempo fuera el reconocerse como un colectivo diferenciado, con un arte de características propias, condicionadas por la región que les vio nacer.

En el caso de Jorge Oteiza, aunque se pudo contemplar, sin su consentimiento, dos

---

<sup>164</sup> Traducción de la autora del inglés, “Ambiente / Participación / Estructuras culturales”.

<sup>165</sup> Traducción del autor, original en “Spain. Artistic Avant-Garde and social Reality 1936-1976”, en *La Biennale di Venezia '76. Enviroment/Participation/Cultural Structures*, [Cat. Exp.], Venecia: Alfieri Edizioni d'arte, 1976; p. 176.

<sup>166</sup> Para ver la relación completa de artistas y obras que expusieron, véase: *Ibid.*; pp. 182-186.

<sup>167</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. *ob. cit.*; p. 305.

de sus esculturas de un coleccionista privado<sup>168</sup>, estuvo realizando por su cuenta gestiones para organizar su presencia. Antes de hablar con Ibarrola, mantuvo contacto con el secretario de la comisión organizadora, el señor Manuel García quien le había dirigido en marzo de 1976 la invitación para acudir a la Bienal. Oteiza por su parte le escribió una carta en la que además de agradecer la misiva, expuso su rechazo a aparecer fuera del contexto socio-cultural del País Vasco: “personalmente [...], no participo hace años en ninguna manifestación, muestra, actividad o publicación, en que yo pueda aparecer como español, si no se determina concretamente mi condición vasca y política como representante de mi País Vasco”<sup>169</sup>. En cartas posteriores, sin embargo, aceptó su participación, aunque de la forma que indicaba a continuación:

“Preciso un espacio de unos 4 metros por 4 (16 metros cuadrados) para colocación de mi envío que constará de una sola escultura: un cubo de madera que lo construiréis en el mismo Venecia.

Título: DESOCUPACIÓN ESPACIAL DEL CUBO, escultura conclusiva en 1958 de mi investigación como escultor. Subtítulo: EJERCICIO-INFORME SOBRE EL CABALLO-TOTEM VASCO DEL GUERNICA DE PICASSO”<sup>170</sup>.

La obra en cuestión, una gran caja de madera en la que se viera un audiovisual sobre la naturaleza vasca del caballo y la pintura en el “Guernica” de Picasso, relacionado a su vez con los acontecimientos de aquellos momentos, pretendía definir una identidad nacionalista “frente al centralismo histórico represivo del Estado español”<sup>171</sup>. Con este proyecto en marcha, Oteiza se fue a Madrid para concretar mejor el trabajo, sin embargo, allí se puso enfermo y tuvo que volver a Orío donde recibió la visita de los organizadores el 27 de abril de 1976. Mantuvieron una conversación, en la que, según Ibarrola, se mostró dispuesto a apoyar el proyecto e incluso a facilitar las labores para ponerlo en marcha<sup>172</sup>. No obstante, sus ideas mantenían el ímpetu identitario de comunidad, que los propios organizadores de la muestra no pasaron por alto.

Es significativa una carta que le manda Valeriano Bozal a Oteiza, en mayo, para preguntarle si finalmente va a llevar a cabo la obra propuesta y además le recuerda la intención inicial de los organizadores de no excluir la posibilidad de organizar en Venecia una

<sup>168</sup> Concretamente se vieron dentro de la sección “Entre la necesidad y la libertad. Espacios utópicos”, las esculturas “Par móvil” (1957) y “Vacío en cadena” (1958) de la colección de E. Córdoba, de Barcelona. En *La Biennale di Venezia '76* [Cat. Exp.], ob. cit.; p. 184.

<sup>169</sup> Jorge Oteiza. “Carta al Sr. Manuel García”, Pamplona, 13 de marzo de 1976. Fondo Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 8438, Signatura C-105 /31.

<sup>170</sup> Jorge Oteiza. “Carta al Sr. Manuel García”, Pamplona, 25 de marzo de 1976. Fondo Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 8438, Signatura C-105 /31.

<sup>171</sup> PELAY OROZCO, Miguel. ob. cit.; pp. 590-591.

<sup>172</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. ob. cit.; p. 308.

exposición de arte vasco<sup>173</sup>. La contestación de Jorge Oteiza, sin embargo, fue para confirmar su no asistencia después de haber consultado con el “Frente cultural de Artistas Vascos” y los motivos los resume de la siguiente forma: “[...] No estamos conformes en la forma que han actuado, como organizadores, es lo hispánico habitual, y nosotros los vascos como organizados. Ni nos han consultado ustedes ni nos han dado el tiempo suficiente para estudiar y preparar nuestra presencia en Venecia”<sup>174</sup>. Como vemos, tras varias gestiones y basándose en un interés de presentarse como una nacionalidad territorial, rechazó su presencia en la muestra representativa del estado español.

Algo similar sucedió con Eduardo Chillida quien había fortalecido su carrera gracias al premio conseguido en la Bienal de Venecia en 1958. En su caso, Ibarrola junto con Tomás Llorens y Manuel García fueron a visitarle personalmente a su casa el 26 de abril de 1976. Junto a él se encontraban otros cuatro artistas vascos: Rafael Ruiz Balerdi, Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg y José Luis Zumeta. Según la versión de Ibarrola, ellos fueron quienes se opusieron frontalmente al programa propuesto, denunciando que estuviera organizado desde fuera del País Vasco<sup>175</sup>. Esta reunión también quedó documentada en una carta que dirige Tomás Llorens al arquitecto vasco Luis Peña Ganchegui para explicarle la situación e incluso pedirle que intermediara para contar con Chillida<sup>176</sup>. En la misma, destacaba que fue Balerdi quien con mayor insistencia mostró su oposición e indicó cómo los artistas seleccionados debían negarse a acudir a la cita para que en su lugar se gestionase “la preparación de un pabellón nacional vasco, representativo de las actividades de lucha democrática llevadas a cabo por los artistas vascos y gestionados por los artistas mismos”<sup>177</sup>. Nuevamente, vemos las intenciones nacionalistas de otro grupo de artistas, que ejercieron tal presión en Eduardo Chillida que, a pesar de que en un principio había aceptado su participación, decidió no colaborar con la comisión organizadora “por temor a que su colaboración fuese mal interpretada por estos jóvenes artistas”<sup>178</sup>. No obstante, en declaraciones al crítico Edorta Kortadi el escultor guipuzcoano afirmaba sin miramientos su negativa al proyecto por los motivos que los artistas vascos habían aducido, el no contar con un pabellón propio:

“E. CH: “Me he retirado de la Bienal de Venecia de este año porque no han admitido un pabellón de los pueblos ibéricos, entre los que se contaba el de Euzkadi. Además, la forma de elección de los artistas no era nada democrática, seguía existiendo el dedo. [...] Representar a nuestro país ante el mundo es una responsabilidad muy seria como para no ser tomada ni

---

<sup>173</sup> Valeriano Bozal. “Carta a Jorge Oteiza”, Madrid, 10 de mayo de 1976. Fondo Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 1437, Signatura C-30 /53.

<sup>174</sup> Jorge Oteiza, Carta a Valeriano Bozal, Pamplona, 4 de junio de 1976. Fondo Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 4009, Signatura C-15/30.

<sup>175</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. ob. cit.; p. 306.

<sup>176</sup> Debemos recordar la amistad que unía a este arquitecto con Chillida que en esos momentos se encontraban trabajando conjuntamente en el “*Peine del Viento*” de San Sebastián y en la “Plaza de los Fueros” de Vitoria.

<sup>177</sup> LLORENS, Tomás. “Carta a Luis Peña Ganchegui”, 21 de mayo de 1976. Recogida en *Comunicación XXI*, art. cit.; p. 104.

<sup>178</sup> *Ibíd.*; p. 105.

ligera ni individualmente”<sup>179</sup>.

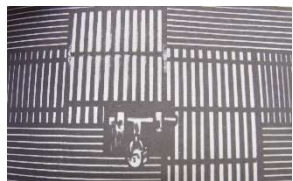


Fig. núm. 79. Agustín Ibarrola. *Amnistía*, 1976, obra presentada en la Bienal de Venecia de 1976.

Las negativas de estos dos escultores vascos a participar, justificadas en diferentes motivos, pero con un trasfondo similar, fueron entendidas por Ibarrola en el marco de la enemistad existente entre ambos, rivalidad que en aquellos momentos se estaba haciendo más patente y que según él, eran pretextos “para no ir juntos a Venecia”<sup>180</sup>. Con todo, el único representante que acudió a la cita de Venecia fue él mismo (Fig. núm. 79) y no tanto como representante del quehacer vasco sino de una manera individual y como miembro de Estampa Popular<sup>181</sup>.

Aún y todo, las reivindicaciones Oteiza y Chillida por acudir a Venecia con el resto de artistas vascos como representantes de una nacionalidad frente al estado español, con un espacio propio para Euskadi, tuvieron un fuerte calado en las asambleas políticas que se sucedieron en el País Vasco antes incluso de dar comienzo el acontecimiento. En mayo se celebró una asamblea de intelectuales en la que excluyeron a los grupos políticos y se acordó exigir un *stand* diferenciado para la representación vasca en el que realizar una muestra de la realidad del momento mediante obras de arte, así como organizar mesas redondas sobre temas políticos y culturales<sup>182</sup>. Tras algunas evasivas, el secretario, Manuel García adujo “motivos morales y económicos”<sup>183</sup> para no aceptar el proyecto, lo que dio lugar a una protesta por parte de tres periodistas de Euskadi, ya en el marco de la Bienal, el día 17 de julio, en la bienvenida oficial en el Ayuntamiento de Venecia a la representación de la oposición política española, reunida en Coordinación Democrática<sup>184</sup>.

Al día siguiente repartieron un escrito en el que aclaraban cómo la negativa que les habían dado a acudir a Venecia había estado motivada por el hecho de que no hubiese una alternativa unitaria en materia política en el País Vasco. Explicaban que existían tres opciones, la Asamblea Democrática –que englobaba a la izquierda españolista del Partido Comunista, organizadora de la muestra–, por otro lado, el Gobierno Vasco en el exilio y, por último, la Coordinadora Abertzale Socialista, KAS<sup>185</sup>, y que como esta última no formaba parte de

<sup>179</sup> KORTADI, Edorta. “La práctica del arte: Chillida a debate”. En *Garaia*, núm. 1, 21 julio 1976; p. 63.

<sup>180</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. ob. cit.; p. 310.

<sup>181</sup> Ibarrola presentó como miembro de Estampa Popular la obra “Protesta” de 1960 y dentro de la sección *Hors Texte*, “Amnistía” de 1976. *La Biennale di Venezia '76* [Cat. Exp.], ob. cit; p. 184-185.

<sup>182</sup> “Ausencia vasca en la Bienal de Venecia. Error político reconocido... oficiosamente”. *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 9, 1-15 agosto 1976; p. 26.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> VERDÚ, Vicent. “Bienal de Venecia 1976. Artistas políticos y caramelos”. En *Cuadernos para el diálogo*, núm. 170, 31 julio - 6 agosto 1976; pp. 54-57.

<sup>185</sup> Esta coordinadora englobaba a LAB, LAK –organismos de masas obreras–, ETA p-m, ETA m; LAIA y EHAS; todas ellas formarán posteriormente el partido político *Herri Batasuna*, (“unión del pueblo”) HB.



Coordinación Democrática quedaba al margen de la invitación cursada por el Ayuntamiento veneciano.

Lo sucedido con los representantes políticos y periodistas vascos causó un fuerte impacto en los organizadores venecianos y surtió efecto ya que ofrecieron la posibilidad de presentar unas jornadas sobre Euskadi una vez finalizada la Bienal. Además, en agosto y gracias a la cesión de una parte del pabellón italiano por parte de los artistas<sup>186</sup> se anunciaba su presencia en el certamen. Pese a ofrecerles unos cien metros cuadrados, ante la premura de tiempo decidieron colocar una *ikurriña*, todavía ilegalizada para simbolizar la marginación sufrida. En el País Vasco, los partidos políticos de izquierda abertzale crearon un Comité para su presencia en Venecia y en colaboración con el comité Italia-Euskadi y con la dirección italiana de la Bienal confirmaron su participación dentro del marco organizativo del certamen los días 15, 16, y 17 de octubre en unos actos dedicados a Euskadi.

Finalmente, a pesar de retrasarse una semana, dado que todas las gestiones tenían que ser consultadas con los dirigentes italianos<sup>187</sup>, tuvieron lugar durante los días 22 al 24 de octubre los actos bajo el título “Euskadi en la Bienal 76” (Fig. núm. 80). Fueron unas jornadas sobre el País Vasco bajo el lema “*Amnistía Denontza!*”<sup>188</sup> ya que en estos momentos la amnistía era la reivindicación política más importante<sup>189</sup>. Como había sucedido en la muestra española, las jornadas se politizaron y junto con la escasez de tiempo y la descoordinación entre los vascos, motivaron que las jornadas fueran más políticas que estéticas. El arte fue utilizado como parte de un programa con reivindicaciones de la izquierda abertzale, con el objetivo de mostrar a través de acciones culturales la realidad de un pueblo con una identidad territorial y que, del mismo modo, se legitimara de manera internacional.

Fig. núm. 80. Cartel de “Euskadi en la Bienal 76”.



Fig. núm. 81. Imagen del espectáculo *Ikimilikiliklik*, Presente en el *Anuario 1977. Eventi del 1976*, p. 688.

La participación artística estuvo centrada en el campo del cine y de la música. Los actos comenzaron el viernes 22 de octubre a las nueve de la noche con la proyección en el *Cinema Moderno* de la película *Ama Lur* dirigida por Néstor Basterretxea y Fernando

<sup>186</sup> CEBERIO, Jesús. “El País Vasco estará presente en la Bienal de Venecia”. *El País* [Madrid], 3 agosto 1976; p. 14.

<sup>187</sup> TXABI. “Euskadi en la Bienal 76 de Venecia”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 16, 16-30 noviembre 1976; p. 19.

<sup>188</sup> “Amnistía para todos”. Puede consultarse al respecto: ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 223.

<sup>189</sup> A pesar de que en julio de 1976 se había proclamado una ley sobre amnistía, no entraban los delitos de sangre ni relacionados con el terrorismo, por lo que los presos vascos quedaban fuera de la misma.

Larruquert. La noche siguiente, del día 23, se pudo observar el espectáculo audiovisual *Ikimilikilikilik*, en la “Scuola Grande San Giovanni Evangelista” a cargo del músico Mikel Laboa y los hermanos Artze, Jose Anton y Jesús. Dentro del mismo, se proyectaban a través de diapositivas los poemas visuales de Jose Antón Artze (Fig. núm. 81) así como imágenes de la obra de José Luis Zumeta, quien había participado junto a ellos en varias ocasiones para los diseños de carteles o de discos. La presentación frente al público italiano fue de un rotundo éxito, ya que, según las crónicas, indicaban que los presentes, unas “400 personas, explotaron en un aplauso interminable de entusiasmo y solidaridad”<sup>190</sup>.

La última participación artística tuvo lugar el domingo 24 de octubre, cuando se ofrecieron cuatro proyecciones cinematográficas en el *Cinema Moderno* que dieron término a estas jornadas vascas. Comenzaron a las cinco de la tarde con *Axut* de José María Zabala, un film experimental sin diálogos, que incidía en el tema de la realidad histórica y cotidiana de la zona geográfica vasca. Al término del film, se visionó “Euskadi en lucha”, un film realizado en Vizcaya y que testimoniaba la situación del pueblo vasco.

Posteriormente, a las nueve de la noche, se proyectó la película de vanguardia del pintor José Antonio Sistiaga, “... ere erera baleibu icik subua aruaren” realizada entre 1968-1970 y que se trataba de una película pintada. Por último, la jornada terminó con la proyección de *Arriluce* de José Ángel Rebolledo, un cortometraje experimental que simplificaba los lenguajes cinematográficos al máximo para expresar la situación alienante de la época. Todas las manifestaciones eran de acceso libre y estaban previstos debates al final de cada proyección con la participación de los propios autores. De igual manera, dentro de las jornadas hubo una muestra de carteles y se produjeron conferencias como la que tuvo lugar el sábado 23, cuando Ortzi ofreció una conferencia sobre historia vasca, a la que siguió una mesa redonda sobre amnistía con la participación de abogados y miembros de la Gestora Pro-Amnistía. Ese mismo día al mediodía, el alcalde de Venecia, el señor Mario Rigo, ofreció una recepción a la que asistieron miembros del comité organizador y de la Gestora Pro-Amnistía. Le entregaron una *Ikurrina* y el alcalde se comprometió a apoyar las reivindicaciones de Euskadi además de comprometer un espacio para Euskadi en la próxima Bienal<sup>191</sup>. Los propios organizadores de la Bienal afirmaban que, a pesar de ser todavía un contacto limitado, “servirá para abrir un debate más profundo en la próxima edición de la Bienal”<sup>192</sup>, lo cual fue el mayor logro que se consiguió con estos actos, ya que sentó un precedente para próximas celebraciones en las que Euskadi pudiera estar presente como una nación, hecho que nunca llegó a cumplirse.

En el ámbito artístico vasco, estas jornadas no tuvieron buenas críticas, para algunos

<sup>190</sup> Traducción del autor del italiano. *La Biennale Di Venezia. Anuario 1978*, ob. cit.; pp. 182-183.

<sup>191</sup> TXABI. art. cit.; p. 19.

<sup>192</sup> *La Biennale Di Venezia*, ob. cit., 1979; p. 183.

fue una forma clara de mostrar su desorganización<sup>193</sup>. Basten las palabras al respecto de Jorge Oteiza, el artista más influyente ideológica y estéticamente en el territorio para ilustrar el malestar por la escasa presencia de los artistas, quienes habían demostrado “ser un grupo de artistas irresponsables. Yo me siento verdaderamente avergonzado. Mi asistencia en Venecia sería para pedir perdón por nuestra irresponsabilidad al presentarnos con un programa digno de una comunidad de gitanos”<sup>194</sup>.

Ciertamente, si nos referimos a las artes plásticas, la presencia artística vasca en la Bienal de Venecia de 1976 fue más bien nula. El único representante que acudió a la muestra oficial, Agustín Ibarrola, lo hizo como miembro de un colectivo nacional, Estampa Popular y además las jornadas sobre Euskadi posteriores presentaron un carácter confuso, donde el componente estético se difuminó frente al político e identitario, con mezcla de conferencias sobre presos políticos, con música y proyección de films experimentales. Y es que verdaderamente, la Bienal de Venecia puso de manifiesto el momento de gran conflictividad política en el que se encontraban, que motivó que un acontecimiento artístico – cultural de carácter internacional estuviese más centrado en la lucha de las fuerzas políticas que en los análisis de las posiciones artísticas representadas.

La participación vasca en la Bienal’76, se trató del primer acto internacional en el que los artistas vascos iban a poder mostrarse con total libertad, sin embargo, el problema político no estaba resuelto y quedó patente la ruptura entre los artistas cercanos al Partido Comunista, sobre todo Ibarrola, respecto a los simpatizantes de la izquierda abertzale, siendo ambas las principales fuerzas ideológicas que impulsaban la práctica artística en esos momentos. Para Ibarrola, la experiencia de esta Bienal fue una vez más el claro ejemplo de la ruptura del Movimiento de Escuela Vasca:

“La Bienal de Venecia es otro punto negro en la historia del movimiento de la Escuela Vasca y la responsabilidad, yo no se lo atribuyo ni a los abertzales, ni exclusivamente a los enfrentamientos de Oteiza y Chillida. Lo atribuyo a la historia negra que ha acompañado al movimiento de la Escuela Vasca, a los esfuerzos por dividirla y por impedir que de Euskadi surja realmente una auténtica política nacional vasca [...]”<sup>195</sup>.

En opinión de Pedro Manterola, lo que manifestaban todas las polémicas era un “triste espectáculo de nuestra situación cultural, en gran medida por nuestra culpa. El panorama de los artistas en nuestro país, es un ejemplo desesperante de reyertas, discusiones

---

<sup>193</sup> X. A. “Euskal Herria Bienalan”. En *Anaitasuna*, núm. 328, 15 noviembre 1976; p. 22.

<sup>194</sup> Jorge Oteiza. “Mi respuesta a la Presencia de Euskadi en Venecia”, 29 de septiembre de 1976. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 14535, Signatura E-123/45.

<sup>195</sup> ANGULO, Javier. ob. cit.; p. 314.

y resentimientos personales sin cuento”<sup>196</sup>.

Lo que demuestra es que en estos momentos lo político va totalmente unido a lo cultural. Es una premisa de lo que sucede en la segunda mitad de los años setenta en el País Vasco, aunque en esta ocasión con un impulso internacional. Al final, el arte es el único que no tiene cabida en el marco de esta Bienal, puesto que incluso el lema elegido para acudir es la “Amnistía”, caballo de batalla social de estos momentos en la sociedad vasca<sup>197</sup>.

Durante los años venideros, las exposiciones que van a tener lugar se caracterizarán por su menor nivel de conflictividad. Vamos a dar cuenta de dos exposiciones que tuvieron lugar en 1978, tituladas: “Arte Vasco ’78” y “*Erakusketa*’78”, por tratarse de las más importantes de este periodo y también por ser representativas de dos nuevas formas de difusión y promoción cultural que se ponen en funcionamiento en esas fechas en el País Vasco. Además, van a ser consecuencia del nuevo momento político que se está viviendo, con el Estatuto de Guernica a punto de ser promulgado, lo cual permitía una mirada diferente sobre el arte vasco y su particularidad.

La primera de ellas es **Euskal Artea ’78 / Arte Vasco ’78**, una exposición patrocinada por la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao que a través de su “Obra Benéfico – Social y Cultural” en 1978, había puesto en marcha un Aula de Cultura que serviría, según sus intenciones, de “cauce y de estímulo a la creación artística de nuestra provincia”<sup>198</sup>. La innovación que presentaba sobre todo en el plano artístico venía fundamentada en el interés que mostraba la Caja por hacer valer el nuevo sentir de renovación en los contenidos culturales que tenía el pueblo vasco. Hasta entonces, las cajas de ahorro solo habían dispuesto en las ciudades de unas salas en las que ofrecían exposiciones y promocionaban las artes por medio de certámenes tal como hemos conocido. La muestra que dio a conocer los intereses de este nuevo centro de promoción cultural y que inauguró su nueva sede fue “Euskal Artea ’78 / Arte Vasco ’78” y celebrada en octubre de 1978. Desde el verano de ese año se planificó la exposición como una más de las actividades a celebrar sobre el hecho artístico. La idea era ofrecer “un amplio contexto informativo de cara a una mayor comprensión de la experiencia artística por los visitantes”<sup>199</sup> y para ello se programaron, además de un ciclo de conferencias, varias proyecciones de diapositivas y películas, un Congreso de Arte Vasco que

<sup>196</sup> MANTEROLA, Pedro. “La Bienal de Venecia 1976. Un debate abierto”. En *Berriak*, núm. 5, 14 octubre 1976; p. 53.

<sup>197</sup> El Comité representativo de Euskadi que había acudido a estas jornadas, posteriormente acudió a otros destinos europeos con el caballo de batalla de la Amnistía. Estuvieron en Bruselas y París, “Euskadi en París”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 22, 17 – 23 febrero 1977; p. 10.

<sup>198</sup> Presentación al catálogo *Euskal Artea ’78 / Arte Vasco ’78*. [Cat. Exp.], octubre 1978, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1978; s. p.

<sup>199</sup> MORQUILLAS, José Ramón. “Carta dirigida a los artistas vascos”, Bilbao, julio 1978. Recogida en GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. *Los miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa en la historia reciente de la plástica vasca*. San Sebastián: Asociación Artística de Guipúzcoa, 1999; pp. 122-124.

desarrollaría como grandes temas la relación entre el arte y la política, los medios de comunicación, la educación y la sociedad y, por último, las propias relaciones entre la arquitectura, la escultura y la pintura<sup>200</sup>.

Se trató de una muestra colectiva de artistas vascos, que recogió las obras de un numeroso grupo de creadores, en total cincuenta y siete artistas provenientes de Álava, Vizcaya, Guipúzcoa y Navarra, en una de las mejores recopilaciones del quehacer plástico vasco que se habían realizado hasta el momento<sup>201</sup>. Con la idea de ser ordenada en base a tendencias y de manera didáctica en la misma existía una variedad de nombres que iban desde algunos de los autores vascos más significativos de los años sesenta como Balerdi, Basterretxea, Mendiburu, Chillida, Arias, Sistiaga, Sanz, Blanco, Carrera, Aguirre o Larrea, hasta los que empezaban a emerger en estos años como Nagel, Amezttoy, Goenaga, Llanos, Zuriarrain, Herrero, Bonifacio, Anda, Azketa, Salaberri o los hermanos Roscubas, e incluso alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao que comienzan a participar de la vida cultural de la ciudad como Catania, Ballestín, Olabarri, De la Rica o Gortázar, de modo que se pretendía mostrar lo que se estaba haciendo en esos momentos<sup>202</sup>. Nuevamente el problema de la selección de unos artistas frente a otros provocó ciertos problemas, hicieron deslucir la exposición. Cuando ya estaba prevista la participación de los cincuenta y siete artistas, cinco de ellos, los alaveses Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg, Santos Iñurrieta, Alberto González junto con el guipuzcoano José Luis Zumeta decidieron retirar sus obras. Estos artistas estaban por estas mismas fechas ligados a la Fundación Faustino Orbeago, -de la que daremos cuenta a continuación-, una institución privada que apoyaba a varios artistas vascos. La negativa a participar fue una señal de protesta por la no inclusión en la muestra de otros artistas que la entidad privada patrocinaba y que ellos consideraban representativos del arte vasco como eran José Barceló y Jesús María Gallo Bidegain. Aun y todo, la exposición se mostró bastante completa y fue tenida como la “más importante y completa muestra de arte vasco presentada en Euskadi desde hace años”<sup>203</sup>.

A su vez, se prepararon un conjunto de actividades divulgativas que ofreciesen la mayor información posible sobre la situación del arte vasco en ese momento. Para ello, el director de la sala, José Ramón Sainz Morquillas, dirigió unos meses antes una carta a los

---

<sup>200</sup> “Se prepara en Bilbao un congreso de arte vasco”. *Deia*, [Bilbao], 20 agosto 1978; p. 27.

<sup>201</sup> Recogidos en el catálogo estaban los artistas de la provincia de Álava: Aguirre, González, A., Iñurrieta, Ballestín, Lafuente, Marcote, Mieg y Ortiz de Elguea; de Vizcaya: Blanco, Carrera, Catania, De la Fuente, De la Rica, Díez Alaba, González, E., Gortazar, Herrero, Larrea, Mirantes, Montiel, Morquillas, Olabarri, Ramos Uranga, Martín, Roscubas, F. y V.; Sanz, T.; Urquijo y Valle; en el caso de Guipúzcoa: Alberdi, Arias, Amezttoy, Arrastalu, Arze, Balerdi, Basterretxea, Bonifacio, Chillida, E.; Goenaga, Llanos, Mendiburu, Nagel, Sanz, C.; Sistiaga, Txopitea, Ugarte, Zumeta, Zurriarain; y por Navarra: Anda, Azketa, Manterola, Moral, Murillo, Osés, Resano, Royo y Salaberri.

<sup>202</sup> “Euskal – Artea 78”, un recorrido por el arte de hoy”. *Egin*, [Hernani], 8 octubre 1978; p. 4.

<sup>203</sup> ANGULO, Javier Angulo. “Inauguración de la Muestra de Arte Vasco – 78, en Bilbao”. *El País*, [Madrid], 11 octubre 1978; p. 31.

artistas, en la que explicaba el plan de actuación de la misma y solicitaba la consulta y colaboración de todos<sup>204</sup>. Es un gesto que puede tener, no obstante, dos interpretaciones diferentes, por un lado, tal vez la finalidad fuese contar con una participación lo más mayoritaria posible de los artistas para evitar así conflictos y ajustarse a sus peticiones; o bien, también puede denotar una falta de experiencia a la hora de celebrar un evento de este tipo y, por lo tanto, requerían del mayor número de propuestas posibles.

Llama la atención las variadas actividades que se quieren poner en marcha, desde la proyección de dispositivas y películas, la creación de un archivo con la bibliografía y los materiales publicados sobre cada artista hasta la celebración de conferencias<sup>205</sup>. El pequeño problema que había surgido con los artistas de la Fundación Faustino Orbeago se repitió con el crítico de arte Santiago Amón, ligado también a dicha asociación, quien suspendió las dos conferencias sobre arte vasco que tenía concertadas.

Asimismo, se proponían poner en marcha un Congreso de Arte Vasco donde se trataran las relaciones que el arte mantenía con cuatro grandes apartados: la política, los medios de comunicación, la educación y la sociedad; así como las relaciones de las artes entre sí —arquitectura, escultura, pintura<sup>206</sup>. Son temas obtenidos en base a congresos que ya habían tenido lugar en Cataluña y que servían como ejemplo a la hora de plantear éste<sup>207</sup>. Pese a que a finales de septiembre desde la prensa local se anunciara que el Congreso de Arte Vasco iba a tener lugar en los últimos cinco días de octubre y que iba a ser abierto por Jorge Oteiza<sup>208</sup>, no se llegó a celebrar y lo que ofrecieron fueron varias conferencias que completaban la labor informativa pretendida. Para ello, en primer lugar, Pedro Manterola fue el encargado de explicar las características del arte en Navarra, posteriormente, Edorta Kortadi hizo lo mismo con las propias de la provincia de Guipúzcoa<sup>209</sup> y Javier Urquijo se encargó de los artistas de Vizcaya. Finalizaron las actividades con una mesa redonda en la que participaron los artistas jóvenes de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, Txupi Sanz, Alfonso Gortázar y el encargado de la sala, José Ramón Sainz Morquillas quienes resumieron lo tratado en los días anteriores y mantuvieron un coloquio sobre el mismo<sup>210</sup>.

Con motivo de la muestra y con el afán divulgador y pedagógico señalado, se editó un catálogo de pequeñas dimensiones en el que se presentaba la entidad financiera que lo patrocinaba y de la que ya hemos dado cuenta e igualmente contenía un texto de Javier Viar

<sup>204</sup> José Ramón Sainz Morquillas: Carta dirigida a los artistas vascos para la exposición Euskal Artea '78 / Arte Vasco '78, Bilbao, julio 1978. Recogida por GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. *Los Miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa en la historia reciente de la plástica vasca*. ob. cit.; pp. 122 – 124.

<sup>205</sup> *Euskal Artea '78 / Arte Vasco '78*, [Cat. Exp.]; s. p.

<sup>206</sup> “Se prepara en Bilbao un congreso de arte vasco”. *Deia*, [Bilbao], 20 agosto 1978; p. 27.

<sup>207</sup> José Ramón Sainz Morquillas: *Congreso de Arte Vasco, Aproximación al temario*.

<sup>208</sup> “Exposición colectiva y Congreso de Arte Vasco”. *Deia*, [Bilbao], 21 septiembre 1978; p. 1.

<sup>209</sup> “Edorta Kortadi habló sobre el arte guipuzcoano”, *Deia*, [Bilbao], 28 octubre 1978; p. 34.

<sup>210</sup> “Finalizó en Bilbao la exposición “Euskal Artea 78”. *Deia*, [Bilbao], 2 noviembre 1978; p. 21.



titulado “Arte Vasco: tradición y vanguardia”. En él, el análisis sobre el arte vasco se centraba en el debate sobre la existencia de un arte vasco contemporáneo relacionado con los conceptos de identidad, tradición y modernidad que el Movimiento de Escuela Vasca había propuesto. A su vez, el catálogo recogía una obra de cada artista representado, incluso de los que posteriormente decidieron no exhibir su obra.

En definitiva, esta exposición demuestra que nos encontramos en un momento nuevo y diferente al inmediatamente anterior. Se trata de una manera distinta de exponer, que viene ofrecida por las nuevas circunstancias que dispensa, entre otras muchas cosas, el patrocinio de una entidad financiera. Por un lado, contar con unas infraestructuras mayores de las que se disponía anteriormente, brindaba posibilidades nuevas de exposición y de organización. Por otro lado, el simple hecho de que un artista como Morquillas fuese el director de un Aula de Cultura ya demostraba un aperturismo que va a quedar patente en las actividades generadas. Todo esto se traduce en que tienen cabida no solo los artistas representativos de los años sesenta para representar el arte vasco, sino que el elenco se abre hacia los más jóvenes. No es una cuestión de democratización del arte, como pudimos ver en Baracaldo, ahora lo considerado como arte vasco supera los límites de los creadores significativos de la Escuela Vasca, e incorpora a los jóvenes que dirigen sus experimentaciones hacia nuevas corrientes alejadas de las de sus antecesores. En este sentido, podemos recalcar que hay una nueva libertad a la hora de tratar el tema del arte vasco, e incluso, como sucede en el texto del catálogo, se empieza a estudiar y cuestionar la mera existencia de un arte vasco, así como los verdaderos factores que determinaron su nacionalidad.

En las exposiciones que han sido analizadas anteriormente las discusiones sobre la selección de artistas y la representatividad de los mismos eran los matices predominantes que dirigían los acontecimientos. En estos momentos, las polémicas son mucho más individualistas, centradas en la manera de promoción del artista. Como hemos visto, en la selección realizada son muchos los artistas que se dan cita, pero otros muchos son obviados. Las ausencias también son importantes, cabe citar a Morrás, Ibarrola u Oteiza; no obstante, ya no existe polémica, ahora cada uno aprovecha su oportunidad de exponer en aras del beneficio propio, de manera que el sentimiento de colectividad quedaba relegado a un segundo plano. Los planteamientos ya no son de grupo, aunque mantienen el interés por abordar el arte como un elemento válido para la sociedad, para su educación, tal como se había pretendido desde la Escuela Vasca. capaz de educar siguen estando cercanas a las propuestas que los artistas del Movimiento de Escuela Vasca mantenían con un interés por educar y por acercarse al arte de una manera multidisciplinar.

Sobre la individualidad de los intereses que mueven a los artistas tenemos que dar cuenta de otra promotora cultural que en 1978 comienza sus actividades y que va a impulsar

unas exposiciones por toda la geografía tanto del País Vasco como nacional: la Fundación Faustino Orbegozo, con las muestras *Erakusketa '78, '79 y '80*. Como ya se ha señalado, uno de los objetivos de dicha fundación privada fue el apoyo a la cultura y a la creación artística que se concretó en el pensionado y promoción de artistas vascos, así como la celebración de las varias exposiciones colectivas de arte vasco puestas en marcha desde 1978 hasta 1980 bajo el nombre de “*Erakusketa*” –exposición, en castellano- y que adquirirán una resonancia importante.

La ciudad que comenzó todo un ciclo de muestras fue la sede de la fundación, Bilbao y el lugar elegido fueron los nuevos locales de la Caja Laboral Popular, en el Arenal de la capital vizcaína, gracias a la colaboración mantenida con la entidad bancaria<sup>211</sup>. Desde el 1 al 28 de diciembre de 1978 y bajo el título de “*Erakusketa '78. Euskal Artea / Arte Vasco*” que marcaba claramente las intenciones de mostrar colectivamente una muestra del arte vasco. El alcance que esta muestra tuvo en prensa es notorio, incluso días antes de que se inaugurase, las noticias sobre ella y sobre su patrocinador fueron abundantes<sup>212</sup>.

La muestra inicial se compuso de una selección de quince artistas, entre los que se encontraban los pertenecientes a la fundación: Juan Mieg, José Luis Zumeta, Santos Iñurrieta, Jesús María Gallo Bidegain, Carmelo Ortiz de Elguea y Alberto González<sup>213</sup>; así como otros nueve artistas invitados entre los que estaban los escultores Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu y Vicente Larrea y los pintores Rafael Ruiz Balerdi, Miguel Diez Alaba, Pedro Salaberri, Gabriel Ramos Uranga, Pedro Salaberri, Pello Azketa y Andrés Nagel<sup>214</sup>. Con la incorporación del trabajo de estos artistas se pretendía mostrar una representación válida de las manifestaciones del arte vasco más actual, con ejemplos de obras de las tres generaciones que ofrecían las respuestas más renovadoras a las manifestaciones artísticas del momento en el País Vasco. La pretensión no era realizar una exposición exhaustiva del arte vasco sino ofrecer de manera coherente una selección de artistas vascos, tal como señalaba Santiago Amón en el texto para el catálogo de la muestra en Madrid donde especificaba estas peculiaridades:

“No es esta exposición (no pretendía serlo) antología exhaustiva o acabado repertorio del arte vasco de nuestros días. Entiéndala, más bien el contemplador como exponente selectivo de una tendencia actualizada y mayoritariamente homogénea en cuanto a la nómina de

<sup>211</sup> Utilizaron las plantas tercera y cuarta del edificio que la Caja Laboral Popular tenía en la calle Arenal número 2, “El viernes se inauguró la muestra de arte vasco “*Erakusketa – 78*””. *Egin*, [Hernani], 3 diciembre 1978; p. 26.

<sup>212</sup> Se puede ver al respecto artículos de una página completa, el 29 y 30 de noviembre, tanto en *Deia*, *Egin* como *El Correo Español – El Pueblo Vasco*.

<sup>213</sup> El único artista pensionado que falta es José Barceló, que se incorporará para las exposiciones de 1979.

<sup>214</sup> *Erakusketa '78. Euskal Artea / Arte Vasco*. [Cat. Exp.], itinerante, Bilbao: Fundación Faustino Orbegozo, Bilbao 1978.

expositores y al concierto de las obras expuestas”<sup>215</sup>.

Procuraron presentar una parte de la producción de unos artistas que tenían en común, en palabras del autor del catálogo y coordinador del evento, Javier Viar, el “haber dado una respuesta a partir de posturas informalistas a las opciones más renovadoras y fuertes que en el arte de nuestro siglo se han producido allende las fronteras vascas”<sup>216</sup>. El mismo crítico y escritor estructuró a los artistas congregados en esta muestra en tres generaciones del arte vasco de postguerra que daban cuenta de casi treinta años de vanguardia vasca. La generación pionera estaba representada por Chillida, seguida por Mendiburu, Larrea, Balerdi, Zumeta, Mieg, Ortiz de Elguea e incluso Ramos Uranga. Por último, quedaba la tercera generación, que empezaba a emerger en esos momentos con nombres como Díez Alaba, Nagel, Salaberri, Gallo Bidegain, Azketa, González e Iñurrieta<sup>217</sup>. En cuanto a tendencias se ofrecían sobre todo las prácticas abstractas e informales que habían dominado el panorama vasco en los años sesenta junto con la obra figurativa de algunos de los jóvenes que habían irrumpido dentro de la nueva figuración.

Todas estas apreciaciones se recogieron en un texto publicado en los tres catálogos editados con motivo de las exposiciones celebradas en los diferentes años y lugares. El primero de ellos, de 1978 tenía como portada una ilustración de José Luis Zumeta en la que se ofrecía la huella de una mano abierta pintada con varios colores, verde, rojo y amarillo en una clara simbología reivindicativa (Fig. núm. 82)



Fig. núm. 82. José Luis Zumeta, Portada del catálogo de la muestra “Erakusketa ’78 Euskal Artea / Arte Vasco”.

Asimismo, con el deseo de continuar la labor de divulgación que el Instituto de Arte y Humanidades pretendía poner en marcha, la muestra de arte estuvo acompañada de una serie de conferencias de diferente índole dentro de los campos humanistas que pretendía impulsar la entidad<sup>218</sup>. Desde el día 4 de diciembre hasta el 20 del mismo mes tuvieron lugar

<sup>215</sup> AMÓN, Santiago. “Notas para una aproximación a “Erakusketa”. En *1979 Erakusketa. Pintura – Escultura*, [Cat. Exp.], diciembre 1979, Palacio de Velázquez, Madrid. Bilbao: Fundación Faustino Orbegozo, 1979; p. 27.

<sup>216</sup> “Mañana se inaugura en Bilbao “Erakusketa 78”. *Deia*, [Bilbao], 30 noviembre 1978; p. 17.

<sup>217</sup> VIAR, Javier. “Tres generaciones del arte vasco de posguerra”. En *1979 Erakusketa. Pintura – Escultura*, [Cat. Exp.], ob. cit.; pp. 21 – 24.

<sup>218</sup> Las conferencias y sus ponentes fueron: Día 4: Santiago Amón: “la abstracción, la invención de nuestro tiempo”. Día 6: Javier Viar: “Informalismo y formalización en el arte vasco actual”. Día 11: Juan Pablo Fusi: “El espíritu liberal, socialista y nacionalista de Bilbao”. Día 13, Javier Salazar: “Lectura de la ciudad como valor

en la sede de Caja Laboral, en la cuarta planta, a las siete y media de la tarde, unas conferencias que versaron tanto de arte como de política, de sociedad, historia o urbanismo. De la misma manera, se pretendía que los organizadores de la exposición junto con los artistas representados, guiaran a alumnos de varias ikastolas dentro de la muestra de una manera didáctica para así “crear las bases de un plan de difusión del arte en escuelas e ikastolas más ambicioso y permanente”<sup>219</sup>. Ese plan permanente al que se refieren consistía en que anualmente se presentase una exposición de características similares que recogiera los distintos aspectos del arte vasco, una cuestión que no tuvo su continuidad.

Desde un principio se mostró un interés por mostrar la exposición en diversas localidades del País Vasco, con el fin de ilustrar al mayor número de gente. La siguiente ciudad en la que se organizó fue en Vitoria, del 9 al 29 de enero de 1979, en los locales del Museo Provincial de Bellas Artes de Álava (Fig. núm. 83) que permitieron introducir más



Fig. núm. 83. Artistas de la muestra “Erakusketa” en el Museo de Bellas Artes de Álava en Vitoria. *Norte Express*, 10 de enero de 1979; p. 1.

obras que las exhibidas en Bilbao y en mejores condiciones<sup>220</sup>. En aquella ocasión a los artistas que habían acudido a Bilbao se les unió un escultor alavés, José Gabriel Aguirre, quien no había podido acudir a la cita bilbaína. La nueva denominación es *Erakusketa* ’79, y las pretensiones seguían siendo las mismas, incluso también se programaron conferencias en la Casa de Cultura de la capital alavesa, aunque en esta ocasión fueron otros ponentes y los temas se centraron en cuestiones concernientes al territorio alavés<sup>221</sup>.

En las crónicas aparecidas en prensa, que vuelven a ser numerosas y extensas, se aprecia un renovado optimismo por contar con un evento de estas características. Estas apreciaciones se pueden comprobar en palabras del crítico Javier Serrano, que relaciona esta muestra incluso con la exposición que dio a conocer al grupo Orain de la Escuela Vasca:

“Desde octubre de 1966, es decir, desde hace algo más de doce años, no habíamos tenido en

---

cultural y social: el Caso de Bilbao”. Día 15: Fernando García de Cortázar: “La clase dirigente: Política, ideología y cultura en el País Vasco, 1900 – 1931”. Día 18: Mikel Unzueta: “Los principios del derecho vasco como manifestación en la etnia vasca”. Día 20: Julio Caro Baroja: “Bilbao, como entidad histórica”. “Comenzó “Erakusketa 78”: Seis meses de arte y cultura por todo Euzkadi”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 4 diciembre 1978; p. 7. La conferencia programada para el día 18 de Mikel Unzueta se trasladó al día 19 y corrió a cargo de Adrián Celaya.

<sup>219</sup> ANGULO, Javier. “Erakusketa – 78, muestra itinerante del arte vasco actual”. *El País*, [Madrid], 3 diciembre 1978; p. 29.

<sup>220</sup> SERRANO, Javier. “Erakusketa 78 – 79, Arte vasco contemporáneo en el Museo Provincial”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 14 enero 1979; p. 23.

<sup>221</sup> Los días y los temas de las conferencias fueron: Día 15 de enero: Santiago Amón: “Cien años de pintura vasca”. Día 17, Juan Pablo Fusi: “El problema vasco: origen histórico”. Día 22: J. Ignacio Linazasoro: “La permanencia de la ciudad gótica: el caso de Laguardia en Álava”. Día 25: Julio Caro Baroja: “La significación de Vitoria en el conjunto urbano vasco”, anuncio publicado en *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, 14 enero 1979; p. 18.

nuestra ciudad una muestra de arte vasco tan rigurosamente seleccionada. Es obvio señalar que también hay ausencias importantes [...]. Una gran muestra de arte vasco actual”<sup>222</sup>.

Verdaderamente la comparativa con el movimiento de Escuela Vasca queda fuera de lugar, pero demuestra que hasta entonces no había habido en Vitoria ninguna otra recopilación de las creaciones artísticas realizadas en el País Vasco. De manera similar sucederá en otras localidades en las que se realizó la exposición: Bergara, Aretxabaleta, Hondarribia, Irún, Gernika, Donostia - San Sebastián, Zarautz, Iruña - Pamplona, Zumárraga, Basauri y Plencia<sup>223</sup>, con una atención y una repercusión desigual del acontecimiento pero que supuso una oportunidad de difundir parte de la creatividad plástica del momento vasco.

Antes de realizarse la última exposición en Plencia, “Erakusketa ‘79” salió de los límites geográficos del País Vasco con sendas presencias en Madrid y Barcelona. La muestra de Madrid tuvo una gran resonancia. Durante la década de los setenta las únicas oportunidades para conocer el arte vasco que había tenido la ciudadanía de la capital española fueron dos: la primera, en octubre y diciembre de 1971 con la exposición “50 años de pintura vasca (1885 – 1935)”, en la que como su título indica se mostraron los trabajos de los artistas más significativos anteriores a la guerra<sup>224</sup>. Dos años más tarde, en 1973, se presentó la exposición *5 escultores vascos*, en la Galería Skira donde se dieron cita los escultores considerados más importantes del momento: Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza y Ricardo Ugarte<sup>225</sup>. Es por este motivo por el que, tanto en Madrid como en el País Vasco, acogiesen el acontecimiento con gran entusiasmo.

La exposición se celebró del 26 de noviembre al 12 de enero de 1980<sup>226</sup> en las salas del Palacio de Velázquez en el Parque del Buen Retiro de Madrid, bajo el título *1979 Erakusketa. Pintura – Escultura*. La organización partía de la Fundación Faustino Orbeago, aunque el patrocinio quedaba bajo la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura. Javier Tusell como Director General de dicho

---

<sup>222</sup> SERRANO, Javier. “Erakusketa 78 – 79. Arte Vasco contemporáneo en el Museo Provincial”, art. cit.

<sup>223</sup> Las fechas y lugares de dichas exposiciones fueron: Bergara, UNED, 16 febrero - 2 marzo 1979; Aretxabaleta, Caja Laboral, 16 febrero - 2 marzo 1979; Hondarribia-Fuenterrabía, Sala Keska, 12 - 30 marzo 1979; Irún, Caja Laboral, 12 - 30 marzo 1979; Gernika-Lumo, Caja Laboral, 21 abril - 2 mayo 1979; Donostia-San Sebastián, Museo San Telmo, 15 - 31 mayo 1979; Zarautz, Ayuntamiento, 4 -17 junio 1979; Iruña-Pamplona, Caja Laboral, 21 junio - 15 julio 1979; Zumárraga, Asociación de Padres de Familia, 22 junio - 15 julio 1979; Basauri, Kultur Etxea - Casa de Cultura, 5 - 22 octubre 1979; Plencia, Casino Aurrera, 27 marzo - 24 abril 1980. Fuente: Base de datos *Arteder*, del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

<sup>224</sup> Nos referimos, por citar a algunos, a Amárica, Arrúe, Arteta, Echevarría, Guiard, Iturrino, Maeztu, Regoyos, Tellaetxe, Zubiaurre o Zuloaga. *50 años de pintura vasca (1885 – 1935)*, [Cat. Exp.], octubre – diciembre 1971, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1971. La misma exposición se trasladó a San Sebastián al Museo de San Telmo durante enero y febrero de 1972.

<sup>225</sup> *5 escultores vascos*. [Cat. Exp.], 12 enero – 12 febrero 1973, Galerías Skira, Madrid.

<sup>226</sup> A pesar de ser esas las fechas oficiales, en un artículo de enero de 1980 exponen que se prolongó hasta el 15 de enero, “Una Erakusketa en Madrid”, *Cambio 16*, 20 enero 1980; p. 70.

departamento explicaba en la introducción a la exposición el interés por mostrar el arte vasco, por su importancia y por el olvido al que había estado sometido:

“El punto de partida ha de ser la conciencia de que si, años atrás, se provocó el divorcio entre la cultura oficial y la real, la segregación se ha visto acentuada entre la manifestación cultural de las nacionalidades más conscientes de su propia identidad, y su frecuente desconocimiento en Madrid. Y a nadie se le oculta que la aportación vasca a la plástica de nuestro tiempo ha merecido, en más de un caso, todo un reconocimiento universal”<sup>227</sup>.

La muestra se ceñía en primer lugar a los artistas vascos que la Fundación Orbeagoz patrocinaba: Barceló, que se incorporaba aquí, en Madrid, Gallo Bidegain, Ortiz de Elguea, Mieg, Iñurrieta, González y Zumeta; y se completaba con la colaboración de otros tres expositores, con los que el Instituto de Arte y Humanidades mantenía una relación asidua: Mendiburu, Nagel y Ramos Uranga<sup>228</sup>. Por lo que Chillida, Ruiz Balerdi, Díez Alaba, Salaberri, Larrea y Azketa, que habían expuesto en el País Vasco, no mostraron sus obras en el Palacio Velázquez, con lo que suponía de reducción del panorama creativo vasco. No obstante, los intereses con los que presentan la muestra eran los mismos, sin ninguna variación:

“No pretende “Erakusketa” ser antología exhaustiva o consumado repertorio del arte vasco de nuestros días. Sin duda que en ella no están todos los que son, aunque del conjunto de los en ella representados se nos haga factible coagular todo un síntoma y una cierta consecuencia del arte vasco contemporáneo”<sup>229</sup>.

Incluso el texto de Javier Viar sobre las “Tres generaciones de arte vasco de posguerra” incluido en el anterior catálogo vuelve a introducirse en el que editan para esta ocasión, pese a seguir refiriéndose a los artistas ausentes en esta ocasión. Incluyen un texto



Fig. núm. 84.  
Portada del  
catálogo “1979,  
*Erakusketa*, pintura  
escultura”,  
itinerante.

de Santiago Amón, “Notas para la aproximación a “Erakusketa” y además se incorporó un ensayo realizado por Julio Caro Baroja bajo el título: “Sobre el concepto del arte vasco”, en el que explicaba la tendencia a definir la identidad vasca y se cuestionaba la definición de una teoría sobre el arte determinado como vasco<sup>230</sup>. El catálogo se completó con textos realizados por los propios artistas en los que vertían sus consideraciones acerca del arte, la vida, o su profesión dentro de un cuestionario que la Fundación remitió a todos ellos. La portada del catálogo necesitó un cambio sobre todo por el desajuste con los años en que se produce. La intención inicial era, como consta

<sup>227</sup> TUSELL, Javier. “Introducción”. En 1979. *Erakusketa. Pintura – Escultura*, [Cat. Exp.] ob. cit.; p. 7.

<sup>228</sup> Instituto de Arte y Humanidades, Fundación Faustino Orbeagoz: *Memoria Erakusketa – 79. Palacio de Velázquez*, diciembre 1979.

<sup>229</sup> *Ibíd.*

<sup>230</sup> *Ibíd.*: pp. 9 – 11.



en el proyecto del catálogo, realizarla en los colores rojo, verde y blanco, como había sido la anterior, en alusión a la ikurriña, bandera vasca, pero definitivamente se realizó en esos colores sobre un tono ocre y con una leve incorporación del azul. Sin embargo, la referencia a la bandera es clara con unas aspas verdes que atraviesan el motivo (Fig. núm. 84).

A modo de complemento de “*Erakusketa*’79” tuvieron lugar en el propio Palacio Velázquez unos actos y propuestas culturales de lo más variadas que respondían al interés de mostrar la cultura vasca desde diferentes puntos de vista. Como venía siendo una costumbre, se realizó del 4 al 20 de diciembre un ciclo de conferencias<sup>231</sup> en torno a los problemas, las realidades y exigencias del presente y futuro del País Vasco. A su vez, se completaron las jornadas con dos conciertos, ambos a cargo de María Luisa Ozaita<sup>232</sup>. En el primero de ellos, el 17 de diciembre de 1979, se estrenó una obra de la compositora vasca “*Pelleas y Melisanda*” sobre textos de Pablo Neruda que conservaba las bases rítmicas de la música tradicional vasca, sin caer en folclorismos<sup>233</sup>. El 18 de enero de 1980, una vez que la exposición de arte estaba finalizada, tuvo lugar el segundo concierto de clavecín a cargo de María Luisa Ozaita, en el Ateneo de Madrid<sup>234</sup>.

Para completar el ciclo cultural se proyectaron cinco de los “*Ikuska*”, cortos cinematográficos de carácter monográfico y documental, realizados respectivamente por los directores vascos José Luis Egea, Pedro Olea, Antón Mericaetxeberria, Koldo Izagirre y Xabier Elorriaga. En ellos se analizaban temas de actualidad de aquel momento: las ikastolas, el bilingüismo, el suceso de Gernika, o la televisión autonómica. Era una serie concebida como “vehículo mediador entre el tradicional noticiero y el documental monográfico sobre cuestiones de lo que podríamos llamar actualidad permanente”<sup>235</sup>.

Sobre la acepción que tuvieron todos estos acontecimientos, contamos con el dato de la “Asistencia a la exposición “*Erakusketa*”. Palacio Velázquez”, cifrada en un total de 4.488 personas en los cuarenta y ocho días que estuvo abierta al público<sup>236</sup>, lo cual no es una mala cifra, aunque tampoco es muy elevada para tratarse de una ciudad como Madrid, y sobre todo para toda la publicidad con la que contó. Diferente fue la repercusión que obtuvo la

---

<sup>231</sup> Las fechas, ponentes y temas fueron: Día 4: Julio Caro Baroja: “Análisis crítico de cien años de cultura vasca”. Día 6: Santiago Amón: “En torno a una escuela de arte vasco”. Día 11: Joan Mari Torrealdai: “Literatura vasca actual”. Día 13: Fernando García de Cortazar: “Nacionalismo y religión en el País Vasco”. Día 19: José Luis Aurrecoechea: “La ikastola, como alternativa educativa de Euskadi”. Día 10: Juan Pablo Fusi: “El pluralismo vasco”.

<sup>232</sup> Reconocida compositora, intérprete del clavecín y realizadora musical baracaldesa.

<sup>233</sup> La interpretación corrió a cargo de Antonio Arias: flauta travesera y flauta dulce; Rafael Ramos: violoncelo; María Luisa Ozaita: órgano positivo y cembalo y Esperanza Abad: soprano, *Programa Pelleas y Melisanda*, 17 diciembre 1979.

<sup>234</sup> *Programa Concierto de clavecín*, 18 enero 1980.

<sup>235</sup> “*Erakusketa – 79*”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 151, 15 – 22 noviembre 1979; p. 43.

<sup>236</sup> “Asistencia a la exposición “*Erakusketa*” Palacio Velázquez”, ca. enero 1980. Archivo Fundación Faustino Orbeago, sin signatura.

muestra y sus actividades en revistas y prensa diaria tanto del País Vasco como de Madrid. Antes de su inauguración, la publicidad sobre la misma destacaba la itinerancia internacional que iba a tener. Pensaban, y así lo anunciaban, llevarla a París, Nueva York, Alemania y Suramérica<sup>237</sup>, aspecto que no llegó nunca a tener lugar. De la misma manera, comunicaban que todos los actos programados estaban dentro de un ciclo sobre cultura vasca, que era parte del objetivo de que Madrid fuese “punto de confluencia de la cultura de las diversas nacionalidades y regiones de España”<sup>238</sup>.

El presidente en esos momentos de la Fundación Faustino Orbeago, José Antonio Ibáñez de Garayo, recogía sus impresiones optimistas sobre la aceptación de la muestra en Madrid: “(...) está causando gran expectación por lo desconocido de la misma. La gente no esperaba que en Euzkadi se estuviera haciendo lo que muestra “*Erakusketa '79*”<sup>239</sup>. Igualmente, la mayoría de las crónicas realizadas en la capital madrileña realizan unos balances muy positivos sobre esta experiencia, como por ejemplo el artículo que a continuación reproducimos del periódico *Ya*:

“El montaje de esta muestra de arte vasco ha sido un acierto pleno de la Dirección General del Patrimonio Artístico del Ministerio de Cultura por partida doble. De una parte contribuye a crear, culturalmente, un clima de convivencia necesario, y de otra, porque su contenido, además de ser importante en sí mismo, propicia un mejor conocimiento de la sorprendente evolución del arte vasco durante cuatro décadas por la integración de savia nueva en el añoso árbol de la llamada, con razón o sin ella, escuela vasca de pintura”<sup>240</sup>.

En este tipo de artículos alaban más la posibilidad de ver las obras de varios artistas vascos, que la propia selección de arte vasco que se había cometido y que quedaba reducida a los artistas que pertenecían a la Fundación Orbeago. Es un aspecto que las reflexiones que tienen lugar en el País Vasco mantienen; es decir, a pesar de que podía ser criticable la selección, es más importante la oportunidad de exponer en una ciudad fuera de Euzkadi como lo era Madrid. Un claro ejemplo es la reseña que realiza Marta González para la revista donostiarra *Ere* donde señalaba:

“Diez artistas vascos exponen en el Retiro madrileño. No están todos los que son. Se podrá discutir –y convendrá hacerlo- el criterio selectivo que se ha seguido. Pero la muestra está ahí como exponente de lo que se hace por estos lares. “*Erakusketa – 79*” ha recibido palos suficientes, y a veces justificados. Sin embargo, la muestra proporciona datos suficientes sobre la situación actual del arte plástico en Euzkadi. Entre la crisis y la búsqueda de nuevas

<sup>237</sup> ANGULO, Javier. “*Erakusketa 79*, arte vasco actual”. *El País*, [Madrid], 24 noviembre 1979; p. 29.

<sup>238</sup> “Muestra de la cultura vasca actual en Madrid”. *El País*, [Madrid], 27 octubre 1979; p. 125.

<sup>239</sup> BORDEGARAI, Kepa. “Ayer se inauguró en Madrid “*Erakusketa 79*”. *Deia*, [Bilbao], 27 noviembre 1979; p. 21.

<sup>240</sup> “Arte Vasco de posguerra. Exposición colectiva ERAKUSKETA 79, en el palacio Velázquez, del Retiro”. *Ya*, [Madrid], 13 diciembre 1979; p. 21.

fronteras, el arte vasco es aún noticia”<sup>241</sup>.

No obstante, el aspecto crítico acerca de la discriminación hacia los artistas vascos que no pertenecían a la Fundación que patrocinaba esta exhibición lo tuvo en cuenta Ángel González García, quien realizó para *El País* una de las críticas más duras hacia esta exposición<sup>242</sup>. Recriminaba que el criterio cualitativo al que apelaban los organizadores fuese más bien de carácter administrativo, ya que los artistas seleccionados no se ajustaban a los criterios ni estilísticos, ni generacionales con los que se habían justificado sus presencias; sino más bien se ajustaban a la pertenencia a una fundación que fomentaba las artes. Censuraba también el lugar donde tuvo cabida y el patrocinio por parte del Ministerio de Cultura, ya que se trataba de un lugar de exposiciones memorables y la exposición que se había realizado no lo era de ninguna de las maneras:

“[...] allí precisamente donde hubiéramos querido ver una gran exposición de arte vasco concebida y realizada con otros criterios que no sean los específicos intereses de una fundación. *Orbegozo 79* –vamos a llamarla así, para entendernos– nos muestra un panorama francamente irregular del arte vasco de estos últimos años”<sup>243</sup>.

Sobre todo, se hacía eco de las ausencias notables de artistas, pero también de la irregularidad en la calidad de la obra de algunos de los presentes como de Andrés Nagel de quien esperaba mucho más en sus recursos y fantasía. Con todo, fue una crítica que no impidió que la misma muestra, sin alteración alguna, se llevase, como estaba previsto, a Barcelona. Desde el 8 de febrero hasta el 9 de marzo de 1980 permaneció abierta la exposición *Erakusketa 1980. Pintura – Escultura* en la Fundación Joan Miró. Centre d’Estudis d’Art Contemporani. El director de dicha Fundación, Francesc Vicens, en la presentación a la muestra expuso lo necesario que era dar a conocer el arte vasco dentro de un intercambio entre las culturas vasca y catalana, debido a que los problemas de ambos territorios coincidían en muchos aspectos<sup>244</sup>. Como sucedía en Madrid, durante toda la década de los setenta, en la ciudad condal solo había tenido lugar una oportunidad para conocer el arte vasco. Fue gracias a la exposición titulada *Art Basc 76 / Euskal Ertia 76*, realizada por la Galería Tótem del 16 al 23 de diciembre de 1976 y en la que se expusieron obras de los artistas más jóvenes y más innovadores de ese momento como eran Arias, Amezttoy, Carrera, Díez Alaba, Llanos,

---

<sup>241</sup> GONZÁLEZ, Marta. “Erakusketa 79: No están todos los que son”. En *Ere*, núm. 16, 4 – 10 enero 1980; p. 54.

<sup>242</sup> Es destacable esta crítica por varios aspectos, de un lado va a ser citada por otros articulistas a la hora de señalar lo negativo de esta muestra, véase: “La exposición de la semana”. *La Calle*, 11 – 17 diciembre 1979, o MONTERO, Maruja. “Crónica de sociedad”. En *Guadalimar*, núm. 47, diciembre 1979; p. 65. Por el otro lado, este autor, fue uno de los que realizaron junto a Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, el libro *Escritos de arte de vanguardia. 1900 – 1945*, cuya edición corrió a cargo de Editorial Turner y la Fundación Faustino Orbegozo, en 1979. Además, había ejercido la crítica de arte en el periódico *El País* junto con Santiago Amón.

<sup>243</sup> GONZÁLEZ, Ángel González. “Orbegozo – 79”. *El País*, [Madrid], 1 diciembre 1979; p. 3.

<sup>244</sup> VICENS, Francesc. “Presentación”, *Erakusketa 1980*. [Cat. Exp.], 8 febrero – 9 marzo, Fundació Joan Miró, Barcelona. Bilbao: Fundación Faustino Orbegozo, 1980; p. 7.

Morquillas, Mirantes, Nagel, Sanz, Urquijo, Mirantes, Nagel, Zumeta y Zurriarain<sup>245</sup>.

Los artistas que exponen en “*Erakusketa* ‘80” son los mismos que habían acudido a Madrid meses antes<sup>246</sup> y al igual que allí, en esta ocasión también se programaron actividades complementarias, aunque en menor medida. Santiago Amón realizó una conferencia el día de la inauguración, 8 de febrero, bajo el título “En torno a una escuela de Arte Vasco” y se volvieron a proyectar los cinco “Ikuskas” en el salón de actos de la Fundación<sup>247</sup>. Nuevamente, se editó un catálogo en el que cambian el año de la portada y que, en esta ocasión, se ilustra con un cuadro abstracto de Ortiz de Elguea. Los contenidos del interior siguen siendo los mismos que componían el catálogo editado para Madrid, con la excepción de que todos están únicamente en euskera y catalán<sup>248</sup>.

Antes de que fuese clausurada la exposición, el 7 de marzo de 1980, se realizó una reunión de representantes de la Fundación Faustino Orbegozo con el presidente de la Fundación Miró, para recabar información sobre el desarrollo de “*Erakusketa*”. El propio director de la entidad barcelonesa, Francesc Vicens, la consideraba como un éxito dado que “se calcula una media de 3000 espectadores por semana”<sup>249</sup>, un dato que demostraba que había superado con creces a la asistencia madrileña. Relacionado con esos buenos datos, pudo ayudar el hecho que la prensa catalana dedicara artículos amplios para abordar el tema de muestra de arte vasco. Es el caso de los artículos de Santos Torroella para el periódico *El Noticiero Universal*<sup>250</sup>, en los que realizó un extenso y buen análisis sobre el arte vasco sin limitarse únicamente a las obras de los artistas representados.

El periplo de *Erakusketa* finalizó, como se ha señalado ya, en la localidad vizcaína de Plencia<sup>251</sup>, con la misma representación de artistas que estuvieron presentes en Barcelona. Con esta exposición se daba por terminada un ciclo de muestras, conferencias, proyecciones y conciertos, que había estado presente en las cuatro capitales vascas y nueve poblaciones del País Vasco, así como en Madrid y Barcelona. No obstante, todavía en estos momentos, se anunciaban contactos con el Museo Pompidou de París, el cual parecía estar interesado en

<sup>245</sup> La muestra se completó con un proyector de diapositivas que ayudaba al visitante a conocer el escenario vasco y por lo tanto el hábitat donde se insertaba la obra. KORTADI, Edorta. “Crónica de Barcelona. Art Basc 76 / Euskal Ertia 76”. En *Garaia*, núm. 16, 16 – 23 diciembre 1976; pp. 42 – 43.

<sup>246</sup> Nos referimos a Barceló, Gallo Bidegain, Ortiz de Elguea, Iñurrieta, González, Zumeta, Mieg, Ramos Uranga, Mendiburu y Nagel.

<sup>247</sup> Se proyectaron los días 19, 20, 21, 26, 27 y 19 de febrero y el 4, 5 y 6 de marzo. Fundación Faustino Orbegozo: *Exposición en la Fundación Miró en Barcelona*.

<sup>248</sup> *Erakusketa 1980*. [Cat. Exp.], 8 febrero – 9 marzo 1980, Fundació Joan Miró, Barcelona: La polígrafa ediciones, 1980.

<sup>249</sup> “Memorandum núm. 273, Fundación Joan Miró, 7 marzo 1980”. ca. marzo 1980. Archivo de la Fundación Faustino Orbegozo, sin signatura.

<sup>250</sup> TORROELLA, Santos. “De arte vasco, en la Fundació Miró (1)” 21 febrero 1980; “De arte vasco en la Fundació Miró (y 2)”, 24 febrero 1980, *El Noticiero Universal*.

<sup>251</sup> Tuvo lugar en el Casino Aurrera, del 27 de marzo al 24 de abril, “Mañana se inaugura en Plencia “*Erakusketa* 80”. *Deia*, [Bilbao], 27 marzo 1980; p. 9.

mostrar la exposición, un aspecto que no llegó a materializarse.

En definitiva, la experiencia de esta exposición fue el acontecimiento cultural sobre arte vasco más importante que se mostró en España durante la década de los setenta básicamente por tratarse del único que tuvo lugar. Las nuevas condiciones político – sociales del momento hicieron posible el carácter identitario de una muestra sobre arte vasco que, hasta entonces, no se había podido realizar. En estos momentos desde el propio Ministerio de Cultura español empiezan a intentar recuperar sentimientos nacionalistas de las diferentes zonas de la península y por ello se pone en valor, en este caso de manera fragmentaria unas manifestaciones plásticas de la zona que, sin ser representativas de las prácticas del momento, permiten conocer a algunos de los artífices de las mismas.

Acaso la resonancia pública que adquirieron todas estas exposiciones en prensa fue un poco excesiva, no solo los periódicos de las localidades en las que se celebraban las muestras se hacían eco de las mismas, sino que se sigue de cerca desde otras latitudes con una información o publicidad casi diaria. Incluso los artículos contenían una información extensa que ocupaba en la mayoría de los casos una página entera y que reflejaba por un lado el nuevo interés social hacia el arte y su definición cultural pero también por ser consecuencia de las nuevas posibilidades de información cultural que ofrecen los diarios que han surgido tanto *Deia* y *Egin* en Euskadi como *El País* en Madrid. Con todo, la repercusión mediática también tiene su lado negativo en las críticas. No obstante, los juicios desfavorables que se vertieron estuvieron centrados más en el concepto capitalista de una Fundación como Faustino Orbeago, que en la exposición como tal y que ya hemos conocido en la figura de Jorge Oteiza, quien nuevamente se mostró descontento con la forma de promoción llevada a cabo.

A pesar de las críticas, la promoción de las exposiciones “*Erakusketa*” fue sintomática de la situación que se estaba conformando en el plano cultural y artístico, donde las fundaciones privadas impulsaban formas de promoción diferentes y necesarias pero orientadas hacia el artista de manera individual, lo cual demostró el fin de los intentos colectivistas anteriores, dado que en las mismas no existían objetivos ni ideológico ni estilísticos comunes y es que lo único que les unía era el patrocinio de una entidad privada.

Por último, el final de la década analizada viene marcado por otra exposición relevante titulada **La Trama del Arte Vasco**, celebrada del 19 de noviembre de 1980 al 6 de enero de 1981, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao<sup>252</sup>. La organización de la muestra corrió a cargo del Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaína, en cuya coordinación se

---

<sup>252</sup> *La Trama del Arte Vasco*, [Cat. Exp.], 19 noviembre 1980 – 6 enero 1981, Museo Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1980.

encontraba la crítica de arte Maya Aguiriano. Junto a ellos, se trabajó un equipo técnico formado por el director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Javier de Bengoechea y los críticos Edorta Kortadi y Manuel Llano Gorostiza. Un año antes de tener lugar la exposición, ya se anunciaba en la prensa la realización, por parte del Museo de Bellas Artes, de una muestra que recogiese el proceso histórico del arte vasco contemporáneo como el proyecto más destacado como una “exposición de las obras que reflejen todas las tendencias, intentos y ambiciones de los artistas vascos”<sup>253</sup>.

Como vemos el interés de la muestra era ofrecer una recopilación exhaustiva del arte vasco desde finales del siglo XIX hasta los momentos actuales. Es importante dentro de este interés el título que eligen para la exposición, ya que está retomado de un libro de 1919 del crítico Juan de la Encina<sup>254</sup>, “La Trama del Arte Vasco”, la primera gran síntesis de carácter general sobre la pintura vasca moderna llevada a cabo por la historiografía local y que pretendía contribuir al mayor conocimiento de las artes plásticas<sup>255</sup>. Su publicación en 1919 supuso una fecha clave debido a que señalaba un punto y aparte en la narración de los acontecimientos ocurridos y, además, los artistas de comienzos de siglo como Francisco Iturrino, Manuel Losada o Ignacio Zuloaga, habían alcanzado su madurez profesional y a su vez, se estaban consolidando las carreras de varios creadores de la generación posterior como Juan de Echevarría, Aurelio Arteta o Gustavo de Maeztu. De manera análoga, en la exposición de la que nos ocupamos, los años ochenta suponen el cierre de una época, histórica con los comienzos de una democracia incipiente y artísticamente sucede lo mismo, ya que los artistas que desarrollaron su actividad en los años sesenta, dentro del Movimiento de Escuela Vasca, en estos años tienen ya un reconocimiento a su madurez profesional, y los que empezaban a despuntar en los setenta, ya para 1980, tienen consolidadas sus carreras. Asimismo, la muestra se elaboró básicamente con pintura, tal como había sido el tema de objeto en el libro mencionado. Presentaba una panorámica completa del arte producido en el País Vasco desde finales del siglo XIX hasta el momento en que se realizó. Según Javier San Martín era el mejor momento para realizar esta síntesis para lograr “una asimilación de lo producido en el pasado, para un balance global y para la construcción de una identidad fundamentada en una visión de futuro”<sup>256</sup>.

<sup>253</sup> LOMBA, M. “El Museo de Bellas Artes ha aumentado las obras de arte vasco”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 24 marzo 1979; p. 6.

<sup>254</sup> Juan de la Encina era el pseudónimo del crítico de arte Ricardo Gutiérrez Abascal nacido en Bilbao en 1890 y fallecido en México en 1963, donde había residido desde 1938. Fue el primer director del Museo de Arte Moderno de Madrid y en México fue catedrático de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras. Puede consultarse: *Juan de la Encina y el arte de su tiempo. 1883-1963*. [Cat. Exp.], itinerante. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

<sup>255</sup> DE LA ENCINA, Juan. *La Trama del Arte Vasco*. Bilbao: Editorial Vasca, 1919.

<sup>256</sup> SAN MARTÍN, Francisco. “Diez años de exposiciones: 1980 – 1990”. En VV.AA. *Pintores Vascos en las colecciones de la Cajas de Ahorros. Últimas tendencias*, vol. VIII. San Sebastián: Bilbao Bizkaia Kutxa, Gipuzkoa Donostia Kutxa, Vital Kutxa, 1996; p. 16.



Esta muestra supuso la primera ocasión para el público vasco de admirar conjuntamente las obras de los considerados precursores del arte vasco y sus predecesores. Se expusieron un centenar y medio de obras de unos noventa artistas, que estaban distribuidos de manera histórica y temática por las diferentes salas contiguas del Museo de Bellas Artes. La muestra comenzaba con la pintura “decimonónica”<sup>257</sup>, seguida del “naturalismo”<sup>258</sup>, y la “Generación del 98”<sup>259</sup>, el fin de siglo con el “impresionismo, modernismo y simbolismo”<sup>260</sup>, la tendencia costumbrista y el manierismo vasco<sup>261</sup>, pasando por el “postimpresionismo”<sup>262</sup>, las resonancias cubistas<sup>263</sup>, la tendencia social<sup>264</sup>, el periodo de entreguerras<sup>265</sup>, así como la postguerra<sup>266</sup>. A partir de ahí los temas agrupaban a artistas coetáneos, ya que la mayoría de ellos seguían desarrollando su actividad plástica en esos momentos. Los temas en los que se dividían eran: denuncia social<sup>267</sup>, abstracción y pintura matérica<sup>268</sup>, el expresionismo abstracto<sup>269</sup>, la abstracción gestual y lírica<sup>270</sup>, para continuar con las nuevas corrientes figurativas<sup>271</sup>, el paisaje vasco “actual”<sup>272</sup>, los nuevos realismos<sup>273</sup>, el arte “pop”<sup>274</sup> y el “neoconcretismo” y la joven generación<sup>275</sup>. No obstante, no todos los artistas señalados en el folleto expusieron obra, como fue el caso de José Ramón Sainz Morquillas y otros que se incluyeron tarde en la muestra no aparecían en el mismo, tal como sucedió Alberto Arrúe, Iñaki Urrutia, Ucelay, Iñaki de la Fuente, Begoña del Valle o Daniel Tamayo<sup>276</sup>. Algunos artistas se encontraban representados en varias salas, con lo que se demostraba una acumulación de momentos históricos y tendencias, así como la complejidad de sistematizar un panorama tan amplio de tendencias que provocará, como hemos visto en anteriores ocasiones, problemas nuevamente con la selección y la forma de llevar a cabo la

---

<sup>257</sup> Los artistas representados eran Lecuona, Barrueta, Zamacois, Ugarte, Galiano y Guinea.

<sup>258</sup> Cuyos artistas presentes eran Olano, Larroque, Uranga, Barroeta, Ciga, Losada y Salaverría.

<sup>259</sup> Zuloaga, Baroja y Maeztu eran los representantes.

<sup>260</sup> Se encontraban Guiard, Regoyos, Salís, América, Losada, Zuloaga, Uranga y Ucelay.

<sup>261</sup> J. Arrúe, Urrutia, V. y R. Zubiaurre, Cabanas Oteiza, Garabilla y Flores Kaperotxipi.

<sup>262</sup> Cuyos representantes vascos eran: Casiano, Mújica, Tellaache, Bienabe Artia, Martiarena, Iturrino, Echevarría y Bikandi.

<sup>263</sup> Con obras de Arteta, Martínez Ortiz, Rodet, Montes Iturrioz y de Olasagasti.

<sup>264</sup> Con Arteta y A. Arrúe.

<sup>265</sup> Balenciaga, Aranoa, N. Lecuona, Guezala, Ucelay, Sáenz y Urrutia eran sus representantes.

<sup>266</sup> Con los artistas vizcaínos y guipuzcoanos Aguirre, Maidagan, Largacha, Lorenzo Solís, Otaño, Nieto Uribarri, Olaortua, Gal, García Ochoa, Valverde, Echando y Landi Sorondo.

<sup>267</sup> Con las obras de Bilbao, Morrás, Ibarrola, Dapena y Blanco.

<sup>268</sup> Cuyos representantes eran: Barceló, Chillida, Basterrechea, Jiménez, Ortiz de Elguea, Mieg y Fraile

<sup>269</sup> Estilo que englobaba a Manterola y Zumeta.

<sup>270</sup> Un grupo muy numeroso con obras de Balerdi, Sistiaga, Álvarez Plágaro, Ramos Uranga, Alfonso, Ortiz de Elguea, Manterola, Iñurrieta, Mieg, Arias y Zumeta.

<sup>271</sup> Con obra de Díez Alaba, Goenaga, Eslava, Nagel, Alfonso, Martín caro, Ortiz de Elguea, Arias, Zurriarain, Llanos, Sanz y de Aquerreta.

<sup>272</sup> Referenciado por Tapia, Gracenea, Chillida, Azketa y Salaberri.

<sup>273</sup> Dentro de esta clasificación se exhibió obra de Txopitea, Flores, Rementería, Zabala, Ortiz, Baquedano, Herrero, Toja, Ferreño y Ameztoy.

<sup>274</sup> Representada por lo navarros Pedro Osés, Joaquín Resano y Mariano Royo.

<sup>275</sup> Cuyas obras pertenecían a Mirantes, Catania, Lafuente, Ballestín, Izquierdo, Badiola, Valverde, Gortázar, Sainz Morquillas, J. Ibarrola, V. y F. Roscubas y Larrañaga.

<sup>276</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “La trama del arte vasco: Crítica a una confusión”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 17 noviembre 1980; p. 17.

cita. Una de las premisas que siguieron los encargados de la exposición fue la de primar la calidad antes que la cantidad y para ello también quisieron dar con obras que no hubiesen tenido una amplia difusión, con lo que ofrecieran una visión novedosa que ayudara a ejemplificar las relaciones de sus autores con las corrientes de cada momento<sup>277</sup>. Como complemento a esta exposición tuvo lugar una muestra bibliográfica llevada a cabo por Kosme de Barañano y Leopoldo Zugaza que estaba relacionada con la pintura vasca y que pretendía “aportar una información que facilite al público el conocimiento de la pintura vasca”<sup>278</sup>.

No se pretendía hacer una antológica del arte vasco, sino un muestreo de las principales tendencias lo más amplio posible. La manera de señalar por corrientes la Historia de la Pintura Vasca Contemporánea se debió a que, tal como señalaban en el folleto – catálogo de la misma, el objetivo de los estudiosos encargados de conformarla escogieron “la vía de reflejar mediante una exposición el influjo que las corrientes, escuelas y tendencias universales habían tenido en la obra de los artistas vascos y a través de esta exposición ofrecer al público una visión general de la Pintura en nuestro País en los últimos cien años”<sup>279</sup>. En el catálogo editado a modo de folleto informativo enumeraban a todos los artistas que expusieron obra y, a su vez, explicaban cada una de las partes temáticas en las que éstas se inscribían de una manera muy sencilla. En él, también los organizadores –el Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaína- explicaban el esfuerzo llevado a cabo para poder reunir y englobar tantas obras y tan dispares, temática e históricamente<sup>280</sup>.

Aun así, dicha visión del arte vasco globalizada y oficializada que ofrecía diferentes criterios de análisis y confusión en la lectura global de todas las obras, así como la falta de una lectura pedagógica<sup>281</sup>, provocó las críticas de algunos de los artistas que exponían en la muestra, como Txomin Badiola, Fernando y Vicente Roscubas junto a críticos de arte como Xabier Sáenz de Gorbea o José Chavete, quienes redactaron el escrito “La Trampa del Arte Vasco”<sup>282</sup>, para antes incluso de la inauguración. En el mismo, denunciaban el panorama caótico que vivía el mundo artístico, donde no había ni criterios ni trabajos serios por parte de las instituciones ni de los propios profesionales del arte, que en esta ocasión vertían su crítica a los organizadores, tanto la Caja de Ahorros Vizcaína como a los críticos encargados

<sup>277</sup> ANGULO, Javier. “Más de cien autores representados en la exposición sobre “La trama del arte vasco” que se exhibe en Bilbao”. *El País*, [Madrid], 28 diciembre 1980, hemeroteca digital, s. p.

<sup>278</sup> “Inaugurada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao “La Trama del Arte Vasco”. En *Ahorro*, núm. 138, enero 1981; p. 86.

<sup>279</sup> *La Trama del Arte Vasco*, [Cat. Exp.], ob. cit.; s. p.

<sup>280</sup> *Ibíd.*

<sup>281</sup> Tal como señalan las crónicas de la época, las obras no se acompañaban ni de cartelas explicativas sobre la pintura, su autor y mucho menos una explicación sobre el momento histórico

<sup>282</sup> “La Trampa del Arte Vasco”, Bilbao, 12 noviembre 1980, recogido por ALONSO PIMENTEL, Carmen. *Amable Arias*. San Sebastián: Universidad de Deusto, 1997; pp. 232 – 233. También se publicó como “La trama del Arte Vasco”, una exposición con trampa”. Egin, [Hernani], 19 noviembre 1980; p. 3.

de la muestra por haber realizado exclusiones de artistas por el simple desconocimiento de su obra, o la inexplicable exclusividad de la muestra al campo de la pintura cuando los escultores habían sido los verdaderos gestores de un “arte vasco”:

“La exposición, en cuanto que reparte papeles entre unos sin contar con otros, ni tan siquiera con los artistas, nace lastrada. Creemos que dada la magnitud del proyecto, su pretendida antologización histórica, los medios, el dinero empleado, se podría haber ofrecido un más amplio y enriquecedor panorama, perdiéndose una oportunidad única una vez más”<sup>283</sup>.

El escrito que elaboraron ponía de manifiesto un sentir de varios jóvenes que inauguraron una nueva época histórica, cultural y social que eran conscientes de que las instituciones públicas debían de empezar a solucionar el problema cultural en el que se encontraban desde hace muchos años y que en estos momentos en los que parece que todo tiene visos de cambio, los artistas esperan que en su campo también ocurra lo propio.

Se debe resaltar que, a pesar de las críticas, con esta exposición se cometió una de las empresas más interesantes del momento que comenzaba con la recién estrenada década. Es una propuesta muy ambiciosa al pretender reunir las obras de los artistas más actuales junto con los considerados modernos de finales del siglo XIX y principios del XX. Se trató de una oportunidad para comprobar de una manera global la historia de la plástica vasca, e incluso para poder poner sobre la mesa el objeto de estudio para el análisis de la existencia de una verdadera Escuela Vasca. En este sentido, el debate no solo se cernía en los artistas de los años sesenta, sino que a la hora de buscar un precedente se buscó en los artistas que esta muestra representaba. No obstante, el debate no se produjo, y los nuevos tiempos van a provocar diversas formas de gestión promovidas por los nuevos tipos de arte y los recién instaurados tiempos de posmodernidad.

---

<sup>283</sup> “La Trampa del Arte Vasco”, ob. cit.; p. 232.

### CAPÍTULO 3. LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN EL PAÍS VASCO DE LOS AÑOS SETENTA

Uno de los problemas más recurrentes que acuciaban en el plano estético al País Vasco desde la década de los años cincuenta era la carencia de un sistema propio de educación artística. El principal motivo de tal ausencia se debía, en gran medida, a que desde el final de la Guerra Civil hasta los años que analizamos, la enseñanza del arte en la zona se había quedado reducida a las enseñanzas académicas ofrecidas por algunas Escuelas de Artes y Oficios y a los talleres de los maestros artistas que brindaban sus doctrinas de manera particular en sus propios estudios. Si a todo ello le añadimos las reformas que sufrieron dichas Escuelas de Artes y Oficios y los problemas económicos y humanos que derivaron de la contienda nacional, entenderemos que la enseñanza artística en casi toda la región vasca fuese prácticamente inexistente y con actitudes que se retrotraían a los postulados de finales del siglo XIX.

La situación, no obstante, comenzó a variar a finales de los años sesenta y comienzos de la siguiente década con la apertura de algunas vías de solución. El nuevo contexto artístico y social de esos años, con una mayor libertad cultural y artística, reclamaba nuevas infraestructuras educativas que sirvieran para la correcta formación de las futuras generaciones de creadores que empezaban a emerger. Fundamentalmente, fue la creación de la Escuela de Bellas Artes en Bilbao la que provocó que el esperado cambio educativo en materia estética empezara a vislumbrar una salida, si bien es cierto que los comienzos tampoco fueron muy alentadores debido a la serie de problemas a los que se tuvieron que hacer frente. Sin embargo, si esa opción institucional significaba la senda más oficial y gubernamental; por otro lado, también la iniciativa particular y privada se concretó en otras experiencias interesantes. Una de las que mayor relevancia adquirió en esos años fue la de la Escuela Experimental de Arte de Deba, cuyo impulsor, Jorge Oteiza, pudo ver por fin materializadas, en parte, algunas de sus ideas recurrentes sobre la educación artística.

Ahora bien, a lo largo de la década se fueron sucediendo igualmente nuevas experiencias educativas, relacionadas con el arte, que merecen una atención por la innovación que mostraron y también porque social y políticamente fueron fruto de los nuevos tiempos que emergieron en los comienzos de la Transición política española. Es el caso del Taller de Aia, o del Taller de Artes Visuales de Pamplona, que junto con otras experiencias educacionales en las que el componente vanguardista fue el eje definidor, marcarán la década que nos ocupa. El análisis de todos estos centros, tanto los institucionales como los más privados, nos permite calibrar el cambio producido y su posible repercusión en el arte de los años analizados y de los posteriores. Se ofrecerá, no obstante, especial atención a la Escuela de Bellas Artes por la relevancia que adquirió en el devenir del arte en el País Vasco.

Con todo, a la hora de considerar las enseñanzas de un periodo de tiempo concreto, aparece una cuestión que debe de tenerse en cuenta y que es el problema generacional. Es decir, en nuestra investigación sobre los años setenta nos encontramos, por un lado, con una generación de artistas que comienzan sus enseñanzas casi con el inicio del decenio o que las continúan a lo largo del mismo y que producirán una obra joven e interesante que debe ser tenida en cuenta. Pero, por otro lado, existen otras generaciones anteriores de creadores que para esos años han recibido un adoctrinamiento estético y que siguen trabajando con lo que son artistas de cierta trayectoria e incluso de reconocido prestigio. La obra de estos creadores es la que, en mayor medida, es analizada en nuestra investigación por la importancia y el grado de madurez adquirido para esos momentos. Por lo tanto, en relación al adoctrinamiento artístico que estos creadores hubieran podido adquirir, nos debemos fijar en las condiciones de la enseñanza estética durante un periodo de tiempo anterior, que debe abarcar desde los años cuarenta hasta los años sesenta.

En estas circunstancias, se torna interesante conocer los antecedentes del País Vasco en materia de educación artística. Se precisa, además de conocer las nuevas experiencias educativas que se pusieron en marcha en los años analizados, los años setenta, tener en consideración los centros y el tipo de docencia que ya existía en el periodo inmediatamente anterior, ya que es en todos ellos donde los creadores objeto de nuestra atención recibieron sus primeros conocimientos. Deben ser estudiados los fundamentos artísticos que pudieron llegar a recibir para poder así tratar de comprender las derivas de los mismos en sus propias trayectorias. De igual modo, el conocimiento de los antecedentes educativos del País Vasco nos permite comparar y analizar mejor los cambios producidos entre los periodos y entre las enseñanzas que se dieron en cada una de las épocas.

#### 1. Antecedentes. La enseñanza artística durante los años cincuenta y sesenta en el País Vasco

Para analizar la situación de la enseñanza artística en el País Vasco de los años cincuenta y sesenta hay que remontarse a finales del siglo XIX para poder contextualizar lo sucedido con anterioridad a la creación de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, ya que fue entonces cuando se instauraron los únicos centros educativos en materia artística que existieron durante ese tiempo: las Escuelas de Artes y Oficios. El origen de dichas escuelas se encuentra en el extraordinario avance y desarrollo de la industria en las postrimerías del siglo XIX y el interés de los gobiernos por implantar enseñanzas artísticas aplicadas a la industria. Con el antecedente del movimiento de las *Arts and Crafts*<sup>1</sup> inglesas, en el resto de Europa se quiso contar también con lugares de formación de las clases obreras de manera

---

<sup>1</sup> “Artes y Oficios” en castellano. Las *Arts and Crafts* fue un movimiento surgido a mediados del siglo XIX en Inglaterra, con William Morris como ideólogo, como consecuencia del creciente malestar ante la deshumanización de las industrias tras la segunda Revolución Industrial.

profesional que ayudasen al crecimiento industrial y cultural, todo entendido desde el progreso social y económico que suponía el desarrollo industrial del momento. En España, a pesar de que no se dio un proceso industrial tan fuerte como el de otros países como Inglaterra, la nueva situación emergente hizo que se tornase necesario educar al artesano y al obrero en unas nuevas escuelas dirigidas a instruir maestros de talleres, maquinistas o artesanos. Las recién creadas Escuelas de Artes y Oficios procuraban, en definitiva, obreros cualificados técnicamente cuyos conocimientos reverterían en la industria. Igualmente, estas escuelas promovían, en cierta medida, la regularización de las enseñanzas artísticas y el gusto social del mundo del arte, a pesar de que las funciones orientadoras del gusto quedaban centradas en las Academias de Bellas Artes<sup>2</sup>. Aun y todo, en este aspecto, serán verdaderos espacios de creación en los que se formarán grandes artistas y se constituirán como un paso obligado para todo aquel que quisiera dedicarse a los trabajos estéticos<sup>3</sup>. En España la primera Escuela en ponerse en marcha fue la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1871, a la que se fueron sumando otros centros similares con diversas nomenclaturas. Su reglamentación y denominación finalmente se generalizó por Decreto en 1910<sup>4</sup>. Tal y como se organizaron, su objetivo era “divulgar entre las clases obreras los conocimientos científicos y artísticos que constituyen el fundamento de las industrias y las artes manuales”<sup>5</sup>.

Conforme fue avanzando el siglo, estos centros fueron incorporando nuevas tendencias estéticas y artísticas que conectaban de algún modo con las corrientes más vanguardistas de las escuelas europeas; unos avances que, sin embargo, se vieron truncados con la Guerra Civil Española. Tras la contienda de 1936, la administración franquista, sumergida en unas condiciones de parálisis social y económico, intentó acomodar sus intereses ideológicos y materiales a la nueva situación a través de la educación, uno de los mejores instrumentos de transmisión de contenidos e ideologías. A la hora de replantear las enseñanzas profesionales, prevalecieron las estructuras existentes de los años veinte y treinta, reguladas por el estatuto primorriverista sobre formación profesional de 1928<sup>6</sup>. Dichas enseñanzas contaban con una doble vertiente: la industrial y la artesana, y reubicaban a las Escuelas de Artes y Oficios junto a las Escuelas Elementales de Trabajo como la base de la enseñanza de carácter profesional. Sin embargo, en la inmediata posguerra, ambas adolecían

---

<sup>2</sup> Las Escuelas de Artes y Oficios también intentaban ofrecer directrices estéticas como alternativa a las enseñanzas de la Academia. BUENO PETISME, M<sup>a</sup> Belén. *La Escuela de Arte de Zaragoza. La evolución de su programa docente y la situación de la enseñanza oficial del grabado y las artes gráficas*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010; pp. 24-26.

<sup>3</sup> A nivel estatal podemos citar el paso de artistas como Juan Gris, Pablo Picasso, Joan Miró, Ángel Ferrant, Manolo Hugué o Antonio López, entre otros.

<sup>4</sup> Real Decreto de 16 de diciembre de 1910, que aprueba el “Reglamento Orgánico para las Escuelas Industriales y las de Artes y Oficios”, *Gaceta de Madrid*, 28 diciembre 1910, núm. 362; pp. 726-733.

<sup>5</sup> “Real Decreto disponiendo que las Escuelas destinadas a la enseñanza técnica, artística e industrial en sus dos primeros grados, se divida en 2 grupos: Escuelas de Artes y Oficios, Escuelas Industriales”, *Gaceta de Madrid*, 28 diciembre 1910, núm. 362; pp. 724-725.

<sup>6</sup> “Real Decreto núm. 2461. Estatuto de Formación Profesional”. *Gaceta de Madrid*, 28 diciembre de 1928, núm. 363; pp. 1989-2002.



de un escaso desarrollo dadas las características agrarias e industriales con poca necesidad de personal con cualificación específica que sufría España<sup>7</sup>.

Tal como señala María Jesús Pacho, en el nuevo contexto de la posguerra, las enseñanzas de carácter estrictamente artístico tenían un difícil encaje en los nuevos planes nacionales debido a un cambio de prioridades. A partir de entonces era preciso reorientar las enseñanzas de las Escuelas de Artes y Oficios hacia los oficios más profesionales y hacia una artesanía de carácter tradicional para garantizar la peculiaridad nacional y la calidad de los trabajos artísticos. Se trataba de desligar la formación de naturaleza artística de la técnica por motivos prácticos, tanto por la urgencia histórica y económica, como por el interés de promover una nueva orientación ideológica acorde al nuevo estado<sup>8</sup>. Los avances en las cuestiones del gusto moderno iban en contra del interés común nacional y por ello, las Escuelas de Artes y Oficios derivaron, en el periodo franquista, hacia una enseñanza de los oficios de carácter más tradicional y manual.

Durante el periodo franquista, este tipo de centros quedó destinado a la recuperación de las artesanías populares y a la fabricación de objetos de manera tradicional, obviando las cualidades más estéticas que hubieran podido tener en épocas anteriores como durante la República. Claramente se puede ver el nuevo contenido y la nueva dirección de la educación en el periodo franquista en los decretos aprobados en 1944 y 1952 por los cuales se completaba el cuadro de enseñanzas de estas Escuelas con las disciplinas de Religión y Formación del Espíritu Nacional<sup>9</sup>. No será hasta 1963 cuando se produzca una transformación del plan de estudios gracias a un Reglamento sobre los estudios de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos. En él, además de la nueva nomenclatura que destacaba el carácter aplicado de las artes y de los oficios, se reglaba una enseñanza secundaria con un carácter ambicioso en cinco cursos, ofreciendo una gran especialización. Aun y todo, mantenía el interés por transmitir las técnicas más tradicionales y por formar a los nuevos profesionales del diseño que requería la sociedad del desarrollo industrial. Las enseñanzas quedaban divididas en tres años de asignaturas comunes y dos de especialidad según las condiciones de cada Escuela. En los cursos comunes las asignaturas que se ofrecían en estos centros eran: Dibujo, Modelado, Historia del Arte, Matemática, Religión, Formación del Espíritu Nacional, así como Derecho Usual y Nociones de contabilidad y correspondencia

---

<sup>7</sup> PUELLES BENÍTEZ, Manuel de. *Educación e ideología en la España contemporánea*. Barcelona: Labor, 1991; p. 377-378.

<sup>8</sup> PACHO, María Jesús. "La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao tras la Guerra Civil. Nueva orientación sobre el arte y su enseñanza". En *Bidebarrieta*, núm. 18, 2007; p. 446-455.

<sup>9</sup> "Decreto de 29 de septiembre de 1944 por el que se establece la enseñanza religiosa en los centros de grado medio y elemental dependiente de las Direcciones Generales de Enseñanza Profesional y Técnica y Bellas Artes". *Boletín Oficial del Estado*, 21 octubre 1944, núm. 295; pp. 7940-41 y "Decreto de 31 de octubre de 1952 por el que se establecen las enseñanzas de Formación del espíritu nacional en los Centros de Enseñanza Profesional y Técnica y de Enseñanza Laboral". *Boletín Oficial del Estado*, 9 diciembre 1952, núm. 344; pp. 5973-5974.

comercial<sup>10</sup>. Por lo tanto, impartían nociones básicas sobre las técnicas del dibujo y de la escultura, acompañadas de otras asignaturas que nada tenían que ver con los conocimientos estéticos renovadores, sino todo lo contrario, con asignaturas de formación religiosa y de sentimiento nacional, impuestos décadas antes o los conocimientos de matemáticas y comerciales que denotaban su vinculación con los aspectos más profesionales.

En el País Vasco, a finales del siglo XIX, cada una de las capitales, junto con Pamplona, contaba con una Escuela de Artes y Oficios, unos centros educativos municipales que se habían configurado en ese momento finisecular como los nuevos espacios para recibir enseñanzas artísticas un tanto alejadas de las prácticas artesanales e imitativas que se habían dado hasta entonces. Aun y todo, el carácter académico y tradicional seguía siendo una de las señas de identidad de este tipo de escuelas, que representaban el único espacio donde los jóvenes podían recibir sus primeras enseñanzas artísticas. No se debe olvidar que la sección artística era solo una parte, habitualmente la menos numerosa, de las enseñanzas que se ofrecían en estas Escuelas de Artes y Oficios, centradas en las labores más profesionales e industriales<sup>11</sup>.

Como consecuencia de los problemas derivados de la guerra civil española, en la región vasca estos centros fueron paulatinamente desapareciendo, quedando en funcionamiento en los años sesenta, con el mismo nombre y plan de estudios, únicamente los centros de Vitoria y Pamplona, dado que Álava y Navarra no habían sido consideradas provincias traidoras al régimen franquista y, por lo tanto, pudieron mantener algunos privilegios locales y la posibilidad de conservar sus centros abiertos.

A pesar de que la docencia en estas escuelas quedaba centrada en conocimientos tradicionales y alejados de toda innovación vanguardista producida en otros territorios europeos<sup>12</sup>, la pérdida y el cierre de los centros de Bilbao y San Sebastián produjo un vacío notable en el campo del aprendizaje artístico. Sobre todo, se debe tener en cuenta que eran los centros artísticos más importantes de la zona vasca debido a su mayor industrialización. La situación provocó que, a partir de entonces, surgiera toda una generación de artistas autodidactas o bien, receptores de algún tipo de enseñanzas en Bellas Artes para lo cual, necesariamente, debían de acudir a otras localidades que contaran con centros que ofertaran dichas enseñanzas. De lo contrario, podían formarse en los estudios locales de algunos maestros artistas del momento o en los pequeños talleres que las

---

<sup>10</sup> “Decreto 2127/1963, de 24 de junio, sobre reglamentación de los estudios de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos”. *Boletín Oficial del Estado*, 6 septiembre 1963, núm. 214; p. 13088-13090.

<sup>11</sup> Puede consultarse la gestación y desarrollo de las Escuelas de Artes y Oficios del País Vasco hasta la década de los treinta en: DÁVILA BALSERA, Paulí. *Las Escuelas de Artes y Oficios y el proceso de modernización en el País Vasco. 1879-1929*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1997.

<sup>12</sup> En el plan de enseñanzas de 1910 se estipulaban las siguientes asignaturas: Gramática castellana y caligrafía, Aritmética y Geometría, Elementos de Mecánica, Física y Química, Dibujo Lineal, Dibujo Artístico, Modelado y Vaciado y Elementos de Historia del Arte. *Ibíd.*; p. 724.

Asociaciones de Artistas habían puesto en marcha en cada territorio<sup>13</sup>. Veremos la situación de cada uno de ellos, debido a las peculiaridades diferentes entre sí de todos ellos.

### 1.1. Vizcaya

El centro que mayor importancia había alcanzado a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en todo el País Vasco fue la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. Fundada en 1879<sup>14</sup>, supuso una plataforma fundamental para la preparación artística y un lugar para el desarrollo y el avance de las artes plásticas de innegable importancia no solo para el progreso artístico de la ciudad vizcaína sino para todo el País Vasco<sup>15</sup>.

Sin embargo, una vez estallado el conflicto civil de 1936 y tras la toma de Bilbao por las tropas franquistas en 1937, la transformación y reorientación del centro educativo se produjo de manera vertiginosa<sup>16</sup>. La primera modificación derivó en el cese de la dependencia de la Escuela de Artes y Oficios de los órganos locales para quedar incorporada a los organismos nacionales y más concretamente en la Escuela Elemental de Trabajo, puesta en marcha en la ciudad en 1932 y con la que compartía los locales en Atxuri<sup>17</sup>. En las enseñanzas de dicha Escuela Elemental de Trabajo fue quedando paulatinamente extinguida la docencia de la sede artística<sup>18</sup>. El nuevo centro, denominado Escuela de Trabajo y de Artes y Oficios comenzó su andadura oficialmente en 1938 y se desarrolló con una orientación hacia la formación profesional e industrial en detrimento de la educación estética, como consecuencia de los nuevos intereses nacionales impuestos por el régimen franquista. Hacia mediados de

---

<sup>13</sup> Para los años cincuenta, tanto Vizcaya como Guipúzcoa contaban con Asociaciones Artísticas. En el caso de la Vizcaína, fundada en 1944, reorganizó una Academia de Dibujo y Pintura ARÓSTEGUI BARBIER, Juan de. *La pintura vizcaína de postguerra. Del Grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972. En el caso de la Asociación Artística Guipuzcoana, fundada en 1948 también puso en marcha un taller para los socios que quisieran adentrarse estéticamente. GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. *La Asociación Artística de Guipúzcoa del siglo XX al XXI. 1949-2009*. San Sebastián: Asociación Artística de Guipúzcoa, 2009.

<sup>14</sup> Gracias a una iniciativa de 1878 por parte del alcalde de Bilbao, Don Pablo de Alzola y Minondo, se creó esta Escuela de Artes y Oficios en un primer momento en un solar del antiguo convento de San Agustín. Véase: ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE BILBAO. *Memoria presentada por la Junta Directiva en la Exposición Universal de Barcelona*. Bilbao: [s. n.], 1888.

<sup>15</sup> Trasladada en 1908 al Hospital Civil de Achuri, en dicha sede se ubicó el primer emplazamiento del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Contó con un gran prestigio gracias a que en ella habían impartido docencia artistas como Aurelio Arteta o Julián de Tellaetxe y habían acudido muchos más artistas de reconocido prestigio a recibir enseñanzas. SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Arte en el País Vasco (1850-1950). Conservadores, modernos y novecentistas”. En *Museos de Álava, un patrimonio desconocido*, [Cat. Exp.], diciembre 2000 – febrero 2001, Sala de Exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, Santander: Fundación Santander Central Hispano, 2001.

<sup>16</sup> Para un mayor conocimiento de las transformaciones sufridas en dicha Escuela tras la Guerra Civil, véase el artículo citado de PACHO, María Jesús. “La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao tras la Guerra Civil. Nueva orientación sobre el arte y su enseñanza”. En *Bidebarrieta*, núm. 18, 2007; pp. 441-458.

<sup>17</sup> Los cambios producidos en el incremento de la industria, la subdivisión del trabajo y su especialización propició una reorganización de las enseñanzas técnicas desde los años veinte. Una iniciativa puesta en marcha fue la creación, en tiempos de Primo de Rivera, de las Escuelas Elementales de Trabajo, unos centros de enseñanza profesional en los que quedaban absorbidas las enseñanzas industriales y artesanales.

<sup>18</sup> “Orden relativa a acoplamiento del personal que se indica procedente de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, cuyas enseñanzas industriales se extinguen al pasar a la Escuela Elemental de Trabajo”. *Gaceta de Madrid*, 8 mayo 1936, núm. 129; p. 1307.

los años cuarenta la paulatina extinción de las enseñanzas artísticas era bastante notable; se pude comprobar en el número de alumnos matriculados en la sección artística durante el curso 1943/44 que era de ciento treinta y un alumnos, mientras que entre las secciones industriales y femenina de la Escuela sumaban mil novecientos doce estudiantes<sup>19</sup>. Unas cifras que demuestran el poco espacio que ocupaba este tipo de formación en la educación secundaria del momento en Bilbao.

Una vez fusionados los dos centros y dadas las malas condiciones que reunían las infraestructuras del Hospital de Atxuri, en 1938 se trasladaron a una nueva sede más amplia y con mejores condiciones: un edificio del barrio de Basurto construido para ser un Instituto de Educación y Rehabilitación de Inválidos del Trabajo. Las estancias del antiguo Hospital Militar de Atxuri quedaron vacías hasta que, tras una reforma acometida en 1955, volvió a instalarse en ella la Escuela de Trabajo trasformada ya en 1958 en Escuela de Maestría Industrial y con pocos vestigios de los planes de estudios artísticos<sup>20</sup>.

Durante el tiempo que quedaron vacíos los espacios de Atxuri, algunos artistas, entre los que destacaban Agustín Ibarrola y Jorge Oteiza, pidieron al Ayuntamiento bilbaíno poder utilizarlos como lugar de trabajo. Tal como señala el primero de ellos, fue gracias a la insistencia sobre el entonces alcalde de Bilbao, Joaquín de Zuazagoitia, como consiguieron la autorización para ocupar las aulas abandonadas de la antigua Escuela de Artes y Oficios junto a una serie de artistas<sup>21</sup>. Parte importante de esa petición derivaba de la presencia de Oteiza en la capital bilbaína, donde se había instalado en 1948 tras su periplo americano y donde mostró un gran empeño por transformar la vieja escuela de Atxuri en una nueva Escuela de Arte que convino en llamar “Academia Aurelio Arteta”<sup>22</sup>. En aquel espacio desangelado pudieron dedicarse a sus trabajos estéticos hasta mediados de los años cincuenta, momento en el que se adjudicaron las obras para remodelar el edificio para el próximo retorno de la Escuela de Trabajo y de Artes y Oficios de Bilbao<sup>23</sup>. La toma del centro para realizar las obras, sin previo aviso a sus moradores temporales, motivó la pérdida de buena parte de la obra de los artistas, entre las que se encontraban las pinturas que Ibarrola había desarrollado en las paredes del centro para los trabajos destinados a la Basílica de Aránzazu<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> “Tabla. Alumnos matriculados”. *Escuela de Trabajo y de Artes y Oficios de Bilbao*. Bilbao: Escuelas Gráficas Santa Casa de Misericordia, 1945; p. 32.

<sup>20</sup> Como consecuencia de la Ley de Formación Profesional de 1955 la Escuela de Trabajo pasa a ser Escuela de Maestría Industrial “Emilio Campuzano” en honor de quien fuera director de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao de 1900 a 1932. Sobre esta cuestión: SAIZ VALDIVIESO, Alfonso Carlos. “La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao (y III)”. En *Bilbao*, [Bilbao], núm. 211, enero 2007; p. 29.

<sup>21</sup> Agustín Ibarrola hablaba de “Grupo de Achuri”, que quedaba compuesto por entre otros, los artistas Nieto Uribarri, Ruiz Blanco, Usabel o Moreno, ANGULO BARTUREN, Javier. *Ibarrola. ¿Un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra. 1950-1977 de Aránzazu a la Bienal de Venecia)*. San Sebastián: L. Haranburu, 1978; p. 27.

<sup>22</sup> MUÑOA, Pilar. *Oteiza. La vida como experimento*. Irún: Alberdania, 2006; p. 91.

<sup>23</sup> Ministerio de Educación Nacional. “Adjudicando las obras de reforma del edificio de Achuri para Escuela de Trabajo y de Artes y Oficios de Bilbao”. *Boletín Oficial del Estado*, 30 marzo 1955, núm. 89; p. 2065.

<sup>24</sup> Las pinturas que Ibarrola realizó se iban a colocar en el pórtico lateral de Aránzazu y consistían en más de cien murales que fueron destruidos. ANGULO BARTUREN, Javier. ob. cit.; p. 46-47.

Posteriormente, a finales de los años sesenta, a pesar de que no se restablece la Escuela de Artes y Oficios como tal, siguen acudiendo alumnos a la vieja ubicación de la Escuela en Atxuri para acogerse a las enseñanzas artísticas<sup>25</sup>. Según un documento de 1969 redactado por la Diputación de Vizcaya, en esos momentos, eran ciento ochenta alumnos los que acudían a la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, la cual, a pesar de haber perdido impulso y organización, mantenía la docencia artística y el cultivo de las artes aplicada además de contar con seguidores incluso de fuera de la provincia<sup>26</sup>.

Como vemos, hasta finales de la década de los sesenta se mantuvo, incorporada a la Escuela de Maestría, una sección artística heredera de la antigua Escuela de Artes y Oficios. Sin embargo, dichas enseñanzas estaban ya abocadas a las tradicionales enseñanzas de oficios y no obtuvieron ninguna reforma hasta que fueron disueltas tras la creación de la Escuela de Bellas Artes en la ciudad. Su educación estaba más enfocada a ofrecer estudios profesionales y no estéticos; además se aprecia cómo en las asignaturas que se ofrecían a mediados de los años cuarenta tenían muy poca incidencia los avances plásticos dado que se impartía: “Dibujo preparatorio de Adorno y Figura, Clases de Figura, Adorno, ornamentación y copia del yeso, y Composición decorativa y modelado en barro”<sup>27</sup>, clases todas ellas dedicadas a las técnicas del dibujo y modelado, con la copia como el principio pedagógico que las regía. En cuanto a los profesores que desde los años cuarenta hasta los años sesenta ofrecieron sus conocimientos, la carencia de verdaderos maestros señalaba nuevamente la poca incidencia de la Escuela. Tras la consabida depuración de profesorado que tras la Guerra Civil se produjo en la misma por parte del estado, el único artista de renombre que mantuvo su docencia fue Ángel Larroque (1874-1961), quien desde 1924, momento en que fue nombrado profesor de la Escuela de Artes y Oficios, mantuvo su magisterio hasta su jubilación en 1947<sup>28</sup>. Por lo demás, los docentes no eran muy influyentes en sus trayectorias y además fueron poco a poco disminuyendo al ir desapareciendo parte de las enseñanzas y las clases con lo que también lo hacían los profesores que en la misma estaban trabajando.

Aun y todo, pese a la deficiencia en las enseñanzas artísticas que ofrecía este centro, algunos de los artistas vizcaínos más importantes en la renovación artística de la provincia comenzaron a dar sus primeros tanteos en lo referente a técnicas artísticas en la sede bilbaína. Fue el caso del escultor Vicente Larrea o de los pintores Dionisio Blanco o Manuel Gallo Bidegain, que combinaron sus inquietudes estéticas más avanzadas con una formación de corte clásico y basada en el aprendizaje de las técnicas básicas del dibujo y el modelado, más centradas en la ejecución técnica que en la estética.

---

<sup>25</sup> Un ejemplo lo tenemos en el artista Saulo Mercader quien estuvo en la misma desde 1965 a 1968.

<sup>26</sup> Diputación Provincial de Vizcaya. “Diligencia”. Bilbao, 13 febrero 1969. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 17.

<sup>27</sup> *Escuela de Trabajo y de Artes y Oficios de Bilbao*. Bilbao: Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, 1945; p. 36.

<sup>28</sup> GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Ángel Larroque. Un pintor, el olvido y la memoria*. [Cat. Exp.], 7 julio-28 septiembre, Museo Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao, 2003; pp. 51-63.

La pérdida de las enseñanzas oficiales que esta Escuela ofrecía en la ciudad más desarrollada industrial y artísticamente de esos años provocó un vacío importante que solo fue paliado por el magisterio de los talleres de la Asociación Artística Vizcaína, una institución fundada en 1945, que ofrecía clases de dibujo a través de su Academia de Dibujo y Pintura. El éxito con el que se impartían estas materias se observaba en las anotaciones que realizaba la Asociación en su Boletín Informativo del Arte, y que continuamente aludían a la falta de espacio para poder albergar más alumnos en sus estancias<sup>29</sup>. El mayor cometido de su actividad era preparar a los alumnos para que pudieran superar los exámenes de ingreso de las Escuelas de Bellas Artes, y los encargados de ofrecer las clases eran hacia mediados de los años setenta, Manuel Balsa Bermejo y Cándido Mugarra Ahedo, dos pintores de corte tradicionalista que ofrecían clases prácticas y teóricas cuatro días a la semana a un cupo máximo de 32 alumnos<sup>30</sup>.

Igualmente, fue significativa la función que ejerció el Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao, creado en 1930 y en cuya Junta de Patronato, constituida en 1927, destacaba la presencia y la colaboración de artistas como Isidoro de Guinea, Ángel Larroque, Moisés de Huerta, Higinio Basterra, Ricardo Bastida o Manuel Smith. Instalado el Museo en los bajos de las Escuelas de Berástegui de la capital bilbaína posteriormente en 1957 fue trasladado a la Calle Conde de Mirasol<sup>31</sup>. Las adquisiciones que se llevaron a cabo dieron preferencia a las esculturas y a las arquitecturas más relevantes de la historia del arte, lo que permitió contar con una buena colección de reproducciones en escayola de las obras maestras del arte clásico. Dichas obras permitían ejercer una doble función, por un lado, servía a todo aquel que allí acudiera a copiar de manera autodidacta las reproducciones y poder ejercitarse en el dibujo de las mismas. De igual forma, en los primeros años de vida del Museo también se ofrecieron clases de dibujo, modelado y pintura, las cuales se pusieron en marcha al considerar al museo como una extensión de la Sección de Bellas Artes de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad<sup>32</sup>.

En el plano educativo brindado desde el propio estudio del maestro, uno de los artistas que más trabajó en la docencia de los pupilos vizcaínos fue José de Lorenzo Solís, un pintor tradicional de paisaje y retrato, que ofrecía sus conocimientos de pintura a principiantes. Entretanto, también se desarrollaba la educación artística en algún estudio como el denominado Leonardo Da Vinci, puesto en marcha en 1969 y que ofrecía una enseñanza en artes aplicadas de la rama de decoración<sup>33</sup>. En ella, los alumnos podían

---

<sup>29</sup> ARÓSTEGUI BARBIER, Juan de. *La pintura vizcaína de postguerra. Del grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972; p. 159 y 204.

<sup>30</sup> Asociación Artística Vizcaína. "Programa de actividades para la temporada 1975-76". Bilbao, octubre 1976. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Educación, deportes y turismo, Caja 1020, Exp. 12.

<sup>31</sup> Actualmente su sede está en la Iglesia del Corazón de María en la Calle San Francisco de Bilbao. Puede consultarse su página web: [www.museoreproduccionesbilbao.org](http://www.museoreproduccionesbilbao.org).

<sup>32</sup> *Museoak. Euskadi. Museos*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1995; pp. 81-86.

<sup>33</sup> "Estudio Leonardo Da Vinci. Escuela de Decoradores del I.A.D.E. de Vizcaya". Bilbao, 10 diciembre 1979. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Asociaciones culturales Bizkaia, Caja 25, Signatura 70343.



ejercitarse en las técnicas artísticas al tiempo que se preparaban para poder acceder a las Escuelas Superiores de Bellas Artes españolas. Con todo, la situación de desamparo finalizará en el territorio con la creación en 1969 de la Escuela de Bellas Artes en Bilbao.

## 1.2. Guipúzcoa

Algo similar a lo acontecido en Bilbao se produjo en la ciudad de San Sebastián. Su Escuela de Artes y Oficios se había puesto en marcha en 1880 a semejanza de la vecina vizcaína y con la intención de ofrecer unas enseñanzas a los futuros artistas acordes con los nuevos tiempos más favorables de industrialización y modernización. La escuela se fue configurando como un centro de referencia en la provincia, a cuya imagen se conformaron otras escuelas de “artes y oficios” en numerosos pueblos guipuzcoanos que tenían un mínimo de industrialización<sup>34</sup>. Sin embargo, la mayoría de estas escuelas guipuzcoanas fueron disolviéndose a partir de los años cuarenta del siglo XX, al igual que sucedió con las enseñanzas de la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián. A pesar de que el centro no desapareció definitivamente hasta noviembre de 1960, en diciembre de 1943, y tal y como había sucedido en Bilbao, perdió su autonomía debido a que el Ayuntamiento donostiarra, a cuya corporación pertenecía, acordó disolver el centro, solicitando que se agregaran parte de las enseñanzas que en ella se impartían a la Escuela de Trabajo de la misma ciudad<sup>35</sup>. No obstante, en ese traspaso de materias y asignaturas se dispuso que se incorporaran las “enseñanzas de Dibujo Lineal y las correspondientes a la Sección Artística y a la Sección de la Mujer, constituyendo las dos últimas dos Secciones nuevas entre las que integran la Escuela”<sup>36</sup>, con lo que el magisterio estético se pudo mantener.

La Escuela, ubicada en la actual calle de Urdaneta en la Plaza del Buen Pastor en un edificio erigido en 1909 por el arquitecto Domingo Aguirrebengoa<sup>37</sup>, continuó en el mismo su labor hasta el comienzo de la década de los sesenta, cuando fue reformado el interior del mismo para albergar las oficinas de Correos<sup>38</sup>. El Ayuntamiento, al no ofrecer ninguna alternativa de local para albergar la escuela de arte, permitió que ésta cesase su labor, con el consiguiente desamparo en materia de enseñanzas artísticas en el que dejó a la comarca<sup>39</sup>.

---

<sup>34</sup> Es significativo que surgieran tantos centros en las localidades de Guipúzcoa: Tolosa (1885). Bergara (1901), Eibar (1902), Oñate (1911), Zumárraga (1914), Mondragón (1902), Elgoibar (1917), Villafranca (1904), Beasain (1912), Irún (1901), Rentería (1900), Pasajes (1918) y Azpeitia (1909).

<sup>35</sup> “Orden de 20 de diciembre de 1943 por la que se incorpora a la Escuela Elemental de Trabajo de San Sebastián varias enseñanzas procedentes de la Escuela de Artes y Oficios de dicha capital”. *Boletín Oficial del Estado*, 15 enero 1944, núm. 15; p. 410.

<sup>36</sup> *Ibíd.*

<sup>37</sup> Anteriormente se habían instalado en un edificio construido en 1873 por el arquitecto José de Goikoa Barkaiztegui, situado en la calle Garibai con Andía. Compartían el espacio con el Instituto de Segunda Enseñanza de Guipúzcoa y la Biblioteca Municipal, y posteriormente a partir de 1902 con el Museo Municipal. Estas dos últimas actividades también se trasladaron al edificio de la calle Urdaneta.

<sup>38</sup> Actualmente también es la sede central de Correos en San Sebastián.

<sup>39</sup> Ya en los años setenta se abrió una Escuela de Artes Aplicadas en la ciudad llamada: “Centro de Estudios Decorativos” y que se dedicó, no obstante, a la decoración, sin reminiscencias de la antigua Escuela de Artes y Oficios. J. L. “San Sebastián tiene una Escuela de Artes Aplicadas”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 18 mayo 1972; p. 20.

Entre los profesores que instruyeron desde los locales de aquel centro donostiarra, se encontraba Vicente José María Cobrerros Uranga, un pintor académico naturalista que impartía su docencia con los escasos recursos que tenían en el centro: sin modelos del natural y con malas copias<sup>40</sup>. No obstante, a pesar de que las enseñanzas ofrecidas estaban regladas desde inicios del siglo XX, a lo largo de su historia, fueron varios los artistas jóvenes que hacia los años cincuenta, acudieron a las clases de la Escuela de Artes y Oficios y que, posteriormente desarrollaron un arte más relacionado con la vanguardia y no centrado ya en la copia de dibujo y modelado de figuras con las se ejercitaban en la misma. Entre otros, destaca la presencia en sus aulas de los pintores Rafael Ruiz Balerdi, Bonifacio Alfonso, José Luis Zumeta o el escultor Ricardo Ugarte. Tal como señala este último, el proceso de aprendizaje que llevaban a cabo allí se basó en copiar en carboncillo modelos de escayola para así poco a poco empezar a “encajar las formas, dentro de unos procesos totalmente académicos”<sup>41</sup>.

Queda demostraba la relevancia de ejercitarse en las técnicas tradicionales para poder adquirir los conocimientos básicos del arte, ya que no condicionaban estos saberes para posteriormente acercarse a las corrientes de vanguardia y abstractas que se estaban produciendo en todo el mundo y que los tres creadores citados adoptarán como parte de su lenguaje definitorio en su madurez.

El cierre de la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián a finales del año 1960, terminó con un magisterio de las disciplinas plásticas en una región con numerosos jóvenes seguidores de estas directrices artísticas en la década de los sesenta. A partir de entonces los futuros artistas deberán conocer las prácticas estéticas en los talleres particulares de los maestros-pintores o en los cursos promovidos por la Asociación Artística Guipuzcoana para sus socios. Uno de los magisterios más importantes de la ciudad fue el de Ascensio Martiarena (1883-1966) quien, aunque en 1912 había conseguido la plaza de profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián, al tener que exiliarse en 1936 con motivo de la Guerra Civil, perdió su puesto de profesor en la misma. A su vuelta a la capital guipuzcoana en 1941, sus clases, ofrecidas tanto en su taller como en el estudio de la Asociación Artística de Guipúzcoa, supusieron un aprendizaje fundamental para muchos jóvenes pintores que en la década de los setenta realizaron un trabajo notable. Baste citar de, entre sus discípulos, los nombres de Carlos Sanz, Laura Esteve, Amable Arias, Miguel Ángel Álvarez, Carlos Bizkarrondo, Marta Cárdenas e incluso de la bilbaína Mari Puri Herrero, para calibrar su importancia. Aun así, no a todos los artistas de San Sebastián les parecían correctas sus doctrinas, y en los años sesenta su tendencia hacia una pintura de corte tradicional le valió algún que otro conflicto con los jóvenes artistas guipuzcoanos que empezaban a imponer la

---

<sup>40</sup> VIAR, Javier. *Balerdi. La experiencia infinita. Balerdi. Azkengabeko esperientzia*. [Cat. Exp.] Tomo I, Bilbao: Sala Rekalde; San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 1993; p. 53.

<sup>41</sup> Entrevista a Ricardo Ugarte, San Sebastián, 15 de diciembre de 2014.

vanguardia<sup>42</sup>. Una vez que Ascensio Martiarena falleció en 1966 le sustituyó en el taller de la Asociación Artística Guipuzcoana el pintor vallisoletano Jesús Gallego, quien ofreció durante toda la década de los setenta un magisterio en la tradicional pintura figurativa y de paisajes con un fuerte interés por el color y la forma<sup>43</sup>.

Otro pintor que ejerció un magisterio importante en la provincia fue Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998) quien, desde la Academia Municipal de Dibujo de Irún, inculcó un paisajismo deudor de Vázquez Díaz muy centrado en el Impresionismo y en el color al que se acogieron muchos de sus seguidores. Desde que fue nombrado profesor de la Academia en 1942 hasta 1970 estuvo ofreciendo clases en el centro docente, una labor pedagógica que mantuvo hasta sus últimos días<sup>44</sup>. Destacados alumnos suyos fueron Menchu Gal, José Gracenea, Ana Izura, Javier Sagarzazu o Iñigo Noain, entre otros.

A pesar de las características académicas, ancladas en la docencia tradicional de la pintura de estos dos artistas, su docencia fue el único espacio donde se podía adquirir una destreza en el dibujo y unos conocimientos básicos de las técnicas para ejercer la labor artística en la provincia, lo cual como hemos visto fue de indudable importancia para los artistas que más tarde desarrollarán su obra en los años setenta.

### 1.3. Álava y Navarra

No sucedía lo mismo ni en Álava ni en Navarra, donde la permanencia de sus respectivas Escuelas de Artes y Oficios de sus capitales permitía a los futuros artistas recibir un tipo de enseñanzas que, aunque de tipo tradicional, ofrecían al menos la oportunidad de aprender los oficios artísticos. Para acceder a dichos centros únicamente se debía tener superada la enseñanza primaria o realizar un examen de conocimientos equivalente a ese nivel exigido, es decir, no era requisito indispensable demostrar una capacidad artística para incorporarse a las enseñanzas. El plan de estudios de dichos centros fue modificado por el ya citado decreto estatal de 1963, un reglamento que ambas instituciones mantuvieron a lo largo de la década de los sesenta y setenta<sup>45</sup>. Desde entonces, las enseñanzas quedaron divididas en cinco cursos, de los cuales, los tres primeros eran comunes y los dos últimos, especiales y dependientes de las secciones que albergara la Escuela.

---

<sup>42</sup> Sobre el conflicto entre Amable Arias, José Antonio Sistiaga y Ascensio Martiarena en el seno de la Asociación Artística de Guipúzcoa: GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. ob. cit.; pp. 52-53.

<sup>43</sup> Jesús Gallego (1919-2003) tuvo un aprendizaje autodidacta completado con las enseñanzas de la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián. Su arte desarrolló desde el colorismo fauvista y expresionista francés hasta las opciones plásticas geométricas sintéticas de los años sesenta.

<sup>44</sup> Tanto en talleres como el de la Galería Txantxangorri de Hondarribia en los años 1970, 1971 y 1975, o bien desde su propio domicilio de la ciudad fronteriza, Montes Iturrioz siguió ofreciendo sus conocimientos. ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. "Biografía. El magisterio artístico". En *Gaspar Montes Iturrioz*. [Cat. Exp.], 15 julio -18 septiembre 1994, Museo San Telmo, San Sebastián: Fundación Social y Cultural Kutxa, 1994; p. 27.

<sup>45</sup> Aun así, cada una de ellas tuvo sus particularidades y sufrió algunas modificaciones.

En el caso de la capital alavesa, Vitoria, su Escuela de Artes y Oficios había surgido en 1889 como continuadora de la primitiva Escuela de Dibujo que para 1774 comenzó su andadura ofreciendo enseñanzas relacionadas con las artes<sup>46</sup>. A lo largo de todo el siglo XX mantuvo su labor dedicada, sobre todo, a las enseñanzas de tipo técnico junto a las relacionadas con el arte. Su importancia dentro del entramado educativo de la ciudad era notable ya que hasta 1941 se configuró como el único centro de enseñanza secundaria profesional de toda la ciudad y posteriormente, hasta 1970 el que mayor porcentaje de alumnado acogió en sus instalaciones<sup>47</sup>. Esta situación originaba que el número de alumnos que acudían a la misma fuera bastante elevado. Si bien, tras la Guerra Civil, el número de alumnos era de 1.577, poco a poco esta cifra fue decreciendo hasta llegar al comienzo de la década de los setenta a 1.441. No obstante, a finales de la misma, se produjo una recuperación llegando a la cifra de 1.634 alumnos para el curso 1980/81<sup>48</sup>. Aun así, estos datos no nos señalan las vocaciones artísticas que existían en su totalidad en la localidad alavesa, ya que, en este centro, además de las enseñanzas estéticas, se ofrecían otras secciones como la Industrial y la Comercial, al igual que un curso preparatorio y otras enseñanzas especiales como la informática y el euskera, con lo cual no todos sus alumnos pertenecían al apartado que nos incumbe<sup>49</sup>. Por ejemplo, a finales del curso 1956/1957 entre alumnos y alumnas –ya que se hacía diferenciación de sexos- los matriculados en la sección artística eran de 134, de un total de 931<sup>50</sup> y a mediados de los sesenta la cifra de matriculados había descendido hasta las 35 personas de 1394 alumnos totales, volviendo a ascender en el curso 1980/1981 hasta 281 de un total de 1634<sup>51</sup>.

En cuanto a las asignaturas artísticas ofrecidas a mediados de los años cincuenta eran las mismas que se venían dando en otros centros: Dibujo de la figura, (copia de la estampa y del yeso y del natural modelo vivo), Dibujo de adorno (copia de la estampa y del yeso) y Modelado en barro, (talla y vaciado en yeso)<sup>52</sup>. Con pequeñas variaciones, se mantuvieron estas enseñanzas en los años sesenta y para mediados de los años setenta, las asignaturas seguían siendo: Adorno, Figura, Pintura, Modelo Vivo, Modelado, vaciado y talla, Cerámica,

<sup>46</sup> Fundada por la Real Sociedad Bascongada de amigos del País, posteriormente se refundó en 1818 en Academia de Bellas Artes hasta 1889. VIVES CASAS, Francisca. *La Academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)*. Vitoria: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2000; p. 328.

<sup>47</sup> “Anexo X y Anexo XI. Representación de la Escuela de Arte y Oficios de Vitoria como centro privado de las enseñanzas profesionales”. MARTÍN VAQUERO, Rosa. “La mujer como creadora: La Escuela de Artes y Oficios de Vitoria (1900-1990)”. En *Kobie. Bellas Artes*, núm. VII, 1990; pp. 46-47.

<sup>48</sup> Todos los datos están extraídos de: “Tabla referente a Álava. Alumnos Escuela de Artes y Oficios”, ALOY RUIZ, María de las Mercedes Araceli: *Historia de la Formación Profesional en la Comunidad Autónoma Vasca durante el siglo XX*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad País Vasco, 1987; p. 25.

<sup>49</sup> Hubo cursos de Aritmética, Geometría, Gramática, Ortografía o Geografía. Asimismo, se ofrecían clases de euskera, DEL VAL, Venancio. “Clases de vascuence en la Escuela de Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 2 octubre 1974; p. 3.

<sup>50</sup> ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE LA CIUDAD DE VITORIA. *Curso 1956-57*. Vitoria: Tipografía Egaña, 1957; pp. 8-9.

<sup>51</sup> “Anexo III y Anexo IV. Datos estadísticos de fin de curso 1964-65 y 1980-81”. MARTÍN VAQUERO, Rosa. *Art. cit.*; pp. 38-39.

<sup>52</sup> ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE LA CIUDAD DE VITORIA. *Curso 1956-57*, ob. cit.; p. 7.

Grabado y repujado en cuero; lo cual indicaba las pocas variaciones e innovaciones puestas en marcha<sup>53</sup>. Con todo, siguen siendo unas materias tradicionales sobre pintura y escultura clásica a base de copias de modelos impuestos.

A lo largo de los años cincuenta y sesenta, los profesores más relevantes de la Escuela fueron Mariano Bastera (1894-1980)<sup>54</sup> y Miguel Jimeno de la Hidalga (1895-1977). Ambos procuraban un arte de corte clásico de paisaje muy extendido en los gustos de la época en la ciudad de Vitoria y con pequeñas incursiones innovadoras dentro de los lenguajes abstractos<sup>55</sup>. Si bien el primero mantuvo su docencia de pintura desde 1931 hasta el curso 1969-1970, el segundo no estuvo tanto tiempo ya que lo hizo desde 1947 hasta 1960. No obstante, el aspecto más significativo dentro del profesorado se produjo a partir del curso 1967/1968 con la incorporación de un profesor no acomodado en el arte tradicional: Rafael Lafuente (1936-2005). El pintor había estado matriculado en el centro y aunque allí adquirió gran destreza en el dibujo y en la figura humana, pronto comenzó a crear obras abstractas<sup>56</sup>. Permaneció ofreciendo clases de Pintura, Copia de estatua y Modelo vivo en la escuela hasta 1975 y su magisterio fue muy importante a lo largo de todos estos años ya que pudo ofrecer una visión más abierta de la pintura moderna y no centrada únicamente en los conceptos clásicos de copia que se venían ofreciendo en la ciudad. Posteriormente, en 1976, Lafuente comenzó a impartir en el Instituto Politécnico “Jesús Obrero” las asignaturas técnicas de expresión gráfica hasta 1984. Entre los artistas que en los años setenta se dedicaron profesionalmente al arte y que recibieron sus primeras enseñanzas en esta Escuela de Artes y Oficios podemos señalar, en los años cincuenta y sesenta, tanto a Juan Mieg como a Carmelo Ortiz de Elguea o a Santos Iñurrieta y ya en la década de los setenta a una joven Juncal Ballestín deudora directa de las instrucciones de Rafael Lafuente.

La Escuela de Artes y Oficios de Vitoria fue un centro de innegable importancia para los artistas de la generación que desarrolló su madurez artística hacia los años sesenta. Puede decirse que su existencia permitió que los creadores no fueran del todo autodidactas y que recibieran un adocctrinamiento técnico. Con todo, también es cierto, que la mayoría de ellos completaron su formación gracias a otros conocimientos obtenidos en instancias ajenas a este tipo de centros. Sin embargo, para los artistas de una generación posterior y nacidos en torno a los años cincuenta y que, por lo tanto, labran su carrera a lo largo de los años setenta,

---

<sup>53</sup> *Bicentenario de la Escuela de Artes y Oficios*. Vitoria: s. n.; 1974; p. 34.

<sup>54</sup> Discípulo de Ignacio Díaz de Olano en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad practicó un arte de carácter naturalista y tradicional. MARRODÁN, Mario Ángel. *Diccionario de pintores vascos, vol. I*. Bilbao: Ediciones Beramar, 1989; p. 176.

<sup>55</sup> Miguel Jimeno de Lahidalga (1895-1977), además de los consabidos cuadros de paisajes también realizó obras de signo abstracto con ecos cubistas y futuristas, al igual que participó de la experiencia renovadora del “Grupo Pajarita” a mediados de los años cincuenta. *Jimeno de Lahidalga (1895-1977)*. [Cat. Exp.], 3-23 septiembre 1987, Sala San Prudencio, Vitoria: Caja Provincial de Ahorros de Álava, 1987.

<sup>56</sup> Sus primeras obras abstractas datan de 1956-1957, donde experimenta en el amplio campo del informalismo. Como no gustaban sus obras, decide trabajar en otras actividades: fue dibujante en la empresa de Heraclio Fournier y después comenzó como profesor en la Escuela. SAN MARTÍN, Francisco Javier. “Rafael Lafuente, un pintor solo”. *Rafael Lafuente. Pinturas 1990-1997*. [Cat. Exp.], Sala América, Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1998; p. 13.

la existencia de esta Escuela de Artes y Oficios no fue tan determinante como lo había sido en épocas anteriores, ya que contaban con la recientemente puesta en marcha de la Escuela Superior de Bellas Artes en Bilbao, a donde se trasladaron buena parte de jóvenes alaveses para copar sus inquietudes artísticas.

En el caso de la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, el centro más antiguo de todos fundado en 1828 como Escuela de Dibujo<sup>57</sup>, la sección puesta en marcha tras la remodelación de los planes de estudio sufrida en los años sesenta fue la de los “Talleres de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos”<sup>58</sup>. Los dos cursos restantes en dicha sección estaba dedicados a las especialidades ofertadas que, en el caso de Pamplona, eran dos: cerámica y decoración. En función de estas especialidades se daban los talleres de Dibujo Artístico e Historia del Arte y los talleres propios de cada una de ellas<sup>59</sup>. Entre los profesores que ejercieron en los años cincuenta y sesenta en la escuela navarra, fue destacable, sobre todo, la presencia de la pintora navarra Isabel Baquedano, quien había obtenido en 1957 la plaza de Dibujo en el centro. Sus doctrinas se fueron configurando como la referencia más destacada para los jóvenes pintores iniciados en el arte debido a su contacto con las tendencias más modernas y más avanzadas. Otro de los creadores destacables que impartieron clases fue José María Ascunce, un pintor que trabajaba los géneros tradicionales y que fue profesor de Dibujo Artístico y Pintura desde 1965 hasta 1984.

En torno a este centro navarro, se fue conformando a lo largo de los años sesenta y principios de los setenta toda una nueva generación de artistas jóvenes que en años posteriores alumbraron un arte regenerador y nuevo. Entre ellos estaba el pintor Juan José Aquerreta, quien a pesar de estar únicamente dos años entre 1962 y 1964, posteriormente reconoció la gran influencia que ejerció en su obra la docencia de la citada Isabel Baquedano y además, posteriormente, también se dedicó a la enseñanza en la misma escuela. Junto a él, otros artistas como Xabier Morrás, Pedro Osés, Joaquín Resano, Mariano Royo, Pedro Azketa, Pedro Salaberri o Luis Garrido completaban el elenco de alumnos de la Escuela de Pamplona que, en la década de los setenta se dedicaron de forma profesional al arte<sup>60</sup>. Aunque no todos completaron sus estudios en el centro, dado que algunos pudieron acudir a otras localidades para continuar su formación, todos ellos se configuraron como una nueva generación de pintores que incluso llegó a ser denominada “Escuela de Pamplona” y que demostraron un interés manifiesto por la figuración. Por todo, la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona quizás no fuera un centro adelantado en materias, pero sí que promovió un

<sup>57</sup> Puede consultarse parte de su historia en: [www.escueladeartepamplona.com](http://www.escueladeartepamplona.com) [consultado en junio de 2017]

<sup>58</sup> Además de esta sección, también existían las secciones de Decoración y Arte Publicitario, de Diseño, Delineación y Trazado Artístico y de Artes Aplicadas al Libro. “Decreto 2127/1963, de 24 de junio, sobre reglamentación de los estudios de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos”. *Boletín Oficial del Estado*, 6 septiembre 1963, núm. 214; pp. 13089.

<sup>59</sup> *Ibíd.*

<sup>60</sup> MANTEROLA ARMISÉN, Pedro. “El arte en Navarra (1960-1970). Algunos recuerdos en torno a una década crucial”. *Arte y artistas vascos en los años sesenta*, [Cat. Exp.], 7 julio -7 septiembre 1995, Sala de Exposiciones de Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995; p. 249-250.



ambiente cultural propicio para que una serie de artistas desarrollasen más tarde un arte de forma innovadora y acorde a las nuevas tendencias<sup>61</sup>.

## 2. La Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao

Una de las reivindicaciones que más impulso va a adquirir al final de los años sesenta va a ser el necesario establecimiento de una Escuela de Bellas Artes de la que carecía el País Vasco y que había sido reiteradamente reclamada por los artistas vascos y por diversos estamentos de la cultura vasca desde antes de la guerra civil española. Con su creación en Bilbao, finalmente en 1969, el centro se configuró en una pieza clave y necesaria dentro del entramado artístico de la época, no solo como subsidio educativo del arte vasco de los años venideros, sino para el conocimiento y la valoración de su aportación a la vida cultural vasca de la época de la Transición.

### 2. 1. Las Escuelas Superiores de Bellas Artes en España

Si las Escuelas de Artes y Oficios se habían establecido como los centros docentes dirigidos a la cualificación del artesano y del obrero para la incipiente industria, las enseñanzas artísticas propiamente dichas se impartirán en las Escuelas Superiores de Bellas Artes. No obstante, hasta los años cuarenta, tal denominación solo era acuñada por dos centros, uno en Madrid y otro en Valencia<sup>62</sup>. Ambos centros habían dependido y debían sus nombres a las respectivas Reales Academias de Bellas Artes de sus ciudades, la de San Fernando en Madrid<sup>63</sup> y la de San Carlos en Valencia. No fue hasta febrero de 1932 cuando las dos escuelas pasaron a depender íntegramente del Ministerio de Educación por medio de su Dirección General de Bellas Artes<sup>64</sup>. Fue en ese periodo prebélico cuando se organizaron las enseñanzas y se dispuso otorgar validez a la titulación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes. De ese modo, se reconocía una de las funciones más definitorias de estos centros en el futuro: la de formar a los profesores de dibujo para el resto de los niveles educativos<sup>65</sup>. A partir de entonces, las pretensiones de estos centros educativos se centrarán de un lado en formar artistas y de otro en reconocer las enseñanzas que llevasen a la obtención del título de profesor de dibujo. Como consecuencia, a partir de 1933 se incorporó la enseñanza de

---

<sup>61</sup> No debemos olvidar la docencia del joven Ángel Bados desde 1974 hasta 1983, con lo que de novedad y juventud significa.

<sup>62</sup> Para conocer la historia de las enseñanzas en las Escuelas de Bellas Artes de España, véase: ARANÓ GISBERT, Juan Carlos. *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*. [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Reprografía, 1988.

<sup>63</sup> LÓPEZ VIZCAÍNO, Pilar. "La formación oficial en las artes figurativas. La escuela de Bellas Artes de San Fernando". En HENARES, Ignacio Luis; CASTILLO, José, PÉREZ, Gemma, CABRERA, María Isabel [Coord.]. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. *Actas del congreso*. Universidad de Granada, 2000. Vol. 1, Granada: Universidad de Granada, 2001; pp. 661- 675.

<sup>64</sup> "Decretos". *Gaceta de Madrid*, 26 febrero 1932, núm. 57; p. 1429.

<sup>65</sup> La regularización de las enseñanzas para la formación de los docentes artísticos se trataba de una reivindicación constante desde 1893. ARANÓ GISBERT. Juan Carlos. ob. cit.; pp. 274-290.

Preparatorio de Profesorado en los planes de estudio, manteniéndose hasta los años setenta como uno de los objetivos más determinantes de este tipo de escuelas.

Como consecuencia de la Guerra Civil y los problemas de la posguerra, las Escuelas de Madrid y de Valencia pronto comenzaron a reorganizarse. Para ello, el Estado nombró sendas comisiones<sup>66</sup> encargadas de incluir algunas variaciones acordes al intervencionismo que el nuevo gobierno estaba poniendo en práctica en materia educativa<sup>67</sup>. Entre las novedades producidas se incorporó la asignatura obligatoria de “Liturgia y Cultura Cristiana”, que obedecía al interés de aunar Iglesia y Estado, un aspecto característico del nacional-catolicismo que se prolongará incluso después del final del franquismo. Por otro lado, se procedió a la depuración del profesorado, tal y como había sucedido en el resto de los sectores educativos. Esta circunstancia provocó la consiguiente necesidad de contratar docentes, una actividad realizada a través de oposiciones en las cuales se disponían las condiciones adecuadas para favorecer a aquellos estudiosos que estuvieran ideológicamente más cerca del régimen<sup>68</sup>.

La ordenación de las enseñanzas de las Escuelas Superiores de Bellas Artes se realizó por Decreto en 1940<sup>69</sup>. En ese mismo año, se aumentó el número de Escuelas Superiores a cuatro, creándose dos nuevos centros: el de San Jorge en Barcelona y el de Santa Isabel de Hungría en Sevilla<sup>70</sup>. Ambos adoptaron las denominaciones de sus respectivas Academias de Bellas Artes, con lo que se mantenía la antigua dependencia entre ambas instituciones<sup>71</sup>. La Escuela de Madrid, la más antigua e influyente, quedaba como modelo y como sede central de las otras tres. La finalidad de esta disposición era dar salida a las aspiraciones de numerosas vocaciones artísticas que se sucedían en España, y de igual modo, poder ofrecer las enseñanzas completas de Pintura, Escultura, Grabado y Restauración a quienes quisieran aprender el oficio, así como preparar a los alumnos para que obtuviesen el título de profesor de Dibujo<sup>72</sup>. Los planes de estudios que se establecieron fueron modificados en varias cuestiones académicas, dos años más tarde, en 1942<sup>73</sup>. El nuevo decreto reformaba los

<sup>66</sup> Véase: *Boletín Oficial del Estado*, 26 junio 1939, núm. 177; p. 3473 y *Boletín Oficial del Estado*, 24 noviembre 1939, núm. 328; p. 6610.

<sup>67</sup> Pueden consultarse los desarrollos de cada centro en: LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo. (1936-1951)*. Colección La Balsa de la Medusa, núm. 73. Madrid: Visor, 1995; pp. 170-180.

<sup>68</sup> GRACIA, Jordi; RUIZ CARNICER, Miguel Ángel. *La España de Franco. (1936-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2004; pp. 196-197.

<sup>69</sup> “Decreto de 30 de julio de 1940 por el que se reorganizan las Escuelas Superiores de Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 11 agosto 1940, núm. 224; pp. 5574-5577.

<sup>70</sup> Ambos centros procedían de anteriores Academias de Arte fundadas en el siglo XVIII que habían ido modificando sus enseñanzas y que durante el siglo XX se habían establecido como Escuelas de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes.

<sup>71</sup> Históricamente las Academias de Bellas Artes habían tenido un peso importante en la configuración de los tribunales que decidían la incorporación de los profesores encargados de las Escuelas Superiores de Bellas Artes.

<sup>72</sup> “Decreto de 30 de julio de 1940 por el que se reorganizan las Escuelas Superiores de Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 11 agosto 1940, núm. 224; pp. 5574.

<sup>73</sup> “Decreto de 21 de septiembre de 1942 por el que se reorganizan las Escuelas Nacionales de Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 2 octubre 1942, núm. 275; pp. 7792-7794.

estudios de las Bellas Artes y será el reglamento que mayor pervivencia tendrá, ya que se mantuvo durante todo el periodo franquista hasta las reformas de los planes de estudio de los años ochenta. Por lo tanto, será el decreto que la Escuela de Bilbao adopte cuando se funde en 1969.

Las reformas puestas en marcha en las Escuelas de Bellas Artes en el contexto posbélico contribuían a establecer una tendencia clara hacia un academicismo conservador que el régimen intentó impulsar desde la Dirección General de Bellas Artes, presidida por Eugenio D'Ors en 1938. El dirigismo se llevaba a cabo tanto desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como desde el Instituto de España o el Ministerio de Gobernación, entidades a las que estaban ligadas personalidades que defendían un arte de cariz más tradicional<sup>74</sup>. Dicho intervencionismo se mantuvo durante todo el régimen franquista, si bien es cierto que se fue depurando paulatinamente a partir de los años cincuenta como consecuencia del nuevo momento que empieza a sucederse, más aperturista y olvidando las condiciones nefastas de la posguerra. Aun así, será notoria la desconexión existente entre la realidad artística más actual y las docencias de las Escuelas de Bellas Artes, un aspecto que provocará el descontento de los alumnos y de los artistas sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta y que se prolongará y se vislumbrará a través de diversas acciones, asambleas y paros a lo largo de toda la década de los setenta<sup>75</sup>.

A pesar de la vinculación de estos centros con los intereses franquistas, la inexistencia de una escuela de esas características en el ámbito vasco, provocaba un éxodo de los aprendices de artistas. Dicho problema se solucionará de manera tardía en 1969 cuando se ponga en marcha el centro bilbaíno, sumándose a las enseñanzas académicas superiores del resto de España. Vamos a conocer el proceso de instauración y de desarrollo en los primeros años de vida de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, con todos sus procesos, conflictos y cambios que sufrió en ese periodo de tiempo y que son reflejo del momento en el que se suceden, con una apertura hacia el final del régimen franquista y un comienzo de transición hacia la democracia plagado de problemas.

## 2.2. Creación y puesta en marcha

La toma de conciencia sobre el problema que suponía la ausencia de un sistema de educación artística en el País Vasco provocó que algunos medios artísticos junto a ciertos artistas vascos intentasen, desde mediados del siglo XX, paliar ese vacío docente con la elaboración de proyectos para crear una Escuela de Bellas Artes en la región. La primera

---

<sup>74</sup> VILLALBA SALVADOR, María. “Desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: La aportación de José Francés, secretario perpetuo, a la cultura artística del franquismo”. En HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956). Actas del congreso*. Granada: Universidad de Granada, 2001; p. 876.

<sup>75</sup> Pueden conocerse algunos de los avatares de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid en: ALBARRÁN DIEGO, Juan. “Estéticas de la resistencia en el último franquismo: entre la investigación lingüística y la consolidación del movimiento asociativo”. En *Artigramas*, núm. 25, 2010; pp. 549-564.

noticia sobre el interés de instaurar un centro de estas características se tiene en 1949 cuando un miembro de la Asociación Artística Vizcaína, el periodista Juan de Izaro, se entrevistó con el entonces Director General de Bellas Artes, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya<sup>76</sup>. La conversación entre ambos giró en torno a la idoneidad y la posibilidad de contar en Bilbao con una Escuela Superior de Bellas Artes. Ante las preguntas del periodista bilbaíno, el entrevistado dejó patente que se trataba de una aspiración que Bilbao compartía con otras ciudades españolas, y que bajo su punto de vista sería un error empezar a multiplicar este tipo de escuelas, dada la imposibilidad de mantenerlas a todas y porque se perdería en calidad y en nivel del profesorado. Aun así, dejaba abierta la puerta a que Bilbao tuviese una Escuela de Artes y Oficios de la que pudieran surgir “unos diez alumnos que podrían ser seleccionados con unas becas que pagaría la Dirección General de Bellas Artes, con objeto de que acudieran a Madrid y aquí podrían cursar las correspondientes disciplinas que eligieran”<sup>77</sup>. En definitiva, buenas palabras que finalmente no llegaron a quedar concretadas en ningún proyecto ni actividad en esos años.

Igualmente, no se debe olvidar otro precedente producido a comienzos de los años cincuenta y que vino de la mano de uno de los creadores vascos que mayor interés demostró hacia esta cuestión: el escultor Jorge Oteiza. Tras su regreso de América en 1948 se aplicó con ahínco en reivindicar la creación de un centro educativo que recogiera unas enseñanzas acordes a los nuevos tiempos artísticos y que estuvieran alejadas de las prácticas imitativas y aisladas de otros campos del saber que se daban en las Escuelas de Artes y Oficios y en las Escuelas de Bellas Artes. Sucedió en 1950, momento en el que en la ciudad de San Sebastián se iba a abandonar un cuartel de artillería del barrio de Atocha. Fue entonces cuando al Ministerio de Educación y Ciencia se le presentó la oportunidad de comprar dichos terrenos<sup>78</sup> y así poder destinar el edificio a crear una Escuela de Bellas Artes de la cual carecía la zona norte española. Al enterarse de dicho proyecto, Oteiza comenzó a realizar gestiones encaminadas a crear un centro de Talleres-Escuela, que se autofinanciaría con el Taller de cerámica que él mismo dirigiría. Dicho taller estaría montado a nivel industrial y destinado a la producción de porcelana eléctrica<sup>79</sup>. El escultor, en una estancia en Madrid, llegó a entrevistarse con el Director General de Bellas Artes, el Marqués de Lozoya, quien, según el artista, argumentó la falta de una tradición artística en el País Vasco para desestimar su propuesta<sup>80</sup>. De modo que el proyecto no llegó a materializarse y quedó en el olvido hasta

---

<sup>76</sup> Marqués de Lozoya (1993-1978). Historiador nacido en Segovia, catedrático y profesor de Historia e Historia del Arte en la Universidad de Valencia, Madrid y Navarra. Ocupó el puesto de Director General de Bellas Artes desde 1939 hasta 1951, bajo el mandato del Ministro de Educación Ibáñez Martín. Posteriormente fue director de la Academia de Bellas Artes en Roma (1952-1957), director del Instituto de España (1964-1978) y de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid (1972-1978).

<sup>77</sup> ARÓSTEGUI BARBIER, Juan de. *La pintura vizcaína de postguerra. Del Grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972; p. 183.

<sup>78</sup> Valorados en veinte millones de pesetas. ARRIBAS, María José. *40 años de arte vasco (1937-1977). Historia y documentos*. San Sebastián: Erein, 1979; p. 117.

<sup>79</sup> PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1979; p. 582.

<sup>80</sup> OTEIZA, Jorge. *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. (5ª edición). Pamplona: Pamiela, 1994; ap. 172, Goya.

finales de los años sesenta, cuando la idea de contar con un centro de enseñanzas artísticas de carácter oficial y gubernamental en la región empezó a vislumbrarse con la creación, por decreto ley, de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao.

A pesar de que hasta diciembre de 1969 no se fundó oficialmente la escuela bilbaína, es significativo que para 1968, la Dirección General de Bellas Artes pidiese un informe al Gobernador Civil de la provincia vizcaína sobre los centros docentes de Bellas Artes existentes en el territorio. En el escrito que la Diputación de Vizcaya elaboró en respuesta a dicha petición, se dejaba bien claro que “en relación con los datos sobre centros docentes de Bellas Artes, se hace constar que la Corporación Provincial no sostiene directamente ningún centro docente”<sup>81</sup>. El solo hecho de pedir el citado informe parece indicar un interés por conocer la situación de las enseñanzas artísticas y la esperanza de poder contar con un centro de dichas características. Estas actuaciones se enmarcaban dentro de los cambios producidos por esas fechas en el Ministerio de Educación y Ciencia, a cuya dirección había accedido en 1968 José Luis Villar Palasí<sup>82</sup>. Dicho ministro tomó conciencia de la necesidad de reformar las enseñanzas españolas debido al atraso y a la problemática cada vez más notable que existía en la universidad y en el resto de niveles<sup>83</sup> y comenzó la reorganización más profunda de todas las etapas educativas desde el inicio del régimen y que se compendió en la Ley General de Educación de 1970<sup>84</sup>. Poco antes, a principios de 1969, los proyectos sobre los centros artísticos para Vizcaya empezaron a concretarse en un programa que tiene el Ministerio de Educación y Ciencia para construir varias Escuelas de Artes Aplicadas en diferentes localidades españolas entre las que se encontraba Bilbao<sup>85</sup>. Para lograr dicho objetivo, el Ministerio realizó una petición de colaboración a la corporación municipal bilbaína a través de una carta en la que exponía sus intenciones de la siguiente manera:

“Existiendo el proyecto de realizar un amplio programa de construcciones de edificios para instalación de Escuelas de Artes Aplicadas, ya en vías de realización, requiere que por parte de las Corporaciones Municipales se lleven a efecto las debidas aportaciones mediante la cesión a Título gratuito, de los solares precisos para ello”<sup>86</sup>.

---

<sup>81</sup> Diputación Provincial de Vizcaya. “Datos sobre aportaciones de la Corporación Provincial a las Bellas Artes”. Bilbao, 21 junio 1968. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 13.

<sup>82</sup> Valenciano nacido en 1922, licenciado en Derecho y en Filosofía y Letras. Pertenecía a los denominados democristianos dentro del régimen franquista. Su mayor aportación fue la de la Ley de la Educación que se llevó a cabo en 1970.

<sup>83</sup> La universidad se había convertido en un lugar convulso debido a insatisfacción de diversos sectores de la misma, un problema político con graves y continuas alteraciones del orden público desde 1956. PUELLES BENÍTEZ, Manuel de. ob. cit.; pp. 412-413.

<sup>84</sup> “Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa”. *Boletín Oficial del Estado*, 6 agosto 1970, núm. 187; pp. 12525-12546.

<sup>85</sup> El programa contemplaba crear centros además de en Bilbao, en Burgos, Cádiz, Motril, Pamplona, Hospitales, Huelva, Lugo y Santander.

<sup>86</sup> Ministerio de Educación y Ciencia. “Carta al Alcalde presidente del Excmo. Ayuntamiento de Burgos, Cádiz, Motril, Pamplona, Hospitalet, Huelva, Lugo, Santander, Bilbao”. Madrid, 20 de enero 1969. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 13.

En la misma misiva se indicaba cómo el espacio exigido debía tener una extensión aproximada de unos 4000 metros cuadrados y, una vez que los mismos quedasen cedidos de manera gratuita al Ministerio, éste impulsaría los trámites para poner en marcha dicha escuela. El Ayuntamiento de Bilbao, en sesión ordinaria de 12 de junio de ese mismo año, 1969, acordó aceptar el ofrecimiento del Ministerio de Educación y Ciencia para erigir la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios en la villa y en consecuencia realizar la elección de los terrenos para su posible cesión<sup>87</sup>.

Sin embargo, paralelamente a estas gestiones para crear una Escuela de Artes Aplicadas y Oficios que sustituyera a la todavía existente en el colegio de Atxuri, por parte de la Diputación de Vizcaya también se empezó a concretar un proyecto de puesta en marcha de otro centro docente: una Escuela Superior de Bellas Artes. Era una vieja aspiración que, en esos momentos, el entonces rector de la Universidad de Bilbao, Vicente Lozano, promovió con empeño y verdadero interés. Los nuevos tiempos más aperturistas de finales de la década de los sesenta hacían imaginar la posibilidad de fundar un centro artístico de estas características en el País Vasco.

Asimismo, el entonces Diputado General de Vizcaya, Fernando de Ybarra y López Doriga, Marqués de Arriluce, realizó a principios de 1969, un viaje a Madrid para acometer diversas gestiones en el Ministerio de Educación y Ciencia. En dicha visita contactó con el subdirector de Bellas Artes, Ramón Falcón, para tratar diversos temas<sup>88</sup>. Entre los mismos, insistieron en poder solucionar los problemas de la educación de la provincia a través de soluciones concretas que transformasen la cultura mediante centros de enseñanza. Trataron básicamente dos temas de singular importancia en esos momentos; por un lado, la puesta en marcha de la mencionada Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, -que junto con el Ayuntamiento fue poniéndose en marcha gracias a la promesa por parte del Ministerio y a las gestiones para adquirir un terreno-; y por otro lado, concretaron una petición para crear una Escuela Superior de Bellas Artes que completara la situación cultural de Vizcaya en el ámbito universitario<sup>89</sup>.

Según relataron en una diligencia redactada por la Diputación acerca de estos menesteres el 13 de febrero, en la visita cursada a Madrid por miembros de la corporación, también pudieron entablar contacto con el entonces Director General de Bellas Artes, Florentino Pérez-Embid, quien les manifestó que apoyaría decididamente las peticiones que

---

<sup>87</sup> “Acta de la sesión Ordinaria celebrada en 1ª convocatoria por el Excmo. Ayuntamiento Pleno el día 12 de junio de 1969. Aceptar el ofrecimiento estatal de erigir una Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en la Villa”. *Libro de Actas del Ayuntamiento de Bilbao Pleno*, febrero 1969; p. 48. Archivo Municipal de Bilbao, AMB/BUA. [Internet: [www.bilbao.net](http://www.bilbao.net)].

<sup>88</sup> Las otras personas eran el Secretario General Técnico, Ricardo Díaz, el Director del Gabinete de Planificación, José Alberto Blanco, y con el Director General de Primera Enseñanza, Ricardo Díez de la Guardia.

<sup>89</sup> Diputación Provincial de Vizcaya. “Diligencia”. Bilbao, 13 febrero 1969. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 17; pp. 1-3.



cursaran para establecer la escuela superior en la capital vizcaína. A dicho centro le correspondería abarcar la zona norte de España, ya que en esos momentos la oferta existente se centraba únicamente en las escuelas de Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla; aunque también se estaba planteando por esas mismas fechas crear otra escuela en la zona sur de la península. Incluso según consta en el escrito, los desplazados a la capital madrileña obtuvieron la “impresión de que las gestiones habían resultado de la máxima oportunidad”<sup>90</sup>. Esta sensación se debía a que en esos momentos otras ciudades norteñas también estaban intentando lograr el ansiado centro de estudios artísticos. Por todo ello, decidieron imponer celeridad en enviar una petición por parte de la Diputación de Vizcaya, juntamente con el Ayuntamiento bilbaíno, así como el consiguiente ofrecimiento de terrenos. Al mismo tiempo exigieron discreción en todos los trámites para no dar ninguna noticia hasta que se hubiera logrado el objetivo final y evitar así presiones por parte de las otras poblaciones. Ese fue el motivo por el que no se publicó nada en prensa ya que: “No debe publicarse el acuerdo hasta que se tengan comprometidos, ofrecidos y aceptados los terrenos, lo que aconseja evitar que se airee por la prensa la noticia”<sup>91</sup>.

La recomendación se debía a que, según les habían indicado, una vez que se hiciera el ofrecimiento de los terrenos a la Sección de Contratación y Créditos del Ministerio de Educación y Ciencia, se obtendría la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes. Con estas expectativas no tardaron en realizar por escrito las peticiones de la mano del presidente de la Diputación, en nombre y representación de la misma. Fueron dos los comunicados redactados con fecha de 15 de febrero de 1969, uno para solicitar la Escuela de Artes y Oficios y el otro para requerir la Escuela Superior de Bellas Artes. En este último caso, afirmaban que tanto la Diputación como el Ayuntamiento, a partes iguales estaban dispuestos a conseguir los terrenos adecuados para dedicarlos a la instalación de los edificios pertinentes, una vez que se recibiese la notificación de que la Escuela estaba creada. Finalizan la carta con una petición clara al ministro: “SUPLICA se digne adoptar las decisiones que el caso requiera para la rápida creación en Bilbao de la Escuela Superior de Bellas Artes”<sup>92</sup>.

En el otro escrito, y también en nombre del Diputado General, se explicaban las mismas consideraciones sobre la adquisición de los terrenos, pero para instaurar la proyectada Escuela de Artes y Oficios y que, en este caso, se cederían por parte de la Diputación y el Ayuntamiento, juntamente con la Cámara de Comercio, Industria y Navegación. Como vemos, las mismas condiciones sobre la cesión de terrenos eran iguales para la creación de los dos centros.

---

<sup>90</sup> *Ibíd.*; p. 3.

<sup>91</sup> *Ibíd.*; p. 4.

<sup>92</sup> Diputación Provincial de Vizcaya. “Carta al Excmo. Sr. Ministro de Educación y Ciencia”. Bilbao, 15 febrero 1969. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 17.

Es significativo que, a pesar de que en Vizcaya se trataban estos temas con la mayor discreción posible, para marzo de 1969 en la prensa nacional ya se daban por hecho ambos proyectos, tal y como pudo leerse en el *ABC*:

“La Escuela de Bellas Artes de Bilbao, dentro de la proyectada Ciudad Universitaria bilbaína, será realidad en un futuro próximo. Paralelamente al anuncio de la construcción de una Escuela de Artes y Oficios en terrenos de Deusto se ha sabido que Bilbao dispondrá de una Escuela Superior de Bellas Artes”<sup>93</sup>.

Finalmente, todos los trámites y todos los acuerdos adoptados surtieron efecto en la consecución de los dos centros educativos, aunque posteriormente desarrollarían historias diferentes. Por un lado, para el 9 de octubre de 1969 se creó por Decreto una Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de carácter oficial en Bilbao<sup>94</sup>. En la disposición publicada destacaban como motivos para su puesta en marcha la buena trayectoria del centro desde el siglo anterior, el haber contado con prestigiosos profesores y con alumnos destacados en el campo de las artes plásticas, así como el espíritu artístico de los habitantes de la región y la persistencia en las peticiones por parte de los organismos locales. Quedaba estipulado que el futuro centro se regiría por los preceptos del Decreto 2127/1963 de 24 de julio de 1964<sup>95</sup> que reorganizaba los estudios de este tipo de escuelas y además sería el Ministerio de Educación y Ciencia el encargado de ejecutar la disposición.

La otra petición acometida, más complicada de conseguir por los condicionantes históricos del momento en el que se demandó, de contar con una Escuela Superior de Bellas Artes también fue recibida a bien por parte del Gobierno Central y finalmente, también concluyendo 1969, se aprobó el 21 de noviembre en Consejo de Ministros la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes con carácter oficial, quedando ratificada en el Decreto de 4 de diciembre del mismo año<sup>96</sup>. La vieja aspiración de contar con un centro de enseñanzas artísticas de carácter académico superior veía por fin una solución. En aquella ocasión, los motivos que impulsaron al Gobierno español a promover esta creación se centraban en la capacidad de Bilbao en haber sabido conjugar su prosperidad económica junto con un cultivo de las artes plásticas importante para el conjunto nacional:

“Las aportaciones bilbaínas al desarrollo artístico nacional, especialmente en los últimos tiempos, han sido sobresalientes, y entre ellas destaca la creación y sostenimiento de museos de primer orden. Por todo ello, procede la creación y construcción en aquella capital de una Escuela Superior de Bellas Artes que promueva, encauce y perfeccione las vocaciones

<sup>93</sup> “Bilbao tendrá su Escuela de Bellas Artes”. *Abc*, [Madrid], 23 marzo 1969; p. 59.

<sup>94</sup> “Decreto 2514/1969, de 9 de octubre, por el que se crea en Bilbao una Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de carácter oficial”. *Boletín Oficial del Estado*, 28 octubre 1969, núm. 258; p. 16880.

<sup>95</sup> “Decreto 2127/1963, de 24 de junio, sobre reglamentación de los estudios de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos”. *Boletín Oficial del Estado*, 6 septiembre 1963, núm. 214; pp. 13088-13089.

<sup>96</sup> “Decreto 3269/1969, de 4 de diciembre, por el que se crea en Bilbao una Escuela Superior de Bellas Artes de carácter oficial”. *Boletín Oficial del Estado*, 23 diciembre 1969, núm. 306; p. 19976.

artísticas que han de contribuir aún en mayor medida al progreso artístico regional y nacional”<sup>97</sup>.

Con el principal objetivo de desarrollar vocaciones artísticas en la zona, el decreto aprobaba que los gastos que ocasionara la construcción, instalación y funcionamiento del centro docente fueran asumidos por el Gobierno y que fuera el Ministerio de Educación y Ciencia el que dictase las disposiciones precisas para ejecutar tal decreto. En el mismo quedaron establecidos los estudios conforme al Decreto del 21 de septiembre de 1942, que reorganizaba las Escuelas Nacionales de Bellas Artes<sup>98</sup>. Quedaba pues, creada la Escuela.

Por lo tanto, como hemos visto, a finales de 1969 se concretaron en una misma ciudad dos proyectos no similares, pero sí relacionados entre sí. De un lado, la construcción de una Escuela de Artes y Oficios que renovara las enseñanzas que todavía seguían ofreciéndose en la Escuela Elemental de Trabajo, situada en Atxuri, y por el otro, la puesta en marcha de una Escuela Superior de Bellas Artes de la que carecía todo el Norte de España. Así las cosas, una vez que los centros fueron creados, o por lo menos aprobados por Decreto, quedaba pendiente la cuestión de los terrenos requeridos para ubicar ambas escuelas. El Consistorio bilbaíno, para el 9 de diciembre de 1969, acordó adquirir conjuntamente con la Diputación de Vizcaya y la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao, unos terrenos en Deusto, colindantes con la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Autónoma de Bilbao, de una superficie de 5.270,14 metros cuadrados<sup>99</sup>. En noviembre del año siguiente fueron finalmente cedidos gratuitamente al Gobierno Central<sup>100</sup>. Sin embargo, dicho espacio y las consiguientes edificaciones que en ellos se establecieron, a pesar de que en un principio estaban destinadas para instaurar en ellas la Escuela de Artes y Oficios<sup>101</sup>; en último término, fueron ocupados por la Escuela Superior de Bellas Artes que se instaló en esas dependencias para el curso 1972-73 al carecer de un espacio propio diferente.

Con todo, podemos comprobar cómo pese a conseguir que el Ministerio de Educación crease ambos centros, sus comienzos y sus trámites van a quedar entremezclados

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*

<sup>98</sup> “Decreto de 21 de septiembre de 1942 por el que se reorganizan las Escuelas Nacionales de Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 2 octubre 1942, núm. 275; pp. 7792-7794.

<sup>99</sup> “Acta de la sesión Ordinaria celebrada en 1ª convocatoria por el Excmo. Ayuntamiento Pleno el día 9 de diciembre de 1969. Adquirir conjuntamente con la Excma. Diputación de Vizcaya y la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao unos terrenos para la instalación de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos”. *Libro de Actas del Ayuntamiento de Bilbao Pleno*, febrero 1969; p. 97 y 97 vuelta. Archivo Municipal de Bilbao, AMB/BUA.

<sup>100</sup> “Acta de la sesión ordinaria celebrada en 1ª convocatoria por el Excmo. Ayuntamiento Pleno el día 10 de noviembre de 1970. Ceder gratuitamente al Estado, juntamente con la Cámara de Comercio de Bilbao y Excma. Diputación Provincial de Vizcaya, una parcela de terrenos sita en Deusto para la construcción de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos”. *Libro de Actas del Ayuntamiento de Bilbao Pleno*, febrero 1969; p. 190. Archivo Municipal de Bilbao, AMB/BUA.

<sup>101</sup> Para diciembre de 1972 todavía en las actas del consistorio bilbaíno hablan de la urbanización de la zona en la que se está construyendo una Escuela de Artes Aplicadas en los terrenos de Deusto, aunque dejan patente la necesidad de utilizar este centro para el curso 72/73, aunque no definan para quién. “Acta de la sesión Ordinaria celebrada en 1ª convocatoria por el Excmo. Ayuntamiento Pleno el día 22 de diciembre de 1972. *Libro de Actas del Ayuntamiento de Bilbao Pleno*, mayo 1972; p. 104. Archivo Municipal de Bilbao, AMB/BUA.

y el único que logrará consolidarse va a ser el de la Escuela de Bellas Artes. Quizás uno de los motivos para que la Escuela de Artes y Oficios no lograra continuar sus enseñanzas fuese su poca adecuación a las nuevas necesidades de la época y también a la simultaneidad con que se propusieron ambos proyectos ya que, aunque no fuesen similares, sí que estaban centrados en una enseñanza artística y en el caso de la Escuela de Artes y Oficios en dura competencia frente a un programa de enseñanzas superiores. La trayectoria de dicho centro es difícil de conocer, algunos estudiosos la cierran tras la guerra civil española<sup>102</sup>, cuando más bien sus enseñanzas se unen a la Escuela Elemental de Trabajo; sin embargo, existen documentos que hablan de que hasta 1972 mantuvo sus enseñanzas como Escuela de Artes y Oficios. De todos modos, aunque continuase con sus estudios, no llegó a consolidarse y finalmente desapareció conforme las enseñanzas superiores se fueron implantando en la ciudad.

### 2.3. Desarrollo de la Escuela de Bellas Artes a lo largo de los setenta

La Escuela de Bellas Artes de Bilbao comenzó su andadura en 1970 como un centro integrado a la recién creada Universidad Autónoma de Bilbao<sup>103</sup>. A lo largo de los años setenta fue desarrollando y consolidando su historia hasta la actualidad, convertida ya hoy en día en Facultad de Bellas Artes e inscrita en la Universidad del País Vasco. La adscripción de este tipo de centros docentes a la universidad había quedado estipulada desde finales del siglo XIX<sup>104</sup>. No obstante, el rango de escuelas universitarias no significaba que sus estudios asumieran el mismo grado superior ni tampoco que se equipararan a las enseñanzas impartidas en las facultades o en el resto de Escuelas Superiores Técnicas. Por ello, una de las grandes reivindicaciones que las Escuelas de Bellas Artes promoverán durante los años setenta será su necesaria transformación en Facultades universitarias, tal y como había quedado estipulado en la Ley General de Educación de 1970. En dicha ley y como consecuencia de la transformación educativa que España pretende en esos momentos, se preveía que las Escuelas Superiores de Bellas Artes pasaran a ser Facultades universitarias, un aspecto que incluso la Universidad de Bilbao a la hora de dar a conocer la implantación de esta escuela constata y confía en que se realice de manera inmediata:

---

<sup>102</sup> Tanto en el libro de referencia de ARRIBAS, María José, ob. cit. p. 117, como en el de GUASCH, Ana María, *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980). Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*. Madrid: Akal, 1985, p. 187, afirman que la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao permaneció cerrada tras la contienda bélica.

<sup>103</sup> La Universidad Autónoma de Bilbao fue creada por Decreto-Ley del 6 de junio de 1968, sin distrito universitario y con las Facultades de Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales y la Facultad de Medicina y Ciencias. El Distrito universitario se le reconoce el día 5 de diciembre 1969, y es entonces cuando se adscribe la Escuela de Bellas Artes recientemente creada. FLORES GÓMEZ, Teodoro. *Universidad del País Vasco. Euskal Herriko Unibertsitatea. 1968-1993*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1997.

<sup>104</sup> “Real decreto disponiendo que las Escuelas provinciales de Bellas Artes dependan de los Rectores de las Universidades, con arreglo á los términos que se expresan”. *Gaceta de Madrid*, 9 julio 1892, núm. 191; p. 122.

“Respondiendo a una vieja aspiración de la sociedad bilbaína y de sus medios culturales, el Decreto de 4 de Diciembre de 1969 creó la Escuela de Bellas Artes, dependiente de la Universidad de Bilbao, la cual es de esperar adquiera pronto el rango y calidad de una Facultad Universitaria al amparo de las previsiones de la Ley de Educación. Es éste, sin duda uno de los acontecimientos universitarios más trascendentales de los acaecidos en el pasado curso académico, por ello se incluye su mención como honroso colofón de la pequeña historia de un curso cargado, como habrá podido deducirse de hechos e innovaciones de singular trascendencia y significación para la cultura de esta región”<sup>105</sup>.

Es palpable el agrado con el que se acoge la constitución de este centro en la región y la temprana intención de convertirla en Facultad, un aspecto que no se alcanzará hasta finales de la década de los setenta y tras varios avatares que jalonarán el desarrollo del centro. Ese entusiasmo se mantendrá a lo largo de toda la trayectoria de la Escuela, convirtiéndose en el centro docente de arte más importante y que mayor influencia ejercerá en toda la comunidad creativa vasca. Su puesta en marcha supuso una salida al artista autodidacta y a la necesidad del creador de tener que marchar fuera del País Vasco para recibir una educación estética de carácter académico y superior. Sin embargo, desde sus precarios comienzos, los problemas se fueron sucediendo y continuaron a lo largo de todo su primer decenio de vida, debido en gran parte a la situación de las enseñanzas artísticas en ese periodo de tiempo; un momento crucial en el plano educativo español y en el que se fue configurando el centro de enseñanzas bilbaíno.

Si bien la creación de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao tuvo lugar por decreto en diciembre de 1969, la primera promoción de este centro de enseñanzas artísticas no comenzó sus estudios hasta el curso 1970/1971. Por orden ministerial del 30 de mayo de 1970, se hacía público el nombramiento de un Director-comisario del centro, en comisión de servicios, y encargado de poner en funcionamiento la Escuela. El elegido fue José Domingo Milicua Illarramendi, un catedrático de Historia del Arte nacido en Oñati en 1921, y que había realizado sus estudios de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Barcelona. En la Escuela de Bellas Artes de dicha Universidad fue donde había emprendido su labor docente desde 1968 hasta que, en 1970, se trasladase a Bilbao para ocuparse de la recientemente creada Escuela de Bellas Artes.

A pesar de que el primer curso se pretendía comenzar en octubre de 1970, para agosto de ese mismo año, todavía se desconocían aspectos como el del profesorado que iba a ejercer la docencia o el del espacio con el que se iba a contar para poder instalarse. Así lo reconoce el entonces Rector de la Universidad de Bilbao, Vicente Lozano López:

“Tenemos el proyecto de que la Escuela Superior de Bellas Artes comience a funcionar en octubre de este año con el nuevo curso. Su director-comisario, nombrado recientemente, está tomando las providencias oportunas para que así sea. Ya se trabaja en la cuestión del

---

<sup>105</sup> Universidad de Bilbao. “Memoria 1969-1970. Escuela de Bellas Artes”. *Guía 1970-1971. Memoria*. Bilbao: Universidad de Bilbao, D. L. Imp. Casa Dochao, 1971; p. 116.

profesorado y en su emplazamiento. En estos momentos contamos con seis o siete posibles emplazamientos, entre los que se decidirá. En este mismo mes de agosto se hará público todo lo concerniente a la puesta en marcha de la Escuela”<sup>106</sup>.

Aunque el propio rector anunciaba en prensa que el curso iba a comenzar en octubre de 1970, a falta de un mes para el mismo, en prensa se empezó a cuestionar tal afirmación ya que para el 8 de septiembre todavía no se había hecho público ni la forma ni los plazos de la matrícula, ni tampoco las condiciones del profesorado que iba a participar, ni los locales que iban a ocupar<sup>107</sup>. Sin embargo, en esas mismas fechas, la Diputación de Vizcaya ya estaba realizando gestiones para instalar el primer curso de Bellas Artes en la segunda planta del Museo Histórico de Vizcaya, o Museo Arqueológico, situado en la antigua Plaza de las Brigadas de Navarra y que pertenecía a partes iguales al Ayuntamiento de Bilbao y a la Diputación Provincial<sup>108</sup>. El espacio medía unos 940 metros cuadrados incluyendo el claustro, un lugar que, según el arquitecto de la Diputación, Álvaro Libano, encargado de realizar el informe de adaptación, sería interesante destinarlo para las clases de Dibujo y Modelado por la luz con la que contaba<sup>109</sup>. Uno de los inconvenientes que presentaba el



Fig. núm. 85. Calle Muñoz María de Bilbao, parte trasera del Museo Histórico de Vizcaya, antigua Casa de la Misericordia.

espacio del Museo era la necesidad de dotarlo de un acceso independiente para mayor comodidad de los alumnos, lo cual se conseguiría llegando a un acuerdo con la Real Casa de Misericordia que se encontraba colindante al edificio y que tenía una escalera que daba fácil entrada al segundo piso (Fig. núm. 85). Para ello, el Presidente de la Diputación de Vizcaya, Pedro de Arístegui, pidió a la Junta de la Santa y Real Casa de Misericordia la consiguiente autorización para utilizar el referido acceso<sup>110</sup>.

A pesar de que todavía no habían finalizado las diligencias que las corporaciones provincial y municipal estaban realizando para poder ofrecer el espacio del Museo, el 9 de septiembre, el Director de la Escuela, José Milicua, dio a conocer a la opinión pública todo lo relativo a la puesta en marcha del centro. Una noticia de la que la prensa bilbaína se hizo eco, al día siguiente, con el anuncio de que las enseñanzas comenzarían a partir de mediados de octubre en los locales del Museo Arqueológico<sup>111</sup>. De igual modo, reconocían que todavía

<sup>106</sup> PETIT CARO, Antonio. “Rector de la Universidad. Bellas Artes comenzará a funcionar en octubre”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 4 agosto 1970; p. 3.

<sup>107</sup> PETIT CARO, Antonio. “La Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao comenzará a funcionar en octubre”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 8 septiembre 1970; p. 7.

<sup>108</sup> En un principio se había pensado instalar la Escuela en las escuelas Cervantes pero finalmente se eligió la sede del actual Museo Vasco situado en la Plaza Miguel de Unamuno de la ciudad bilbaína.

<sup>109</sup> Álvaro Libano Pérez-Ullibarri. “Carta al Sr. D. Javier Goldaracena”, Bilbao, 9 septiembre 1970. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AMB Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 18.

<sup>110</sup> Diputación Provincial de Vizcaya. “Carta al Sr. Presidente de la Junta de la Santa y Real Casa de Misericordia de Bilbao”. Bilbao, 10 septiembre 1970. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 18.

<sup>111</sup> IRIZAR. “Facultad de Bellas Artes de Bilbao: Funcionará en los locales del Museo Arqueológico”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 10 septiembre 1970; p. 3.



no tenían a ningún profesor asignado para ese primer curso porque primero debían de conocer el número de alumnos, ya que la “contratación de profesores tiene que estar en relación con el alumnado con que contemos”<sup>112</sup>. El plazo de solicitud de matriculación comenzó finalmente el 15 de septiembre y quedó abierto hasta el último día del citado mes. Para hacer la matrícula, los interesados debían acreditar los estudios, incluir dos fotografías, la solicitud pertinente y un abono de doscientas pesetas en concepto de derechos de exámenes<sup>113</sup>.

Para esas fechas, el tema de los locales no estaba del todo resuelto y seguía siendo un problema, debido, sobre todo, a la premura de tiempo que impedía cumplir con los plazos establecidos para comenzar el curso a mediados de octubre. Para finales de septiembre, el Rector de la Universidad de Bilbao, Vicente Lozano, pide a la Diputación de Vizcaya que conceda la autorización para que la planta segunda del Museo Histórico se destine a Escuela de Bellas Artes así como que “su acondicionamiento sea realizado para el 15 de octubre como máximo al objeto de que el comienzo de curso, habida cuenta del examen [sic: examen] de ingreso, pueda hacerse en la fecha habitual”<sup>114</sup>. Una autorización que llega el 16 de octubre por parte de la Diputación<sup>115</sup>, lo cual permite empezar a realizar los exámenes de ingreso necesarios para matricularse en la Escuela.

El reglamento para todas las Escuelas de Bellas Artes estipulaba que para ingresar en las mismas era necesario tener como mínimo catorce años de edad y haber finalizado los cuatro primeros cursos del Bachillerato o realizar una prueba equivalente de conocimientos generales<sup>116</sup>. Igualmente, debían aprobar un examen que acreditase “su preparación suficiente en un ejercicio de Dibujo de Estatua”<sup>117</sup>. En Bilbao, en 1970, se presentaron a dicho examen 178 aspirantes, una cifra elevada de personas que provocaron que las pruebas hubiesen de tener lugar en dos grupos y en dos días diferentes. La primera de las citas fue el 27 de octubre de 1970 y la segunda al día siguiente. Ambas convocatorias se produjeron en el pabellón deportivo de la Facultad de Económicas de Bilbao. El examen, que podía durar hasta doce horas, consistía en una prueba de dibujo sobre caballete en la que debían realizar la reproducción de dos estatuas que servían de modelo<sup>118</sup>. A pesar de las críticas que suscitaba este tipo de pruebas, para José Milicua era la forma más “adecuada al plan actual de

---

<sup>112</sup> PETIT CARO, Antonio. “La Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, en marcha”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 10 septiembre 1970; p. 7.

<sup>113</sup> “Escuela Superior de Bellas Artes. Universidad de Bilbao”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 15 septiembre 1970; p. 5.

<sup>114</sup> Universidad de Bilbao. Rectorado. “Carta al Excmo. Sr. Presidente de la Excmo. Diputación Provincial de Vizcaya”. Bilbao, 22 septiembre 1970. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 18.

<sup>115</sup> Diputación Provincial de Vizcaya. “Decreto”. Bilbao, 16 octubre 1970. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, *Ibid.*

<sup>116</sup> En el caso de Bilbao, de 21 aspirantes, solo 17 aprobaron el examen de cultura.

<sup>117</sup> “Decreto de 21 de septiembre de 1942 por el que se reorganizan las Escuelas Nacionales de Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 2 octubre 1942, núm. 275; p. 7793.

<sup>118</sup> IRIZAR. “Hoy: exámenes para los futuros alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 27 octubre 1970; p. 3.

enseñanzas”<sup>119</sup>. De este examen se iba a hacer una criba para que quedasen únicamente 40 seleccionados, un *numerus clausus* determinado por las posibilidades de las aulas con las que contaban. Los encargados de dilucidar dichos trabajos iban a ser el propio director de la Escuela, José Milicua y dos de los profesores que se iban a incorporar al centro: Luis Badosa y Mercedes d’Ocón, ambos procedentes también de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.

Finalmente, la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao comenzó su andadura el 23 de noviembre<sup>120</sup> con cuarenta y ocho alumnos seleccionados tras la prueba de dibujo. Si bien el centro se puso en marcha, las críticas hacia el mismo comenzaron a aparecer por doquier. De una parte, no se estaba conforme con la forma de acceso que se imponía a través de la citada prueba de dibujo. Según diversos pareceres, las cualidades del dibujo no demostraban la capacidad que se pudiera poseer en otras disciplinas y por ende se podían perder sensibilidades interesantes para el arte. Además, la precariedad de las instalaciones y la reducción del cupo a solo cuarenta y ocho alumnos no había resuelto del todo el problema de aquellos jóvenes que tenían que emigrar de las tierras vascas para poder desarrollar su vocación. Por estas cuestiones la Escuela Superior llegó a recibir el adjetivo de “Mini-Escuela”<sup>121</sup>. Estos y otros problemas continuaron en el curso siguiente, cuando mantuvieron a los alumnos de primer curso de cada especialidad en las dependencias del Museo de Historia y a los nuevos del curso de preparatorio los colocaron en el Edificio de Bomberos situado en la calle Ibáñez de Bilbao, un edificio perteneciente al Ayuntamiento cedido para alojar a los nuevos pupilos. La situación varió en el curso siguiente, de 1972/1973 cuando todos los alumnos, antiguos y nuevos pudieron trasladarse a la nueva escuela que se había edificado en Sarriko (Fig. núm. 86), en el Camino de Etxezuri del barrio bilbaíno de Deusto, al lado de la Escuela de Económicas de la Universidad de Bilbao y que como vimos, en un principio estaba destinada a albergar una Escuela de Artes y Oficios. Los nuevos espacios estaban mejor preparados y acondicionados para el número de alumnos que acogían, con mejores aulas y dependencias idóneas para la docencia y estudios de las artes. Allí se consolidaron los estudios y se volvió “todo más serio, menos familiar e informal”<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> ALONSO, José Manuel. “178 aspirantes a la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, que ayer celebró los exámenes de ingreso”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 28 octubre 1970; p. 7.

<sup>120</sup> *La Voz de España*, [San Sebastián], 2 diciembre 1970; p. 25.

<sup>121</sup> ASTIZ, Miguel Ángel. “Mini-Escuela superior de Bellas Artes”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 7 noviembre 1970; p. 5.

<sup>122</sup> Entrevista a Blanca Oraá Moyua, Las Arenas, 12 mayo 2009.



Fig. núm. 86. Folleto informativo de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao de 1973 en donde se aprecia el edificio de Sarriko. MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. *Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, 1973.

Sin embargo, el grueso de las críticas se enfocaba hacia el plan de estudios que regía en la Escuela y que era el decretado en 1942 por el Ministerio de Educación Nacional para todas las Escuelas Nacionales de Bellas Artes<sup>123</sup>. Implantado en la época de la posguerra con un claro interés por encauzar la educación en los nuevos conceptos anclados en la tradición que el gobierno franquista quería imponer. A pesar de los sustanciales cambios que se habían producido en materia artística, política y social en los casi treinta años que lo separaban de la década de los setenta, el plan de estudios no había acogido ninguna reforma que lo actualizase. Por lo tanto, la Escuela de Bilbao hereda el problema que este tipo de escuelas venían padeciendo desde su creación: un academicismo tradicionalista, fruto directo de las Academias y su papel monopolizador de la actividad artística, totalmente alejada de la creación plástica contemporánea. Igualmente, parten de una organización académica tradicional dirigida por el gobierno e implantada en profesores elegidos por su cercanía a las posturas del régimen. Dichas reivindicaciones estaban en boga en esos momentos en toda España; desde incluso antes de la apertura de la escuela bilbaína, desde 1968, varios alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, habían realizado diversas gestiones para modificar el plan de estudios y procurar la incorporación de nuevos profesores acordes a los nuevos tiempos artísticos que se vivían<sup>124</sup>.

El citado plan de estudios organizaba las enseñanzas en cinco cursos que comenzaban con un primer año de preparatorio, común a las diversas secciones –podían ser: pintura, escultura, grabado, restauración o dibujo– y continuaba con otros tres cursos más en los que se especializaba el alumno en la sección elegida, para finalmente acabar con un curso preparatorio para obtener el título de profesor de dibujo. Se permitía crear a los centros que así lo quisieran diversos “Talleres de Estudio” a cargo de artistas notorios que ampliase las

<sup>123</sup> “Decreto de 21 de septiembre de 1942 por el que se reorganizan las Escuelas Nacionales de Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 2 octubre 1942, núm. 275; pp. 7792-7794.

<sup>124</sup> ALBARRÁN DIEGO, Juan. “Estéticas de la resistencia en el último franquismo: entre la investigación lingüística y la consolidación del movimiento asociativo”. En *Artigramas*, núm. 25, 2010; pp. 558-561.

opciones de estudios de los alumnos<sup>125</sup>. Al finalizar las enseñanzas se otorgaba un certificado de suficiencia a aquellos alumnos que terminasen la escolaridad mínima de cuatro años y un título de profesor de dibujo a los que culminaran los cinco cursos y tuviesen aprobado el bachillerato.

En el caso de la Escuela de Bilbao, los cursos se fueron implantando poco a poco según fueron pasando los años. En sus precarios inicios, las únicas secciones que se pusieron en funcionamiento fueron las de Pintura y Escultura. Las asignaturas que en estas especialidades se daban eran las comunes para el aprendizaje de las técnicas tradicionales de la pintura y de la escultura respectivamente, tal como puede observarse en la Tabla núm. 6 *Cuadro-resumen núm. 1*. La mayor parte de las materias tenían un carácter práctico, basado en un trabajo de copia de modelos siguiendo las pautas y las normas del naturalismo, lo cual ayudaba a la formación de los Profesores de Dibujo que las Escuelas de Bellas Artes titulaban<sup>126</sup>. Destacaban entre las asignaturas del currículo la incorporación de la “Liturgia y Cultura Cristiana” en el curso preparatorio, como parte de las asignaturas obligatorias, un aspecto impuesto tras la contienda civil a todos los niveles educativos, incluido el universitario<sup>127</sup>. Por todo lo expuesto, el plan de estudios quedaba un tanto desfasado en fechas, ya que eran veintiocho años los que habían pasado desde su puesta en vigor, y por lo tanto resultaban unas enseñanzas alejadas de las nuevas tendencias que el arte venía imponiendo desde hacía tiempo.

---

<sup>125</sup> Para conocer las novedades introducidas por este plan de estudios en comparación con el organizado en 1940, véase: LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Colección La Balsa de la Medusa, núm. 73. Madrid: Visor, 1995; pp. 182-184.

<sup>126</sup> ARANÓ GISBERT, Juan Carlos. ob. cit.; pp. 389-390.

<sup>127</sup> Al igual que había sucedido en las Escuelas de Artes y Oficios el catolicismo fue uno de los pilares de la nueva educación tras la victoria de las posturas franquistas y su instauración de un nacional-catolicismo que aunase Iglesia y Estado. PUELLES BENÍTEZ; Manuel de. “La educación autoritaria del Nuevo Estado”. Cap. XII. ob. cit.; pp.361-386.

Tabla núm. 6. Plan de Estudios de Bellas Artes. Secciones Pintura-Escultura

	SECCIÓN PINTURA	SECCIÓN ESCULTURA
Curso Preparatorio	- Dibujo del Antiguo y Ropajes - Preparatorio de colorido	- Liturgia y Cultura Cristianas - Preparatorio de Modelado
1º Curso	- Dibujo del Natural (1º) - Anatomía Artística - Colorido - Procedimientos Pictóricos	- Dibujo del Natural (1º) - Anatomía Artística - Modelado - Talla Escultórica (1º)
2º Curso	- Dibujo del Natural (2º) - Colorido y Composición (1º) - Perspectiva - Historia General de las Artes Plásticas	- Dibujo del Natural (2º) - Modelado y Composición - Perspectiva - Talla Escultórica (2º) - Historia General de las Artes Plásticas
3º Curso	- Dibujo del Natural en movimiento (retentiva, grupos y apuntes) - Colorido y Composición (2º) - Teoría e Historia de la pintura - Paisaje	- Dibujo del Natural en movimiento (retentiva, grupos y apuntes) - Talla Escultórica (3º) y Policromía - Modelado y Composición (2º) - Teoría e Historia de la Escultura
Curso profesorado	- Pedagogía del Dibujo - Ampliación de Historia de las Artes Plásticas en España	- Dibujo Geométrico y Proyecciones - Dibujo decorativo

Ref.: *Boletín Oficial del Estado*, 2 octubre 1942, núm. 275; pp. 7793.

Como es lógico pensar, este tipo de enseñanzas ofrecidas en las Escuelas de Bellas Artes ya eran fuertemente debatidas antes incluso de dar comienzo en la sede bilbaína. El plan de estudios era un tema muy conflictivo desde hacía tiempo en el ámbito nacional español ya que se exigía y reclamaba un cambio en su planteamiento. El ligero aperturismo y desarrollismo que se vivió en los años sesenta, junto con el enfrentamiento cada vez mayor de los grupos universitarios y juveniles, requería de nuevas ideas y conceptos educativos acordes a los nuevos tiempos<sup>128</sup>. Movidos por los mismos intereses, artistas y alumnos de las Escuelas de Bellas Artes de Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia llegaron a redactar en esta última ciudad, en mayo de 1969, un informe en el que exigían una reforma completa de las enseñanzas de Bellas Artes al considerar que “no respondían a las necesidades de la sociedad

<sup>128</sup> GRACIA, Jordi, RUIZ CARNICER, Miguel Ángel. ob. cit.; pp. 271-282.

en que vivimos, ni satisface las exigencias artísticas, culturales y humanas del estudiante”<sup>129</sup>. Denunciaban que todo era debido a partir de una metodología estática y sin rigor pedagógico, así como a la cualidad artesanal y técnica de las clases prácticas. De igual modo, denunciaban la incapacidad que promovían las asignaturas para poder desarrollar posteriormente una actividad creadora acorde a los nuevos tiempos.

En el momento de implantar una sede en la capital vizcaína todas estas quejas también se pusieron de manifiesto. Al propio José Milicua, justo antes de poner en marcha el centro bilbaíno en septiembre de 1970, se le cuestionaba, en una entrevista aparecida en la prensa, la necesidad de crear más centros de este tipo, por su incapacidad a la hora de formar artistas, a lo cual él reafirma la necesidad de un cambio en el planteamiento de sus estudios:

“–Hay quien ha afirmado que las Escuelas de Bellas Artes nacen “muertas”.  
- Es fácil adivinar que hay que evolucionar y adaptarse constantemente. La Facultad está abierta a numerosas especialidades y enseñanzas”<sup>130</sup>.

En este aspecto, no son solo las voces ajenas al centro las interesadas en un cambio, sino que desde dentro de la Escuela quieren que se realice una reforma completa de las enseñanzas de Bellas Artes. Por un lado, basan sus intereses en pasar a depender de las Enseñanzas Universitarias, con todo lo que el grado superior conllevaba; y por otro lado, en una reforma del plan de estudios que permitiese, por ejemplo, dar más margen a la creatividad personal de cada artista y no fundamentar los conocimientos en la técnica<sup>131</sup>. En este sentido, a pesar de las buenas intenciones e intereses innovadores que el director puso de manifiesto en los objetivos de la fundación del centro, la realidad fue bastante diferente. Aunque quiso instaurar las especialidades de fotografía y de dibujo industrial, más cercanas a las nuevas técnicas modernas, finalmente implantaron en un primer momento solo las de pintura y escultura y posteriormente pudieron incorporar la especialidad de grabado<sup>132</sup>.

Durante todo 1971, el primer año de andadura de este centro en Bilbao, se produjeron en toda España manifestaciones de artistas, críticos, profesores y profesionales del arte a favor de una urgente reforma de las Escuelas de Bellas Artes. El propio Luis Badosa, profesor y secretario del centro en ese primer año de andadura, con motivo de la apertura de la exposición de fin de curso que daba a conocer los trabajos realizados por los alumnos a lo largo del año, reiteraba los problemas fundamentales del centro bilbaíno en la

<sup>129</sup> Recogido en el “Programa aprobado en Asamblea realizada en Bilbao el 11 de junio de 1971 por artistas plásticos y alumnos de la Escuela de Bellas Artes”. En GUASCH, Ana María. ob. cit.; pp. 321-322.

<sup>130</sup> IRIZAR. “Facultad de Bellas Artes de Bilbao: Funcionará en los locales del Museo Arqueológico”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 10 septiembre 1970; p. 3.

<sup>131</sup> M. “Momento de renovación en las Escuelas de Bellas Artes. El Plan Educativo exige un replanteamiento”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 29 abril 1971; p. 5.

<sup>132</sup> En realidad, la sección de grabado constaba de todas las asignaturas de la sección de Pintura más la de Grabado Calcográfico, o por los de la sección de Escultura más la asignatura de Grabado en Hueco.



cuestión del espacio, así como en “la reforma de los estudios de Bellas Artes, que debe ser total, y llevamos mucho tiempo esperándola con urgencia”<sup>133</sup>.

Aun y todo, la cuestión se debatió en la prensa de manera abierta, de modo que salieron a la luz los diversos posicionamientos existentes. El periodista Francisco Allo puso en marcha una encuesta sobre la situación cultural de la provincia de Vizcaya en la que planteaba el momento de duda y de debate que existía en la sociedad, mencionando a los alumnos de Bellas Artes, quienes, en su opinión, “tienen concienciación de que se les está engañando”<sup>134</sup>. Una afirmación que pronto fue contestada por un grupo de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, concretamente diecinueve, que denunciaron que se hablase de su situación sin contar con ellos. Francisco Allo, por su parte, se excusó asegurando que sus aseveraciones venían refrendadas por un sentir nacional que repudiaba el entonces vigente plan de enseñanzas que afectaba al centro bilbaíno, por coartar la forma de entender el arte y la pedagogía de entonces. Además, en su alegato defendía que con su escrito lo que pretendía era poner de manifiesto un problema que era de dominio público y que aparecía continuamente en la prensa<sup>135</sup>. Y es que así sucedía en el resto del estado español, donde se venían celebrando diversas asambleas y reuniones de alumnos y profesionales de las Escuelas de Bellas Artes para dar una solución a los problemas derivados de una enseñanza trasnochada y ajena a las prácticas contemporáneas<sup>136</sup>. A todo ello además se le deben añadir las continuas reivindicaciones que en todo el ámbito universitario estatal se estaban produciendo por grupos estudiantiles como un claro ejemplo de oposición al franquismo y que, en el caso de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, las protestas estudiantiles se convertirán en diversos grupos de trabajo que a través de asambleas de artistas incidirán, además de en otras cuestiones, en la implantación de un nuevo plan de estudios más acorde con la sociedad<sup>137</sup>. No debemos pasar por alto la implicación que tuvieron en todas estas organizaciones los artistas pertenecientes a la Célula de pintores del Partido Comunista de España, PCE, que desde la clandestinidad ofrecía una fuerte oposición política al régimen franquista y en cierto sentido dirigían las reivindicaciones y movimientos de la propia Escuela de Bellas Artes<sup>138</sup>.

---

<sup>133</sup> GANDARIASBEITIA, M. J. “Hoy se inaugura en la Escuela de Bellas Artes una exposición de los trabajos realizados durante este curso”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 1 junio 1971; p. 3.

<sup>134</sup> ALLO, Francisco. “La nueva hora de la cultura en Vizcaya”. *La Hoja del Lunes*, [Bilbao], 7 junio 1971; p. 36.

<sup>135</sup> ALLO, Francisco. “19 alumnos de Bellas Artes no creen en el “engaño””. *La Hoja del Lunes*, [Bilbao], 21 junio 1971; p. 32.

<sup>136</sup> Desde 1969 se comenzó a gestar una Asociación de Artistas Plásticos como consecuencia de los contactos entre artistas y alumnos de las Escuelas de Bellas Artes. Una de las primeras acciones puestas en marcha fue la abstención de 500 creadores a presentarse a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1970 por considerarla poco adecuada a los nuevos tiempos y reclamar además de su remodelación, una solución al problema de enseñanza de las artes plásticas por estar anticuados y deficiencia de profesorado. CARANDELL, Luis. “500 artistas proclaman la abstención”. *Triunfo*, núm. 420, 20 junio 1970; pp. 8-9.

<sup>137</sup> Pueden conocerse los diversos avatares que se produjeron en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en el siguiente artículo: ALBARRÁN DIEGO, Juan. “Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo”. En *Espacio, Tiempo y Forma*, núm. 3, 2015, pp. 245-271.

<sup>138</sup> “Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación”. En ALBARRÁN, Juan [Coord.]. *Arte y Transición. Brumaria 24*. Madrid: Brumaria, 2012; pp. 285-286.

Como vemos, se demuestra que los propios alumnos no eran ajenos a la problemática de lo inadecuado de las enseñanzas y a pesar de que casi una veintena de ellos se manifestaran a favor de las instrucciones recibidas, otros estaban claramente disconformes y en contra. Al igual que sucedía en Madrid, los alumnos disconformes pusieron de manifiesto su parecer en una de las asambleas conjuntas que realizaron con los artistas vascos, celebrada en Bilbao el 11 de junio de 1971. En ella se trataron los mismos temas que desde la Asociación de Artistas Plásticos Españoles estaban trabajando y debatiendo: por un lado, la función del arte en la sociedad, así como las condiciones profesionales y el status del artista y por otro lado, la necesaria colaboración e intervención en las Escuelas de Bellas Artes para aportar la experiencia profesional que necesitaban<sup>139</sup>. Redactaron un manifiesto - programa<sup>140</sup> que era una adecuación del que a principios de año habían redactado los Artistas Plásticos Españoles. En dicho escrito, los artistas vascos ofrecieron especial relevancia al cuarto punto que pretendía ofrecer una “Propuesta para una reforma de la enseñanza de las artes plásticas”. Para ello, tomaron como modelo y se basaron en el proyecto de reforma de las enseñanzas que los artistas y alumnos españoles habían presentado dos años antes en Valencia. Indicaron en siete puntos los cambios necesarios para una reestructuración de la carrera y del centro; por una parte, exigían que se eliminara el examen de ingreso por considerarlo discriminatorio al tiempo que destacaban la necesidad de ofrecer becas y clases en horario diurno y nocturno para los trabajadores<sup>141</sup>. Además, reclamaban que el profesorado estuviera compuesto por artistas e investigadores vascos propuestos por la asamblea. Pretendían con ello reformar el plan de estudios y basar las nuevas asignaturas en disciplinas como la psicología, la sociología del arte, o el estudio de las ideas estéticas o el marco del mercado del arte, al igual que el contexto y la historia del arte vasco. Igualmente, pretendían acercarse al trabajo en diferentes materiales como el esmalte, fundición, grabado, tapices, o el diseño entre otros para lo cual reclamaban la existencia de talleres adecuados con las herramientas necesarias y que todo fuera evaluado en exámenes públicos. La carrera quedaría dividida así en un curso preparatorio y en otros cuatro cursos más. En su opinión, de seguir todas estas pautas, se conseguiría un verdadero artista de su tiempo:

“El artista vasco, formado en las condiciones que se apuntan, será un artista normal, como los que en nuestros días están creando, como los que son reconocidos y expresivos exponentes de la problemática artística contemporánea. Esta manera de enfocar las cuestiones de la enseñanza se ajusta a las necesidades reales, a las mínimas exigencias de la puesta al día que capacite para que de la Universidad se salga al mundo de la cultura sin que los graduados

<sup>139</sup> NÚÑEZ LAISECA, Mónica. *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 2006; pp. 99-100, cita 164.

<sup>140</sup> “Programa aprobado en asamblea realizada en Bilbao el 11 de junio de 1971 por artistas plásticos y alumnos de la Escuela de Bellas Artes”. Recogido en ARRIBAS, María José. *40 años de arte vasco (1937-1977)*. *Historia y Documentos*. San Sebastián: Erein, 1979; pp. 164-173.

<sup>141</sup> El horario de las clases en la Escuela Superior de Bellas Artes era partido: a la mañana de 08:00 a 14:00 y por la tarde de 16:00 a 18:00. Además, tenían la posibilidad de acudir en sábado a las aulas para continuar los trabajos. Entrevista a Blanca Oraá Moyua, 13 junio 2009, Getxo.

se sientan minimizados, reducidos a la esterilidad que apreciamos en los compañeros que a lo largo de muchos años han pasado por las Escuelas de Bellas Artes”<sup>142</sup>.

No obstante, las reclamaciones no tuvieron un efecto inmediato en la Escuela, que siguió su trayectoria como hasta el momento, consolidando los cursos año tras año, acogiendo cada vez a más alumnos y a más profesores. El paso del tiempo, sin embargo, hizo que los problemas aumentaran y que las cuestiones a debatir se multiplicasen. Los alumnos se reunían frecuentemente para aclarar su situación y para luchar y protestar por sus derechos y reivindicaciones, tal y como sucedía en toda España, donde se hizo cada vez más común, desde comienzos de los años setenta, la proliferación de asambleas, huelgas y manifestaciones en relación a los aspectos sociales y políticos que afectaban al país<sup>143</sup>.

Durante el segundo año de la historia del centro, en el curso académico 1971/1972, varios fueron los problemas que los alumnos pusieron de manifiesto. Para enero de 1972, tanto los que seguían en primer curso como los recién incorporados al de preparatorio, tras analizar su situación, informaron al Rector de la Universidad de Bilbao de los criterios que en su opinión debían de ser aplicados. Se centraban básicamente en las deficiencias del local -todavía se encuentran en dos edificios separados- y en que el Director de la Escuela no se encontraba en Bilbao, con lo que no podía atender ni a las necesidades ni a las peticiones que iban surgiendo en el centro<sup>144</sup>. Las ausencias de José Milicua otorgaban al secretario del mismo, el profesor Luis Badosa, muchas responsabilidades relacionadas con el cargo del ausente<sup>145</sup>. Ante tal situación, los alumnos empiezan a cuestionar al señor Badosa en sus actividades y en sus capacidades docentes, así como a exigir del mismo una claridad en la información relativa al centro docente.

De igual modo, otro caballo de batalla se libraba con el tema de las exposiciones colectivas producidas desde la escuela bilbaína. El interés por mostrar los trabajos de los aprendices venía dado por un deseo doble, uno de tipo práctico, pues se trataba de vender obras y otro de carácter divulgativo, con la publicitación de las mismas obras. La primera muestra que tuvo lugar fue durante el primer año de recorrido del centro, en abril de 1971 en la Galería Mikeldi de la ciudad, titulada “Pintura y Escultura de 26 artistas noveles”, donde pudieron exponer cada uno de los elegidos una de sus obras. Las obras fueron autoseleccionadas por los propios artistas y representaban algunas de las tendencias del

---

<sup>142</sup> ARRIBAS, María José. ob. cit. p. 173.

<sup>143</sup> Desde los años sesenta se empezó a dar una fuerte agitación obrera y universitaria que se posicionaban claramente a favor de la democracia, lo cual les impulsaba a movilizarse. En el caso de la juventud universitaria se dieron fuertes enfrentamientos contra el régimen franquista. GRACIA, Jordi; CARNICER, Miguel Ángel. ob. cit.; pp. 271-287.

<sup>144</sup> Los alumnos de Bellas Artes. “Carta al Excelentísimo señor Rector de la Universidad de Bilbao”. Bilbao, 25 de enero 1972. Recogido en ARRIBAS, María José. ob. cit.; pp. 127-128.

<sup>145</sup> Para el año siguiente Milicua renunciará a su puesto de director en Bilbao para continuar en 1975 con la docencia en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona donde también fue director.

momento tanto en pintura como en escultura<sup>146</sup>. Posteriormente, como exposición de clausura del curso también se abrió el Museo de Arqueología desde el día 2 hasta el 10 de junio, para que se pudiese conocer lo elaborado en las mismas aulas. Allí se pudo ver desde pinturas más tradicionales hasta balbuceos de experiencias más innovadoras<sup>147</sup>.

Para el año siguiente, los estudiantes hicieron constar su deseo de mostrar sus obras de una manera más periódica y por ello solicitaron un permiso del Ayuntamiento para salir a la calle con sus obras todos los domingos y festivos con el único afán de divulgarlas. Entre unos quince alumnos formaron una junta para seleccionar los trabajos e incluso las obras de



Fig. núm. 87. Cartel de la exposición de los alumnos de bellas artes en los bajos del museo. ca. 1971.

otros pintores que quisiesen participar, aunque no perteneciesen a la Escuela<sup>148</sup>. Lo consiguieron a finales de abril cuando una veintena de jóvenes colocaron casi un centenar de obras, entre óleos y acuarelas, en el pórtico del Museo de Arte Moderno, del Parque de Doña Casilda (Fig. núm. 87 y 88) Según las crónicas, lo que abundaba allí era la pintura de vanguardia y sus precios oscilaban entre las 200 y las 20.000 pesetas y el primer día, hubo varias ventas<sup>149</sup>. Esta experiencia se volvió a repetir sucesivamente, los dos años siguientes en los mismos bajos del Museo con lo que se llegó a convertir en algo frecuente de los domingos y de los días festivos bilbaínos una vez iniciada la primavera. Las obras no tenían que ser las realizadas en la Escuela, sino que podían ser las que ejecutaban durante los ratos libres

en sus estudios. Año tras año reiteraban que el mayor interés no se centraba en la venta, sino en el hecho de que “el público se acerque a nosotros, que converse, que intercambie opiniones”<sup>150</sup>. Si el primer año solo se exhibieron pinturas, para el año 1974, el abanico de técnicas había pasado a la escultura (Fig. núm. 89), la pintura, el grabado y el dibujo<sup>151</sup>.

Fig. núm.88. Imagen de los soportales del Museo de Bellas Artes con las obras de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, mayo 1973. Imagen extraída de *Hoja del Lunes de Bilbao*, 14 mayo 1973; p. 4.

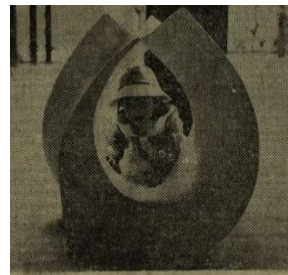


Fig. núm. 89. Escultura expuesta en los bajos del Museo en mayo de 1974, imagen extraída de *La Gaceta del Norte*, 26 mayo 1974; p. 5.

<sup>146</sup> En pintura se pudieron ver obras tanto realistas, decorativas o racionalistas y en el caso de las esculturas piezas que continuaban el trabajo con la materia de Oteiza. M.J.R. “26 noveles en Mikeldi”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 6 abril 1971; p. 39.

<sup>147</sup> “Ayer quedó inaugurada la exposición de pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 2 junio 1971; p. 3.

<sup>148</sup> “Estudiantes de Bellas Artes expondrán sus obras en el Museo del Parque”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 27 abril 1972; p. 28.

<sup>149</sup> “Veinte jóvenes de Bellas Artes ayer, con sus cuadros, junto al Museo del Parque”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 1 mayo 1972; p. 4.

<sup>150</sup> “Los alumnos de Bellas Artes en el Parque”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 14 mayo 1973; p. 4.

<sup>151</sup> La sección de grabado se había instaurado ya en la escuela. ARRIBAS, María José. “III Exposición de alumnos de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 marzo 1974; p. 7.

Las complicaciones comenzaron con la exposición de fin de curso que daba el cierre al año 1971/1972. Se trataba de una muestra patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes estatal donde se premiaban a algunos alumnos<sup>152</sup>. Los ochenta y ocho alumnos de la Escuela presentaban sus obras en una sala de exposiciones del centro comercial “Zabalburu” bajo el título: “Muestra Bellas Artes-72” del 6 al 15 de junio de 1972<sup>153</sup>. Solo cinco días después de la inauguración, un grupo de veintinueve alumnos decidieron retirar sus trabajos alegando varios motivos que se resumen en los siguientes puntos:

[...] a) La citada Muestra ha sido gestada, pensada y realizada en muchos aspectos al margen del parecer de una Comisión de alumnos que voluntariamente se prestaron a colaborar.

[...] c) Se ha llegado a amenazar a varios alumnos con negarles la papeleta de calificación si no presentaban su obra.

[...] e) A nuestro modo de ver, el asunto de la exposición es punto y seguido de un clima que venimos soportando a lo largo del curso, sin que veamos una salida holgada en el futuro.

Por todo ello, conscientes de que nuestra acción puede traer consecuencias, creemos sin embargo que es necesario dar un golpe de atención a la opinión pública sobre los problemas de la Escuela”<sup>154</sup>.

En este escrito firmado y dirigido a la prensa, los veintinueve alumnos explicaban y denunciaban los problemas que sufrían en la escuela con especial atención en lo referente al profesorado, que consideraban deficiente e incompetente, denuncia que se convierte en una constante a partir de este momento. Conviene recordar que estas dificultades que acuciaban a la Escuela de Bellas Artes de Bilbao eran muy similares a los que venían sucediéndose años antes en los centros españoles<sup>155</sup> y que además estaban muy relacionados con el ambiente de enfrentamiento universitario que se vivía en España<sup>156</sup>. Además, la negativa de los alumnos a participar en la muestra oficial gestada por la dirección del centro ya se había producido en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid en 1970, cuyos alumnos retiraron sus obras de la exposición e incluso llegaron a realizar una muestra alternativa al año siguiente<sup>157</sup>.

---

<sup>152</sup> La alumna Rosa María Adrada obtuvo el primer premio de pintura que se ofrecía bajo el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes.

<sup>153</sup> “Presentan sus obras 88 alumnos de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 7 junio 1972; p. 3.

<sup>154</sup> “Los alumnos de Bellas Artes retiran la muestra de Galerías Zabalburu”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 12 junio 1972; p. 3.

<sup>155</sup> Los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1970 se negaron a participar en la exposición organizada por la dirección del centro y convocaron otra exposición para principios del año siguiente con una participación libre y abierta a todos los artistas que lo quisieran. Finalmente, se completó con conferencias y otras actividades y fue clausurada por la policía. ALBARRÁN DIEGO, Juan. “Estéticas de la resistencia en el último franquismo”. *art. cit.*; pp. 559-560.

<sup>156</sup> El estado de excepción decretado en 1969 fue como consecuencia de los desórdenes de las universidades que continuarán durante todo el periodo de los años setenta, influidos por varios fenómenos de la época como la Revolución Cultural China, el Mayo Francés, o los continuos conflictos y huelgas del sector obrero español. ÁLVAREZ VÁZQUEZ, Enrique. “La universidad española ante el cambio social”. En BOZAL, Valeriano [et al.]. *La enseñanza en España*. Comunicación. Serie Hoy. Madrid: Alberto Corazón editor, 1975; pp. 329-372

<sup>157</sup> En el marco de la “I Exposición Libre y Permanente” en 1971 en Madrid hubo varios actos artísticos e incluso Jorge Oteiza impartió una conferencia.



Es curioso comprobar cómo en la memoria del curso 1971-1972, la percepción que ofrecen de la Escuela Superior de Bellas Artes en esos mismos momentos era bien diferente. Por un lado, diez profesores se encargaban de las diez asignaturas que se ofrecen tanto en el curso preparatorio (Colorido, Modelado, Dibujo, Historia de la Cultura y Liturgia) como en el primer curso (Colorido, Procedimientos Pictóricos, Modelado, Talla Escultórica, Anatomía Artística, Dibujo del Natural)<sup>158</sup>. Sin embargo, para completar la docencia pusieron en marcha otros cursos y talleres como por ejemplo un estudio de fotografía cuyo objetivo era ampliar la formación plástica-artística en la asignatura de Procedimientos Pictóricos o la creación de un grupo de teatro experimental a cargo de Juan E. Pérez Bauzá, así como la impartición de un cursillo -seminario sobre Diseño a cargo de Carlos Lázaro Inchausti en la segunda quincena de febrero. Por último, y relacionado con ese deseo de ofrecer una enseñanza mejor afirmaban:

“[...] Con el fin de completar la formación de todos cuantos alumnos cursan esta carrera, se pretende programar un calendario de conferencias y charlas-coloquio que estarán a cargo de relevantes personalidades nacionales”<sup>159</sup>.

No obstante, el mayor de los conflictos fue el que se libró durante el año 1974. Para esos momentos, las infraestructuras y el número de alumnos habían crecido notablemente y además había habido un cambio en la dirección de la Escuela, nombrándose como director, desde el curso 1972/1973, a Luis Badosa Conill, profesor y secretario del centro hasta ese momento<sup>160</sup>. Sin embargo, los diversos problemas que afectaban a la escuela y su irresolución, provocaron que los alumnos se llegaran a declarar en paro<sup>161</sup>. Para denunciar la situación en la que se encontraban crearon una plataforma como punta de lanza del frente abierto y comenzaron en enero de 1973 a realizar un paro intermitente para conseguir algunos de los aspectos planteados en las asambleas celebradas durante todo el año, que venían a desarrollar los puntos analizados en la asamblea de 1972. En esta ocasión, hacían un especial énfasis en la reivindicación por una parte de la expulsión de una profesora por su incompetencia y por otra de su participación en la elaboración de nuevos planes de estudio y en el desarrollo de la escuela<sup>162</sup>. Al mismo tiempo, motivados por el retraso en la integración de las Escuelas de Bellas Artes españolas a la Universidad, algunos portavoces bilbaínos mantuvieron reuniones con otros representantes de las demás escuelas nacionales con el fin de unificar criterios y posturas en aras de alcanzar una mayor trascendencia, todo lo cual quedó plasmado en un comunicado conjunto que se presentó al Director de Patrimonio Artístico, sección de la cual

<sup>158</sup> Universidad de Bilbao. *Guía 1971-1972. Memoria*. Bilbao: Universidad de Bilbao, D. L. Imp. Casa Dochoa, 1972; p. 159-161.

<sup>159</sup> *Ibíd.*; p. 157.

<sup>160</sup> Por orden ministerial del 14 de octubre 1972 se nombraba director de la Escuela Superior de Bellas Artes a Luis Badosa, quien había estudiado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona. “Luis Badosa, director de la Escuela de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. [Bilbao], 24 octubre 1972; p. 5.

<sup>161</sup> Se trataba de una práctica común en otras Escuelas de Bellas Artes como la de Madrid y producido en fechas anteriores: “Inasistencia a clase en Bellas Artes”. *Abc*. [Madrid], 12 diciembre 1970, p. 32.

<sup>162</sup> La profesora era la de modelado de preparatorio. “Información de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao”. En ARRIBAS, María José. *ob. cit.*; pp. 131-132.



dependían en esos momentos las Escuela de Bellas Artes<sup>163</sup>, y que no tuvo mayor repercusión<sup>164</sup>.

Dentro del ámbito local, las posturas se fueron endureciendo después de una reunión celebrada el veintitrés de abril de ese año, cuando un grupo de alumnos deciden, de manera unánime, declararse en paro indefinido. Dirigieron una carta al director del centro, el señor Luis Badosa, en la que le informaban de su decisión y explicaban parte de los motivos que los habían llevado a ello:

“Hemos decidido declararnos en paro a causa de los problemas de orden académico planteados y en solidaridad con las demás Escuelas de Bellas Artes.  
[...] Confiamos en la buena disposición de la Dirección para solventar entre todos y a la mayor brevedad esta situación anormal”<sup>165</sup>.

Por medio de otra breve nota dirigida tanto a los medios de comunicación como a la dirección del centro, los estudiantes hacían referencia a las cuestiones que impulsaban el paro. Entre ellas, predominaba el problema del retraso en la integración de la Escuela en la Universidad, un aspecto que compartían con las demás Escuelas de Bellas Artes de España<sup>166</sup>. Sin embargo, aparte de la reiterada demora, constataban los problemas de la selectividad impuesta para acceder a las asignaturas, la necesidad de cambiar los horarios hacia opciones más abiertas e intensivas y el descontento general con el profesorado<sup>167</sup>. Como vemos eran las máximas que habían venido repitiendo a lo largo de los apenas cuatro años que llevaba el centro en funcionamiento.

El paro comenzó el 24 de abril de manera total. De los casi 150 alumnos matriculados en el centro, ninguno entró a clase. Sin embargo, la mayoría de ellos siguieron acudiendo a la Escuela ubicada en Sarriko para mantener actividades académicas organizadas por ellos mismos. Ante tal escenario, por parte de la Dirección de la Escuela se decidió, a través de un escrito expuesto en el tablón de anuncios de la secretaría del centro, que a partir del día 26 de abril se iban a ofrecer todas las asignaturas “con carácter de examen final hasta terminar el curso, entendiéndose que renuncian a dicho examen todos aquellos alumnos que no se presenten puntualmente al mismo”<sup>168</sup>. Además, tampoco permitían el uso de las aulas fuera del horario de los exámenes y eliminaban todas las actividades complementarias. Sin embargo, frente a este ultimátum dirigido por la dirección de la escuela, los alumnos no

---

<sup>163</sup> “Decreto 2993/1974, de 25 de octubre, por el que se crea a Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia”. *Boletín Oficial del Estado*,

<sup>164</sup> ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 132.

<sup>165</sup> “Paro total en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 26 abril 1974; p. 4.

<sup>166</sup> Para esos momentos, abril de 1974, la única Escuela que se estaba convirtiendo en Facultad era la de Sevilla por sus características propias, las demás aguardaban el cambio decretado desde 1970. “Decreto 3422/1973, de 21 de diciembre, por el que se determina la incorporación de la Escuela Superior de Bellas Artes a la Universidad de Sevilla”. *Boletín Oficial del Estado*, 23 enero 1974, núm. 20; p. 1307.

<sup>167</sup> ARRIBAS, María José. “Los alumnos de Bellas Artes se declaran en paro”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 25 abril 1974; p. 3.

<sup>168</sup> “Paro total en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao”. *art. cit.*

hicieron sino reafirmarse en su decisión de no acudir a las clases, y contestaron a través de otro manifiesto donde reiteraban sus peticiones en cuatro puntos: modificación del horario, denuncia sobre la incompetencia de algunos profesores, solicitud de información acerca de los trámites para integrarse en la Universidad de Bilbao y por último, el carácter selectivo de cada asignatura. Terminaban el escrito con la esperanza de que se atendiesen a sus peticiones con la mayor brevedad posible<sup>169</sup>, pero con la intención de mantener el paro hasta ver solucionados los problemas. A los actos reivindicativos de la suspensión de las clases por parte de los alumnos, vino a sumarse la protesta realizada por algunos artistas de los que exponían en los bajos del Museo de Bellas Artes los domingos y los festivos, los cuales expusieron sus lienzos en blanco o con recortes de prensa que reportaban los incidentes y los conflictos derivados de la Escuela<sup>170</sup>.

Así, durante buena parte del tiempo que quedaba para finalizar el curso 1974/1975, la práctica totalidad de los alumnos mantuvieron el paro, incluso después de que, a mediados de mayo, la prensa anunciara que los alumnos iban a perder sus matrículas tras haber faltado quince días consecutivos a clase, según quedaba estipulado en la reglamentación académica de la Escuela<sup>171</sup>. Sin embargo, la propia Escuela Superior de Bellas Artes desmintió, a través de un comunicado, que los alumnos hubieran perdido sus matrículas, y además concretaban el final de las clases lectivas:

“-Hasta el momento, no se ha tomado ninguna decisión por la que los alumnos pierdan su matrícula.

- Las clases lectivas en periodo de exámenes para alumnos oficiales terminan el próximo miércoles, día 22”<sup>172</sup>.

Para entonces, empezaron a acudir más alumnos a las clases, aunque solo fueran cerca de la veintena de unos ciento cincuenta matriculados; lo cual derivó a final de curso en un buen número de suspensos. Es significativa la manera en la que el alumno Juan Manuel Barredo justifica el no presentarse a los exámenes de junio ante la Diputación Foral de Vizcaya que le había otorgado una beca de estudios y pretendía conseguir la prórroga para el curso 1974-75, dado que había participado en la inasistencia a clase por motivos de orden académico – únicamente- y que habían sido adoptados por parte de los alumnos de manera unánime<sup>173</sup>.

<sup>169</sup> ARRIBAS, María José. “Bellas Artes: Se complica la situación”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 26 abril 1974; p. 10.

<sup>170</sup> “Los alumnos de Bellas Artes expusieron sus cuadros en blanco”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 21 mayo 1974; p. 3.

<sup>171</sup> “Los alumnos de Bellas Artes de Bilbao pierden sus matrículas. Según la reglamentación académica”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 15 mayo 1974; p. 10.

<sup>172</sup> “Nota de la Escuela Superior de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 19 mayo 1974; p. 3.

<sup>173</sup> Juan Manuel Barredo. “Al Sr. Presidente de la Diputación Provincial de Vizcaya”. Bilbao, julio 1974. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Educación, deportes y turismo, Caja 315, C-1065, Exp. 15.

Aun con dificultades, y sin resolver todos los problemas, los alumnos fueron finalizando sus enseñanzas. La primera promoción de creadores que surgieron de la Escuela salió de la misma en junio de 1975. Solo nueve personas la componían y todos ellos expusieron sus obras en junio en la Galería Lúzaro (Fig. núm. 90), que ofreció la sala para la muestra bajo la denominación de “Alumnos de la primera promoción de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao”<sup>174</sup>.

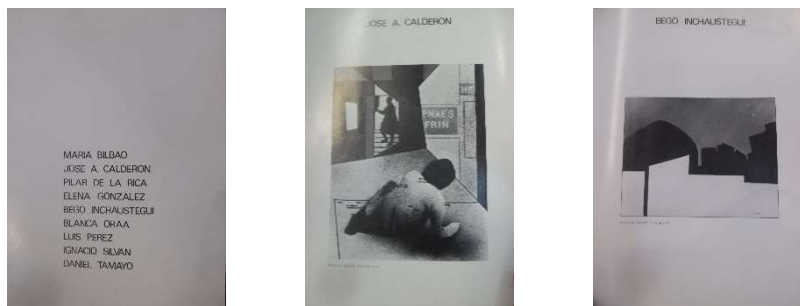


Fig. núm. 90. Catálogo de la exposición colectiva de la I Promoción de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao de junio de 1975 en la Galería Lúzaro. Obras de José Antonio Calderón y Begoña Inchaustegui.

Según las propias palabras de los protagonistas, las diferencias estéticas entre ellos eran notables y es que solo les unía el haber permanecido durante cinco años como compañeros, un aspecto que, asimismo, les había transformado: “(...) Estos cinco años han supuesto como tal, un cambio en nuestra personalidad, en nuestras obras, y en nuestra forma de pensar plásticamente. No podemos definirnos individualmente con palabras, sino con obras plásticas, las que exponemos”<sup>175</sup>.

Las salidas profesionales para los alumnos que finalizaban sus estudios eran diversas. En un principio, el principal reducto era ser profesor de dibujo en las enseñanzas medias, labor para la cual se educaba en estas escuelas<sup>176</sup>. Sin embargo, a principios de 1975, el Ministerio de Educación y Ciencia decretó un nuevo plan de estudios de Bachillerato<sup>177</sup> en el que la materia de Dibujo quedaba reducida al primer curso y con solo tres horas semanales, además de suprimirla en el Curso de Orientación Universitaria (C.O.U.)<sup>178</sup>. La nueva regulación académica dejaba la “Formación Estética” ceñida a “ofrecer a los alumnos un conocimiento general del hecho artístico. Educará su sensibilidad para una valoración de las obras de arte y les proporcionará las destrezas constructivas y técnicas adecuadas para

<sup>174</sup> La componían: María Bilbao, José Antonio Caldedrón, Pilar de la Rica, Elena González, Begoña Inchaustegui, Blanca Oraá, Luis Pérez, Ignacio Silvan y Daniel Tamayo. *Alumnos de la primera promoción de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, 1975*, [Cat. Exp.], 3 junio 1975, Galería Lúzaro, Bilbao: 1975.

<sup>175</sup> “Nueve alumnos de la primera promoción de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao exponen colectivamente”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 22 junio 1975; p. 3.

<sup>176</sup> Recordemos que el último año de carrera se trataba de una especialización en la materia de dibujo para poder ofrecer esta materia en las enseñanzas medias.

<sup>177</sup> “Decreto 160/1975, de 23 de enero, por el que se aprueba el Plan de Estudios del Bachillerato”. *Boletín Oficial del Estado*, 13 febrero 1975, núm. 38; pp. 3071-3074.

<sup>178</sup> “Orden de 22 de marzo de 1975 por la que se desarrolla el Decreto 160/1975, de 23 de enero, que aprueba el Plan de Estudios del Bachillerato, y se regula el Curso de Orientación Universitaria”. *Boletín Oficial del Estado*, 18 abril 1975, núm. 93, p. 8050.

estimular la creatividad”<sup>179</sup>. Por lo tanto, a partir de ese momento la situación profesional de los profesores de Dibujo que salían de las Escuelas Superiores de Bellas Artes se veía seriamente amenazada al haber ido desapareciendo progresivamente en el Bachillerato, su principal foco de absorción profesional. En el nivel de primaria (E.G.B.) se ofrecía preferencia a los maestros para ofrecer las enseñanzas plásticas y, por otra parte, los titulados en Bellas Artes no podían enseñar en centros de estudios superiores por no contar con el título de doctor. Por todo ello, las salidas profesionales de estos estudiosos quedaban claramente mermadas.

Igualmente, la nueva reglamentación del Bachillerato añadió otro problema relacionado con la enseñanza en el área de la expresión: la eliminación por completo de la disciplina de Historia del Arte en el Bachillerato y en el Curso de Orientación Universitaria. Consecuentemente, los alumnos de Bellas Artes de toda España se sumaron a las acciones y reivindicaciones de todos los sectores artísticos y culturales, en los que participaron artistas, profesores, catedráticos, historiadores y alumnos, para realizar un llamamiento al Ministerio de Educación y Ciencia sobre el papel esencial de la enseñanza del arte en la sociedad como vehículo integrador y transmisor de la cultura:

“La forma en que se desenvuelve actualmente la enseñanza artística, si bien corresponde a moldes desfasados y caducos que dan una visión idealista de la realidad y no coinciden con las inquietudes de nuestra generación ni con la problemática cultural que actualmente tiene planteada nuestra sociedad, con su supresión se acentúa todavía más la dicotomía Arte-Sociedad”<sup>180</sup>.

Por este motivo se sucedieron numerosas reuniones, debates, asambleas, análisis, críticas e incluso encierros como el del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla<sup>181</sup>, con el objetivo de conseguir la rectificación de la orden ministerial. El fuerte rechazo producido por la opinión pública, hizo que el Ministerio de Educación y Ciencia decidiera estudiar el tema de la supresión de la Historia del Arte y, sorprendentemente, dar marcha atrás en su decisión, conviniendo la necesidad de modificar los planes de estudio e incorporar la disciplina citada a los mismos<sup>182</sup>. La noticia fue acogida con gran entusiasmo por los ambientes culturales y artísticos españoles e insufló confianza sobre el nuevo equipo ministerial que había analizado la situación y actuado consecuentemente<sup>183</sup>.

---

<sup>179</sup> *Ibid.*; p. 8059.

<sup>180</sup> PUIG DE LA BELLACASA, José María. “Al área de expresión se le dedica solamente un 12 por ciento de la totalidad de la enseñanza”. *La Vanguardia española*. [Barcelona], 7 marzo 1976; p. 28.

<sup>181</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. “¿Para qué la Historia del Arte?”. En *Triunfo*, núm. 684, 6 marzo 1976; pp. 34-35. y A. B. “Bellas Artes de Sevilla: Por un arte en una sociedad más libre”. En *Triunfo*, núm. 685, 13 marzo 1976; p. 54.

<sup>182</sup> “Orden de 11 de septiembre de 1976 por la que se modifican determinados preceptos de la Orden de 22 de marzo de 1975 sobre el plan de estudios de Bachillerato”. *Boletín Oficial del Estado*, 22 septiembre 1976, núm. 226; pp. 18506-18507.

<sup>183</sup> BENEDITO, Rafael. “Definitivo si a la Historia del Arte”. En *Gazeta del Arte*, núm. 75, 9 mayo 1976; p. 3.

No obstante, en el caso de las Bellas Artes, los problemas que añadía el decreto sobre renovación del Bachillerato no hicieron sino aumentar las dudas y las quejas que los alumnos llevaban denunciando desde la fundación del centro y que versaban sobre todo en la transformación de las Escuelas en Facultades integradas en la Universidad. Con esta medida se pretendía equiparar a los titulados de Bellas Artes con los licenciados universitarios, de manera que se ofreciera un reconocimiento profesional a unos estudios que tradicionalmente no lo habían tenido. El problema era de índole estatal y nuevamente, las manifestaciones en contra de estas nuevas medidas se sucedieron también en otras localidades españolas<sup>184</sup>. El requerimiento de transformación en un centro universitario permitiría ofrecer una posible solución al tema de las salidas profesionales para el futuro, ya que equipararía unos estudios profesionales que hasta entonces estaban abocados a una docencia de niveles medios y que no permitían tampoco ofrecer enseñanzas en centros superiores, con las titulaciones universitarias.

Sin embargo, el proceso no era fácil. La particular dependencia administrativa que las Escuelas Superiores de Bellas Artes tenían de la Dirección General de Bellas Artes o de la Dirección de Patrimonio Artístico a partir de 1973, les confería una supeditación que no se relacionaba con la del resto de niveles educativos. A pesar de que las Bellas Artes eran consideradas estudios superiores, sus alumnos no eran tenidos como universitarios. Y es que eran varias las diferencias a las que se tenía que hacer frente. Por un lado, las condiciones de acceso a las Escuelas de Bellas Artes no eran las mismas que para los niveles superiores, ya que no había necesidad de haber terminado el bachillerato para acceder, aunque fuera requisito para obtener el título de profesor de dibujo. Con respecto a dicha titulación, la misma no era equiparable a la de los licenciados que podían ejercer la docencia en el Bachillerato y de igual modo, tras un tercer ciclo, inexistente en Bellas Artes, impartir docencia en las nuevas facultades. Además, y relacionado con este punto, muchos de los profesores que ejercían en las Escuelas de Bellas Artes podían incluso no llegar a tener ni el Bachillerato dado que se permitía ejercer la docencia a quienes se les reconociera sus artísticidad, lo cual suponía un grave problema en el ámbito universitario<sup>185</sup>.

No obstante, las continuas peticiones y la nueva situación reformadora de las enseñanzas de mediados de la década de los setenta, en último término condujeron a que el Ministerio de Educación y Ciencia decretase en agosto de 1975 la anhelada incorporación de todas las Escuelas Superiores de Bellas Artes a sus respectivas Universidades<sup>186</sup>, a excepción del centro sevillano que ya estaba en proceso desde hacía unos años<sup>187</sup>. Este decreto desarrollaba una disposición de la Ley General de Educación de 1970, que estipulaba que las

---

<sup>184</sup> PUIG DE LA BELLACASA, José María. "La Enseñanza de las Bellas Artes, reducida radicalmente". *La Vanguardia Española*, [Barcelona], 23 mayo 1975; p. 53.

<sup>185</sup> ARANÓ GISBERT, Juan Carlos. ob. cit.; pp. 336-368.

<sup>186</sup> "Decreto 2503/1975, de 23 de agosto, por el que se determina la incorporación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid y Valencia a las Universidades de Barcelona, Bilbao, Complutense de Madrid y Politécnica de Valencia". *Boletín Oficial del Estado*, 23 octubre 1975, núm. 254; p. 22298.

<sup>187</sup> Estaba incorporada a la Universidad de Sevilla desde 1973.

Escuelas de Bellas Artes se incorporarían “a la Educación universitaria en sus tres ciclos, en la forma y con los requisitos que reglamentariamente se establezcan”<sup>188</sup>. Sin embargo, se pautaba que la anexión sería efectiva si:

“La citada incorporación será plenamente efectiva en el curso académico en que se aprueben los correspondientes planes de estudios y los respectivos Centros se hallen dotados adecuadamente de instalaciones y medios docentes de acuerdo al nivel universitario que se reconoce a las Escuelas Superiores de Bellas Artes”<sup>189</sup>.

Estas condiciones no permitieron que el cambio se produjera de manera inmediata, ya que incluso para el año siguiente continuaban celebrándose reuniones entre los directores de las escuelas de toda España y el ministro de Educación y Ciencia, Carlos Robles Piquer. En el caso específico de Bilbao, la prometida incorporación a la Universidad de la misma ciudad tenía el inconveniente de la carencia de catedráticos y profesores cualificados, por lo que los alumnos temían que no fuera posible. Existían varios frentes a los que se debía de atender, por un lado, el centro debía de dotarse de una veintena de cátedras y, además, tenían que contar con las infraestructuras necesarias, para lo cual se confiaba en tener un centro propio en la ciudad universitaria que se venía construyendo en Lejona<sup>190</sup>. Por otro lado, los nuevos planes de estudio no estaban definidos para mediados de 1975, aunque sí existían borradores elaborados por comisiones nacionales. En ellos la pretensión era incorporar nuevas especialidades más acordes con las salidas profesionales de la industria, el diseño o la artesanía. El entonces director de la Escuela, Luis Badosa, ante la noticia de la incorporación en la Universidad de Bilbao y en relación al tema de los planes de estudios afirmaba que la intención general recogida en los citados borradores del plan era:

“-Su finalidad es la educación estética la formación técnica cualificada del individuo en el campo de cualquier rama profesional del arte puro, de la estética aplicada o de la docencia gráfica o artística. Deberá atender a un desarrollo integral de la personalidad humana y artística para mantener y elevar la potencialidad creadora del mismo”<sup>191</sup>.

Mientras se esperaba la feliz noticia de la transformación de la Escuela en Facultad, el centro continuó su curso en la ubicación ya consolidada de Sarriko. Año tras año, el número de alumnos aumentaba notablemente; para 1976 ya eran casi trescientos alumnos los que acudían a sus aulas. Además, ante la falta de un plan de estudios acorde con los tiempos, se fueron asentando nuevas especialidades dentro de las opciones de aprendizaje como eran el grabado, los audiovisuales o la fotografía. La especialidad de grabado se basaba en tres

<sup>188</sup> “Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa”. *Boletín Oficial del Estado*, 6 agosto 1970, núm. 187; p. 12543.

<sup>189</sup> “Decreto 2503/1975, de 23 de agosto”, ob. cit. p. 22298.

<sup>190</sup> Estaba previsto en el planteamiento general de la Universidad de Bilbao un centro para Escuela de Bellas Artes entre otras facultades en la ciudad universitaria de Lejona.

<sup>191</sup> GANDARIASBEITIA, M. J. “La escuela de Bellas Artes de Bilbao, incorporada a la Universidad”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 18 septiembre 1975; p. 3.



asignaturas diferentes<sup>192</sup> y en cuanto a la asignatura de fotografía era una novedad incorporada en el curso 1974/1975, siendo la de Bilbao la única escuela en el Estado español que la ofrecía dentro de sus asignaturas<sup>193</sup>. A todo ello se quería añadir en el curso 1975/1976 otras competencias como la cinematografía, los audiovisuales u otras técnicas mixtas entre la fotografía y el grabado<sup>194</sup>. Como hemos comentado, la deficiencia de un plan de estudios acorde con los tiempos se iba supliendo con dichos talleres de técnicas más modernas, así como con pequeñas actividades complementarias divulgadoras que acercaban a los alumnos algunos aspectos del cine contemporáneo o el arte de vanguardia<sup>195</sup>. Se trataba de una práctica bastante común del centro bilbaíno que desde su puesta en marcha atrajo conferencias de diversos profesores, críticos o intelectuales españoles con el fin de acercar los acontecimientos estéticos contemporáneos a los estudiantes bilbaínos<sup>196</sup>. Por ello, podemos observar que, aunque la práctica de las asignaturas estuviese anclada en la tradición, la información sobre lo que se estaba efectuando en el exterior llegaba a los alumnos, un aspecto que hasta ese momento no había sido posible.

Sin embargo, las polémicas y las protestas no cesaron en los años siguientes. En enero de 1976, los alumnos comenzaron un paro secundado por la práctica totalidad de los matriculados en el centro motivado, sobre todo, a la exigencia de que cesase en su puesto la profesora de modelado en el curso preparatorio, Rosmari Enrich, debido a un “unánime reconocimiento de la incompetencia mostrada a lo largo de los cinco años”<sup>197</sup> por la citada profesora. Además, denunciaban que los talleres, que eran a su juicio lo más interesante de la Escuela, permanecían cerrados por orden de la dirección, a cuyo mando se encontraba todavía Luis Badosa. Desde la directiva no se admitía ningún cuestionamiento sobre la capacidad o incapacidad de la profesora, pues se daba la circunstancia de que dicha profesora

---

<sup>192</sup> Se ofrecían las asignaturas de Grabado de reproducción, Grabado original y Grabado y Estampación. Escuela Superior de Bellas Artes. “Certificación Académica Oficial de Inés Medina Sánchez”. Bilbao 4 julio 1978. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 372, C-1124, Exp. 34.

<sup>193</sup> Asimismo, hay que destacar que desde noviembre de 1972 se venía ofreciendo en Bilbao la materia de fotografía en Bilbao como un taller.

<sup>194</sup> Desde 1973 se ofrecía gracias al profesor de “Colorido”, Paco Juan el taller de Audiovisuales donde se atendía a Iluminación, montaje y sonorización. “Exposición de fin de curso de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 3 junio 1975; p. 3.

<sup>195</sup> En febrero y marzo de 1974 se ofreció por parte de la profesora de historia del arte Paloma Rodríguez Escudero un ciclo de cine sobre arte en Alemania en el Salón de Actos de la Escuela en el que se proyectaron películas como “Artistas de mañana, entre pop y la paleta”, “Metamorfosis. (Apuntes sobre el joven cine alemán)”, “Mutter Stein”, “Wald Matate”. “Escuela de Bellas Artes” *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 17 febrero 1974; p. 4. En abril de ese mismo año se proyectaron las películas “Friez Winter”, “Willi Baumeister” y Hace mil un años”; “Escuela Superior de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 31 marzo 1974; p. 13. Entre otras conferencias ofrecidas destacan las ofrecidas por los críticos de arte Santiago Amón y Victoria Combalía, así como ciclos de cine o exposiciones acompañadas de películas sobre el “Der Blaue Reiter”, “El jinete azul” celebradas en abril de 1975.

<sup>196</sup> Podemos destacar las conferencias que en el curso 1972/1973 se dieron sobre la XXXVI Bienal de Venecia o la V Documenta de Kassel a cargo de Luis Badosa, o la presencia de Simón Marchán Fiz para dialogar sobre el arte de los años 20 o la de María Luisa Borrás disertando acerca del movimiento Dadá. MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. *Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, 1973.

<sup>197</sup> S. L. “¿Qué pasa en la Escuela de Bellas Artes?”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 26 febrero 1976; p. 7.

era a su vez la esposa del director. En todo caso, para marzo de ese mismo año, el director hizo público a los medios de difusión locales un comunicado en el que demostraba un intento de acercar posturas por parte tanto de la dirección como del profesorado, ya que “es deseo unánime de todo el profesorado mejorar cada nuevo curso tanto el nivel de las clases, como aquellos aspectos didácticos que, a juicio del alumnado, repercutan en una mejor enseñanza”<sup>198</sup>. Para ello tenía la intención de permitir que los alumnos participasen en la elaboración de los correspondientes planes de estudio en los que los profesores estaban trabajando. Se trataba de una de las condiciones que los directores de las Escuelas de Bellas Artes de toda España expusieron en esas mismas fechas al ministro de Educación y Ciencia dentro de las reivindicaciones para solicitar la integración de las mismas a la universidad y que, en el caso de la Escuela de Bellas Artes de Valencia había provocado un encierro de cien alumnos en el museo de la ciudad para elaborar un anteproyecto de plan de estudios y actividades<sup>199</sup>. Por su parte, Badosa, en el comunicado, ofrecía una alternativa para recuperar el tiempo perdido por el paro producido con la apertura de clases en sábados y a las tardes con lo que se normalizaría la situación y podrían ponerse en marcha los talleres complementarios. Pese a las buenas intenciones, los incidentes continuaron hasta mayo de 1976, cuando varios alumnos rompieron otro paro que venía produciéndose desde el veintitrés de abril y fue cuando el resto de estudiantes trataron de impedir su asistencia a clase, con lo que se produjeron diversos enfrentamientos que conllevaron a que interviniese la fuerza pública<sup>200</sup>.

Nuevos problemas surgieron con motivo de la exposición final de ese mismo curso 1975/1976. Como había sucedido en otras ocasiones, los alumnos nuevamente resolvieron boicotear la muestra que tradicionalmente organizaba la Escuela con las obras de los alumnos y sus consiguientes premios. La decisión se adoptó en una asamblea celebrada el 19 de mayo y se basaba en tres puntos fundamentales. El primero de ellos era la imagen irreal que ofrecía la muestra ya que olvidaba los problemas que se habían ido planteando a lo largo del curso y los dos restantes denunciaban el planteamiento de la muestra en base a premios:

“2. La imposición de esta exposición supone la anulación del carácter independiente de nuestra obra y nuestro trabajo, imponiendo un Jurado antidemocrático en el que no tenemos participación y los términos (bases y premios) en que se realiza la muestra.

3. Por su carácter competitivo trata de producir entre los alumnos, y conduciendo al individualismo, establece una escala de valores arbitrarios”<sup>201</sup>.

<sup>198</sup> “Escuela de Bellas Artes. La dirección y los alumnos estudian, conjuntamente, sus problemas”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 16 marzo 1976; p. 7.

<sup>199</sup> “Audiencia de Robles Piquer a los directores de las Escuelas de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 11 marzo 1976; p. 21.

<sup>200</sup> “Incidentes en Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 16 mayo 1976; p. 4.

<sup>201</sup> “Estudiantes de Bellas Artes: Que pinten ellos”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 5, 1-15 junio 1976; p. 15.

Como vemos, junto a otros problemas de fondo que estaban todavía latentes – reforma de los planes de estudios, finalidad de las Escuelas de Bellas Artes y su titulación– otras cuestiones acaparan la atención de los estudiantes de Bilbao. Lo más reiterado por ellos era la problemática del profesorado que se contrataba año tras año y que en algunos casos no era de la capacidad docente estimada. Ante tal situación y con motivo de este incidente y otras críticas hacia su persona<sup>202</sup>, el entonces director Luis Badosa decidió poner su cargo a disposición del claustro a principios del curso 1976/1977<sup>203</sup>, para finalmente ser aceptada su petición de cese en diciembre de 1976<sup>204</sup>. Su sucesor en la dirección del centro fue Joan Sureda Pons, un catedrático también proveniente de la Escuela de Barcelona de la cátedra del Señor Milicua que llevaba un año en el centro bilbaíno como profesor de “Teoría del arte”. El señor Sureda en su recién instaurado puesto, también denunció la mala gestión y desarrollo que tenía la Escuela y anunciaba que, si no se conseguía la cogestión de la misma, los miembros de la directiva dimitirían<sup>205</sup>. Igualmente señalaba que debería de organizarse la gestión del mismo de manera conjunta y por lo tanto estar formada por profesores y alumnos, con la conformación de una comisión para trabajar en la elaboración de unos estatutos internos para el centro de estudios. Es decir, proponía una democratización de la universidad de manera que no dependiese de los estamentos del gobierno, una reiterada petición exigida desde muchos años antes, pero que, en 1976, tras la muerte de Francisco Franco y en pleno proceso de transición hacia la democracia cobraba especial importancia.

Sin embargo, el deseado acercamiento a los alumnos no redujo los conflictos con los mismos, quienes volvieron a pronunciarse en marzo de 1977 a través de un nuevo paro con el que denunciaban las trabas que les impedían incorporarse a la universidad, tal y como se había decretado en agosto de 1975. Además, la situación había empeorado tras la aprobación del decreto 161/1977, en el cual no se permitía acceder a los cuerpos de catedráticos, profesores numerarios o profesores agregados de Bachillerato, a los profesores de dibujo y por lo tanto a los alumnos de las Escuelas de Bellas Artes<sup>206</sup>. Por todo ello, se originó el paro con el fin de poner en evidencia varios asuntos:

“[...] denunciamos tal política de marginación que produce la creación de una clase de “genios”, los artistas, alejados por completo de la realidad social y la perpetuación de un arte reaccionario, exigiendo la total reestructuración de las enseñanzas plásticas a todos los niveles

---

<sup>202</sup> A las críticas a la profesora de modelado se unieron las críticas a su persona y las peticiones de dimisión. Además, a finales del curso anterior 1975/1976, había dimitido el secretario José Luis Casado y el jefe de estudios Francisco Juan Costa, con lo que Luis Badosa se había quedado sin sus colaboradores.

<sup>203</sup> “Luis Badosa Conill ha cesado como director de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao”. *Abc*, [Madrid], 5 diciembre 1976; p. 12.

<sup>204</sup> “Orden de 4 de noviembre de 1976 por la que se dispone en cese de don Luis Badosa Conill como Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao”. *Boletín Oficial del Estado*, 4 diciembre 1976, núm. 291; p. 24257.

<sup>205</sup> “Bellas Artes: La actual directiva dimitirá si no se consigue la cogestión”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 4 noviembre 1976; p. 10.

<sup>206</sup> Se marginaba al profesor de dibujo el acceso a las oposiciones frente a los licenciados, arquitectos o ingenieros. “Decreto 161/1977, de 21 de enero, por el que se regula el ingreso en los Cuerpos Catedráticos Numerarios y de Profesores Agregados de Bachillerato”. *Boletín Oficial del Estado*, 17 febrero 1977, núm. 39; pp. 3647-3650.

y la incorporación de las Escuelas de Bellas Artes, como centros investigadores de la comunicación visual, a una Universidad autónoma y democrática”<sup>207</sup>.

El problema ya hemos visto que no era exclusivo de la zona vasca, sino que se desarrollaba por todas las Escuelas de Bellas Artes españolas. La Coordinadora de Alumnos de Bellas Artes, donde quedaban agrupados los cinco centros de Bellas Artes, tras reunirse el doce de marzo de 1977, publicaron un comunicado donde nuevamente evidenciaban la situación problemática que se estaba viviendo, y proponían como alternativas la autonomía de las escuelas, así como la democratización de las mismas con una participación estudiantil a nivel de gobierno y de planificación, al igual que exigían que se diera una “garantía de que se cumpla y se revise la actual normativa de las enseñanzas artísticas a todos los niveles de la educación y reconocimiento y valoración del título de profesor de dibujo”<sup>208</sup>.

La solución sobre la incorporación en la universidad comienza a vislumbrarse a mediados de 1977 cuando el Ministerio de Educación y Ciencia propone que las Escuelas pasen a ser Facultades, pero algunas Universidades se oponen y se malogra el objetivo. Posteriormente, ya en octubre, tras una cumbre de rectores celebrada en el palacio de Fuensalida, en Toledo; se acordó, entre otras cosas, que la Escuela de Bellas Artes de Bilbao pasara a la Universidad de Bilbao como Facultad Universitaria de Artes Plásticas después de que la Junta de Gobierno de la misma hubiese dado el visto bueno<sup>209</sup>. Este acontecimiento significaba que, a partir del año siguiente, 1978, se conseguiría ser parte de la Universidad y se pondría fin a la discriminación de las autoridades académicas hacia los estudiantes de Bellas Artes y por lo tanto, terminar con los problemas sobre la titulación de sus alumnos.

A pesar de todo, en el transcurso del año académico 1977/1978 se sucedieron todavía huelgas reivindicativas debido a que el Ministerio de Educación estaba elaborando un anteproyecto de enseñanzas artísticas que, en opinión de los alumnos y de los profesores de la Escuela de Bilbao, iba en contra de todo lo que se había conseguido y, sobre todo, dejaba de lado sus aspiraciones de integración en la Universidad<sup>210</sup>. En dicho anteproyecto, se pretendía crear además de la EGB y el BUP, un bachillerato artístico que especializase al alumno desde edades tempranas en estas disciplinas y así pudiese, posteriormente, decidir continuar por el camino comenzado o derivar en otras alternativas<sup>211</sup>. Las Escuelas de Bellas Artes recibieron con gran escepticismo el anteproyecto porque según su visión, el marco de la enseñanza de las Bellas Artes era el de la Universidad y porque creían que podía atentar

<sup>207</sup> COPEBAB, Comisión de prensa de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao. “Bellas Artes de Bilbao en paro”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 28, 24-30 marzo 1977, p. 7.

<sup>208</sup> “Autonomía para las Escuelas de Bellas Artes. Comunicado de la Coordinadora de Alumnos”. En *Batik*, Barcelona, núm. 33, abril 1977; p. 25.

<sup>209</sup> “Artes plásticas: Nueva facultad universitaria en Bilbao”. *Unidad*, [San Sebastián], 25 octubre 1977; p. 5.

<sup>210</sup> “Los alumnos de Bellas Artes, en contra del anteproyecto de enseñanzas artísticas”. *Deia*, [Bilbao], 2 marzo 1978; p. 9.

<sup>211</sup> Dicho Anteproyecto de Ley de las Enseñanzas Artísticas era referente tanto a las Bellas Artes, a la música, la danza, el canto, el teatro, las artes aplicadas y oficios artísticos. “Optimismo moderado ante la anunciada ley de Enseñanzas Artísticas”. *El País*, [Madrid], 11 marzo 1978, edición digital.

contra la formación integral de los futuros alumnos al dar como opción profesional los estudios de arte. Es decir, no estaban de acuerdo con el hecho de que solo aquellos alumnos que se hubieran matriculado en el bachillerato artístico pudieran tener acceso posteriormente a la Facultad de Bellas Artes, con el riesgo de que las enseñanzas artísticas creasen un espacio estanco y desconectado del resto del sistema educativo.

La huelga estuvo secundada por todos los centros del estado y se acompañó de un escrito redactado por los directores de los mismos en el que resumían sus protestas en las implicaciones que el anteproyecto implicaba en la centralización de la enseñanza, la desvinculación con las universidades y el aislamiento del entorno social de las mismas<sup>212</sup>. Tras transmitir sus inquietudes al Ministro de Educación del momento, el señor Iñigo Cavero, éste se comprometió a incorporar definitivamente en el plazo de un mes todas las Escuelas a la Universidad. El compromiso dio fin a la huelga que, en el caso de Bilbao había durado una semana desde el 1 hasta el 8 de marzo y que provocó la creación de una comisión paritaria para controlar el cumplimiento de los compromisos adquiridos y participar en la reestructuración de las enseñanzas artísticas<sup>213</sup>.

Por su parte, el ministro cumplió con los compromisos adquiridos ya que para el 14 de abril de 1978 se aprobaba el Real Decreto 988/1978 sobre la transformación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia en Facultades de las respectivas Universidades<sup>214</sup>. La disposición se pondría en marcha el curso siguiente, 1978/1979, con lo que para ese año podrían acceder a la enseñanza de las facultades todas aquellas personas que hubieran superado el Curso de Orientación Universitaria o estuvieran legalmente habilitados para el acceso a los estudios superiores universitarios, por lo que se conseguía olvidar la prueba selectiva de dibujo de modelo que anteriormente daba el acceso.

Entre los objetivos fundamentales de estos nuevos centros universitarios destacaban: “la conservación y expansión del patrimonio artístico-cultural, la educación estética y la formación técnico-científica del individuo en el campo profesional del arte puro, de la estética aplicada o de la docencia gráfico-plástica del alumnado”<sup>215</sup>. La Facultad de Bellas Artes quedaba pues bajo las normas de la Universidad Autónoma de Bilbao que recientemente había conseguido el distrito universitario vasco<sup>216</sup>. Además, en el Real Decreto quedaba estipulado que se recogiesen nuevos planes de estudio realizados por cada Universidad y que

---

<sup>212</sup> “Las Escuelas de Bellas Artes a la Universidad. La de Bilbao se integrará en el distrito vasco”. *Egin*, [Hernani], 10 marzo 1978; p. 8.

<sup>213</sup> “Vuelta a clase en la escuela de Bellas Artes de Bilbao”. *Egin*, [Bilbao], 9 marzo 1978; p. 7.

<sup>214</sup> “Real Decreto 988/1978, de 14 de abril, sobre transformación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia en facultades de las respectivas Universidades”. *Boletín Oficial del Estado*, 12 mayo 1978, núm. 113; pp. 11319-11320.

<sup>215</sup> *Ibid.*; p. 11319.

<sup>216</sup> “Real Decreto 2541/1977, de 23 de septiembre por el que se modifican los Distritos universitarios de las Universidades de Bilbao y Valladolid”. *Boletín Oficial del Estado*, 3 octubre 1977, núm. 236; pp. 21902-21903.

se basaran en un núcleo de enseñanzas obligatorias y otras optativas. Los alumnos que continuasen en el plan antiguo las enseñanzas de las Escuelas de Bellas Artes, al acabar, seguirían consiguiendo el título de profesores de dibujo, aunque también se les reconocería los mismos derechos profesionales que a los que terminasen la carrera de Bellas Artes. Posteriormente si querían acceder al título de Licenciado en Bellas Artes deberían de pasar un examen de suficiencia que vendría determinado por el Ministerio de Educación y Ciencia<sup>217</sup>. Respecto al profesorado, se indicaba que éste debía de ser contratado en conformidad a lo dispuesto en el artículo ciento catorce de la Ley de Educación de 1970, así como que el profesorado de las Escuelas mantendría su labor en las Facultades, asignándoles las materias correspondientes de los nuevos planes<sup>218</sup>.

La situación provocada por la incorporación de la antigua Escuela a la Universidad, sin embargo, conllevaba serias dificultades a las que se tuvo que ir haciendo frente: la renovación de los estudios y la confección de nuevos planes, la adecuación del profesorado a la nueva reglamentación, asimismo, la falta de medios personales y materiales de la Universidad en general y de la nueva Facultad en particular. Con todo, el deseado cambio de plan de estudios se produjo para el curso 1978/1979. En dicho curso accedieron los primeros alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y también fue cuando el entonces Rector de la Universidad de Bilbao, el señor Ramón Martín Mateo, nombró como decano de la Facultad a Pedro Guasch Matutes, profesor de perspectiva de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao desde 1972. A pesar de que no fue hasta 1982 cuando se aprobó oficialmente, el primer ciclo del plan se puso en marcha el 1 de octubre de 1978 y el segundo ciclo, tres años más tarde, el 1 de octubre de 1981<sup>219</sup>. El citado estructuraba las enseñanzas en tres ciclos, uno primero de estudios comunes que debía seguir las directrices que el Ministerio de Educación y Ciencia había establecido para elaborar los planes de estudio de primer ciclo, a pesar de la autonomía de las universidades. Estas directrices versaban, entre otras cuestiones burocráticas, sobre la cantidad de asignaturas fundamentales y optativas que debían existir, así como las horas lectivas de las mismas<sup>220</sup>. El primer ciclo se componía de tres cursos y tenía un carácter general e introductorio. La pretensión era “facilitar una formación amplia del alumno, dotando a este de las herramientas intelectuales y técnicas básicas”<sup>221</sup>. Para ello se ofrecían asignaturas teóricas como “Teoría del Arte” o “Análisis de la forma”, y otras asignaturas prácticas como “Proyectos” y “Dibujo” entre otras materias obligatorias. A partir del segundo año se ofrecían asignaturas a elegir como la fotografía o la cerámica, y en el tercer curso se podían elegir las optativas que encaminaban a la especialidad que se

<sup>217</sup> Básicamente se trataba de una tesina de licenciatura que les permitiera equiparar los títulos.

<sup>218</sup> Profesores como José Luis Tolosa tuvieron que ofrecer asignaturas diferentes en cada plan de estudios con lo que ello conllevaba de diferencia. Puede consultarse su experiencia en: TOLOSA, José Luis. *Enseñar la pintura*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2003.

<sup>219</sup> “Orden de 9 de diciembre de 1982 por la que se aprueba el plan de estudios de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco”. *Boletín Oficial del Estado*, 25 enero 1983, núm. 21; p. 1904.

<sup>220</sup> *Boletín Oficial del Estado*, 9 mayo 1979, núm. 111; pp. 10447-10448.

<sup>221</sup> RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma; OCÓN, Dulce. “Introducción”. En *Bellas Artes Bilbao: pintura, escultura, audiovisuales, diseño, gráficas, restauración. I Bienal de Escuelas de Arte Europeo. Toulouse 1987*, [Cat. Exp.], Bilbao: Universidad del País Vasco, 1987; p. 9.



desarrollaría en los dos siguientes cursos del segundo ciclo. En esta etapa, se ofrecían como troncales la “Teoría y el arte contemporáneo” junto con el “Dibujo geométrico” y completaban los dos cursos con otras optativas como “Antropología” o “Sociología” o “Euskera” al igual que las materias propias de cada especialidad. Si hasta ese momento, las tres especialidades que se habían ofrecido habían sido las de Pintura, Escultura y Grabado, a partir de ahora se ampliaron las opciones para el segundo ciclo a: diseño, audiovisuales y restauración, con lo que las enseñanzas se adecuaban más a la situación que se vivía en esos momentos en el panorama múltiple de la creación artística<sup>222</sup>. Por último, el tercer ciclo estaba enfocado a la elaboración de los estudios de Doctorado. En definitiva, se trataba de modificar sustancialmente el plan anterior y sobre todo adaptarlo a las circunstancias del arte contemporáneo en toda su complejidad, no solo práctica sino también teórica, ya que tal como lo plantean en el Proyecto de la Comisión del Plan de Estudios de la Facultad de Bellas Artes del País Vasco en junio de 1979, de diseñar una productividad artística capaz de “valorar las producciones estéticas ya no como material comunicativo, sino como un producto derivado de una prospección y posición cultural, antropológica y en último término como material semiológico”<sup>223</sup>.

Para finales de los años setenta, si bien el principal escollo por el que se había batallado desde el comienzo de la Escuela se había superado como hemos visto, el resto de los problemas continuaron estando presentes y se centraban básicamente en dos carencias: la de espacio y la de profesorado. Para 1977, la afluencia de alumnado era cada vez mayor ya que la conversión de la escuela en facultad universitaria animaba a muchos jóvenes a matricularse en la misma con el objetivo de conseguir un título profesional universitario que anteriormente no conseguían. Como consecuencia de ello, curso tras curso, se fueron quedando sin lugar en el edificio de Deusto. Según los datos administrativos, para el curso 1977/1978 había matriculados 347 alumnos entre oficiales y libres, que se redujeron a 310 en el curso siguiente para volver a crecer hasta 509 alumnos en el curso 1979/1980<sup>224</sup>. Como vemos son unas cifras que cada vez se hacían más insostenibles para el normal funcionamiento de las aulas dado que únicamente se contaba en el edificio de Sarriko con 1719,23 metros cuadrados repartidos en 21 aulas y laboratorios. Ante tal situación, la directiva emprendió varias gestiones encaminadas a contar con aulas en el Campus de Lejona, lo cual se consiguió a partir del curso 1980/1981<sup>225</sup>, cuando se destinó un aula para los alumnos de

---

<sup>222</sup> “Orden de 2 de abril de 1979 sobre directrices para la elaboración de los planes de estudios del primer ciclo de la Facultad de Bellas Artes”. ob. cit.

<sup>223</sup> ARNAIZ, Ana; CLAVER, Víctor [et al.]. “Análisis y representación. (De las reglas de semejanza a las estrategias de producción). En *Bellas Artes Bilbao: pintura, escultura, audiovisuales, diseño, gráficas, restauración. I Bienal de Escuelas de Arte Europeo. Toulouse 1987*, cat. cit.; p. 51.

<sup>224</sup> “Evolución del Alumnado de la U.P.V.-E.H.U. Oficiales y Libres”. En CHINCHETRU, Felipe, MARTÍNEZ SALAZAR, Joaquín [dir.]. *Informe sobre la Universidad del País Vasco desde su creación hasta 1981*. Vitoria: Departamento de Planificación Educativa del I.C.E. de la Universidad Pública Vasca, Consejería de Educación del Gobierno Vasco, 1983; Tomo I, parte II, Alumnado; p. 10 bis.

<sup>225</sup> Para este año estaban matriculados en primer curso 222 alumnos entre oficiales (195) y libres (27).

primer curso que contaba con 1000 metros cuadrados en el edificio de la Facultad de Medicina<sup>226</sup>.

Además del aumento del alumnado, otra dificultad radicaba en la precariedad del profesorado con el que contaba la Facultad, ya que tenía una plantilla fija de profesores numerarios y, por lo tanto, eran continuamente contratados año tras año. Desde el curso académico 1977/1978 hasta 1979/80, el número de profesores que componían la plantilla docente no había variado. Hacían un total de veintinueve integrantes: diecinueve catedráticos contratados y otros nueve auxiliares, también contratados. Sin embargo, esta situación parecía que iba a cambiar cuando, en 1978 el Ministerio de Educación y Ciencia anunció la dotación a la Facultad de nuevas plazas de profesores con dedicación plena<sup>227</sup>. No obstante, para el año académico 1980/1981 incluso se redujeron a veintiséis los profesores contratados, dieciocho catedráticos, siete auxiliares y uno encargado de curso<sup>228</sup>.

Con estos y otros asuntos sin resolver, discurrirá la etapa de la Facultad de Bellas Artes antes de que finalizase la década de los setenta. Los alumnos fueron completando sus enseñanzas en el plan antiguo y comenzando otros en el plan nuevo, del cual surgirá la primera promoción en junio de 1983. Las muestras colectivas de los estudiantes se sucedían no solo en Bilbao sino también en las otras capitales vascas y en otras localidades lo cual reflejaba su impulso dentro de la sociedad de su momento<sup>229</sup>. Se siguieron celebrando asambleas para denunciar ciertas actitudes del profesorado junto con otros argumentos<sup>230</sup>, aunque fueron mucho menos numerosas que las que se habían producido anteriormente. La situación se estabilizó en cuanto a críticas y reivindicaciones con el nombramiento del pintor y crítico navarro Pedro Manterola Armisén como Decano de la Facultad de Bellas Artes en enero de 1981<sup>231</sup>. La elección vino motivada, por un lado, por la reiterada petición de los artistas vascos de contar con un director que no fuese de fuera de las fronteras vascas, cuestión que analizaremos en profundidad en el siguiente apartado y por otro, debido a la nueva situación estatutaria y de autonomía vasca en la que se encontraban en 1981. Por lo

<sup>226</sup> CHINCHETRU, Felipe, MARTÍNEZ SALAZAR, Joaquín [dir.]. ob. cit., Tomo II, capítulo IV Recursos humanos; p. 374.

<sup>227</sup> Aun y todo, a finales de ese mismo año, existían problemas con la carencia de profesores tras la dimisión de algunos de ellos. “La escuela de Bellas Artes a medio gas”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 113; 9-15 noviembre 1978; p. 8.

<sup>228</sup> “Evolución del Profesorado Numerario, Interino y Contratado de la U.P.V. en el periodo 1976-1977 a 1980-81 en las Facultades, E.T.S. y Esc. Universitarias”. Cuadro 3. En CHINCHETRU, Felipe, MARTÍNEZ SALAZAR, Joaquín [dir.]. ob. cit, Tomo I, parte II, Alumnado; p. 48.

<sup>229</sup> Entre otras destacan las celebradas en San Sebastián, (Sala de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, febrero 1977) Sestao, (Casa Municipal Cultura, febrero 1978), Vitoria (Sala de la Caja Provincial de Ahorros, junio 1979). Además, se hicieron exposiciones monográficas de técnicas como el grabado producidos en la Escuela (Galería Dach, junio 1978).

<sup>230</sup> En cuanto a las plazas de profesorado que se van a contratar a finales de 1978, la asamblea de alumnos está en contra de la comisión encargada que va a llevar a cabo la elección, considerando que debía ser la asamblea la encargada de tomar esas decisiones. “Los alumnos de Bellas Artes de Bilbao contra los profesores”. *Deia*, [Bilbao], 23 diciembre 1978; p. 8.

<sup>231</sup> El nombramiento oficial fue el 21 de mayo de 1981. “Directores de la Escuela Superior de Bellas Artes”. Archivo de Decanato de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, UPV, sin signatura.

tanto, dicho nombramiento se efectuó por diversos factores que, aun desconociéndolos el protagonista, podían referirse a su buena relación con muchos de los artistas vascos y de los alumnos de la Escuela, ya que fueron ellos quienes le propusieron para Decano. Según el propio Pedro Manterola, en el momento de tomar las riendas de la facultad observaba que eran tres las funciones que debía cumplir:

“La primera es preparar al profesor de dibujo, que es un técnico que tiene que estar mejor preparado de una forma general y particular con relación al país.

[...] Por otra parte, al que tiene voluntad de utilizar la escuela como instrumento de formación para dedicarse de lleno al mundo de la creatividad artística, la escuela tiene que equiparlo.

[...] El tercer punto es el que diferencia a ésta de otras escuelas. Es la necesidad de crear, de fabricar un marco para este país”<sup>232</sup>.

Unos objetivos marcados por el contexto político y social en el que se insertan en pleno comienzo de los años ochenta, con un nuevo marco de autonomía del País Vasco y con dependencias propias en materia de enseñanza. De ese modo Pedro Manterola comenzó un camino de dirección del centro que, aunque con problemas, duró casi cuatro años y que, posteriormente abandonó el cargo para continuar como docente en el mismo centro. A partir de entonces comenzó una nueva etapa para la Facultad ya dentro de la creada, hacía menos de un año, Universidad del País Vasco, con un director no discutido y con un plan de estudios más acorde con los nuevos tiempos y sus exigencias pedagógicas. Finalizaba toda una etapa conflictiva, desarrollada a lo largo de los años setenta, que estuvo caracterizada sobre todo por las polémicas, las manifestaciones y los paros reivindicativos en aras a solucionar los diversos problemas con los que surgió y a los que paulatinamente se fueron haciendo frente. Con todo, debemos recordar que la situación mencionada y los problemas y peticiones que hemos ido desgranando se encuadraban perfectamente en el contexto en el que se insertaban, ya que es un momento de incertidumbre y de reivindicaciones en materia educativa, no solo a nivel artístico superior sino en todos los niveles de la educación.

#### 2.4. La implicación de los artistas vascos con la Escuela de Bellas Artes de Bilbao.

A pesar de todos los problemas que la puesta en marcha de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao fue provocando a lo largo de los años setenta -motivados en gran medida por las cualidades intrínsecas de este tipo de centros-; durante todo este periodo, uno de los ataques que con mayor insistencia se sucedió hacia el centro bilbaíno fue la cuestión de que la Escuela se estaba generando a espaldas de la realidad artística del País Vasco. Los creadores de la zona, desde mediados de los años sesenta y tras la experiencia del Movimiento de Escuela Vasca, tenían la necesidad y el deseo de crear un arte propio reflejo de la cultura vasca y para ello, se tornaba imprescindible contar con centros de educación artística propios

---

<sup>232</sup> AGUIRIANO, Maya. “Aires nuevos en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao”. En *Ere*, núm. 71, 28 enero 1981; p. 39.

y centrados en las características idiosincrásicas de la región. Todas estas ideas, provenientes fundamentalmente de las teorías oteicianas, hicieron adoptar un fuerte compromiso por parte de muchos creadores ante los problemas educacionales en materia artística. Como consecuencia de todo ello, los artistas vascos fueron quienes, una vez aprobada la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes, se implicaron con los problemas y las reivindicaciones de la misma, pero sobre todo trabajaron con la intención de que fuesen atendidas sus peticiones en defensa de un mejor sistema educativo que reflejase los intereses de la cultura vasca.

Las protestas comenzaron desde la puesta en marcha de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao en 1970. Como hemos visto, la Escuela hubo de hacerse, desde sus inicios, con personal docente y directivo de fuera de las fronteras vascas. Los artistas vascos ya consagrados, carecían de títulos oficiales con los que pudieran ejercer la docencia, puesto que su aprendizaje, al no existir centros oficiales, había sido básicamente autodidacta. Es por ello que, durante todos los años setenta, los directores de la Escuela –al igual que la mayoría de los profesores–, procedían de la Universidad Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona: José Milicua (1970-1972), Luis Badosa (1972-1976), Joan Sureda (1976-1978) y Pedro Guasch (1978-1980). Con respecto al número de profesores contratados, hasta 1978, de los veintisiete profesores empleados, tan solo once eran del País Vasco y dieciséis procedían de otras regiones españolas. En el curso 1977/1978, de los diecinueve profesores que impartían docencia solo dos procedían de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, de la que para esas fechas ya habían salido treinta y un titulados<sup>233</sup>.

La situación provocó por parte de casi todos los creadores vascos diversas manifestaciones de disconformidad ante las circunstancias y demandaban un centro de arte que atendiese a los imaginarios y necesidades vascas. Agustín Ibarrola, por su parte, como cabeza visible de las Asambleas de Artistas que se celebraban en Vizcaya explica la labor y los intereses de la misma del siguiente modo:

“La gran actividad de Asambleas de Artistas de Vizcaya en aquella época, se centraba en impedir que la Escuela de Bellas Artes, inaugurada aquí, fuese a imagen y semejanza de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, o de las demás escuelas que conocíamos. Aquí queríamos, puesto que había sido una reivindicación permanente [...], en todas las resoluciones del movimiento de Escuela Vasca desde los primeros años de postguerra, que fuera realmente una escuela de alguna manera vinculada con la vida real de Euskadi, con el arte vasco y con los hombres, en fin, de la cultura vasca”<sup>234</sup>.

La sensación de muchos de estos artistas era que la Escuela se había creado con un interés declarado de neutralizar las opciones de los autores vascos por contar con un centro

<sup>233</sup> Datos recogidos en: ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 119.

<sup>234</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. *Ibarrola. ¿Un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra. 1950-1977 de Aránzazu a la Bienal de Venecia)*. San Sebastián: L. Haranburu, 1978; p. 209-2010.

propio de enseñanzas artísticas. Así lo indica la Junta de Gobierno Provisional de Artistas Vascos en un informe sobre la Escuela de Bellas Artes elaborado en septiembre de 1978 para analizar las condiciones del centro. En dicho informe, recogían cómo el propio José Milicua declaró a Oteiza que la Escuela era “un intento de neutralizar los esfuerzos de los componentes de la Escuela Vasca para tener nuestros propios centros de enseñanza artísticos”<sup>235</sup>. También aseveraban que la dirección de la Escuela había rechazado continuamente el acceso a la misma de los profesionales del arte vasco. Estas ideas sobre las intenciones anti-vasquistas de los promotores de la Escuela, predominaron en la sociedad artística vasca e incluso fueron recogidas y difundidas públicamente por María José Arribas en su libro documental sobre el arte vasco<sup>236</sup>. Sin embargo, a nuestro modo de ver, estamos más de acuerdo con las afirmaciones de Ana María Guasch, cuando indica que estos hechos fueron “más bien fruto del encadenamiento de circunstancias coyunturales que de propósitos catalanizantes”<sup>237</sup>.

Si atendemos al informe mencionado, en el mismo se relacionaba la elección de José Milicua con Pilar Careaga, alcaldesa de Bilbao desde el 7 de julio de 1969, y que se trataba, según exponen en el mismo, de una “personalidad reconocida de la derecha reaccionaria y anti-vasca”<sup>238</sup>. Sin embargo, como hemos podido comprobar, las gestiones para poner en marcha el centro habían comenzado tiempo antes de que la alcaldesa comenzara a dirigir el Consistorio bilbaíno, hacia febrero de 1969, por lo que sus influencias en la trayectoria nacional del centro no pueden ser muy verídicas. Igualmente, hemos visto que la idea de crear esta Escuela de Bellas Artes en Bilbao estuvo motivada por el momento oportuno en el que la Diputación de Vizcaya realizó la petición y por las diversas gestiones de esta institución, así como a la voluntad del Rector de la Universidad Autónoma de Bilbao, Vicente Lozano López, junto a los esfuerzos de otros organismos de la ciudad. Así lo señalaba, en una crónica de la época, Jesús Aróstegui:

“La Junta de Cultura de Vizcaya, ha tratado en su seno de organizar en nuestra provincia la tan soñada Escuela Superior de Bellas Artes.

[...] ya en 1970 y tras la infinidad de gestiones que fueron baldías entre ellas con los profesores de la Escuela de San Fernando y con el Marqués de Lozoya (Director General de Bellas Artes), [...], hoy merced al primer Rector Magnífico de nuestra Universidad, a sus gestiones y a las de los profesores de la Academia Leonardo Da Vinci, en colaboración con la Asociación Artística Vizcaína, ya la Escuela de Bellas Artes está proyectada y tiene su ubicación dentro de los inmuebles destinados a albergar la nueva Universidad”<sup>239</sup>.

---

<sup>235</sup> “Breve informe sobre la Escuela de Bellas Artes de Bilbao elaborado por el Frente Cultural de Artistas Vascos. Septiembre 1978”. En GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. *Los miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa en la historia reciente de la plástica vasca*. San Sebastián: Asociación Artística de Guipúzcoa, 1999; p. 129.

<sup>236</sup> ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 118-120.

<sup>237</sup> GUASCH, Ana María. ob. cit.; p. 188.

<sup>238</sup> “Breve informe sobre la Escuela de Bellas Artes de Bilbao elaborado por el Frente Cultural de Artistas Vascos. Septiembre 1978”. En GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. ob. cit.; p. 129.

<sup>239</sup> ARÓSTEGUI BARBIER, Juan de. *La pintura vizcaína de postguerra. Del grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972; p. 160-161.

La consideración de que se estuviera implantando la Escuela sin contar con los artistas vascos tenía su fundamento en la escasez de creadores catedráticos en el País Vasco capaces de acceder a impartir clases a una Escuela Superior de Bellas Artes. Sin embargo, tal como relata Ibarrola, el primer director, José Milicua, mantuvo contactos con Jorge Oteiza, quien le expuso el problema sobre lo que debía ser un centro de arte en el País Vasco. Según testimonio de Ibarrola, dicho contacto “les inquietó mucho y a Melicua [sic: Milicua] le entró también preocupación por la posible ofensiva que le podía venir desde los artistas vascos”<sup>240</sup>. Por estas u otras razones, José Milicua desde un principio, tenía pensado poder contratar a artistas vascos de reconocido prestigio para que explicasen sus experimentaciones, tal como lo expone en una entrevista publicada en prensa en octubre de 1970:

“ - ¿Se ha pensado en aprovechar a nuestros artistas para la formación de los alumnos?  
 - Si. Yo voy a ponerme a trabajar inmediatamente para que en enero o febrero empiecen ya a dar algunos cursillos de ocho o diez lecciones sobre sus sistemas y métodos”<sup>241</sup>.

Con dicha intención, no sabemos si motivado por las presiones de los artistas vascos o por intereses propios, el director Milicua propuso su contratación, basándose en el artículo décimo y undécimo de la reglamentación de las Escuelas de Bellas Artes que permitía encargar la organización de cursos, conferencias o talleres de estudio a “personalidades de méritos relevantes en las Artes, tanto españolas como extranjeras”<sup>242</sup>. Sin embargo, ante la posibilidad de realizar cursos o incluso talleres por parte de artistas sin titulación –aunque con trayectorias reconocidas incluso internacionalmente como era la situación de muchos de los artistas vascos–, el problema vino, según la versión de Ibarrola, de la desunión entre ellos, así como de las condiciones que les fueron ofrecidas:

“Entre los propios artistas vascos debíamos decidir quiénes iban a dar esos cursillos como profesores. Pero, claro, el salario que pensaba dar a los que aceptasen, no alcanzaba ni para cubrir gastos de gasolina, en caso de que hubieran tenido que venir los artistas guipuzcoanos a dar clases a Bilbao”<sup>243</sup>.

Ante tal situación, el único artista vasco que formó parte de la plantilla de la Escuela Superior de Bellas Artes durante su primer curso fue Vicente Larrea. Estuvo contratado para ofrecer la asignatura de Preparatorio de Modelado durante el curso académico 1970/1971, año en el que Ibarrola también consiguió dar un cursillo sobre escultura de un mes. A excepción de un profesor bilbaíno de enseñanzas medias, David Burón Huelmo que se encargó de la asignatura de Historia del Arte, el resto de profesorado procedía de la Escuela de Barcelona debido a que el director Milicua era catedrático allí y por lo tanto conocía mejor

<sup>240</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. ob. cit.; p. 211.

<sup>241</sup> CEBERIO, Jesús. “178 aspirante para 40 plazas. Las aulas no tienen más cabida”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 28 octubre 1970; p. 4.

<sup>242</sup> “Decreto de 21 de noviembre de 1942 por el que se reorganizan las Escuelas Nacionales de Bellas Artes”, ob. cit.; p. 7793.

<sup>243</sup> ANGULO BARTUREN, Javier. ob. cit.; p. 213.



a sus componentes. Para ese primer curso se contrató a Luis Badosa para Preparatorio de colorido y Mercedes D'Ocón para Dibujo del antiguo y ropajes. A lo largo de ese primer año, otras personalidades del mundo artístico como, por ejemplo, José Luis Merino, quien había dirigido la Galería Grises de Bilbao y tenía amplios conocimientos sobre arte contemporáneo, también quisieron ofrecer sus ideas a los alumnos. En su caso, fueron los estudiantes los que le propusieron para que ofreciese un cursillo sobre arte contemporáneo que finalmente no pudo llevarse a cabo por problemas burocráticos y malos entendidos entre Luis Badosa, José Milicua y José Luis Merino<sup>244</sup>.

Para el siguiente curso, Vicente Larrea decidió no continuar en el centro por diferencias con la concepción pedagógica de la Escuela. Posteriormente, en el curso 1972/1973 se contrató a otro pintor vasco: José María Cundín que impartió la asignatura de Composición y Colorido del segundo año de la especialidad de pintura. Su incorporación vino motivada por el propio artista y respaldada por treinta y cinco alumnos que firmaron su petición y la presentaron al Sr. Badosa<sup>245</sup>. En un capítulo aparte quedarían los contactos mantenidos por el propio rector de la Universidad de Bilbao, Vicente Lozano López, con otros artistas vascos para realizar un ciclo de conferencias sobre arte contemporáneo. Contamos con la carta enviada a Jorge Oteiza por el rector el 4 de marzo de 1972 donde le expone su interés del siguiente modo:

“La Universidad de Bilbao, interesada en completar la formación de los alumnos de la escuela Superior de Bellas artes, adscrita a este Distrito Universitario, tiene especial interés en programar un ciclo de conferencias y charlas-coloquio en el que se den a conocer los conceptos más importantes sobre arte moderno o contemporáneo.

A tal fin, se han cursado invitaciones a diferentes historiadores, pintores y escultores que, por su formación y trabajo, pueden llevar a cabo una eficiente labor en el sentido anteriormente citado.

Esta Universidad, agradecería mucho poder contar con su estimable colaboración que no dudo sería muy bien vista y recibida por todos los alumnos que desde el pasado año han empezado su formación artística en aquella Escuela”<sup>246</sup>.

Como bien hemos comprobado, tal cita no tuvo lugar en ningún momento, pero es reseñable que el propio rector de la Universidad de Bilbao se implicase para la petición de participación de los artistas para el buen funcionamiento del centro y tomando en consideración los deseos de los alumnos. Tal como hemos ido conociendo, las actividades, reivindicaciones y asambleas de los alumnos fueron configurando parte del desarrollo de la Escuela. No obstante, no se trataba de una cuestión propia del territorio vasco, sino que en otros centros como la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid por esas mismas fechas se estaban produciendo los mismos movimientos asamblearios para reivindicar un cambio en

---

<sup>244</sup> Pueden consultarse las cartas número 35 y 37 del libro: MERINO, José Luis. *Las cartas boca arriba*. Bilbao: [s. n.], Gráficas Gonda, 1972; pp. 159-163 y pp.169-171.

<sup>245</sup> ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 129.

<sup>246</sup> Vicente Lozano López. “Carta al Sr. Oteiza”. Bilbao, 4 marzo 1972. Archivo Debako Kultur Elkartea.

las enseñanzas y la incorporación de artistas de vanguardia como profesores del centro<sup>247</sup>. Sobre el asunto de que la Escuela se estuviera planteando lejos de las necesidades vascas, los alumnos también demostraron su disconformidad. En la Asamblea de Artistas Vascos que, junto a alumnos del centro, se celebró en Bilbao el 11 de junio de 1971, reivindicaron, entre otras cuestiones ya señaladas anteriormente, una pertenencia respecto a la Universidad y de la Escuela de Bellas Artes a las necesidades del País Vasco dado que: “todas las Facultades existentes en el País Vasco han de impregnarse ya de este contenido nacional para que vayan adquiriendo las características que informen la futura y auténtica Universidad Vasca”<sup>248</sup>. En el caso concreto de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, la labor a realizar se centraba básicamente en contar con un profesorado vasco compuesto por artistas e investigadores propuestos por las asambleas de alumnos, profesionales e investigadores, de modo que reuniesen “verdaderas condiciones de competencia y representatividad”<sup>249</sup>. Además, añadían la necesidad de incorporar el estudio del contexto vasco y de la historia del arte vasco, por considerar al arte como un exponente de la cultura y, por lo tanto, un medio definidor de una nacionalidad<sup>250</sup>. No obstante, a pesar del cariz nacionalista que expresaron en dicho manifiesto, lo que promovía dicho programa contenía una tendencia más socializante que de tendencias nacionalistas vascas, ya que no debemos olvidar la relación del escrito con los trabajos realizados desde Madrid por parte de las asambleas de artistas y profesionales de la Escuela de San Fernando<sup>251</sup>.

Tras la elaboración de este programa, hubo otras ocasiones en las que reiteraron la necesidad de incorporar profesionales vascos en la Escuela. Así sucedió con motivo de los diversos paros que los estudiantes llevaron a cabo en 1974, cuando reclamaron una mayor implicación con el contexto cultural de la zona. Dichas ideas, sin embargo, se tuvieron en cuenta por la dirección del centro, ya que en 1975, cuando se le preguntó a Luis Badosa por los nuevos planes de estudio que necesitaban las Escuelas tras la aprobación de su incorporación en la Universidad, afirmaba que su deseo era que “cada escuela adquiera un matiz, un sello o característica de acuerdo con la región en que está ubicada”<sup>252</sup>.

A medida que iban pasando los años, las reclamaciones también fueron sucediéndose. Si durante la primera mitad de la década se habían manifestado con bastante frecuencia, a raíz de la muerte de Franco, las nuevas condiciones que se preveían, ofrecieron mayores esperanzas de conseguir el deseado acercamiento a la situación cultural vasca. Así se produjo con el escultor oriotarra, Jorge Oteiza, quien tras una visita a la Escuela de Bellas Artes

<sup>247</sup> En el caso de Madrid en el curso 1971-1972 estuvieron dando clase Eusebio Sempere, Juan Barjola y Paco Nieva.

<sup>248</sup> “Programa aprobado en asamblea realizada en Bilbao el 11 de junio de 1971 por artistas plásticos y alumnos de la Escuela de Bellas Artes”. Recogido en ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 171.

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> GUASCH, Ana María. ob. cit.; p. 191-192.

<sup>251</sup> En el caso español se han señalado ciertas inclinaciones comunistas de los artistas pertenecientes a estas asambleas. ALBARRÁN DIEGO, Juan. art. cit.; p. 545.

<sup>252</sup> GANDARIASBEITIA, M<sup>a</sup> J. “La Escuela de Bellas Artes de Bilbao, incorporada a la Universidad”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 18 septiembre 1975; p. 3.

efectuada en 1976 y al no ver cumplidas sus expectativas de reforma de la educación reiteradamente planteadas, demostró su malestar expresándolo de la siguiente manera:

“Esta Escuela es la única que funciona en nuestro país. Fue creada hace unos años para neutralizar los esfuerzos del Frente de artistas vascos que luchábamos para organizar nuestras preparaciones a nivel universitario. Trescientos alumnos de todas las regiones de nuestro país han obligado a nueva arquitectura y emplazamiento. El edificio nuevo y bien pensado, los profesores malos y muy bien pensados también, pero no por nosotros. Todos catalanes y centralistas, antivascos. [...] Aquí nos preocupan otras explicaciones, otras problemáticas, otro arte, otros intereses, otros servicios”<sup>253</sup>.

Con ideas cercanas a las posturas de la izquierda abertzale, sus comentarios e intereses eran muy tenidos en cuenta y predominaban en la sociedad vasca más izquierdista de los años setenta. Su influencia fue muy notable en diversos escritos realizados tanto por alumnos como por creadores para informar sobre la situación del centro docente. Es lo que ocurrió entre los componentes de la primera promoción de Bellas Artes, quienes en 1975 con motivo de la muestra que les daba a conocer en la Galería Lúzaró, plantearon unas reflexiones imbricadas de las teorías oteicianas. Denunciaban la ausencia de una investigación estética de la realidad vasca y una indiferencia del centro hacia los trabajos de los creadores vascos. Al mismo tiempo, al analizar su futuro citaban incluso las propias palabras de Oteiza y veían que estaban “lejos de poder desarrollar trabajos de investigación y enseñanza estéticos, que nos hagan “vivir el arte con una responsabilidad social, el arte como ciencia preparatoria de la conducta, como escuela política de tomas de conciencia” (Oteiza)”<sup>254</sup>.

En tal ambiente, llegó a crearse en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, durante el curso 1975/1976, un grupo cultural vasco llamado *Enbor*, -“tronco” en castellano-. Pertenecía a un tipo de asociaciones culturales denominadas en euskera: EKT, es decir: *Euskal Kultur Taldea* (Grupo cultural vasco), que se venían gestando en el resto de las Facultades y centros universitarios, y en ellos se agrupaban sobre todo los alumnos de ideología de izquierda abertzale. En el caso de *Enbor*, tras una asamblea celebrada el 17 de febrero de 1976, se aprobaron unos estatutos que no fueron admitidos por la dirección de la Escuela porque todavía no se habían incorporado a la Universidad. Con todo, la única acción que pudieron poner en marcha fue la de promover las clases en euskera<sup>255</sup>.

Una pequeña solución al problema planteado sobre la representatividad del arte vasco en la Escuela se produjo durante el curso 1976/1977 con la programación de una serie de conferencias y debates en los que fue analizada la situación del arte vasco. La primera

---

<sup>253</sup> OTEIZA, Jorge. “Carta de Oteiza al escultor navarro. Aizkorbe, nuevo escultor en la Escuela Vasca”. *Aizkorbe, escultura, pintura*, [Cat. Exp.], Sala de Arte García Castañón, Pamplona: Caja de Ahorros Municipal, 1976.

<sup>254</sup> “Exposición colectiva de la primera promoción de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao en la Galería Lúzaró”. Recogido en ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 133.

<sup>255</sup> P. M. L. “Unibertsitateetako Euskal Kultur mugimenduak, Bizkaian”. En *Jakin*, núm. 1, enero-marzo 1977; pp. 132-133.

oportunidad sobrevino en marzo de 1977 cuando se celebró una mesa redonda en la Escuela sobre las relaciones entre el arte y su sociedad, donde la pregunta de partida fue “¿Cuál es la naturaleza de las relaciones entre el artista y los factores socio-políticos en Euzkadi?”<sup>256</sup>. Con la participación del director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Javier Bengoechea, el pintor Dionisio Blanco, los profesores de la Escuela Francisco Juan Casado y Paloma Rodríguez-Escudero, la galerista Gotzone Echebarría, el crítico y escritor Martín de Ugalde y el director de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, Joan Sureda quienes analizaron diversas cuestiones sobre la situación del arte en el País Vasco en esos momentos.

Además, en ese mismo curso se planteó una revisión y un estado de la cuestión del arte vasco a través de un ciclo de conferencias y mesas redondas. Esta iniciativa tuvo lugar desde el 30 de marzo al 1 de abril de 1977 bajo el lema de “Alternativas a la producción artística”. El programa comenzaba con una conferencia de Santiago Amón y Manuel Llano Gorostiza en la tarde del 30 de marzo, continuaba al día siguiente con otra conferencia de Santiago Amón a la mañana y a la tarde otra intervención de Julio Vélez. Las dos jornadas se completaron con proyecciones cinematográficas. El último día, 1 de abril a la mañana, dialogaron sobre teatro Ricard Salvat y L. M. Iturri para dar paso a la tarde a una mesa redonda sobre las alternativas del arte vasco<sup>257</sup>. En este debate participaron varios artistas vascos como Néstor Basterretxea, Ramón Carrera, José Ramón Sainz Morquillas, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y Ricardo Ugarte, así como el crítico vizcaíno Manuel Llano Gorostiza, con lo que, a excepción de Carrera y Morquillas, muchos artistas guipuzcoanos acudieron a debatir sobre el momento del arte vasco.

A raíz de la incorporación de la Escuela en la Universidad de Bilbao, los creadores vascos empezaron a ver una salida a sus continuas peticiones de dotar al centro del pretendido carácter vasco. A partir de entonces -finales de 1978- se incrementaron los encuentros y las reuniones para tratar el tema. Se celebraron varias asambleas de artistas en las que manifestaban una inquietud ante la situación de desatención que propiciaba la Escuela de Bellas Artes hacia la cultura vasca. Fue entonces cuando la llamada “Junta de Gobierno Provisional de Artistas Vascos” realizó un llamamiento para agruparse a todos los creadores y poder poner la Escuela “al servicio de las necesidades culturales del País”<sup>258</sup>. Una de las acciones que el denominado “Frente Cultural Vasco” llevó a cabo, fue el envío de una carta a varios consejeros del Consejo General Vasco y al Rector de la Universidad de Bilbao<sup>259</sup>. Con fecha de 15 de septiembre de 1978, exigían una reorganización del centro tanto en la composición del profesorado como en los planes de estudios:

<sup>256</sup> GUASCH, Ana María. “El arte, cuestionado”. En *Guadalimar*, núm. 22, abril 1977; p. 18.

<sup>257</sup> “Escuela Superior de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 marzo 1977; p. 7.

<sup>258</sup> GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. ob. cit.; p. 128.

<sup>259</sup> La carta estaba dirigida a la Consejería de Educación, al Señor Carlos Santamaría, y también a los señores Bandrés y Maturana, consejeros de Transportes y Cultura respectivamente. Igualmente enviaban la misiva a Ramón Martín Mateo, Rector de la Universidad de Bilbao.

“Los Artistas Vascos ante la absoluta falta de medios para el desarrollo de la Cultura Vasca en el terreno del arte y la educación estética, exigen la urgente participación de sus representantes en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao [...]”

Así mismo exigimos la creación del Departamento de Estética Política (estudio de las artes comparadas) dentro de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, con cargo a los presupuestos de la Escuela”<sup>260</sup>.

En estas líneas se dejaban sentir las ideas utópicas sobre la educación estética de Jorge Oteiza, ideas basadas en un estudio comparado de las artes de manera interdisciplinar en el que la estética sirviese de eje a las demás, por considerarla como la ciencia que aglutinaba todo el saber. La influencia que ejercen sus teorías es tal que incluso un mes después, en octubre de 1978, al reunirse la Junta de Gobierno Provisional de Artistas Vascos, presentaron un escrito en el que se apropiaban de un proyecto anterior de creación de un centro educativo del escultor. Los componentes de dicha asamblea fueron los artistas Néstor Basterretxea, Rafael Ruiz Balerdi, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Remigio Mendiburu y los músicos Antxon Eceiza, Xabier Lete y el poeta José Antón Artze, la mayoría amigos o buenos conocidos del escultor oriotarra. Publicaron un comunicado de cuatro páginas en las que exponían la situación y la actuación a seguir para poder llegar a provocar una “participación y replanteamiento de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, de incorporar a nuestro país, (...) a la actividad real de la cultura y a la verdadera expresión de su genio popular”<sup>261</sup>. Decidieron adoptar una serie de medidas, entre las que se encontraba la remodelación del centro, para lo cual se basaron en el proyecto que Oteiza había propuesto en 1963 para crear un Instituto de Investigaciones Estéticas en San Juan de Luz<sup>262</sup>. Con algunas variaciones respecto del proyecto oteiziano, pero con frases e ideas copiadas del mismo<sup>263</sup> planteaban una actuación en la recién creada Facultad de Bellas Artes que se concretaba en varios puntos. Por un lado, tenían que crearse nuevos programas de estudios para los que se debían de tener en cuenta los acuerdos de base con el carácter oficial y universitario del centro. El objetivo era impartir enseñanzas de Cultura vasca, pero desde el carácter oficial que otorgaba el centro a sus alumnos, ya que:

“No es pues, bajo ningún concepto, el objetivo de CREAR UN DEPARTAMENTO de “cultura Vasca” dentro de una estructura que seguirá siendo en todos los sentidos, oficialista y ajena a las aspiraciones de nuestro país. A pesar de ser reiterativos, se trata de introducir, en el conjunto de la programación, nuevos enfoques, nuevas asignaturas y talleres, nuevo personal docente a lo largo de un ÚNICO PROGRAMA DE ESTUDIOS OFICIALES para los alumnos, los cuales, con esa programación obtendrán su titularidad”<sup>264</sup>.

---

<sup>260</sup> “Carta al Consejo General Vasco”. GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. ob. cit.; pp. 127-128.

<sup>261</sup> *Ibíd.*; p. 130.

<sup>262</sup> OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. (2ª edición). San Sebastián: Hordago, 1984; pp. 188-193.

<sup>263</sup> En el apartado de los talleres o laboratorios, solo varía el octavo que en el proyecto de Oteiza se relacionaba con su Ley de los Cambios y sin embargo en el proyecto de 1978 se centran en una teoría sobre la cultura vasca.

<sup>264</sup> GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. ob. cit.; p. 134.

Se propusieron comisiones de trabajo para poner en marcha todos los objetivos, un aspecto que no llegó a producirse en último término. No obstante, las movilizaciones tuvieron una primera consecuencia en octubre de 1978, cuando el Rector de la Universidad de Bilbao, el señor Ramón Martín Mateo llamó para reunirse a una representación de artistas vascos con la idea de tratar el tema vasco en la facultad y con el fin de estudiar su participación en la Facultad de Bellas Artes, tal como venían manifestando. Los creadores que se reunieron el día 18 de octubre, según la crónica periodística, fueron Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Remigio Mendiburu, Rafael Ruiz Balerdi, Gabriel Ramos Uranga, Mari Puri Herrero y Ramón Carrera, entre otros no citados<sup>265</sup>. La reunión se realizó con la intención de mejorar el funcionamiento de la Escuela que pasaba por un momento de confusión debido a los paros continuados y las reivindicaciones por parte del alumnado y de los creadores. El objetivo principal era crear “una especie de equipo asesor para la Facultad, e incluso, se contempla la posibilidad de que algunos de ellos impartan clases como profesores extraordinarios”<sup>266</sup>. El propio Martín Mateo afirmaba que, al no tener todavía un programa concreto, “requerí el apoyo de los artistas más representativos con el fin de que partiendo de unas cosas ya establecidas, mejorarlas progresivamente, incorporando nuevos profesores”<sup>267</sup>. Como fondo de estas gestiones, estaba latente la existencia de cinco vacantes de profesorado que había sacado el Ministerio de Educación a mediados de 1978 y que, a finales del mismo año, todavía no se habían otorgado. El propio Rector pretendía ofrecer esos puestos a profesores que fueran más acordes a la problemática y al panorama de la vida cultural vasca<sup>268</sup>. Sin embargo, los propios creadores fueron los que expusieron su incapacidad de acceder a dichas plazas al no contar con un título idóneo:

“Somos autodidactas, no tenemos el título de profesores para enseñar. Por otra parte, al no haber aprendido una carrera recogida en unos cursos organizados, en un aprendizaje progresivamente amplio, lo más que podríamos hacer es dictar unos seminarios temporales, en los que hablaríamos de nuestra experiencia y nuestra forma de trabajo”<sup>269</sup>.

Los artistas vascos salen de esta reunión con muy buenas sensaciones, ya que ven un cierto compromiso por parte de la Universidad para que se produjese un cambio en la orientación de la Facultad de Bellas Artes hacia sus viejas aspiraciones de imprimirle un carácter más local y nacionalista. Incluso en la prensa nacional se explica tanto el conflicto y la situación del centro por su situación desligada de la realidad del País Vasco como la nueva oportunidad que parece que va a producirse con la incorporación a la universidad y la reunión mantenida por el rector para reorientar la escuela hacia las reivindicaciones ya señaladas<sup>270</sup>.

<sup>265</sup> “El rector de la Universidad de Bilbao se reunió con los artistas plásticos”. *Deia*, [Bilbao], 20 octubre 1978; p. 27.

<sup>266</sup> *Ibid.*

<sup>267</sup> “A por la Facultad de Bellas Artes. Arte propio, no de importación”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 112, 2-8 noviembre 1978; p. 18.

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> *Ibid.*; p. 17.

<sup>270</sup> ANGULO, Javier. “Proyecto de una facultad de Bellas Artes para Euskadi”. *El País*, [Madrid], 22 octubre 1978, hemeroteca digital, s. p.



Por otro lado, la directiva de la Facultad también mantiene contactos con el Consejo General Vasco<sup>271</sup>. Aun y todo, surgieron voces contrarias a los movimientos efectuados en un grupo de quince ex alumnos de la Escuela de Bellas Artes que se sentían desplazados. Como profesionales de la enseñanza de las artes que eran, reivindicaban el lugar que les correspondía para cubrir las plazas vacantes de profesores existentes, aunque sin negar con ello la posibilidad de que los autores vascos desarrollasen actividades complementarias en la Facultad. Concluían afirmando la posesión de un título y el deseo de trabajar por el bien del País Vasco:

“[...] al sector firmante de este escrito nos une el conocimiento y la práctica del arte, así como estar en posesión de un título académico oficial y ser trabajadores en y por Euskadi, y que la solución a todo el problema está en que todos los sectores implicados colaboremos conjuntamente para lograr una Facultad de Arte que satisfaga y responda a las necesidades de toda Euskadi”<sup>272</sup>.

A partir de entonces, se inició un periodo de buena disposición de los artistas vascos con la problemática, llamada de euskaldunización o vasquización de la Escuela. No obstante, los acercamientos producidos no les llevaron a cejar en sus intereses y no dejaron de producirse los encuentros y las reuniones para tratar el tema. El día 6 de noviembre de 1979, Jorge Oteiza acudió a la Facultad de Bellas Artes de Bilbao acompañado de Jon Intxaustegui para tomar la dirección del centro y con la idea de exigir nuevamente un cambio radical del mismo. Sus intervenciones provocaron un gran revuelo y fueron secundadas por varios alumnos y profesores tal como lo relata el creador Juan Luis Moraza, alumno por entonces del centro:

“Entusiasmado Oteiza al ver que había gente inquieta en la Escuela de Arte llegó un día y haciendo un gesto muy histriónico, amenazó con un comando de ETA si la Escuela no cambiaba de “pe a pa”. En ese momento convocó a toda la escuela en el salón de actos, con su puro en la mano, como un terremoto, y tanto los estudiantes como los profesores como el propio director de la escuela dijeron: “de acuerdo”<sup>273</sup>.

El propio Oteiza explicaba su acción en una entrevista y relataba cómo “con una profesora, Begoña Intxaustegui y una comisión de alumnos, hemos comunicado a la dirección, que la Escuela pasa a poder nuestro, con nuestros métodos y programas”<sup>274</sup>. La idea era que los propios alumnos gestionasen ellos mismos su enseñanza, de modo que Oteiza se unió a las reivindicaciones que un grupo de estudiantes de la escuela venían

---

<sup>271</sup> El día 4 de noviembre de 1978 el Consejero de Transportes, Bandrés se entrevistó con la directiva de la Facultad de Bellas Artes y para el día 10 de ese mismo mes se esperaba reunirse con la Consejería de Cultura.

<sup>272</sup> “Un grupo de ex –alumnos de Bellas Artes denuncia su marginación”. *Egin*, [Hernani], 8 diciembre 1978; p. 2.

<sup>273</sup> SALABERRIA, Urkiri. “Juan Luis Moraza. Escultor: El arte es la actividad más profundamente democrática que existe, donde uno puede ser a pesar de la cultura”. En *Euskonews*. [Revista electrónica], núm. 490, 12-19 junio 2009.

<sup>274</sup> “La larga paciencia acabada de Oteiza y sin acabar”. En *Ere*, núm. 10, 15-22 noviembre 1979; p. 24.

solicitando a lo largo de ese curso a través de asambleas y parones<sup>275</sup>. No obstante, la irrupción de Oteiza tuvo eco hasta para la directiva de la Facultad ya que Pedro Guasch, como Decano de la misma, emitió una carta al Vicerrector de la Universidad de Bilbao, Gregorio Monreal, en la que profesores y directiva se sumaban al llamamiento realizado por Jorge Oteiza para colaborar entre todos en beneficio de la cultura vasca:

“Los profesores de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao manifestamos nuestro acuerdo con el punto de vista que Jorge Oteiza expuso en su visita [...]. Consideramos necesaria la confluencia de esfuerzos de todos aquellos sectores que estamos interesados en el desarrollo cultural y artístico [sic: artístico] del País, para aprovechar las vías que la nueva situación autonómica posibilite. Nos reafirmamos en nuestro compromiso que como profesionales del Arte y la cultura mantenemos para que nuestros deseos de elaboración y apertura de todos los sectores implicados pueda ser ahora un hecho que sirva para construir una nueva Facultad insertada en la vida social y cultural del País”<sup>276</sup>.

La nueva situación autonómica a la que se refieren en la carta fue la que permitió que el recientemente nombrado presidente del todavía Consejo General Vasco, Carlos Garaikoetxea se reuniese con una comisión de artistas a finales del año 1979 para abordar varios temas culturales entre los que destacó la necesidad de actualizar y “euskaldunizar” la Facultad de Bellas Artes de Bilbao. A dicha convocatoria acudieron los artistas Agustín Ibarrola, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu, Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg, Pedro Manterola, José Luis Zumeta, encabezados por Jorge Oteiza y con el apoyo de Eduardo Chillida quien, a pesar de no poder acudir, mostró su adhesión a través de una carta en la que excusaba su ausencia por motivos personales<sup>277</sup>. De la reunión se llegó al acuerdo de crear una comisión que se encargase de estudiar, en colaboración con los profesores y los alumnos del centro, las condiciones para que los artistas plásticos del País Vasco accediesen a la docencia en dicho centro<sup>278</sup>. Asimismo, se acordaron otros puntos como el elevar la calidad de la enseñanza, acomodarla a la realidad del pueblo vasco y llevar a cabo un cambio en la dirección del centro.

A lo largo de 1980 hubo algunas actividades que continuaron con la senda abierta en dichas reuniones ya que en marzo tuvieron lugar unas jornadas en torno a las “Necesidades socio-culturales de Euskadi” donde varios especialistas trataron temas como la enseñanza del arte, los canales de distribución de la obra, los nuevos medios de producción artística como el diseño, el arte gráfico o el cómic (Fig. núm. 91). Igualmente, Oteiza siguió mostrando en repetidas ocasiones su deseo de transformar el centro. Tanto en reuniones con miembros del gobierno, profesores y alumnos como en diferentes artículos y escritos planteaba la

<sup>275</sup> RODRIGUEZ, Arturo. “Txomin Badiola: de la fe en el arte”. En *Zazpika: suplemento dominical de Gara*, núm. 263, 8 febrero 2004; p. 10.

<sup>276</sup> Pedro Guasch. “Carta al Excmo. Sr. Gregorio Monreal”. Bilbao, 8 noviembre 1979.

<sup>277</sup> “Primeros pasos de una política autonómica”. En *Ere*, núm. 13, 6-13 diciembre 1979; p. 50-52.

<sup>278</sup> “Se han creado dos comisiones”. *Deia*, [Bilbao], 30 noviembre 1979; p. 40.



Fig. núm. 91. Cartel de las jornadas “Necesidades socio-culturales de Euskadi” en la Facultad de Bellas Artes, 17 – 27 marzo 1980.

importancia de la Escuela dentro de la necesaria recuperación estética y artística del País Vasco<sup>279</sup>. Consideraba urgente actuar en la misma cuanto antes, aunque fuera improvisando si no se contaba con las personas adecuadas y es que, en ese sentido, a finales de ese mismo año, se tenían que cubrir seis cátedras que se encontraban vacías, las cuales bajo el punto de vista del escultor oriotarra debían ser ocupadas no por artistas sino por especialistas de las diversas disciplinas de las ciencias humanas. De ese modo, los alumnos finalizarían unos estudios preparados para ser los futuros profesores de los nuevos centros experimentales que Oteiza consideraba necesario tener a lo largo de todo el País Vasco, para conformar el cambio educacional a todos los niveles que reiteradamente había promulgado<sup>280</sup>.

Tras diversas reuniones, los objetivos planteados se lograron en parte en enero de 1981 cuando Pedro Manterola, pintor y ensayista navarro, presente en la reunión con Garaikoetxea y miembro de la comisión encargada de la Facultad, aceptó ser nombrado Decano de la nueva Facultad de Bellas Artes. Su buena amistad con Jorge Oteiza, que era el responsable de la mayoría de las reivindicaciones, pudo ser la que definió el nombramiento. El propio Manterola analizaba su elección en los siguientes términos:

“No creo que yo tenga condiciones especiales; soy pintor y he sido crítico de arte y, aunque no soy demasiado conocido he mantenido relación con muchos artistas. [...] A partir de septiembre ha sido una sucesión de acontecimientos que hacen difícil precisar por qué se ha centrado la atención en mí”<sup>281</sup>.

Entre los objetivos que el nuevo Decano destacaba a la hora de concebir la escuela y su programa, constaba la necesidad de crear un marco de trabajo para el País Vasco, ya que según él: “la relevancia, la significación de esta escuela es que tiene que cooperar a construir este país”<sup>282</sup>. Sin embargo, para poner en marcha el proyecto, tuvieron que hacer frente a varios problemas. Por una parte, los planes de estudios antiguos debían de rehacerse y por otra, había que resolver la cuestión profesional de los profesores, ya que al provenir de las Antiguas Escuelas de Bellas Artes y no tener la condición de doctores no podían acceder a

<sup>279</sup> Gran parte de sus ideales se publicaron en el famoso artículo de prensa: OTEIZA, Jorge. “Para un Ministerio autónomo de Arte Vasco. Por nuestra revolución cultural y lo político como estética aplicada”. *Deia*, [Bilbao], 14 diciembre 1980; p. 3.

<sup>280</sup> Nuevamente reitera las ideas sobre educación que había intentado poner en marcha desde los años cincuenta. Jorge Oteiza. “Breve y definitivo INFORME sobre ESCUELA ARTE BILBAO”. Alzuza, 20 noviembre 1980. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 3723, Signatura E-22/37.

<sup>281</sup> AGUIRIANO, Maya. “Por un artista en actitud crítica constante. Pedro Manterola, director de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao”. En *Erre*, núm. 71, 28 enero 1981; p. 38.

<sup>282</sup> *Ibid.*; p. 39.

las plantillas universitarias<sup>283</sup>. Sin embargo, el mayor inconveniente y de mayor importancia simbólica era la incorporación a la docencia de algunos artistas vascos. Sobre esta cuestión se había empezado a dar unos primeros pasos en diciembre de 1980, cuando se convocaron a concurso público dos plazas para contratar a los profesores de Dibujo y de Forma que fueron a parar, en enero de 1981, a Agustín Ibarrola y José de Ramón Carrera respectivamente. Sin embargo, pronto comenzaron a surgir desacuerdos por parte de los propios licenciados que salían de la Facultad, porque ninguno de los dos artistas poseía ningún título que les permitiera dar clases en un centro universitario y por lo tanto, empezaron a levantarse suspicacias sobre la legalidad de ambas contrataciones<sup>284</sup>. Ante esta situación, Pedro Manterola decidió apoyar en lo posible la situación de los dos creadores vizcaínos y mantener su docencia dos años más. Además de a estos dos creadores, se contrató al licenciado Jon Intxaustegui para dar la asignatura de audiovisuales<sup>285</sup> y al antropólogo Jesús Azcona, de manera que quedaba demostrada la nueva voluntad participativa que querían poner en marcha. Hasta tal punto apoyó Pedro Manterola a los artistas que llegó a dimitir de su puesto, hecho que provocó que el rector de la Universidad del País Vasco, Gregorio Monreal se movilizase para intentar controlar la situación y el propio ministro de Cultura del Gobierno Vasco, Ramón Labayen también tomara cartas en el asunto. De modo que se cursaron una serie de propuestas económicas aceptadas de buena voluntad y, además, se creó una comisión tripartita formada por representantes de la Facultad, de la Universidad y del Gobierno Vasco para dar transparencia en el plano económico<sup>286</sup>.

En relación a la contratación de los profesores se superó la dificultad legislativa al darles a los artistas vascos que impartían las clases una categoría similar a la de colaboradores, retribuidos por el ejecutivo vasco y fijándose sus sueldos dentro de las subvenciones que el Gobierno Vasco ofrecía a la Facultad de Bellas Artes para llevar a cabo actividades durante el curso<sup>287</sup>. La valía docente de dichos artistas era asumida sin problemas porque se consideraba que nadie podía estar más preparado que un artista con una trayectoria reconocida para explicar el arte. A estas dos contrataciones se estimó conveniente que, para el curso 1982/1983 se sumase la del escultor José Ramón Anda Goikoetxea e incluso se consideró que para el siguiente año académico se contemplase la contratación de otros dos nuevos profesores que no se llegan a especificar pero que justificaban del siguiente modo:

---

<sup>283</sup> Hay que tener en cuenta que algunos de los alumnos que habían finalizado sus estudios en la Escuela de Bilbao estaban en esos momentos dando clases, como era el caso de Ángel Garraza, Begoña Intxaustegui, Daniel Tamayo o Alberto Rementería.

<sup>284</sup> Tales circunstancias también fueron contestadas por Jorge Oteiza quien criticó que todos actuasen buscando su puesto y aceptando el modelo tradicional de escuela. Jorge Oteiza. "Música". Pamplona, 16 enero 1981. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 19510, Signatura E-118/2.

<sup>285</sup> Junto con otro licenciado en la escuela, Txupi Sanz, se encargaron a partir del curso 1981 de la especialidad de audiovisuales.

<sup>286</sup> GARCÍA, Carmen. "Nuevos aires para Bellas Artes. La Facultad de Bilbao supera una legislación trasnochada". En *Euzkadi*, núm. 7, 13 noviembre 1981; p. 39.

<sup>287</sup> Gobierno Vasco. Departamento de Cultura. "Subvención a la Facultad de Bellas Artes". Vitoria, 3 mayo 1983. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Exposiciones, Caja 41, Signatura 444.

“De manera especial para atender especialidades nuevas, donde resulta casi imposible encontrar profesionales con verdaderas garantías y con la titulación superior requerida por la Universidad, dada la novedad de estas especialidades y la ausencia o precariedad de estos estudios en todo el Estado Español”<sup>288</sup>.

El otro artista autodidacta que a partir de 1983 se incorporó a la nómina de profesores de la facultad fue Iñaki de la Fuente, quien se hizo cargo de uno de los grupos de la especialidad de pintura. El propio autor redactó una carta en la que expresaba su voluntad de participar en el “proceso creativo de una Facultad de Bellas Artes Vasca”<sup>289</sup>. A pesar de todo, pronto se plantearon problemas con las exigencias que la administración universitaria imponía para enseñar en la Universidad y los artistas se vieron obligados a dejar de ofrecer sus servicios. Fueron sustituidos por sus propios alumnos quienes accedían, con sus títulos recién finalizados a los puestos docentes existentes<sup>290</sup>. De este modo, la problemática sobre la presencia de características vascas en la Facultad de Bellas Artes fue diluyéndose a medida que los antiguos alumnos de la Facultad se incorporaban como profesores de la misma, lo que vino asociado al nombramiento de Pedro Manterola y a que se calmase la situación en buena medida tal como él bien señala:

“Yo pacifiqué un momento la Facultad, pero no tanto por mis méritos, sino porque la mayoría de la gente estaba cansada de tanto lío y necesitaba un poco de tranquilidad. Mi llegada a la Facultad fue el pretexto para reclamar un poco de calma.  
[...] Pero los problemas no desaparecían, al contrario, aumentaron”<sup>291</sup>.

Igualmente, ayudó a calmar el ambiente el que junto a las contrataciones de artistas vascos se programaran otras actividades enfocadas, en gran medida, a divulgar en la Facultad el trabajo de los creadores vascos. Por un lado, se organizaron unos cursos denominados: “El artista vasco y su obra”, en los cuales varios autores del País Vasco ofrecieron sus enseñanzas a los alumnos que quisiesen acudir. Durante el año 1982 fueron numerosos los artistas que pasaron por la Facultad (Fernando Mirantes, José Ramón Sainz Morquillas, José Ramón Anda, Vicente Larrea, hermanos Roscubas, Miguel Díez Álava, Javier Urquijo, Gabriel Ramos Uranga, Juan María Matía, Sigfrido Koch) abarcando varias disciplinas, desde la pintura y la escultura hasta los audiovisuales<sup>292</sup>. De igual modo, desde 1981 y hasta 1983 se fueron celebrando anualmente las “Jornadas de Arte Vasco” gracias a la colaboración económica del Gobierno Vasco, en las cuales se acercaban diversos análisis sobre diferentes aspectos del arte y de la cultura de la zona ofrecidos por varios estudiosos de cada tema. El objetivo de la nueva dirección de la Facultad al ofrecer estas jornadas era vincular la Facultad

---

<sup>288</sup> Facultad de Bellas Artes. “Previsión de gastos. Curso 1982/1983”. Bilbao 1982. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Exposiciones, Caja 41, Signatura 444.

<sup>289</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. *Iñaki de la Fuente. Expresión y Vivencia*. Bilbao: Windsor Kulturgintza, 1993; p. 73.

<sup>290</sup> Ya para 1983 accedieron como docentes varios de los alumnos de la Escuela como Txomin Badiola, Juan Luis MOrza y posteriormente Inés Medina, Jesús Mari Lazkano

<sup>291</sup> “Pedro Manterola Armisén. Grandeza y autenticidad”. En *Arte-Vitoria*, núm. 2, invierno 2003-2004; p. 12.

<sup>292</sup> Facultad de Bellas Artes. “Informe de la Comisión de Cultura. Septiembre 1982”. Bilbao, 1982. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Exposiciones, Caja 41, Signatura 444.

con la realidad social vasca y del mismo modo servir para elaborar las bases mínimas que sirvieran para integrar todos los campos artísticos de Euskadi. Si bien en las “I Jornadas de Arte Vasco” se abordaron aspectos del arte y la estética contemporánea junto a un recorrido por el arte actual del País Vasco con la presencia de grandes críticos de arte como Simón Marchán Fiz o Xabier Sáenz de Gorbea<sup>293</sup>, en la segunda convocatoria, la de mayo de 1982, se abordó de manera histórica la situación cultural de Euskadi desde principios de siglo hasta la guerra civil española<sup>294</sup>. Especial relevancia adquirieron las terceras jornadas, celebradas del 18 al 23 de abril de 1983, por la serie de conferenciantes que acudieron a la misma. Se pudieron escuchar las ponencias de Juan Manuel Bonet, Adelina Moya, Manuel García, Xabier de Bengoetxea, Santiago Amón, Agustín Ibarrola, Javier Viar o Valeriano Bozal, con lo que se demostraba el destacado nivel de las mismas<sup>295</sup>. Asimismo, se intentó sentar las bases de lo que sería un “Instituto Vasco de Diseño” con el que establecer un vínculo con la industria que, finalmente, no se llegó a concretar. En definitiva, numerosas actividades con el objetivo de, según sus propias palabras: “continuar nuestro plan de transformación de los estudios en la Facultad de Bellas Artes, [...] y constituye el primer eslabón en nuestro proyecto de transformación de los estudios de Bellas Artes y en su integración en los problemas culturales de nuestro país”<sup>296</sup>.

No obstante, a pesar de haberse producido un cambio notable tanto en el plan de estudios como en el profesorado y en el conocimiento de la atención a la problemática del arte vasco, todavía había opiniones desfavorables sobre el funcionamiento de la Facultad, al considerar que todavía no se había solucionado la desatención a las necesidades culturales vascas. Nuevamente, fue Jorge Oteiza quien, en 1984, seguía sin observar un verdadero clima de trabajo eficiente en el centro para el artista vasco, y de la cual llega a afirmar:

“[...] ese otro monstruo de la Facultad de Bellas Artes, productora centralista y congestionada de alumnos fabricantes de adornos donde los que no salen con su título por una puerta, para entrar por otra de profesores, no saben para qué, ni cómo ni dónde, servir culturalmente a su país. Y su dirección responsable ni puede otra cosa porque esta Facultad no es de nadie, acostada nave, encallada Arca de Noé en espera inútil de su paloma para el cambio cultural, sin disciplina o con disciplina del Partido, nuestra paloma ya fue cenada en el Hotel de Londres”<sup>297</sup>.

En todo caso, a partir de esos momentos, los problemas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, comenzaron a ir por otros derroteros. La cuestión

<sup>293</sup> Igualmente se adelantaba la presencia de Jorge Oteiza y varias mesas de debate sobre política cultura y crítica artística del País Vasco. “Hoy se inauguran las I Jornadas de Arte Vasco. Organizadas por la Facultad de Bellas Artes de Bilbao”. *Deia*, [Bilbao], 30 abril 1981; pp. 20-21.

<sup>294</sup> En dichas Segundas Jornadas de Arte Vasco se ofrecieron ponencias sobre filosofía, literatura, música, pintura, escultura y arquitectura. “Ramón Labaien y Goio Monreal inauguraron ayer las Jornadas del Arte Vasco”. *Deia*, [Bilbao], 4 mayo 1982; p. 6.

<sup>295</sup> Universidad del País Vasco. Euskal Herriko Unibertsitatea. *Memoria del año académico 1982-1983. Ikastolaren txostena*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1984; pp. 219-220.

<sup>296</sup> Facultad de Bellas Artes. “Previsión de gastos. Cursos 1982/1983”. doc. cit.; s. p.

<sup>297</sup> OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. ob. cit.; p. 488.



que mayores demandas acaparaba era la problemática del espacio que debía acoger al cada vez más numeroso grupo de estudiantes (Tabla núm. 7)<sup>298</sup>. Una de las medidas que la universidad adoptó fue la de fijar un *numerus clausus* de 125 alumnos en base a un examen específico. Tal circunstancia conllevó nuevas asambleas de alumnos, el cese del decano, varias revueltas, invasiones y huelgas reivindicativas. Era necesario y se reclamaba un edificio nuevo para albergar a todos los alumnos que estaban repartidos entre la Facultad de Sarriko y algunas dependencias de Lejona. Al final, en 1984 y tras serios problemas con la Junta de Gobierno de la Universidad del País Vasco se aprobó la construcción de la Facultad de Bellas Artes en la Ciudad Universitaria de Lejona con una superficie de casi 15000 metros cuadrados<sup>299</sup>.

Tabla núm. 7. Evolución del alumnado oficial en la Escuela y Facultad de Bellas Artes de Bilbao desde 1970 hasta 1982.

CURSO	1970/71	1971/72	1972/73	1973/74	1974/75	1975/76	1976/77	1977/78	1978/79	1979/80	1980/81	1981/1982
ALUMNOS MATRICULADOS	45	88	128 / 154 (libre)	150 (*)	200 (*)	268	300/282 (*)	347	310	509	566	770
ALUMNOS QUE FINALIZARON	--	--	--	--	9	--	--	50	30	40	43	45

(\*) Son datos aproximados al no existir datos oficiales de alumnado en esos años.

Por todo, podemos afirmar que la puesta en marcha y el desarrollo de la Escuela Superior de Bellas Artes en Bilbao durante los años setenta se correspondió con el momento de transformación y reivindicación que se estaba viviendo hacia unos planes de estudios antiguos que no se correspondían con las necesidades del momento. Si al difícil proceso de comenzar a implantar un centro de enseñanzas con las limitaciones que se tenían de profesorado y de espacio, se le añaden las complicaciones derivadas de las características intrínsecas de la zona y también de las comunes a todo el Estado español, el resultado fueron unos años llenos de reivindicaciones y problemas como hemos podido comprobar.

La mayor parte de la problemática que tuvo la Escuela de Bellas Artes radicó en la diferente concepción que se tenía de un centro reglamentado en leyes de los años cuarenta y las necesidades de los creadores a finales de los años setenta. A mediados de la década que

<sup>298</sup> Se trataba de un problema común a toda la Universidad del País Vasco que era, en 1981, la más poblada de toda España.

<sup>299</sup> Sobre la problemática de la Escuela de Bellas Artes en esta época, véase: DE PABLO, Santiago [et al.]. *Historia de la UPV-EHU, 1980-2005: eman ta zabal zazu*. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 2006; pp. 205-209 y 251-253.

nos concierne existe un claro desfase entre las finalidades para las que la Escuela estaba creada y los intereses de los que a ella acudían. El propósito de los estudiantes y de los profesores era básicamente cambiar el plan de estudios y también pasar a ser una facultad inscrita en la Universidad para adquirir un rango profesional que les permitiera estar cualificados para trabajar en cualquier estrato de la profesión. Sin embargo, hasta entonces las Escuelas Superiores de Bellas Artes tenían como finalidad: “formar debidamente al alumno para hacer de él un profesor de pintura, no un artista”<sup>300</sup>. Para ello estaban estructurados los cursos que se daban en el centro. Las continuas asambleas de alumnos junto con artistas vascos son un reflejo de lo que sucede a nivel nacional en todos los ámbitos de la sociedad española y es que el sector universitario es el que ofrece, junto con el laboral, los mayores enfrentamientos a través de manifestaciones, retenciones, paros, huelgas y protestas. No se debe olvidar la influencia del mayo francés, ya que el intento de revolución cultural que estalló en París en 1968 tuvo en los estudiantes de la universidad a su principal agente y su espíritu asambleario y contestario se fue extendiendo por toda Europa. Además, la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de la ciudad francesa se convirtió en uno de los focos más activos de las revueltas, con un cuestionamiento de las prácticas artísticas tradicionales e incluso se ofrecieron talleres populares que exigían un cambio tanto en la enseñanza como en el sistema del arte<sup>301</sup>. A todo ello en España se le debe añadir un mayor clima de insatisfacción con el sistema educativo por ser el reflejo de la dominación política sufrida bajo el régimen franquista. Por todo, hay que tener en cuenta que la controversia y las reivindicaciones de la época se imbrican en todos los aspectos de la sociedad y por ello todo estaba cuestionado y en una búsqueda constante de mejoras.

Por otro lado y como hemos visto, otro de los mayores problemas fue la adecuación del centro a las inquietudes culturales de la zona, de forma que las características de la plástica y la cultura vasca fueran definitorias y estuvieran presente en la gestación de la Escuela. La definición de la escuela en clave euskalduna, nuevamente debe de relacionarse con el momento social, político y cultural de finales de los años setenta en el País Vasco, dado que el nuevo clima institucional que la autonomía promovía provocaba la necesaria imbricación de un nuevo carácter autóctono y propio, que pronto con el paso del tiempo irá perdiendo fuerza para centrarse en la plástica propiamente dicha.

No obstante, a pesar de la conflictividad que conllevó la gestación de esta Escuela de Bellas Artes de Bilbao, se debe observar que fue capaz de crear una serie de nuevas condiciones que contribuyeron a cambiar el panorama de las artes plásticas en el País Vasco. Una de las consecuencias más notorias fue el incremento extraordinario en el número de

<sup>300</sup> “Ayer terminaron los exámenes de ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 26 mayo 1974; p. 5.

<sup>301</sup> Tanto las aulas de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes como las de la Escuela de Artes Decorativas se transformaron en talleres populares ofrecidos por artistas como Aillaud, Arroyo, Rancillac u otros en los que produjeron sobre todo carteles que incitaban a la movilización estudiantil y la desestabilización del sistema artístico. Puede consultarse: GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000; pp. 119-120.

artistas titulados. Eran nuevas generaciones que se encontraban en una escena artística mucho más plural y diferente. En este sentido, frente a la desinformación y la práctica colectiva que se venía dando desde los años sesenta, la labor de este centro trajo consigo las señas de la información y del individualismo<sup>302</sup>. Características, ambas dos, que definirán a los artistas de los años ochenta, los cuales comienzan a ajustarse a las corrientes internacionales de la posmodernidad. En palabras de M.<sup>a</sup> Soledad Álvarez, la Escuela de Bellas Artes de Bilbao “desempeñó un papel fundamental en la apertura del horizonte artístico de los jóvenes creadores”<sup>303</sup>.

Otra consecuencia de la puesta en marcha de esta Escuela fue la sucesión de nuevas promociones de licenciados que se dedicaban a la enseñanza de disciplinas derivadas del arte, tanto en la misma Facultad como en la enseñanza obligatoria o en clases particulares. Todo ello provocó una extensión del conocimiento y una mayor sensibilización hacia el arte contemporáneo en las futuras generaciones de alumnos e incluso en la propia sociedad<sup>304</sup>. El nuevo escenario que promueve el centro permite un enfoque totalmente desconocido y diferente al vivido durante las dos décadas anteriores a 1980. En parte, se trató y fue resultado de la oficialización de la cultura y con ello de la enseñanza y el arte que se produjo en ese periodo de tiempo con el paso de la transición a la democracia y al nuevo panorama autonómico.

### 3. La Escuela Experimental de Arte de Deba

Dentro de las iniciativas privadas sobre enseñanza artística que tuvieron lugar a lo largo de los años setenta, la Escuela Experimental de Arte de Deba fue la que mayor relevancia adquirió. Tal circunstancia se debió en parte a las personas que allí acudieron para ponerla en marcha, pero sobre todo, por la novedad que el proyecto presentó, ya que se trató del único centro con una pedagogía artística interesada manifiestamente por la vanguardia, dentro de un panorama educacional y artístico academicista y tradicional como hemos visto que fue el de los años setenta. Frente a la situación desoladora de las enseñanzas artísticas en las escuelas de Bellas Artes con unos planteamientos totalmente obsoletos, las teorías que el centro debarra pretende impulsar en materia educativa están más relacionadas con nuevos lenguajes artísticos que ya fueron trabajados en propuestas pedagógicas innovadoras de principios del siglo XX como fueron la Bauhaus o los Vhuthemas rusos.

---

<sup>302</sup> KORTADI, Edorta. “Artes plásticas hoy en Euskal Herria (1969-1990)”. En *XI Congreso de Estudios Vascos. Nuevas formulaciones culturales: Euskal Herria y Europa*, San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1991; p. 251.

<sup>303</sup> ÁLVAREZ, María Soledad. “De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el año 2000”. En *XV Congreso de Estudios Vascos. Artes Plásticas*. San Sebastián: Euzko Ikaskuntza, 2001; p. 23.

<sup>304</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Artes plásticas. Panorama actual”. En *Euskal Kultura, IPES Ikastaroak, formazio koadernoak*, núm. 13. Bilbao: IPES, 1990; p. 76.

El origen de la Escuela Experimental de Arte de Deba debe de buscarse en el anhelo que había mostrado el artista Jorge Oteiza desde su regreso de Latinoamérica en 1948, por crear un centro estético-educativo para la formación del artista vasco y que no se cansó de promulgar en todos los ámbitos posibles: local, nacional e incluso internacional<sup>305</sup>. La Escuela comenzó su andadura en 1969 gracias a la relación que Jorge Oteiza mantenía con el entonces alcalde de esa localidad, Joaquín Aperribay, quien, interesado en las teorías oteicianas respecto a la constitución de un centro de investigación estética<sup>306</sup> puso en contacto al artista oriotarra y a otros creadores guipuzcoanos con una asociación cultural de la pequeña localidad guipuzcoana<sup>307</sup>. La “Asociación para el Fomento de la Enseñanza y de la Cultura de Deva” contaba con un importante fondo económico procedente de los fondos que los hermanos Ostolaza, nacidos en Deba, habían amasado en América<sup>308</sup>. Los rendimientos de dicha fortuna fueron cedidos al pueblo de Deba para que se repartiesen entre diferentes actividades culturales. Por ello, las ideas de Jorge además de encontrar una aceptación, hallaron un medio económico para ser llevadas a cabo en este pueblo costero.

En un primer momento se pensaba crear la Escuela como un taller de educación estética que ampliase la oferta de la Escuela de Iniciación Profesional de Deba<sup>309</sup>. Sin embargo, poco a poco y tras varias reuniones entre los miembros de la Asociación Cultural y varios artistas guipuzcoanos, el proyecto tomó direcciones más amplias y se convirtió en un propósito de creación de una escuela de arte verdaderamente ambicioso. A pesar de que la mayoría de los artistas vascos se mostraron dispuestos a acudir para trabajar y enseñar en Deba<sup>310</sup>, lo cierto es que cuando el proyecto se puso en marcha, solo Jorge Oteiza y Agustín Ibarrola mostraron un compromiso firme con la Escuela<sup>311</sup>. El resto de creadores que participaron en las reuniones previas para idear las posibilidades del centro no se comprometieron con el proyecto, quizás por los comienzos dubitativos y poco definidos que el centro tuvo o por el esfuerzo personal que suponía acudir hasta la localidad costera.

---

<sup>305</sup> Para conocer detalladamente algunos de los proyectos impulsados por Jorge Oteiza, véase: VADILLO EGUINO, Miren, MAKAZAGA LANAS, Leire. *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2007.

<sup>306</sup> A pesar de que la mayoría de las peticiones que realizó no llegaron a ver la luz, los libros en los que mejor se pueden consultar tanto sus ideas como sus propuestas educacionales son los libros escritos por el propio artista: *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. 5ª edición. Pamplona: Pamiela, 1994 y *Ejercicios Espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. San Sebastián: Hordago, 1984.

<sup>307</sup> PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1978; p. 589.

<sup>308</sup> URDANGARÍN, Carmelo. *Testamento de Ostolaza. Ostolazaren Testamentua*. San Sebastián: Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura de Deva, 1985.

<sup>309</sup> Asociación de Fomento y Cultura. “Presupuesto para ampliación de la Escuela de Iniciación Profesional con un taller de Educación Estética”. Deva 10 enero 1970.

<sup>310</sup> En las reuniones preparatorias sobre este proyecto se encontraban artistas como José Antonio Sistiaga, Remigio Mendiburu, José Luis Zumeta o el arquitecto Javier Marquet. “Reunión celebrada en Deva el 29 de junio de 1970”. Archivo Debako Kultur Elkarte.

<sup>311</sup> Jorge Oteiza instaló su vivienda en la localidad a partir de septiembre de 1971 y Agustín Ibarrola acudía todos los lunes a dar clases de grabado.

La Escuela de Arte de Deba se ubicó en un céntrico edificio que pertenecía a la Asociación, y que, a su vez, acogía la biblioteca del pueblo<sup>312</sup>. La intención de Oteiza y de los participantes en la misma era la de crear en ella un Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas, es decir, un centro en el que la educación estuviese basada en la estética y se dirigiese a todas las etapas de la enseñanza, desde el periodo infantil hasta los niveles superiores. La organización se realizaba por medio de laboratorios o talleres, en los cuales no solo se aplicaría la práctica, sino que las clases teóricas presentarían una gran importancia. Entre los objetivos propuestos existía por un lado un deseo de crear un lugar para la formación del futuro artista, pero por el otro, tenían la intención de dotar de talleres al artista vasco para su producción artística. En otros términos, también se pretendía montar un laboratorio de análisis estético a modo de un museo comparado de las obras de los creadores vascos. Y es que uno de los principales puntos de partida de esta Escuela era el de conformarse como un centro de investigación que reuniese la cultura tradicional vasca con la cultura contemporánea, una idea basada en las teorías de Oteiza, quien define los intereses de la Escuela en las siguientes palabras:

“La Escuela de Deva nace como centro de comunicaciones entre los artistas de nuestro país para afrontar esta problemática doble, la de nuestras preparaciones y la de nuestra proyección en nuestro pueblo para promover su participación y creatividad”<sup>313</sup>.

Las aspiraciones que la escuela tuvo desde sus orígenes, siempre por mediación ideológica de Oteiza, eran las de llegar a convertirse en la base de la Universidad Vasca, todavía inexistente en aquel momento en la región y la cual seguía siendo objeto de las reivindicaciones de muchos sectores culturales del País Vasco<sup>314</sup>. Al tratarse de un proyecto tan ambicioso, la ilusión alentaba a la Asociación Ostolaza y al pueblo de Deba a apoyar un proyecto tan importante. Aun así, la Escuela Experimental de Arte de Deba fue gestándose de manera progresiva, muy poco a poco, dado que existía un desfase entre los objetivos a conseguir y el material técnico y humano con el que se contaba desde el principio. A pesar de los contratiempos y de las diversas etapas por las que fue trascurriendo el devenir de la Escuela, aquella logró permanecer abierta durante toda la década de los setenta, aunque sus objetivos iniciales se fueron desvirtuando paulatinamente. Dejando a un lado la historia del centro, ya convenientemente analizada<sup>315</sup>, la trascendencia de la misma para nuestra investigación reside en conocer el tipo de enseñanzas que se ofrecieron debido a la

---

<sup>312</sup> Se trataba del edificio Ebefo (Escuela Biblioteca para la Enseñanza, Fundación Ostolaza) que se encontraba ubicado en el número 20 de la calle 23 de septiembre y que actualmente se denomina Calle Ostolaza y donde todavía se siguen realizando actividades culturales.

<sup>313</sup> Jorge Oteiza. “Conferencia impartida en Baracaldo”. Baracaldo, 2 febrero 1972, Fondo Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD Caja PRE-34.

<sup>314</sup> ORELLA y UNZUÉ, José Luis. *La Universidad Vasca. Historia. Proyectos actuales para su implantación*. San Sebastián: Itxaropena, 1977; pp. 113-118.

<sup>315</sup> Toda la historia de esta Escuela, desde sus pasos iniciales de creación hasta 1981 es analizada en el libro MAKAZAGA, Leire, VADILLO, Miren. *La Escuela Experimental de Arte de Deba: una apertura a la vanguardia*. Deba: Debako Ostolaza Kultur Elkarte, 2005.

innovación que representaron tanto por su carácter vanguardista como por la cualidad popular y nacionalista que contuvo.

Desde la propia denominación de la Escuela de Deba a lo largo de sus tres primeros años, se puede comprobar las intenciones educativas perseguidas al ponerla en marcha: “Taller de Educación Estética”, “Laboratorio de estética comparada”, “Misión Experimental”, “Ikastola Experimental”, “Instituto de Investigaciones Estéticas” o “Escuela Experimental de Arte Contemporáneo”<sup>316</sup>. Todas estas designaciones indican una herencia ideológica oteiziana de carácter innovador en conceptos educativos, con el adjetivo “experimental” como el más citado en todos los documentos, pues el proyecto pretendía desarrollarse a medida que la investigación se ponía en marcha<sup>317</sup>. Por otra parte, las diversas denominaciones dadas en un periodo tan corto de tiempo denotaban la improvisación con que se fue abordando el proyecto. Y es que no hubo un planteamiento pedagógico inicial del centro, ni tampoco un estudio del posible profesorado encargado del mismo, ni siquiera de la demanda de alumnos esperada; de igual modo, tampoco elaboraron un plan de viabilidad ni de financiación del proyecto, con lo cual, todo se fue formando de una manera espontánea y anticipando problemas de un futuro poco prometedor.

El comienzo oficial tuvo lugar a partir del verano de 1970 con un numeroso grupo de niños (206) y de adultos (33)<sup>318</sup>. El método de trabajo propuesto estaba basado en la libertad, tanto para el desarrollo de la libre expresividad de los niños como en el trabajo plástico de los adultos donde se daban rupturas entre las distintas modalidades expresivas, un aspecto que exponían en las intenciones con las que se anunciaban: “(...) recibir a todas las personas, niños y adultos, que se han interesado en participar. Libertad total de creación, limitado a los trabajos de pintura y escultura, por imposibilidad de abarcar otras manifestaciones dada la numerosa asistencia”<sup>319</sup>.

Al taller infantil acudían un grupo muy numeroso de niños y niñas para pintar o modelar con absoluta libertad. Dicho taller fue el que mayor éxito de público y experiencias alcanzó a lo largo de los años en que se mantuvo abierto. Los adultos, sin embargo, se dedicaron a trabajar en los talleres puestos en marcha gradualmente. Los talleres o laboratorios que se instalaron consistieron en: modelado, piedra, grabado, madera, fotografía, fundición y estudios. A todos ellos se les añadieron unas dependencias para la documentación, el archivo fotográfico y también un espacio reservado para el pretendido

<sup>316</sup> Escuela de Arte de Deva. “Informe a la Asociación”. Deva, 29 de marzo 1973. Archivo Debako Kultur Elkartea.

<sup>317</sup> Como antecedente español puede citarse el caso de la Escuela Experimental de Córdoba, la cual fue puesta en marcha por algunos alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba en 1955, nutridos de las ideas de Jorge Oteiza y sobre todo encabezados por José Duarte. De esta escuela surgió el Equipo Córdoba en 1957.

<sup>318</sup> A destacar la presencia de Fernando Beorlegui entre los alumnos apuntados al Taller de Arte. Asociación para el Fomento de la Enseñanza y de la Cultura de Deva. “Inscripción al laboratorio experimental de arte. Relación de personas inscritas en el taller de arte”. Deva 1 de junio 1970. Archivo Debako Kultur Elkartea.

<sup>319</sup> Escuela de Arte de Deva. “Informe referido a la creación”. Deva, 15 junio 1970, p. 2. Fondo Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD Caja PRE-34.



museo de arte vasco. La elección de estas materias, o más bien de estas técnicas, en detrimento de otras, se debía básicamente al personal con que se contaba. De ese modo, los trabajos quedaban englobados, a grandes rasgos, en las labores de la escultura y del grabado, una circunstancia que tiene su explicación en el hecho de que a partir de marzo de 1971 fue cuando Oteiza e Ibarrola, conocedores de dichas técnicas, comenzaron a supervisar los trabajos de la Escuela tras ser nombrados asesores del centro. Existían también talleres como el de fundición, cuyas técnicas eran desconocidas para los presentes en Deba, pero que intentaron solucionar con el envío de alguno de los presentes a aprender las labores en un taller de fundición. Sucedió con Koldo Azpiazu, quien acudió al taller de Capa en Madrid a aprender el oficio con idea de instalar en un futuro un horno de fundición en Deba, el cual, sin embargo, no dio los frutos esperados y fue el que conllevó los mayores conflictos.

Aun y todo, fue a partir del curso 1971/1972 cuando todos los laboratorios pudieron funcionar completamente y con más orden ya que las idas y las venidas de los responsables de los laboratorios en los años anteriores no habían permitido un correcto funcionamiento de los mismos (fig. núm. 92). La apertura de la matrícula de ese año se realizó con la idea de completar el equipo de maestros y ayudantes de taller, para lo cual se remitieron comunicados y cartas a varios artistas para invitarles a formar parte del equipo docente, aún incompleto<sup>320</sup>.



Fig. núm. 92. Alumnos de la Escuela Experimental del Arte de Deba en el taller de dibujo hacia 1972

Como vemos, el profesorado fue igualmente conformándose paulatinamente. La plantilla aumentaba o disminuía a medida que los artistas se acercaban o alejaban de la experiencia. La elección de los mismos no estaba motivada ni por criterios cualitativos ni estéticos. Sobre todo, se acogía en el centro a quien tuviera interés en acudir a Deba a trabajar alguna técnica artística, sin necesidad de ostentar ni un títulos ni grandes trayectorias para poder ejercer la enseñanza. Por ese mismo motivo, el equipo docente fue poco estable y fragmentario; con el paso de los años, se fueron nutriendo de los propios alumnos o ayudantes del taller que, tras unos meses de trabajo, pasaban a ser responsables de los mismos<sup>321</sup>. Por aquellos talleres pasaron como encargados de los laboratorios, artistas como Luis Montoya, Marsha Erwich, Koldo Azpiazu, Mikel Mendizábal o José Mari Zabala, creadores todavía incipientes en sus disciplinas que ofrecían sus conocimientos a los ayudantes del taller a medida que iban elaborando sus proyectos. En la propia publicidad con la que se presentaron en la prensa para el comienzo del curso 1971/1972, hicieron un

<sup>320</sup> Entre los artistas a los que se les requirió su presencia desde la Escuela se encontraban Juan Luis Goenaga, Ángel Bados, José Ramón Anda, Néstor Basterretxea, Mikel Mendizábal o Jon Zabaleta. Estos dos últimos fueron los únicos que se incorporaron al equipo de la escuela. Véase: MAKAZGA, Leire; VADILLO, Miren. ob. cit., pp. 32-34.

<sup>321</sup> Entre los alumnos que tras una fase de aprendizaje pasaron a ser responsables del taller correspondiente, destacamos, a Jon Zabaleta, Guillermo Andonegui o Koldo Merino.

llamamiento para que acudiesen los artistas ya consagrados, con lo que quedaban constatadas las intenciones de la Escuela del siguiente modo:

“Esta Escuela puede ser una gran oportunidad para los artistas guipuzcoanos de perfeccionarse unos o de iniciarse otros en las nuevas técnicas y facetas del Arte Experimental”<sup>322</sup>.

La pretensión de contar con los creadores guipuzcoanos ya reconocidos como Eduardo Chillida, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu o José Luis Zumeta quedó, una vez iniciada la actividad, en meras especulaciones. Su presencia hubiese sido importante por diversos motivos; de un lado, dichos artistas hubieran transmitido sus conocimientos como profesionales mientras que hubieran podido trabajar y desarrollar sus obras, y de otro lado, la venta de sus trabajos hubiera podido servir para financiar parte de las actividades de la Escuela. Al final, todo se redujo a varias visitas por parte de los mismos para encargar reproducciones de sus obras con la intención de ayudar a la autofinanciación de la Escuela<sup>323</sup>. Sin embargo, el cuerpo docente no pudo conformarse con estos creadores contemporáneos, una situación que se agravó cuando la presencia de Oteiza e Ibarrola también finalizó. En agosto de 1972, Oteiza decidió abandonar la Escuela de Arte de Deba y el pueblo de Deba por diferencias con el resto de miembros del centro, así como por los problemas derivados de sus encargos<sup>324</sup> y tras su marcha, Ibarrola resolvió no continuar en la misma.

Ambos artistas no solo habían acudido a trabajar a la Escuela de Arte de Deba, sino que, para este fin, fueron llevando algunas de sus obras de arte a la misma. En el caso de Ibarrola en un primer momento llevó una serie de grabados y Oteiza, por su parte, la mayoría de su trabajo escultórico experimental. Esta circunstancia, basada en la idea de que las obras sirviesen para que los componentes de la Escuela trabajasen dentro de una experimentación ya efectuada por ambos artistas consagrados, alentó a la Asociación encargada de la Escuela a contar con un museo en el que quedase depositada la obra del genial artista oriotarra y de otros que como él acudiesen a Deba. Además de por otros motivos personales y económicos, la circunstancia de enseñar a través de la obra ya realizada, paradójicamente fue la que provocó que Oteiza abandonara la experiencia, al considerar que los alumnos copiaban sus obras y como tal no podían ser vendidas sin la consabida valoración. Bien es cierto que muchas de las obras en piedra que los ayudantes realizaron tenían como fundamento estético el trabajo de Oteiza, pero se puede considerar un aspecto lógico si las enseñanzas provenían del maestro y se tomaban como referencia.

<sup>322</sup> “Escuela de arte en el edificio Ostolaza, de Deva”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 6 octubre 1971; p. 15.

<sup>323</sup> En este sentido, Remigio Mendiburu y José Luis Zumeta propusieron la copia de algunas de sus obras que se venderían posteriormente con el consiguiente beneficio para el artista y la Escuela de Deba. “Presupuesto de las esculturas de Remigio Mendiburu para las Escuelas de Deva”. Deva 1970. Archivo Debako Kultur Elkarte. Además, a este artista se le llegó a reproducir dieciséis obras en latón; y a otros artistas como Rafael Ruiz Balerdi se le editó una serigrafía en 1973.

<sup>324</sup> Para julio de 1972 se habían realizado ya cuatro bocetos en yeso de los apóstoles de Aránzazu de Oteiza que no pudieron ser fundidos por la inoperancia de dicho taller.

Con respecto a los alumnos, los verdaderos protagonistas de una escuela de arte, se debe señalar que desde un primer momento no fueron muy numerosos. Además, al igual que sucedía con el profesorado, no todos los alumnos estuvieron de manera permanente desde el comienzo de la experiencia y a lo largo de los años, sino que algunos acudieron durante solo unos meses y no continuaron con sus enseñanzas. La media de alumnos o ayudantes de toda la Escuela era de unas seis o siete personas a lo largo de los tres primeros años. Entre ellos destacó la presencia del dibujante Jon Zabaleta, o de los escultores Reinaldo López o Koldo Alberdi, al igual que la del futuro cineasta Jose Mari Zabala, así como la asistencia continua del debarra Guillermo Andonegui. Como ya hemos indicado, al cabo de un tiempo trabajando en cada taller algunos de estos alumnos se convertían en los responsables de los mismos y, por consiguiente, dejaban de ser alumnos. Esta circunstancia provocó el hecho de que llegara un momento en el que la Escuela, incomprensiblemente, se quedara sin alumnos.

Los ayudantes o estudiantes acudían a clase en horario de jornada completa, comenzaban el día con la práctica de los trabajos en los talleres, para posteriormente, a la tarde, pasar a resolver de manera más técnica los problemas que hubieran podido plantearse o surgir a la mañana. Igualmente, dedicaban ese tiempo vespertino a la consulta en la biblioteca o a recibir lecciones teóricas con clases generales sobre diversos temas<sup>325</sup>. A lo largo de la tarde, también preparaban las clases nocturnas que luego impartían, de manera más pública, a los habitantes de Deba o a quien acudiese hasta el céntrico edificio del pueblo<sup>326</sup>. No existían cursos organizados, es decir, no se planificaban temarios a trabajar durante la duración de un determinado año académico, ni se limitaban las doctrinas a unos años fijados, por lo tanto, no existía ningún tipo de plan docente para el periodo de aprendizaje de los alumnos. Todo se fue dejando a la improvisación, y según iban pasando los años, los alumnos no cambiaban de curso, sino que pasaban a ser ellos mismos los propios profesores.

Entre los principios de acción pedagógica en que se basaban los conceptos educativos, la pluridisciplinariedad fue uno de los pilares básicos de la Escuela. Se fundamentaba en la interacción entre los talleres, así como en la experimentación y en la investigación dentro de cada uno de ellos. Cada alumno debía de pasar por todos los talleres, de manera que su aprendizaje se fuera enriqueciendo con los hallazgos estéticos de las otras experimentaciones. Como bien señalaba José María Larramendi, director de la Escuela desde la marcha de Oteiza en 1972, en la Escuela de Arte de Deba la manera de enseñar era diferente al resto de formas conocidas hasta el momento:

---

<sup>325</sup> Además de la Historia del Arte y de la Música, también se daban las materias de Psicología y Sociología del Arte, Mitología, Teoría del Grabado y Modelado y Etnografía entre otras materias.

<sup>326</sup> Las clases nocturnas consistían tanto en algunas técnicas artísticas como el grabado y el modelado, como en idiomas (euskera, inglés y francés) y clases teóricas sobre Mitología o Historia de la Música con audiciones.

“No enseñamos a ser artista en el sentido tópico que esta puede tener, lo que enseñamos a la persona es que, por encima de conocer una técnica, integre su trabajo en un contexto cultural. Por otro lado, trabajamos en los aspectos fundamentales que un artista puede tener, en este sentido si que se puede decir que enseñamos a la persona a ser “artista”<sup>327</sup>.

Aun así, el propio Jorge Oteiza quien había sido el mayor defensor de la interdisciplinariedad de las enseñanzas, a la hora de ofrecer un proyecto para el futuro funcionamiento del centro tras su abandono el verano de 1972, concluye que las enseñanzas deben ofrecerse en cada taller de manera autónoma por la insuficiencia y desconocimiento que el personal tiene, de forma que se capaciten en cada taller y posteriormente integrarse en el resto: “se ha entendido que no hay integración de talleres, cada Taller es una Escuela independiente, y no hay más teorías que las del maestro de Taller en contacto directo con sus alumnos, y la biblioteca [...]”<sup>328</sup>

Con todo y pese a las complicaciones y la marcha de Oteiza e Ibarrola en 1972, el centro y sus talleres siguieron su curso, sin la presencia de artistas consagrados, pero manteniendo el espíritu de libertad y de experimentación en el aprendizaje que los puso en marcha. A partir de 1974, los problemas económicos y los personales e íntimos entre los integrantes se fueron sucediendo y dieron como resultado varias crisis complicadas de solucionar tanto por parte de la Asociación Ostolaza como por los propios miembros del centro. Sin embargo y a pesar de las dificultades, el interés por mantener esta Escuela de Arte abierta se asentaba fuertemente en que era la “única o una de las únicas de su género en Euskadi”<sup>329</sup> y por lo tanto merecía la pena realizar un gran esfuerzo por todas las partes para seguir adelante. Y así lo hizo hasta 1979, momento en el que la Asociación para el Fomento de la Enseñanza y de la Cultura de Deba dejó de ofrecer el dinero que había estado asignando y obligó a desalojar el local que ocupaba la Escuela de Arte, con la idea de crear una casa de cultura en el edificio Ebefo<sup>330</sup>. Posteriormente, y gracias a otro proyecto diferente, se llegó a crear el todavía hoy en funcionamiento, “Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba”<sup>331</sup>, continuador de la Escuela, pero con otros objetivos e intenciones.

No obstante, aunque no fuera como lo había sido hasta 1973, la situación de los laboratorios se mantuvo hasta su cierre definitivo. Con motivo de los recortes económicos y de personal producidos a partir de 1974, los talleres habían quedado centrados no tanto en

<sup>327</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Escuela de arte de Deva. “El año pasado fue un año de inflación”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 9 diciembre 1972; p. 18.

<sup>328</sup> Jorge Oteiza. “Proyecto funcionamiento Escuela como Oficinas de arte para curso 1972-73”. Zarautz, 9 julio 1972. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 12778, Signatura E-38 /7.

<sup>329</sup> “Acta de la reunión conjunta extraordinaria de la Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura, en Consejo de Vigilancia y la Escuela de Arte”. Deva, 29 septiembre 1976. Archivo Debako Kultur Elkarte.

<sup>330</sup> AZTIA. “La Escuela de Arte de Deva sigue siendo una quimera, un pasado hermético, un futuro opaco”. *Egin*, [Hernani], 18 julio 1979; p. 22.

<sup>331</sup> El centro fue promovido por Julio Caro Baroja, Eduardo Chillida, Néstor Basterretxea y Pedro Manterola entre otros. En ella se aborda la enseñanza en cinco oficios básicos: cerámica, talla en piedra y madera, fundición de bronce y grabado calcográfico. Véase: ETXEPARE ZUGASTI, Carlos [et al.]. *Debako Arte Eskolak 25 urte. 25 años de la Escuela de Arte de Deva*. [Cat. Exp.], Salas Kutxa Bulevard. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2007.

la escultura sino en diversos trabajos relacionados con los trabajos gráficos. Principalmente se basaron en el cartelismo o en la elaboración de libros educativos, así como en una atención a los trabajos documentales de fotografía y a las labores de la cerámica. Poco a poco se olvidaron del trabajo con la fundición, ya que los mayores problemas de la etapa anterior habían venido por la incapacidad de ponerla en marcha con la suficiente solvencia y también debido a los altos costes materiales y a la incompetencia del personal<sup>332</sup>. A partir de esos momentos, la actividad se centraba en labores más públicas, con obras más cercanas a la cultura popular, las fiestas u los homenajes, sin olvidar el trabajo escultórico con la piedra, el laboratorio infantil y las clases nocturnas.

Como actividad más reseñable del periodo final de la década de los setenta se dieron en 1976 las exposiciones antológicas que promovieron en el propio edificio de la Escuela en Deba. Hicieron cuatro convocatorias, una de grabados, otra de carteles, la siguiente de cerámica y una última de escultura. En ellas, dieron a conocer parte del trabajo realizado en los talleres en los últimos cinco años. Además de mostrar parte de la obra producida en el centro, la intención era intentar venderla para paliar los problemas económicos que sufrían desde hacía tiempo<sup>333</sup>. Durante ese mismo año, el director, José María Larramendi, presentó su dimisión y fue cuando empezó a vislumbrarse un declive que parecía tener cerca una meta final.

Era tal la situación de desamparo que sufría la Escuela en 1976 que, la recientemente creada en Eibar “Convergencia de Jóvenes Artistas Vascos”, -un nuevo intento dirigido por el pintor Daniel Txopitea para unificar criterios y actividades entre los artistas vascos de vanguardia en el nuevo marco de la Transición-<sup>334</sup>, fijó entre sus objetivos la recuperación de la Escuela de Arte de Deba. A las reuniones que mantuvieron acudieron miembros del centro artístico e incluso alguna de las celebraciones tuvo lugar en el propio pueblo de Deba. Centrarón su acción en la escuela puesto que consideraban que estaba atravesando un momento de crisis y además, porque creían que debería de estar jugando un papel más importante que el que desempeñaba. Mostraron un deseo de hacer funcionar la institución ya que “está destinada a jugar un importante papel en la creación, difusión y conservación de nuestra cultura vasca”<sup>335</sup>. Para solucionar la situación del centro artístico, propusieron que fueran ellos los que gestionaran y realizaran los estatutos del centro, y que cada artista miembro de la convergencia se comprometiese a crear un fondo con sus obras que quedase en posesión del pueblo de Deba. En sus informes destacaban la oportunidad que significaba poder contar con los talleres y los locales de Deba, cedidos de manera gratuita a los artistas que allí acudiesen y por lo tanto, se debía aprovechar la maquinaria y las herramientas todavía

---

<sup>332</sup> Quien había sido encargado del taller de fundición, Koldo Azpiazu, finalmente también abandona la Escuela para el año 1974.

<sup>333</sup> BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 2 mayo 1976; p. 12.

<sup>334</sup> Parte de la historia y de los proyectos de este grupo los recoge GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. *Los miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa en la historia reciente de la plástica vasca*, ob. cit. pp. 75-99.

<sup>335</sup> *Ibid.*; p. 89.

existentes en la misma. A pesar de las reuniones, estudios y buenas intenciones para reflotar el centro, al final el propio movimiento unitario de artistas no continuó sus actividades, ni tampoco llegó a concretar parte de sus objetivos, entre los cuales se encontraba el remodelar y desarrollar con un planteamiento propio la Escuela de Arte de Deba.

Antes de finalizar sus actividades, la Escuela de Arte de Deba participó en otras exposiciones y actividades culturales que, de manera numerosa, empezaron a celebrarse en el País Vasco a finales de los años setenta<sup>336</sup>. En una de sus intervenciones en el Aula de Cultura Getxo en 1977, además de ofrecer una muestra heterogénea con obras escultóricas, grabados, fotografías y cerámicas; exponían la manera en la que seguían trabajando colectivamente:

“[...] – Somos un equipo que trabajamos juntos, cambiamos impresiones sobre lo que hacemos y sobre las ideas que se nos ocurren a la hora de crear. Pretendemos que nuestro trabajo se exponga en las plazas de los pueblos y no en las galerías de arte. Porque queremos que el arte llegue sin necesidad de que los precios interfieran”<sup>337</sup>.

Como vemos, en estos años continúa presente el carácter popular y con un fuerte compromiso con la sociedad en la que se inserta. Con todo, para 1978 la situación de la escuela es bastante complicada debido a la poca preparación del profesorado y la falta de una línea pedagógica dentro del mismo. La única actividad que ponen en marcha dentro de sus espacios fue un curso intensivo de cerámica ofrecido en diciembre de 1978 por profesionales de la materia<sup>338</sup> para lo cual contaron con la ayuda económica de la Diputación Foral de Álava, de la Diputación Foral de Guipúzcoa y del Departamento de Cultura del Consejo General Vasco. El objetivo, además de activar el centro y ofrecer una iniciación a la materia, era formar futuros docentes cualificados en la técnica cerámica que, para el siguiente curso, pudieran dar clases en una nueva sección<sup>339</sup>; un aspecto que no llegó a materializarse ya que para el año siguiente se decidió cerrar la Escuela Experimental de Arte de Deba, en un principio para reestructurarla y posteriormente, definitivamente.

Al margen de las labores más propiamente artísticas y de taller, durante toda la primera mitad de la década de los setenta, una de las actividades que mayor repercusión alcanzó fue la participación de la Escuela en la vida cultural del País Vasco. Este propósito, marcado desde el inicio en los intereses del centro, se basaba en la idea de que el arte debía cumplir una misión en la sociedad en la que se insertaba y en el caso particular vasco, ayudar

<sup>336</sup> En 1977 expusieron en San Sebastián para sacar beneficio para la Ikastola Intxaurreondo (junio), en el Aula de Cultura de Gecho (octubre), en Bilbao en el “8 Ordu kultur gintzan” (octubre), o en Rentería (noviembre).

<sup>337</sup> DOUEIL, Teresa. “Pretendemos que nuestro trabajo se exponga en las plazas de los pueblos”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 12 octubre 1977; p. 12.

<sup>338</sup> La encargada de ofrecerlo fue Dolores Ros, directora por aquel entonces de la Escuela de Cerámica La Bisbal de Gerona.

<sup>339</sup> Al año siguiente se volvió a convocar el cursillo por parte de la Universidad Laboral de Eibar y en 1980 Artes Aplicadas de Deba organizó otros dos cursos en los locales de la ikastola Itziurko Ama de Deba. “Cerámica en Deba”. En *Ere*, núm. 38, 4-11 junio 1980; p. 56.



a la recuperación de una identidad popular vasca perdida desde la instauración del régimen franquista. Todas estas ideas oteicianas provocaron que en el planteamiento de la Escuela Experimental de Arte de Deba tuviese una fuerte importancia el acudir y participar activamente en aquellas muestras u acontecimientos que se pusieran en marcha por la geografía vasca y que impulsaran la regeneración del ambiente cultural y artístico vasco. Con un deseo de divulgar sus experiencias y sus conocimientos artísticos a un nivel popular, acudieron con obras de arte u ofreciendo ponencias a varias semanas culturales o exposiciones de arte vasco. Fue el caso de la Exposición de Arte Vasco de Baracaldo de 1972 o las Quincenas culturales de Tolosa donde dieron conferencias y expusieron sus trabajos e incluso realizaron actividades experimentales con el público<sup>340</sup>. Destacable fue su actuación en los Encuentros de Pamplona del mismo año, a los cuales a pesar de no acudir ni con obra ni con conferencias, participaron en los debates originados en torno al acontecimiento y plantearon un escrito con sus ideas y peticiones que posteriormente fue defendido por el resto de artistas vascos. Su participación en otros actos culturales también se amplió con la realización de varios carteles para diversas actividades y homenajes además de la presencia en festejos folclóricos como semanas culturales, fiestas populares, festivales de danza o fiestas de ikastolas, o incluso con la elaboración de portadas para revistas como *Zeruko Argia* (Fig. núm. 93).



Fig. núm. 93. Portada realizada por la Escuela de Arte de Deba. *Zeruko Argia*, núm. 700, 22 agosto 1976, p. 1.



Fig. núm. 94. Diseño de la Escuela de Arte de Deba para la campaña contra la costa nuclear.

En este mismo sentido, los miembros de la Escuela participaron de los problemas y reivindicaciones que se producían por todo el País Vasco en relación con otras cuestiones de índole social y cultural. En el ámbito cultural ofrecieron charlas en la Universidad Vasca de Verano<sup>341</sup> o cursos sobre arte a estudiantes de la E.U.T.G. de San Sebastián o cursillos de alfabetización en euskera tanto en Deba como en otras localidades como Loyola. De cariz más social fue la implicación con la campaña antinuclear que se puso en marcha en 1974, tras la aprobación de la instalación de varias centrales nucleares en la costa vasca y en el caso concreto de Deba en la punta Mendata. Unidos a todo el movimiento social que se puso en marcha en aquellos momentos por todo el País Vasco con gran relevancia, desde la Escuela se creó un diseño que se empleó como felicitación navideña (Fig. núm. 94) y que tuvo gran acogida entre los habitantes de Deba<sup>342</sup>. Además de estas iniciativas, también tomaron parte en trabajos etnográficos y arqueológicos de la zona de

<sup>340</sup> En la Quincena Cultural de Tolosa de mayo de 1972 tuvieron una representación activa con una exposición temporal de tres días con ensayos expresivos ante el público, así como una conferencia por parte de José María Larramendi sobre “El Arte y la Cultura”. ARAMBURU, Javier de. “Mañana dará comienzo, en Tolosa, la Quincena de Cultura Vasca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 5 mayo 1972; p. 15.

<sup>341</sup> El 5 de septiembre de 1973, Jesús María Larramendi pronunció una charla sobre creación artística en la Universidad Vasca de Verano. “Udako euskal unibersidadea”. *Zeruko Argia*, núm. 548, 2 septiembre 1973; p. 7

<sup>342</sup> Quedó reproducido en la portada de *Zeruko Argia*, núm. 601, 8 septiembre 1974; p. 1.

Deba demostrando un interés por los problemas de la zona y por los de todo el País Vasco, más relacionados con los movimientos sociales del momento que con los problemas pedagógicos que la escuela pudiera padecer.

Por todo, podemos afirmar que lo que comenzó como un proyecto cultural para promover el arte en un pequeño pueblo como Deba, se fue convirtiendo con la incorporación de las ideas de Jorge Oteiza en una experiencia única de libertad creadora tanto para el artista vasco que carecía de centros donde experimentar fuera de su taller, como para los niños de la comarca de Deba quienes pudieron ensayar dentro de una creatividad plástica y desarrollar desde bien temprano una experiencia estética.

La participación de Oteiza en el proyecto es fundamental por varios aspectos. Por un lado, sus ideas educativas, su prestigio y su fuerte personalidad permiten e impulsan su puesta en marcha pero, por otro lado y paradójicamente, todos esos condicionantes también provocaron que la propuesta fuese demasiado utópica y por lo tanto estuviera abocada a un final anticipado. La ambición de las ideas oteicianas complicaron el propósito inicial hacia posturas más ideológicas e irreales, lo cual enmarañó la viabilidad de la iniciativa. Si atendemos a los muchos proyectos que Oteiza había ideado y teniendo en cuenta que solo se llegó a poner en marcha la Escuela de Arte de Deba, podemos hacernos una idea de la imposibilidad de realización de muchas de sus ideas.

Además de las cualidades intrínsecas de los presupuestos de partida de la Escuela y la falta de organización desde el comienzo de la misma, la incapacidad para llevar a buen término esta experiencia fue debida a otros factores. Junto a las cuestiones económicas -que fueron la base de todas las demás- así como los conflictos entre las individualidades propias de las tentativas colectivistas, otro punto fundamental de conflictividad fue el que los talleres no se llegaron a desarrollar de una manera apropiada. Debido a las limitaciones que existieron en cada sección o taller, tanto de personal y financiera, como ideológico, pedagógico o creativo; en ninguno de ellos se alcanzaron los objetivos mínimos exigibles para su buen funcionamiento y por lo tanto lograr con ellos la ansiada autofinanciación. Asimismo, la educación que se ofrecía hemos visto que estaba más centrada en la productividad de obras sin contar con verdaderos maestros conocedores de las técnicas, aunque con la importancia de trabajar postulados del arte contemporáneo y de vanguardia debido en gran medida a la presencia de Jorge Oteiza y Agustín Ibarrola.

Otro de los problemas que no permitieron un desarrollo correcto del centro educativo fue el hecho de que los artistas ya consagrados como Chillida, Basterretxea, Mendiburu, Sistiaga o Zumeta no se mostrasen dispuestos a acudir a trabajar a Deba y así poder enseñar sus conocimientos a los alumnos. Su participación se consideraba vital para el centro educativo, no solo para contar con profesores conocedores del oficio, sino porque su presencia hubiese permitido instalar el pretendido Museo de Arte Vasco en la localidad

costera. La sensación de desunión que existía a comienzos de los años setenta entre los artistas vascos tras el fracaso de la Escuela Vasca se hizo nuevamente patente en esta ocasión. Un aspecto que desilusionó a la Asociación para el Fomento de la Cultura y la Enseñanza de Deba, que veía que no se alcanzaban los objetivos con los que se planteó inicialmente el centro. Durante toda la historia de la Escuela de Deba existió una distancia insalvable entre los miembros de la escuela y los de la Asociación, provocada en gran medida, por los pocos resultados que salían frente a las expectativas y las cantidades económicas que se ofrecían.

Aun y todo, a pesar de todas las dificultades por las que la Escuela atravesó en su corta historia y el hecho de que sus resultados puedan ser objeto de críticas por parte de los especialistas en educación artística, con esta experiencia se logró crear un modelo de centro educativo artístico más innovador y vanguardista que los existentes en esos momentos en el País Vasco. Es una sensación optimista que queda recogida en crónicas de la época como la vertida por Enrique Bustamante en 1974:

“En activo desde hace tres años, esta escuela ha ejercido una gran influencia, tanto por la labor de equipo que suponía como por su ruptura de los moldes clásicos establecidos en la investigación artística [...]

Pese a sus dificultades económicas y de otras clases (dependen de la Asociación del Fomento de la Cultura y se financian con dinero legado por un emigrante vasco muerto en América, Ostolaza), continúan empeñados tanto en su investigación de un arte popular que responda a las necesidades de tipo local y regional”<sup>343</sup>.

A diferencia del resto de Escuelas existentes en esos momentos en el País Vasco, la Escuela de Arte de Deba se puso en marcha para crear un lugar innovador diferente y alejado de las doctrinas académicas de las Escuelas Superiores de Bellas Artes y de las Escuelas de Artes y Oficios. No se trataba de un centro educativo al uso ya que se convocaba a los profesores mediante anuncios en prensa y además, estaba abierta a todo el mundo que quisiera acudir. No se exigía ningún tipo de título de conocimientos especializados ni para enseñar ni para aprender, únicamente si se era innovador y con inquietudes dentro del ámbito cultural vasco, podía ser válido para ofrecer sus conocimientos. Fue una experiencia tan abierta que se ofrecía de manera gratuita a todo el que quisiera acudir; sin embargo, esa libertad en muchos aspectos provocó una dinámica de improvisación que no permitió que el proyecto cuajase. El carácter provisional de los miembros de la experiencia al igual que el de los alumnos, provocó ciertas dificultades a la hora de desarrollar las actividades completamente. Y es que todo se iba generando a medida que se ponía en marcha y, por lo tanto, los conocimientos también.

Asimismo, otro aspecto destacable, por la diferencia que entrañaba con los demás centros artísticos, fue el interés manifiesto de los miembros de la Escuela de Arte de Deba

---

<sup>343</sup> BUSTAMANTE, Enrique. “Artes plásticas. De Arteta a Oteiza e Ibarrola”. En *Cuadernos para el diálogo. Colección Los Suplementos*. Monográfico: La Cultura Vasca, hoy. Núm. 44, 1974; p. 33.

por interactuar con la sociedad de su momento. La pretensión no consistía tanto en formar profesores de dibujo competentes o artistas conocedores de las técnicas – como sucedía en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao- sino que en Deba también se intentaba abarcar e implicarse con los problemas de la sociedad de su momento. Desde Deba se quería ayudar a recuperar una cultura vasca que se sentía perdida tras la instauración del régimen franquista. En dicho afán se seguían las teorías oteicianas centradas en una nueva tradición popular contemporánea y en las teorías sobre la misión del artista con la sociedad. Uno de los aspectos más definitorios de las propuestas oteicianas consistían en querer aunar los aspectos tradicionales de la cultura vasca con el mundo estético contemporáneo, lo popular con la innovación. Pretendían recuperar la tradición popular vasca desde los lenguajes contemporáneos, una máxima que definía el desarrollo experimental oteiciano y también sus postulados teóricos en materia educativa. Todo esto se demuestra en las intervenciones de la Escuela en los acontecimientos culturales que pretendían un acercamiento o intento de recuperación de la identidad cultural vasca.

La importancia del funcionamiento de este centro artístico radicó básicamente en el carácter popular que adquirió unido a su cercanía con las connotaciones nacionalistas del momento, lo que le convirtieron en el único espacio de dichas características en todo el País Vasco. Todo ello unido a una estética contemporánea y sobre todo bañado por las teorías culturales de recuperación de una identidad vasca oteicianas, implicaciones con un cariz más político y social, cercanas a las posturas de izquierda y abertzales que llevaron a arrinconar, en ciertos aspectos, las cuestiones creativas, artísticas y pedagógicas.

Con todo, se puede afirmar que la Escuela de Arte de Deba se configuró como una experiencia importante dentro del momento en el que se creó, tanto por la innovación de sus postulados, con una pretensión clara de ofrecer una pedagogía libre y nueva centrada en la máxima de aprender a través del trabajo y no por el dictado de la copia; como por tener la intención de recuperar una tradición cultural vasca a través de las obras de arte. Además, fue relevante el intento de promover juntamente con los artistas vascos un centro que ofreciese sus conocimientos al resto de futuros creadores. Tal circunstancia permite dar cuenta de la concepción que en la década de los setenta se tiene del arte vasco y es que se consideraba a los artistas que en la década anterior habían adquirido una relevancia social y artística notable gracias a su impulso reivindicador de una estética propia, tales como Oteiza o Ibarrola como las personas idóneas y mejor capacitadas para ser los maestros de los futuros alumnos. Tal hecho demuestra la ratificación y relevancia que tienen en esos momentos en la sociedad ya que no era tan importante poseer un título que capacitase para dar clases o que explicara una cualificación, sino que el reconocimiento obtenido les validaba para ofrecer buenos conocimientos.

En definitiva, se trató de una buena experiencia artística que no llegó a consolidarse como una actividad educativa. La pretensión era contar con un lugar para que el artista vasco

experimentase en técnicas y desarrollos estéticos contemporáneos y no tanto educar en las diferentes disciplinas plásticas. Tal vez motivado por la falta de personal adecuado y capacitados para ello, la experiencia pronto finalizó como una utopía más. La sensación ofrecida es que se intentó instaurar unas doctrinas nuevas e incluso poco ortodoxas en comparación con las enseñanzas educativas tradicionales y en definitiva todo quedó en manos de la improvisación. En el caso del trabajo con los niños que acudían al taller infantil se trataban de unas actividades extraescolares y en el caso de los adultos se ofrecieron los materiales, espacios y necesidades para experimentar en las labores estéticas, pero sin el orden que otras Escuelas de Artes y Oficios o de Bellas Artes promovían. Al final se trataba de producir obras de arte según fueran llegando los compromisos o las experimentaciones que cada creador trabajaba.

Empero, se trató de una oportunidad perdida, ya que las instalaciones que se ofrecieron, con la maquinaria y las herramientas necesarias, así como la cesión de unos locales con una buena biblioteca y un espacio suficiente para desarrollar la práctica artística, no se aprovecharon por los creadores del momento, aunque hay que reconocer que la tentativa abrió una vía hacia la enseñanza artística que otras experiencias posteriores recogerían.

#### 4. Otras experiencias estético-educativas puestas en marcha en los años setenta

En los últimos años de la década de los setenta se dieron otras iniciativas artístico-educativas innovadoras que trabajaron, en algunos casos, las propuestas ensayadas en Deba sobre la recuperación de la cultura vasca a través de la divulgación del trabajo artístico. El nuevo escenario político que se vislumbraba a raíz de la muerte de Franco permitía buscar en las características propias de la zona el carácter definitorio del arte y el de las escuelas con las que se pretende divulgar. Entre ellas, quizás las que mayor relevancia adquirieron fueron tanto el Taller de Aia, promovido en la localidad guipuzcoana que lleva su nombre, como el Taller de Artes Visuales, Oteiza Ikaskunde que se configuró en Pamplona.

El caso del Taller de Aia consistió en una experiencia artística surgida en 1977 por iniciativa de Reinaldo López, un gallego de oficio pescador que comenzó a dedicarse al arte tras varias experiencias personales y un contacto con Jorge Oteiza<sup>344</sup>. Reinaldo, después de su paso por la Escuela Experimental de Arte de Deba, se trasladó en 1973 a la localidad guipuzcoana de Aia<sup>345</sup>, en donde abrió su taller y donde pudo continuar experimentando con el trabajo de la piedra, en cuyo taller había estado como ayudante en Deba. En 1976, Xabier Laka, por entonces estudiante de Económicas en San Sebastián, empezó a acudir los fines de semana al taller de Reinaldo con la idea de desarrollarse como escultor. Un año más tarde

---

<sup>344</sup> CASTELLANO, Rafael. "Reinaldo, de arrantzale a escultor, pasando por Oteiza". En *Berriak*, núm. 28, 6 abril 1977; p. 26-27.

<sup>345</sup> La elección de dicha localidad vino motivada porque la mujer de Reinaldo, Carmen Monreal, había obtenido una plaza como maestra en la Escuela Unitaria de Andatza.

decidió dedicarse de lleno a esa única labor e instalarse con Reinaldo en Aia<sup>346</sup>. La incorporación más continuada de Laka provocó que Reinaldo quisiese abrir el taller a todos aquellos que aspirasen a perfeccionarse en el arte y en la técnica de la escultura en concreto y sus motivos los reflejaba de la siguiente forma:

“Hoy por hoy –señala el escultor- no hay aquí ningún taller abierto para la gente que quiera hacer escultura, lo cual es muy grave. Yo mismo me tuve que ir a París para aprender. En la actualidad, la escuela de Deva está prácticamente cerrada y por otro lado, muchas veces se habla de proyectos de escuelas de arte, que luego no cuajan”<sup>347</sup>.

La intención de constituir este taller partía de considerar inexplicable el vacío docente que existía en materia escultórica en todo el País Vasco, pero también por la carencia de profesores con la suficiente base teórica y práctica para todos los niveles de la enseñanza. Reinaldo se erigía como el encargado de ofrecer su experiencia a los que asistiesen, sin importar la carencia de títulos oficiales a la hora de impartir los conocimientos, sino priorizando la experiencia obtenida. Éste cedía su taller, sus herramientas, su didáctica y su trabajo a quien quisiera aprender. Al igual que sucedía en Deba, la idea inicial era que los que acudiesen a los cursos adquirieran el compromiso de “seguir a su vez enseñando a los demás”<sup>348</sup>. Lo que en un primer momento Reinaldo dejaba claro era que el Taller no se trataba de un lugar de iniciación, sino de perfeccionamiento para aquellos que ya eran escultores o quisieran conocer mejor la técnica, aunque posteriormente la realidad no fuera así.

A diferencia de la Escuela de Arte de Deba, en el Taller de Aia pretendían que el individuo fuera el que definiera al resto del colectivo, es decir que cada uno tuviera sus propias características y entre todas se formase el grupo. En Deba, sin embargo, la idea era crear de manera colectiva y para ello incluso se llegó a crear un sello unitario para firmar las obras, en Aia el objetivo no era crear una escuela con una estética propia sino trabajar. Aun así, los dos proyectos tienen algunas cuestiones semejantes. Una de ellas era la pretensión de crear varios talleres sobre diferentes disciplinas dentro del Taller de Aia. En una entrevista a la prensa que ofrecen a mediados de 1978, cuando se abre públicamente la experiencia, Reinaldo llega a definir, en un alarde de utopía, siete laboratorios con sus respectivos responsables que quedaban distribuidos de la siguiente manera:

“Primero, y como mulo de carga, o sea, como elemento que va a soportar el peso económico, la autofinanciación del Taller, la fundición. Montaremos una fundición a la cera perdida. Vamos a fundirle las cosas a la gente, a los escultores. Esta cátedra, por decirlo así, correrá a cargo de Joseba Estarta [...]

Segundo: Modelado, vaciado y talla de piedra, a mi cargo.

Tercero: Cerámica. Se lo he propuesto a alguien que todavía no me ha confirmado su colaboración. [...]

<sup>346</sup> Entrevista a Xabier Laka, San Sebastián, 2 marzo 2005.

<sup>347</sup> “Se proyecta la creación de un taller de escultura en San Pedro de Aya”. *Deia*, [Bilbao], 14 abril 1978; p. 27.

<sup>348</sup> *Ibid.*



Cuarto: Artes Gráficas, para lo cual se ha ofrecido Félix Baragaña

Quinto: Fotografía, cine, etcétera, a cuenta de Sigfrido Koch.

Sexto: Asesoramiento literario, por: a cargo del que firma el reportaje. [...]

Sétimo: Pintura al óleo, disciplina a cargo de Eladio Jimeno<sup>349</sup>.

Como vemos, al igual que sucedía en la Escuela de Arte de Deba, tienen la idea de autofinanciarse y partir de la fundición de esculturas para llegar a otras técnicas. A pesar de las grandes pretensiones que tienen en un primer momento de euforia, con la idea de abarcar varias disciplinas, finalmente tuvieron que limitarse, principalmente, al trabajo de la piedra con Reinaldo como responsable del taller y como maestro de aquellos que fueran acudiendo. Con el paso del tiempo y tras varios cambios en el planteamiento del taller, ampliaron las prácticas a otras disciplinas como la cerámica y el grabado.

Comenzaron a reunirse, en un primer momento para verano de 1978, en torno al pequeño taller de Reinaldo, el citado Xabier Laka y Joxe Ezenarro, un baserritarra de la zona con interés de trabajar en el arte. Poco a poco, al estar abierto el Taller de Aia a toda persona que quisiese formarse, se fueron incorporando más personas como aprendices. No existía un carácter selectivo, aunque sí que exigían un compromiso con el trabajo y con las gentes que lo conformaban, ya que vivían todos juntos y lógicamente pretendían llevarse bien<sup>350</sup>. La convivencia era una condición importante ya que los integrantes del taller vivían en dos pisos alquilados, sin recibir subvenciones de ningún tipo y repartiendo en un fondo común todos los beneficios que pudieran ir sacando de la venta de sus trabajos.

Entre las personas que se acercaron a la experiencia, hubo algunas con trayectorias más fugaces que otras. Entre las que adquirieron un compromiso más fuerte con el trabajo propuesto en el Taller destacaron: Imanol Aguirre, Aitor Mendizábal, Mikel Campo, Miguel Etxeberría y Javier Cruz, incorporados en 1979 e Iñaki Saralegui que lo hizo en 1980. A pesar de que en un primer momento Reinaldo contaba con un solar donde poder erigir un gran edificio para formar el Taller de Aia, finalmente el lugar que ocuparon fue un bajo de un edificio nuevo en pleno corazón de San Pedro de Aia, que era una carbonera a su vez y que, poco a poco, fueron aumentando su espacio anexionando varias lonjas adyacentes.

A partir de 1981 comienzan a diversificarse las actividades del Taller, acuden más personas y algunas también se marchan de la experiencia. En ese mismo año y como consecuencia de una ampliación de personal y del equipamiento, pudieron comprar un tórculo para trabajar en las técnicas del grabado. Lo instalaron en un pabellón nuevo que adquirieron para el mismo y en el antiguo taller dejaron el trabajo de la cerámica. Sin embargo, sus cofundadores, Xabier Laka y Reinaldo comienzan a poner en marcha una de las premisas

---

<sup>349</sup> CASTELLANO, Rafael. "Un taller de arte para Euskadi y (2)". En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 102, 24-30 agosto 1978; p. 22.

<sup>350</sup> UBETAGOYENA, Lourdes. "Reinaldo y su Taller de escultura. Funciona en San Pedro de Aya". *Unidad*, [San Sebastián], 6 junio 1979; p. 3.

del Taller de Aia: expandir sus conocimientos en otros lugares. Laka lo realiza en un taller en Sorabilla en Andoain y Reinaldo como director de una especie de Casa de Cultura en Basauri. Posteriormente, en 1984, Reinaldo abandonaría definitivamente la experiencia del Taller de Aia que él había promovido y marcharía a Estados Unidos. Este acontecimiento, no significó el fin del Taller de Aia que mantuvo sus actividades años más tarde<sup>351</sup>.

En cuanto a los presupuestos pedagógicos, el Taller de Aia se fue configurando de forma circunstancial, sin principios estéticos definidos y con Reinaldo ejerciendo como maestro dado su mayor conocimiento en la técnica de tallar la piedra. A pesar de esa circunstancia, y siguiendo una filosofía colectivista, en el taller todos son maestros, ya que para ellos es más importante la convivencia que la enseñanza:

“Sobre todo pretendemos, más que la enseñanza, la convivencia, se aprende por convivir, no por enseñar. Esto del Arte es un idioma. El que quiere aprender euskara, se va a un caserío a pasar una temporada, [...]. Esto es una pequeña nación del Arte, y aquí se viene a aprender el idioma del Arte, y ya sabes que un idioma no son solo palabras y gramática, sino actitudes y vivencias”<sup>352</sup>.

Se trataba de una escuela basada en la práctica y en la acción, donde la teoría se entendía como una necesidad derivada del propio trabajo. Se trabajaba en equipo sin ningún tipo de imposición, ni de horarios, ni de jerarquía. Así lo declaraban en el catálogo de su primera exposición colectiva como “Taller de Aya” en el Museo de San Telmo en 1981:

“El funcionamiento interno del taller está enfocado a potenciar la formación integral del individuo, apoyados para eso en los recursos que ofrece el colectivo y abracando las diversas técnicas que los posibilitan: fotografía, grabado, modelado, dibujo..., basado todo en la talla de piedra, nuestra principal actividad”<sup>353</sup>.

Con respecto al tipo de arte que querían realizar se desmarcan de la llamada Escuela Vasca de escultura que tantos logros había alcanzado en las figuras de Oteiza y Chillida. Incluso partían de la pretensión de desmitificarla para poder convertir el arte en algo cotidiano, no alejado de la sociedad, que fuera comprensible y útil a la misma. Los lenguajes utilizados en sus esculturas fueron tanto los figurativos como los abstractos y es que, si atendemos a la producción del maestro, Reinaldo, en aquellos años su obra transcurría entre ambas expresiones estilísticas. Sin embargo, cada uno de los integrantes realizaban las obras que querían sin imposiciones estilísticas. Se alejaron de los idealismos oteicianos cercanos a los nacionalismos culturales y de los intelectualismos y es que, según afirma Reinaldo, sus

<sup>351</sup> Con artistas nuevos y con experiencias diferentes el taller se ha mantenido hasta la actualidad. Para conocer la historia más reciente de los años ochenta, véase: MANTEROLA ISPIZUA, Ismael; RODRÍGUEZ VALLE; Esther. “El Taller de Aia – Aiako Tailerra”. En *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 7, 1990; p. 27-33.

<sup>352</sup> CASTELLANO, Rafael. “Un taller de Arte para Euzkadi (1)”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 101, 17-23 agosto 1978; p. 40

<sup>353</sup> *Taller de Aya*, [Cat. Exp.], 4-30 septiembre 1981, Museo de San Telmo, San Sebastián, 1981.

aspiraciones son mucho más comedidas: “Lo que pretendemos no tiene demasiadas pretensiones, ni mucho menos ínfulas intelectuales, nosotros vamos a ver qué surge de la convivencia. No tenemos programa. Es decir, tenemos un programa ideal, pero no concreto”<sup>354</sup>.

Existía una pretensión evidente de mantener una actividad artesanal como medio de expresión artística, con una clara intención de defender el arte como oficio<sup>355</sup>. A su vez, asumieron un compromiso social de transmisión de la sensibilidad estética a la sociedad tal como señala Xabier Laka: “deseábamos que a la práctica del arte se pudiese acceder de una manera más diáfana y democrática y que fuera estimulada y tuviese mayor presencia en las escuelas y en la vida cotidiana. Creíamos en la acción directa, no diferida”<sup>356</sup>. A través de exposiciones, visitas, conferencias o muestras más prácticas pusieron de manifiesto su trabajo al resto de la sociedad. Además, completaban su implicación con la participación en acontecimientos como el *Nafarroa Oinez*<sup>357</sup>, o en las actividades programadas por la Universidad de Zorroaga de San Sebastián. Del mismo modo, participaron de los debates y de los acontecimientos culturales y artísticos que se produjeron, ofreciendo a la opinión pública sus propias notas informativas sobre la postura y la opinión que tenían de algunas de ellas. Fue el caso del concurso puesto en marcha desde el Ayuntamiento de San Sebastián para acudir a exponer a la ciudad alemana de Wiesbaden en 1979. El jurado encargado de la selección de artistas para acudir a dicha localidad se lamentaba de la inexistencia de escuelas de arte para la convivencia del artista, con la consiguiente falta de diálogo y comunicación y por lo tanto, sin tener en cuenta al Taller de Aia. Por ese motivo, el centro, además de criticar la selección propuesta –casualmente estaba incluido Laka- aprovecharon para exponer su descontento con el proceso que se estaba llevando a cabo y también para denunciar otros aspectos como la falta de atención y los ataques que se vertían hacia la experiencia de Aia<sup>358</sup>.

Junto a la labor artística, los miembros del taller completaron su actividad con una implicación en una experiencia inédita y muy interesante dentro de la pedagogía infantil. La desarrollaron en la Escuela Unitaria de Andatza en Aia, cuya directora, Carmen Monreal – esposa a su vez de Reinaldo-, partía de la extensa creatividad innata de los niños y la aplicaba a todas las áreas del conocimiento. Al mismo tiempo, aprovechaba la labor estética que se llevaba a cabo en el Taller de Aia para que los niños acudiesen a ver cómo se desarrollaba el trabajo en el mismo y también se involucrasen con las obras escultóricas<sup>359</sup>. Dos de los

---

<sup>354</sup> CASTELLANO, Rafael. “Un taller de Arte para Euzkadi (1)”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 101, 17-23 agosto 1978; p. 41.

<sup>355</sup> MANTEROLA ISPIZUA, Ismael; RODRÍGUEZ VALLE, Esther. “El Taller de Aia – Aiako Tailerra”. En *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 7, 1990; p. 26.

<sup>356</sup> LAKA, Xabier. “Taller de Aia (1975-1986)”. En *Laboratorios 70. Poéticas / políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*. [Cat. Exp.], 14 mayo – 6 septiembre 2009, Sala Rekalde, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2009; pp. 123-125.

<sup>357</sup> En castellano: “Navarra a pie”. Se trata de una fiesta en favor de las ikastolas del territorio foral navarro.

<sup>358</sup> “Contra el concurso de artistas vascos que concurrirán a Wiesbaden”. *Egin*, [Hernani], 27 marzo 1979; p. 16.

<sup>359</sup> Para conocer mejor el trabajo realizado con los niños véase: VADILLO EGUINO, Miren; MAKAZAGA LANAS, Leire. *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*. ob. cit.; pp. 124-126.

miembros del taller, Xabier Laka e Imanol Aguirre tuvieron una implicación directa con dicha escuela, ya que permanecieron como maestros de la misma durante tres cursos escolares. A su vez, los niños acudían con relativa frecuencia al Taller, de tal manera que pudiesen participar de la vivencia estética de una manera más cercana.

A pesar de partir de premisas cercanas a las propuestas por la Escuela de Arte de Deba y asentarse en localizaciones geográficas bastante cercanas, el Taller de Aia se configuró como un lugar innovador y único para la práctica de la escultura de manera libre, sin academicismos y centrados en conceptos del arte de vanguardia. Fue una alternativa para llevar a cabo el aprendizaje de las técnicas y del oficio de escultor y sobre todo un lugar donde expresarse de manera individual a través del arte, pero como parte de una colectividad. Un centro de oficios abierto por personas con grandes inquietudes artísticas en un momento en el que todo parecía ser posible, con grandes ilusiones por crear espacios nuevos de convivencia y de aprendizaje artístico y que adquirieron una relevancia importante.

En los últimos años de la década de los setenta se puso en marcha otra iniciativa innovadora dentro del ámbito de las enseñanzas artísticas denominada “Taller de Artes Visuales de Pamplona” en la calle Ansoleaga de la capital navarra y que, posteriormente, adquirió el nombre de *Oteiza Ikaskunde*, -“Estudio Oteiza”- en honor al escultor oriotarra. A partir de 1977 y bajo la dirección de los hermanos Morrás, Xabier y Jaime, se dieron cursos dirigidos tanto a niños como a adultos, sobre varias disciplinas como la danza, la fotografía, el dibujo, la pintura, el diseño, el cine, la cerámica, la serigrafía o el tapiz<sup>360</sup>. A ellos se incorporó el pintor Mariano Royo con la ilusión de ser parte de un proyecto original en los métodos de enseñanza e investigación que propiciase el trabajo interdisciplinar, para poder crear con libertad y según surgían los trabajos<sup>361</sup>.

Dentro del Taller de Artes Visuales, a partir de octubre de 1978 comenzó a funcionar el primer curso de la Escuela de Diseño, dirigida por su parte por Xabier Satrustegui, Ion Azcarate y Eneko Olaberria, con una intención de romper con los esquemas tradicionales de los centros de enseñanza artística y a su vez contribuir al desarrollo de la cultura vasca. La escuela estaba abierta a todo el mundo que quisiera matricularse, sin exigencia de ningún título, ni con limitaciones de edad, lo único que se requería, al igual que sucedía en Aia, era un interés por el aspecto creativo y por los temas artísticos y de diseño.

Los objetivos que perseguían con la puesta en marcha de este centro eran sobre todo los de partir de experimentaciones nuevas, que supusieran una ruptura con el resto de opciones pedagógicas existentes en Pamplona y Navarra en aquellos años, tanto en la Escuela

<sup>360</sup> ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 124.

<sup>361</sup> El pintor Mariano Royo continuó, una vez cerrado el Taller de Artes Visuales, con el taller infantil de expresión plástica y lo desarrolló los sábados a la mañana en su taller. ARANAZ ZUZA, Ignacio. *Mariano Royo, pintor. Mariano Royo, margolaria*. [Cat. Exp.], Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1986; p. 36.

de Artes y Oficios como en la carrera de Arquitectura de la Universidad de Navarra. El cambio que proponían frente a esos centros docentes se basaba en conceptos como el desarrollo de la capacidad creativa y de la sensibilidad estética del ser humano. Se podía comprender la experimentación en los conceptos mismos del curso, que eran: “la enseñanza del diseño creativo, la investigación estética de nuestro hábitat, Euskal Herria, la integración de arte y vida, el desarrollo de la sensibilidad estética, [...] el estudio de una arquitectura integrada en la naturaleza y realizada para el ser humano, el análisis ecológico del espacio en que vivimos”<sup>362</sup>.

Las novedades que la escuela introdujo respecto a los cauces tradicionales de enseñanza artística fueron la supresión de exámenes, títulos o notas, para no coartar la libertad de expresión y la creatividad. Igualmente, y tal como sucedía con la Escuela de Deba y en el Taller de Aia la idea era que el centro se fuera autofinanciando con los trabajos que en el mismo se fueran realizando.

El adoptar el nombre de “Jorge Oteiza” para el centro claramente denotaba parte de los postulados que perseguían, fijados en gran medida en un estudio de la creatividad relacionado con la situación cultural y artística de Euskal Herria. En ese afán, incluso partían de la intención de ofrecer las clases íntegras en euskera. En ese afán por participar de los problemas de su entorno realizaron algunas acciones como la que tuvo lugar en Pamplona a finales del año 1978 y que resultó ser una especie de *happening* en el que el autodenominado “Comando Cultural Oteiza Ikaskunde” denunciaba con varias acciones al Ayuntamiento de Pamplona por haber eliminado árboles de una plaza de la ciudad para llenarla de coches<sup>363</sup>. El propósito era ofrecer a la gente los análisis que ellos realizaban sobre lugares habitables y acordes con el ambiente natural, para después transmitirlos de forma pedagógica a toda la sociedad.

Por lo tanto, este Taller de Artes Visuales de Pamplona se convirtió, a finales de los años setenta y promovido en parte por la nueva situación política y social que se vivía, en una nueva tentativa de crear un espacio abierto y libre para el aprendizaje de algunas técnicas artísticas alejado de tecnicismos, academicismos y doctrinas impuestas y que permitiese el desarrollo de la libre creatividad de todo aquel que acudiera. Asimismo, unido al interés por relacionar los problemas estéticos con las cualidades propias de la cultura vasca, tal y como había pretendido Oteiza, su gran ideólogo en todas sus propuestas educativas.

Al margen de estas dos experiencias, el Taller de Aia y el Taller de Artes Visuales de Pamplona, diferentes entre sí, pero a grandes rasgos con características innovadoras en el

---

<sup>362</sup> “El lunes se inaugura la escuela de diseño “Jorge Oteiza”. *Egin*, [Hernani], 5 noviembre 1978; p. 27.

<sup>363</sup> “Carta abierta al Sr. Viñes, ex alcalde de Pamplona y actual subsecretario de Sanidad y Seguridad Social”. En *Euskadi Sionx*, núm. 1, 15 febrero 1979; pp. 13.

planteamiento de experimentación y libertad con el que se promulgaron, se debe señalar la existencia, a lo largo de la década de los setenta, de otras iniciativas interesantes en materia de educación artística, pero producidas desde un ámbito más privado o menos conocido o divulgado. Fue el caso del trabajo que algunos artistas guipuzcoanos realizaron en centros escolares de modo particular. Así lo hizo José Luis Zumeta desde 1974 hasta 1979 en la Ikastola Landaberri de Usurbil, o de manera más conocida la labor de Rafael Ruiz Balerdi sobre todo en la escuela “Ondarreta” de Andoain, pero también en las de Lasarte y de Herrera, desde 1973 hasta 1978. Su actividad se reducía a pintar sus obras frente a los alumnos que quisieran acudir de manera extraescolar, de forma que cada estudiante, tras la observación del trabajo de Balerdi, se expresase de manera libre en sus caballetes. Sin ningún tipo de imposición, solo con pequeñas consultas, los alumnos fueron desarrollando su creatividad y el artista aprendiendo del entusiasmo y la imaginación de los niños, así como haber encontrado el eslabón que le faltaba para unir lo particular de su trabajo con lo social<sup>364</sup>.

---

<sup>364</sup> LAREAU, Carlos. “Balerdi o “atreverse al desastre”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 60, 3-9 noviembre 1977; pp. 22-25.





**III. PARTE. LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN LOS  
AÑOS SETENTA. TENDENCIAS  
ARTÍSTICAS FUNDAMENTALES**



A lo largo de nuestra investigación hemos querido desentrañar la situación en la que el arte vasco de los años setenta se desarrolló y a la que tuvo que hacer frente para comprender los desarrollos artísticos acaecidos. Entendemos la importancia de los condicionantes del contexto y las interconexiones disciplinares de orden macrolingüístico que existen en las obras de arte, pero igualmente consideramos imprescindible ofrecer una panorámica de las tendencias artísticas que se produjo a lo largo del periodo analizado. Se trata de una tarea complicada por la amplitud y la diversidad de personalidades y de tendencias que, a lo largo de los años que comprenden nuestro trabajo, emergieron y es por ello que señalaremos una serie de consideraciones iniciales que hemos determinado para delimitar nuestro análisis, acotaciones tanto temáticas como cuantitativas debido a la imposibilidad de abarcar a todos los autores que trabajaron en el momento examinado.

Por un lado, no vamos a realizar un estudio marcado por los límites geográficos provinciales del País Vasco, tal como se ha realizado en otras ocasiones<sup>1</sup>. Pese a las diferencias territoriales existentes entre las mismas, se pueden contemplar rasgos comunes en la adscripción de los artistas de la zona a unas tendencias frente a otras sin necesidad de atender a cuestiones geográficas y, además, porque consideramos que se trataría de una fragmentación que no reflejaría las relaciones existentes entre los creadores de la zona. Por ello, abordaremos la práctica creativa del País Vasco de una manera más generalizada e incluiremos las diversas obras y a sus creadores en las correspondientes poéticas sin tener en cuenta su lugar de procedencia. Al respecto, se debe atender una particularidad de la zona analizada y es que, aunque los límites geográficos aparentes del País Vasco se reduzcan a las provincias de la actual comunidad autónoma, Álava, Vizcaya y Guipúzcoa, las relaciones artísticas e institucionales con Navarra fueron constantes desde los años sesenta y por ello atenderemos también a la obra de creadores de dicha provincia ligada histórica y culturalmente al País Vasco. Igualmente, debemos señalar que serán objeto de nuestro análisis las creaciones de aquellos autores que trabajaron en el momento señalado entre los límites del territorio analizado, sin importar su lugar de nacimiento o posterior desplazamiento del mismo, o aquellos que posteriormente se establecieron en el mismo.

Por otro lado, no nos interesan las fluctuaciones y desarrollos personales de cada artista, consideramos mucho más clarificador ofrecer un panorama de las tendencias o movimientos que surgieron y se desarrollaron en la década que nos ocupa sin analizar las trayectorias creativas de cada creador, de manera que englobaremos los trabajos de cada uno dentro de cada manifestación. Dicha circunstancia provocará que algunos autores queden fragmentados en obras insertadas en tendencias diferentes, sin embargo, en nuestra investigación es más importante abordar la hipótesis de cambio de rumbo en los lenguajes imperantes desde los años sesenta, que explorar los desarrollos personales de cada autor; con

---

<sup>1</sup> En el análisis del arte vasco de los años sesenta se diferencia claramente las situaciones de las diferentes provincias vascas por considerar sus diferencias y a sus autores determinados por el asociacionismo que se produjo en cada una de ellas.

lo que se abordará la preponderancia o confrontación que pudiera existir entre unas corrientes frente a otras. Al hilo de estas consideraciones, no queremos caer en generalidades que reduzcan a los artistas a una mera tendencia, comprendemos que cada autor es mucho más que el horizonte estilístico en el que podemos encuadrarlo con sus obras, sin embargo, en nuestro trabajo resulta mucho más interesante perfilar los diferentes movimientos y la manera en la que evolucionaron e incluso fueron recibidos con respecto a la urdimbre que hemos conocido hasta el momento, de forma que comprenderemos mejor toda la estructura y la base artística sobre la que se apoya.

Por ello, dado el carácter general que queremos ofrecer a esta panorámica tampoco realizaremos distinciones entre las diversas disciplinas artísticas, sino que será su inclusión dentro de una forma de expresión concreta lo que determinará su análisis en unas corrientes frente a otras. Aun y todo, vamos a atender a las dos disciplinas artísticas plásticas más desarrolladas en todo el País Vasco; por un lado, la pintura, que será la que mayores innovaciones y formas acogerá y por otro, la escultura que, salvo aquellos creadores jóvenes con una visión más amplia y sincera, continuarán la senda abierta de la abstracción de los escultores reconocidos de los años cincuenta y sesenta. Igualmente abordaremos algunos ejemplos que escapan de las delimitaciones disciplinares tradicionales y que pueden entenderse dentro de los nuevos comportamientos artísticos del periodo. Somos conscientes de la reducción que supone no ofrecer el panorama de otras disciplinas como la música, el cine o aquellas que tradicionalmente no han sido incluidas dentro del estudio de la historia del arte y encuadradas en apartados de la contracultura, tales como el cómic, la ilustración o la fotografía. Aun así, veremos algunos ejemplos de estas disciplinas dentro de las corrientes estudiadas, ya que en muchas ocasiones son ejemplo de lo que se empieza a establecer y desarrollar en las artes plásticas. Queda al margen el estudio de las manifestaciones arquitectónicas, por considerar que su desarrollo no es tan determinante en el periodo que conocemos, ni tan significativo dentro de los avances de la vanguardia y además no se ajusta tanto a la trama de gestión y formación que hemos ido describiendo hasta el momento.

A la hora de analizar la creación plástica de los años setenta, debemos subrayar que tendremos en cuenta aquellas posturas que significaron una ruptura con el lenguaje artístico tradicional y que avanzaron en la renovación plástica dentro del ámbito concreto del País Vasco, es decir, las manifestaciones que se encuadran bajo lo que se conoce como arte de vanguardia. No obstante, dicho término fue otorgado para unos movimientos históricamente situados a principios del siglo XX, hasta la II Guerra Mundial que se desarrollaron frente a lo establecido y sobre todo replantearon la herencia figurativa del arte occidental por parte de grupos organizados con textos teóricos y manifiestos que recalcan la realidad y las leyes intrínsecas de la obra de arte frente a las de la naturaleza<sup>2</sup>. En nuestro caso queremos acotar nuestro análisis a aquellas creaciones en las que se produce una experimentación que

---

<sup>2</sup> Para abordar los problemas de la teorización de la vanguardia puede consultarse: BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: ediciones Península, 1987.

descubre algún aspecto nuevo de la realidad, aquello que supone algo de avance en la mirada frente a los códigos establecidos históricamente. En ese sentido, no vamos a ver vanguardias como estilos sino como movimientos y es que el concepto de estilo lo entendemos como un reflejo dado a posteriori de la concepción general de un periodo; sin embargo, en el arte contemporáneo la acción del artista se antepone a la de la sociedad en general y son campos autónomos que tienen que ver con las dinámicas del arte. El arte es acumulativo y un nuevo estilo no elimina a los demás, sino que serán los medios difusores los que como hemos visto, irán marcando el asentamiento de unos frente a otros.

A la hora de abordar con garantías el análisis de las prácticas creativas de un ámbito geográfico tan reducido como es el País Vasco, necesitamos ampliar la microhistoria de la misma con sendas referencias a lo acontecido en el terreno internacional y sobre todo en el más cercano, el español. Por ello, en un primer lugar abordaremos las líneas fundamentales que se desarrollaron en el panorama creativo internacional para pasar a desentrañar las características generales del arte en España de los años setenta, de manera que ofreceremos un contexto artístico a lo sucedido en el País Vasco que será objeto del consiguiente análisis. En el mismo separaremos en apartados las tendencias que más preponderancia tuvieron en el momento analizado, teniendo en cuenta que el arte es en cierto modo acumulativo y que el surgimiento de una nueva manera de ver no significa la eliminación del resto.



## CAPÍTULO 1. LA SITUACIÓN DE LA PLÁSTICA EN LOS AÑOS SETENTA

### 1. Líneas fundamentales del panorama artístico internacional

El ámbito creativo que emerge en el ámbito internacional durante la segunda mitad del siglo XX resulta de una gran efervescencia creativa de renovación gracias a una proliferación de medios de expresión y de movimientos. Si los postulados creativos vanguardistas de la primera mitad de siglo habían quebrado la homogeneidad de la historia del arte occidental con el rechazo a la idea de arte como representación de la realidad y su posterior afirmación de un lenguaje propio y específicamente estético; después de la II Guerra Mundial continuará la senda abierta en los albores del siglo y sobre todo se enfatizará en el papel determinante del artista dentro de la actividad artística, además de ofrecer un nuevo concepto del mundo del arte que proporcionará un contexto específico a la obra de arte. Hay que tener en cuenta que, a mediados de siglo, un conjunto de movimientos retomará las ideas y los postulados conceptuales de los años veinte y treinta que pusieron en crisis los medios lingüísticos tradicionales y que derivarán en la desmaterialización de la obra de arte a través de tendencias que apostaban por el proceso artístico y el concepto frente al resultado final u objetual. Por otro lado, fue el momento en el que la experimentación buscó nuevas prácticas que sustituyeran los soportes tradicionales de las artes plásticas, con la ampliación a los nuevos medios y soportes que ofrecían una mirada renovadora y crítica al panorama socio-cultural del momento. Es tan profundo el cambio del panorama de las artes visuales en el mundo occidental a partir de los años sesenta, que la manera de narrarlo también se transforma, se otorga una mayor importancia a la teoría para la producción y la lectura de las obras y se pone en cuestión la unicidad y la originalidad de la misma. Todas las transformaciones derivarán en los años setenta en una multiplicidad y pluralidad de propuestas donde se impugnará el orden establecido a través de nuevas estrategias que retarán al sistema y a las habituales maneras de representación, así como las de su misma recepción.

Con todo, vamos a tener en cuenta los antecedentes artísticos que la plástica contemporánea empieza a desarrollar desde los años cuarenta ya que nos ayudarán a comprender el panorama que aflora en los años que nos ocupan y sobre todo será relevante por la importancia e influencia que ejercerá en la plástica española y vasca de los años sesenta y setenta. Uno de los factores fundamentales es el cambio geográfico que se produce en el arte contemporáneo que, desde la década de los cuarenta no solo mirará hacia el continente europeo, espacio de las viejas vanguardias, sino también a Norteamérica que creará su propia vanguardia a raíz de la irrupción arrolladora del expresionismo abstracto<sup>3</sup> en el panorama

---

<sup>3</sup> Apoyado por una crítica complaciente, con Clement Greenberg a la cabeza, serán los artistas englobados en el grupo de la Escuela de Nueva York los que den forma al movimiento. En sus diferentes versiones de abstracción gestual y expresionista o en sus derivaciones más geométricas, serán varios nombres los que dominen el panorama: desde la gestualidad de Robert Motherwell, Arshile Gorky, Jackson Pollock, Willem de Kooning o Franz Kline hasta el existencialismo pictórico de campos de color de Mark Rothko, Franz Kline,

internacional durante buena parte de los años cincuenta. Contemporáneamente y de manera análoga a la irrupción y dominio de la práctica abstracta en América, en Europa también se produce una revitalización de la abstracción en otro movimiento de gran importancia y envergadura, el denominado Informalismo o “Arte Otro”<sup>4</sup>, que tanta repercusión tendrá en España y en el País Vasco durante buena parte de la década de los años cincuenta y sesenta.

No obstante, la hegemonía artística, cultural y económica que las poéticas abstractas gestuales y matéricas obtuvieron, empezaron a disolverse para mediados de los años cincuenta cuando se observaron ciertas posturas creativas que ofrecían un cambio de rumbo de la plástica y de la sensibilidad artística hacia cuestiones más objetuales y contrarias a una abstracción que empezaba a agotarse en sus formas; lo cual, sin embargo, no significó que fuera olvidada. En ese sentido, la reacción que se produce tiende a la iconicidad en múltiples vertientes. Por un lado, la nueva figuración será una tendencia de transición al utilizar los creadores en muchas ocasiones todavía procedimientos y elementos de la estética informal. Entre ellos, no puede obviarse la importancia que obtendrá la obra de Francis Bacon, un artista que empezará a trabajar desde los años cuarenta alejándose de la abstracción con una vuelta a la figuración de carácter expresionista con trabajos distorsionadores de la figura humana dentro de espacios insólitos que adquirirán en los años sesenta un fuerte reconocimiento.

Asimismo, el cambio hacia la representación icónica se produce en dos grandes metrópolis artísticas, tanto en el continente americano, sobre todo con la obra de Jasper Johns y Robert Rauschenberg en Nueva York, como en el europeo en Londres con Richard Hamilton y su famoso collage precursor de la estética pop de 1956 *¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?* Todos ellos incorporaron una pasión por los objetos modernos y cotidianos y provocaron lo que en los años sesenta serán las manifestaciones de la cultura de la imagen de la ciudad que desembocaron en el **Pop Art**. En ese sentido, la ratificación de la crisis del informalismo y su agotamiento empezó a marcarse cuando artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein o James Rosenquist realizaron muestras individuales en Nueva York en 1962, aunque no se consagrará hasta 1964 al concederse el gran premio de la XXXII Bienal de Venecia a Robert Rauschenberg<sup>5</sup>, y posteriormente en la Documenta de Kassel de 1968 también serán las manifestaciones más significativas.

---

Clifford Still, Morris Louis o Barnett Newman quienes apostaban por la geometría y la tecnología como argumentos junto al color de sus pinturas.

<sup>4</sup> Término ofrecido por Michel Tapié, crítico de arte que quiso sustituir el término Informalismo que él mismo había ofrecido y cambiarlo por el *Art Autre* para enfatizar en su distanciamiento de las vanguardias que le precedían. No fue una tendencia homogénea aunque quedaba determinada por ser una corriente universal, con gran heterogeneidad estilística que va desde una investigación matérica hasta otra más gestual e incluso la desarrollada de manera espacialista. Dentro de esta tendencia podemos señalar la obra de Fautrier, Dubuffet, Michaux, Hartung o Mathieu.

<sup>5</sup> Robert Rauschenberg con sus *combine – paintings* introdujo los objetos de la vida real en combinación con la obra pictórica para cuestionar la relación entre ellos y la necesidad de hacer objetos incluidos como obras artísticas.

La irrupción de esta nueva tendencia a finales de los años cincuenta supuso una ruptura con las tendencias anicónicas que habían dominado la escena contemporánea y se trataba de la recuperación de un arte figurativo y realista que atendía a nuevos elementos urbanos que incidía fundamentalmente en el motivo y en la temática narrativa del arte, ya que el aspecto y el gesto en su factura no eran importantes. En el fondo se trataba de una recuperación de la apropiación realizada por los artistas Dadá y más concretamente de los *ready-mades* de Marcel Duchamp, aunque con una nueva atención a la problemática de la cultura visual y de masas de la sociedad contemporánea que se reflejará de manera irónica y descontextualizada en las obras de arte.

Si bien el pop art será una de las corrientes con mayores seguidores y con una fuerte influencia posterior, los años sesenta son unos años en los que se multiplicaron las opciones creativas de variado signo. Tanto es así que, para la Bienal de Venecia de 1966, tras el triunfo pop de Rauschenberg de la edición anterior, es significativo que premiara el nuevo realismo francés y que en 1968 se pasara a exaltar las propuestas lúdicas y el arte óptico de carácter abstracto analítico. Y es que durante la década de los sesenta se asiste a la ruptura de las fronteras convencionales entre las artes, del objeto artístico y la experiencia artística e incluso el espíritu rupturista social inunda las propuestas que de manera múltiple van surgiendo sin importar ya los límites entre los mismos.

En esa pluralidad de tendencias debemos de mencionar cómo paralelamente al arte pop, en Francia surgió en 1960 el movimiento denominado “Nuevo Realismo”. Teorizado por el crítico de arte Pierre Restany a través de un manifiesto y varias exposiciones programáticas, su planteamiento enfatizaba en un trabajo con el objeto metamorfoseado al mismo tiempo que con la acción; es decir, hacer con los objetos, no reproducirlos, sino manipularlos en diferentes acciones para ofrecer una imagen nueva de la realidad. Retomaban nuevamente la idea del *ready-made* sobre las nuevas formas de percepción del objeto y de la cultura en la que se insertan, pero combinado con la acción. Autores como Arman, Christo, Rotella, César o Spoerri trabajaron con los objetos ya dados y su combinación con una acción descontextualizadora del mismo. Igualmente, mediada la década de los sesenta en Alemania también se formó un grupo de pintores que incidían en la imagen contemporánea y realista sin el componente socialista del realismo imperante en otras localizaciones. Con diferentes actitudes ante la mirada propuesta podemos recordar la utilización de las imágenes contemporáneas de Sigmar Polke o el trabajo de manipulación de la fotografía de Gerhard Richter que tanta influencia posterior tendrá.

Se trata de un periodo en el que los acontecimientos artísticos se suceden rápido y el mundo del arte empieza a ser definitorio dentro de la concepción de la obra. Se rompe con las fronteras tradicionales de las artes y se produce una etapa muy fecunda para repensar el hecho artístico. Para finales de la década de los sesenta surgieron en todo el mundo nuevos modos de entender la actividad artística, debido fundamentalmente a un agotamiento de la

obra de arte tradicional en su vertiente comercial, frente a la cual emergieron los nuevos comportamientos artísticos que tienen como objetivo revertir el estado histórico de la obra de arte, con un interés manifiesto por el proceso frente al producto final. Hay un deseo por vulnerar los límites impuestos del arte extendiendo la creatividad a nuevas formas artísticas que cuajarán en los años setenta.

Entre las subtendencias que van a provocar la desmaterialización de la obra a finales de los años sesenta y sobre todo en la década que nos concierne, podemos señalar las posturas del arte minimal, arte povera, el arte de la tierra, el arte del cuerpo, el arte de acción y la diversidad de los trabajos conceptuales. Todos ellos rechazaron de diferentes modos, el carácter físico de la obra avanzando en el concepto de la idea y del proceso como forma de arte y redujeron la actividad del arte en aras de una mayor implicación por parte del espectador que termina la obra y entra a formar parte de ella. Igualmente cristalizarán diversas tendencias de recuperación de la figuración en la pintura llevada hasta el hiperrealismo o incluso grupos interdisciplinarios como Fluxus que serán pioneros en el arte de esta década renovadora.

En ese formar parte del arte, una de las manifestaciones que desde los años cincuenta se llevaron a cabo fueron las acciones artísticas o el denominado como **arte de acción**. La ruptura que se está produciendo con las teorías conceptuales hará surgir formas de creación relacionadas con la acción, los performances o el happening que indagarán en los límites entre la vida y el arte y que buscan que el espectador se involucre en la acción y se integre en ella. Realmente el arte conceptual que surge en los años setenta tiene su origen en el resurgir de esta forma de hacer que rompía con los esquemas tradicionales y donde la propia acción devenía en el objeto artístico<sup>6</sup>. Con todo, este tipo de actitudes ya había nacido en los albores del siglo XX con las acciones de los movimientos Dadá, con Tristan Tzara como uno de sus fundadores y principal exponente en el Cabaret Voltaire, en Suiza, donde ya se realizaron las primeras *performances* hacia 1916. Otros antecedentes son las fotografías realizadas a Jackson Pollock en 1949 así como los conciertos en 1951 y 1952 del Black Mountain College en Carolina del Norte con John Cage y Merce Cunningham, donde se produce una colaboración entre disciplinas múltiples. Para 1958 el artista Allan Kaprow ofrecerá el término “*Happening*” para sus primeras actuaciones colectivas, una serie de representaciones donde los espectadores participaban de la acción y quedaban insertos dentro del contexto del arte en una trasposición de lo que Duchamp había logrado con los objetos, pero en este caso con las acciones. Como bien señala Javier San Martín, a través de los happenings lo que se pretendía era introducir el arte en el suceder de los acontecimientos reales, de modo que se produjera una interacción entre arte y vida lo más auténtica posible<sup>7</sup>. Con una estructura

---

<sup>6</sup> En la misma senda abierta del arte acción se desarrolló en Viena otra forma de acontecimiento de carácter ritual llamado “Accionismo vienés” cuyos actos violentos buscaban llamar la atención del espectador sobre cuestiones políticas y sociales y del que se derivará en gran medida el arte del cuerpo o el Body Art.

<sup>7</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier. “Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945”. En RAMÍREZ, Juan Antonio [dir.]. *Historia del Arte. El Mundo contemporáneo*. Vol. 4. Madrid: Alianza Editorial, 1999; p. 357.

abierta, los happenings pretendían apropiarse de la vida y provocar artificialmente una situación que desencadenara una reacción en el espectador, que participara y tomara conciencia de la misma. De ese modo se rompía con los valores establecidos del mercado del arte y se valoraba el carácter efímero y temporal de la acción. No obstante, pese a su naturaleza fugaz y limitada, la documentación en torno a la misma permitía objetualizarla tanto en fotografías, filmes que grababan lo sucedido como en textos y documentos que sustituían a la obra final y se convertían en originales.

Significativo dentro de esta forma de arte fue la gestación del movimiento Fluxus en Alemania, aunque con un desarrollo internacional entre 1953 y 1963, en el mismo se incluyeron las aportaciones de varios de los creadores más significativos del arte del siglo XX como Joseph Beuys, Nam June Paik, George Brecht, Robert Fillou y Wolf Vostell. Con una deriva crítica y enfocada a indagar en la problemática política a través de acciones simbólicas formalizadas a través de la música y conciertos donde también incluían las artes plásticas o el teatro, concebían al público de manera únicamente receptiva. En esa labor, uno de los artistas más importantes e influyentes de la escena internacional será el alemán Joseph Beuys cuya obra y pensamiento es indispensable para comprender los desarrollos posteriores, dada su capacidad de fijar nuevos caminos de comunicación sin límites establecidos. El artista participó del movimiento Fluxus desde 1962 hasta el final de la década, pero también puso en marcha acciones en solitario a lo largo de los años sesenta y setenta donde incorporaba un interés por el proceso en varios niveles, desde la acción del artista hasta la discusión con el público sobre el significado de la misma; pero a diferencia de Fluxus, sus acciones estaban totalmente estudiadas y se presentaba como un chamán que ofrecía una actuación a los presentes. Además, el componente de compromiso y activismo político determinó tanto su vida como sus acciones artísticas desarrollando una pretensión de unión del arte y la vida que llegara a transformar la realidad.

A finales de los años sesenta se desarrollaron dos tendencias que, al igual que las anteriores, también abrirán la vía al arte conceptual, tanto el arte minimal como el povera, en las que se produjo una reducción de la actividad del artista frente a un mayor esfuerzo intelectual por parte del espectador que entraba a formar parte de la obra. El arte **minimal**, realmente fue una consecuencia de los trabajos geométricos y abstractos que en los años cincuenta y sesenta ya habían trabajado los norteamericanos encuadrados bajo denominación de “Abstracción post-pictórica”<sup>8</sup>. Son varios los artistas que tomaron las opciones geométricas derivadas de los postulados neoplasticistas, constructivistas y de la Bauhaus de principios de siglo para la conformación de sus obras, frente al expresionismo abstracto imperante, con algunos ejemplos de artistas como Josef Albers, Barnett Newman, Morris Louis, Frank Stella o Ad Reinhardt<sup>9</sup>. Continuadores de esos trabajos, en 1965 se reafirmarán

---

<sup>8</sup> Se trató de un grupo bastante heterogéneo de pintores reunidos bajo el crítico Clement Greenberg en la exposición “*Post-painterly abstraction*” celebrada en Los Ángeles en 1964.

<sup>9</sup> El artista Ad Reinhardt ya afirmaba el significado del arte dentro de sí mismo y no fuera de él, con lo que llevó a la pintura a un reduccionismo extremo y heredero de los postulados de Malevitch.

las posturas de los escultores minimalistas que dominarán teóricamente<sup>10</sup> sobre la escultura americana durante varios años, con un formalismo que buscaba reducir al mínimo la complejidad de la obra gracias a una abstracción basada en la pureza de la geometría y el orden, simplicidad y repetición, en una salida al subjetivismo y la emoción expresionista<sup>11</sup>. Además, su ausencia de intencionalidad empieza a anunciar el fin de la obra como objeto final, donde lo realmente significativo será el proceso que desembocará posteriormente únicamente en una idea. Los artistas más significativos fueron Donald Judd, Tony Smith, Carl Andre, Dan Flavin, Sol Le Witt y Robert Morris quienes trabajaron con obras tridimensionales con estructuras elementales y simples que en muchas ocasiones recurrían a los materiales preparados por la industria, de forma que superaban en gran medida el informalismo de la escultura que imperaba en esos momentos y anuncian futuros desarrollos de la obra de arte hacia los “*Enviroments*” o ambientes, donde se ponen en cuestión las relaciones entre el espacio, la obra y el espectador. La influencia posterior será clave en los procesos artísticos conceptuales, ya que el propio Sol Lewitt fue quien afirmó en 1967: “el objeto artístico es lo de menos porque su ejecución es mecánica. Lo que cuenta es la idea”<sup>12</sup>. Cercano al arte minimal, surgió la vertiente del arte óptico, que basaba su elaboración en el estudio sistemático de los fenómenos de la visión, con una clara deuda con los trabajos sobre la percepción y el movimiento<sup>13</sup>.

Posteriormente, en Estados Unidos y también en Europa crecerá una tendencia escultórica que empezó a valorar los elementos que la crítica formalista y el arte minimal había excluido con aspectos como la naturaleza, el azar, el tiempo, las cualidades táctiles y sensuales de los materiales no terminados perfectamente. Los propios artistas minimal agotan su formalismo y surge en algunos de ellos una respuesta antiformalista que busca introducir elementos contrarios como lo expresivo. Algunas de las posturas postminimal fueron la “Abstracción excéntrica” de Lucy Lippard y la obra de artistas como Richard Serra, Eva Hesse o Robert Morris, incluidos dentro del denominado “*Anti-form*”, término que el propio artista Robert Morris ofrece para explicar sus obras en fieltro, donde quedaba claro el desinterés por la forma, ofreciendo al azar un papel fundamental frente a lo establecido.

La manera de trabajar el material de Robert Morris le acerca a otra postura surgida en Europa a finales de los años sesenta, que frente al arte pop y el arte minimal, rechazaba las imágenes icónicas de los primeros y la impronta formalista, geométrica y sin lirismos de los segundos: el **arte povera** o arte pobre<sup>14</sup>. Con un rechazo al carácter físico de la obra en

<sup>10</sup> La teórica Barbara Rose publicó en *Art in America* en 1965 un texto sobre el minimal titulado “ABC Art” donde definió las características del mismo.

<sup>11</sup> DE DIEGO, Estrella. *Arte contemporáneo II*. Madrid: Historia 16, 1996; pp. 145-148.

<sup>12</sup> *Ibid.*; p. 146.

<sup>13</sup> Con Victor Vasarely como artista más influyente, su aspiración era inventar un arte expansivo, colectivo y utópico.

<sup>14</sup> Surgido fundamentalmente en Italia, para Ana María Guasch la causa de esta nueva forma de entender la obra plástica será el clima de contestación ideológica que se instaura en toda Europa a finales de los años sesenta, sobre todo reflejado en el mayo francés de 1968, el cual provocó que el artista tomase nuevamente una conciencia crítica de su obra, como un elemento más en la lucha por la libertad en clara consonancia con la



su materialidad y una lucha contra la definición del arte como algo valioso y limitado al marco de las instituciones, sus autores se centrarán en los valores más pobres y marginales de los materiales y sobre todo ahondarán en su reutilización y transformación tras haber perdido su valor en la cotidianeidad. La definición de “arte povera” la otorgó el crítico Germano Celant en 1967 para la exposición *Arte Povera E Im Spazio* con la idea de contextualizar la presencia de materiales artísticamente que estaban fuera de su cotidianeidad. En esa utilización de materiales humildes sin ninguna elaboración que llenaban las salas de exposiciones, se enfatizaba en el proceso de degradación o transformación sufrido por los mismos, de manera que también se empobrecía la manipulación de los materiales. Los artistas que se incluían dentro del trabajo povera no se constituyeron como un colectivo, sino que apostaban por una crítica poética tanto del consumismo materialista como de la valoración mercantilista de la obra de arte. Entre ellos destacaban Mario Merz, Jannis Kounellis, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo, Luciano Anselmo, Giuseppe Penone y Michelangelo Pistoletto. Sus trabajos indagaban en las cualidades específicas de los materiales sin trabajar y buscaban en el proceso de transformación de los mismos un resultado para la obra en un claro ejemplo de superación del producto final. La obra puede surgir desde una determinada acción sobre un material o partir del mismo y someterlo a una acción que imprevisiblemente constituya una nueva forma, de manera que las investigaciones en torno a los materiales se centraban en sus cualidades físicas y reacciones químicas, llegando incluso en obras de Pistoletto o Kounellis hasta límites insospechados con la colocación de animales dentro de una galería de arte<sup>15</sup>.

La estética del desperdicio alejada del mercado artístico y deudora del neodadaísmo objetual, unida a una crítica de la sociedad consumista y un debate sobre la naturaleza y la cultura fueron las características destacadas en el nacimiento y desarrollo del arte povera, que se acrecentarán en otra tendencia muy cercana y vinculada, el **Land Art** o Arte de la Tierra. En su caso, se trató de una postura creativa surgida a finales de los años sesenta que continuará desarrollándose en la década de los setenta, en la que el soporte y el material era el paisaje real, sobre el que se actúa de múltiples maneras y formas, con la consiguiente ruptura con el marco de la galería. Con estos trabajos se producía de una aproximación a la realidad natural como soporte de la obra artística, a través de transformaciones que el artista elaboraba en el paisaje, sin tener en cuenta al espectador, ya que la obra quedaba en muchas ocasiones ajena al circuito institucional del arte. No obstante, también se dieron muestras artísticas como la celebrada en 1968 en Nueva York bajo el título “*Earthworks*” –“trabajos de la Tierra”- con artistas como Robert Morris, Walter de María, Sol Le Witt, Richard Long entre otros.

---

izquierda revolucionaria. GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000; pp. 117-147.

<sup>15</sup> En 1969, Jannis Kounellis convirtió la Galería l'Atticon de Roma en un establo al introducir once caballos vivos que organizaban el espacio de la sala, en un claro ejemplo de crítica a la mercantilización del objeto artístico.

Lo que se pretende no es tanto la conformación de objetos sobre la naturaleza sino ofrecer acciones sobre la misma que amplíen artísticamente su percepción. Las maneras de realizarlo son múltiples y se pueden dividir en construcciones, señalizaciones y empaquetamientos del paisaje como los realizados por Christo o las obras de Walter de María, Denis Oppenheim o Robert Smithson quien además de ser teórico, produjo grandes intervenciones en el paisaje de carácter monumental y otras obras que indagaban en los límites conceptuales de los materiales sin manipular dentro de las galerías, los llamados “*Sites, Non-sites*”, que buscaban la distinción entre las obras hechas en el lugar y en el espacio comercial y así poder indagar en la dialéctica entre los mismos. Otras propuestas dentro del land art de carácter más intimistas y menos invasivas son los ejercicios de Richard Long, quien trabajaba en comportamientos sobre el paisaje a través de experiencias como el paseo que dan lugar a espacios señalizados con nuevos límites sobre los que incidía la experiencia personal dentro de la naturaleza. La reflexión que estos y otros artistas comenzaron entonces, continuará en la década de los setenta con numerosas maneras de integrar la naturaleza dentro del propio acontecer artístico y es que no hay que olvidar que al tiempo que se desarrollan este tipo de manifestaciones sobre la tierra, paralelamente se produjeron las propuestas contraculturales que inciden en las cuestiones ecológicas de valoración de la naturaleza más primigenia y sin contaminar. No obstante, el land art no se ocupa de los problemas ecológicos, ya que no pretende ofrecer una transformación de un medio sino una apropiación visual de una realidad<sup>16</sup>. Si bien los ejemplos señalados se trataron de un paso más en la búsqueda de nuevas significaciones artísticas dentro del proceso, la manera de reflejar la acción requerirá, como en las propuestas conceptuales, de la materialización en fotografías o vídeos que recojan dicho proceso, lo cual también incidía en una desmaterialización del objeto y en su valor de cambio.

Con tales perspectivas comienza la década de los setenta, en la que se fundamenta el debate de las **prácticas conceptuales** que pretenden renunciar a los sistemas heredados de producción y de comercialización del arte y romper con el tradicional mercado y el valor asignado al arte a través de una reducción de la obra a un discurso que ponía en cuestión sus propios límites y su esencia. Son las prácticas experimentales que desde los años sesenta se producen las que continuarán en los setenta en una multiplicidad de temas y soportes que provocaron una ruptura tanto con la división de las prácticas artísticas en compartimentos estancos como con el concepto de estilo académico. Lo que propone el arte conceptual es una ampliación del campo de acción del arte, extender su realidad y su especificidad hacia fenómenos y metodologías extra-artísticas y por ello, se han denominado bajo el mismo concepto un amplio abanico de prácticas muy heterogéneas. El medio será variable, ya que, si lo importante es la idea, la manera de materializarlo no lo será tanto y por ello se dará una multiplicidad de materiales, lo cual conllevó en muchos casos a una transversalidad entre disciplinas, ya que en el mismo proceso creativo se daba cabida a diversos mecanismos como la lingüística, la ecología, la ciencia, la música, la tecnología, la filosofía o la antropología que

---

<sup>16</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. ob. cit.; p. 221.

terminaban con la división de las disciplinas artísticas en estancos compartimentados.

La apuesta iniciada hacia nuevos medios de elaboración, hacía compleja la definición del arte conceptual bajo una única denominación, al ser prácticas de alguna manera inclasificables. En ese sentido, es importante la exposición que se celebró en marzo de 1969 bajo el título “*When attitudes become form*” (“Cuando las actitudes devienen formas”) en la *Kunsthalle* de Berna y posteriormente en la V *Documenta* de Kassel de 1972, porque se constituyó como un hito revolucionario que incluyó bajo un mismo denominador común a una serie de trabajos englobados en corrientes diferentes como el *body art*, *land art*, *anti-form*, *povera* o conceptual, lo cual incidía en la actitud del artista y su proceso frente a la concepción de la obra como un objeto final, soporte de una idea y en la reflexión y el cuestionamiento de los aspectos que rodeaban al arte y su mercado. De igual modo, Marchán Fiz destacaba en 1974 como las tendencias dentro del conceptual eran, por un lado, la vertiente lingüística, con Joseph Kosuth a la cabeza junto con el grupo *Art & Language* que acentuaban la importancia de la idea frente al objeto con múltiples usos del lenguaje en sus experimentaciones y por otro lado, la vertiente empírico – medial que ahondaba tanto en las cuestiones relativas al arte como a la percepción de la imagen y la dimensión semiótica de la obra<sup>17</sup>. Igualmente, para la teórica Ana María Guasch existía una vertiente más próxima a la racionalidad matemática que a las estructuras del lenguaje, con obras de artistas como Bernar Venet con representaciones de diagramas y textos técnicos para ir contra lo formalista y estético de la obra de arte. No obstante tal y como clasifica la crítica catalana, existe una diversidad en lo conceptual que no se reduce únicamente a las direcciones señaladas ya que cada individualidad ofrece tendencias diferentes imposibles de acotar y entre los que destacaron los creadores On Kawara, quien incide en el tiempo y el espacio a través de pinturas y postales como acciones cotidianas que ahondan en el proceso creativo y no en el resultado y John Baldessari que busca las conexiones existentes entre la palabra y la imagen y su lectura de la realidad<sup>18</sup>.

Dentro de las nuevas maneras de comportamiento van a tener cada vez más relevancia los trabajos centrados en el cuerpo humano y englobados bajo la denominación de “**Body Art**”. En este caso, los procesos artísticos se basan en la utilización del propio cuerpo del artista como soporte material de la obra, lo cual no significa que tenga finalmente otro soporte para su recepción posterior. Tienen una relación directa con las cuestiones neodadaístas, el happening y todo el arte de acción anti-objetual, al trabajar temas como la violencia física, la sexualidad o el exhibicionismo, con lo que se reclama el derecho del cuerpo por demostrar lo esencial y dejar de ser mero objeto de reproducción. Uno de los primeros en trabajar sobre el tema fue el americano Bruce Nauman, cuyas experimentaciones no solo se concentraban en el cuerpo real, sino que era el tema para otros materiales como neones o

---

<sup>17</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. Antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal, 1986; p. 253-267.

<sup>18</sup> GUASCH, Ana María. ob. cit.; p. 195.

películas de vídeo. Frente al trabajo más analítico de autores americanos como Vito Acconci, Chris Burden o Denis Oppenheim, en Europa por influencia de los secesionistas vienes, las experimentaciones con el cuerpo son más dramáticas y brutales como las propuestas violentas de Hermann Nitsch o las relacionadas con el travestismo o el tatuaje de Michel Journiac o Jürgen Klauke.

Una de las consecuencias de la desmaterialización del objeto en favor de la idea, el proceso y la actitud, será la utilización de nuevos medios para la documentación del trabajo. Junto con la nueva utilización artística de la fotografía, el vídeo comenzará una nueva tendencia de arte tecnológico que tenía mucha relación con la cibernética y también con las cuestiones relativas a la cultura de masas. Ya los artistas de Fluxus, Nam June Paik o Wolf Vostell empezaron a incluir televisores en sus instalaciones en los años cincuenta y promover grabaciones en dicho formato, pero la conformación del denominado video – arte como un lenguaje creativo en sí mismo y no un medio, se produjo a finales de los años sesenta y sobre todo adquirió protagonismo en la década siguiente, cuando gracias a su desarrollo tecnológico y a su capacidad comunicativa, logró gran popularidad y que muchos artistas de registros diferentes se sintieran atraídos hacia el trabajo con el mismo<sup>19</sup>.

Con todo, a diferencia de todas estas propuestas, en la década de los setenta también tendrán su espacio las tendencias icónicas, tal como lo demuestra la Documenta de Kassel de 1972, donde por un lado fue el escaparate de las posturas conceptuales y por el otro, se consagró el **Hiperrealismo**, una tendencia surgida a finales de los años sesenta en Norteamérica y que fue impulsada por las galerías y los críticos del país y cuya influencia se extendió por toda Europa<sup>20</sup>. El hiperrealismo comenzó a desarrollarse en los sesenta como una derivación radical del arte pop, por su gusto por los temas banales de la sociedad de consumo, pero a diferencia de éste, presentaba un interés por representar la realidad con una fidelidad cercana a la fotografía. En ese acercamiento se posicionaron en una traducción literal de la realidad con reproducciones muy objetivas para lo que se ayudaron incluso de las máquinas fotográficas. Nombres como John Salt, Malcolm Morley, Don Eddy o Richard McLean trabajaron en América mientras que en Europa surgieron autores como Asmus, Nagel, Ullrich o Störtenbecker. Teóricamente también supuso un fuerte impulso el trabajo teórico de Peter Sager titulado “Nuevas formas de realismo”<sup>21</sup> publicado en 1970 en el que posicionaba a favor de esta forma de arte frente a las posturas conceptuales y al arte abstracto. En el ámbito de la escultura, fueron varias las piezas que reprodujeron maniqués humanos convertidos en arquetipos de la sociedad del momento. A través de moldes del cuerpo humano en fibras de vidrio y resinas se completaban con elementos reales como las ropas y cabellos insertados en las figuras, al modo que realizaba Duane Hanson en sus esculturas de

<sup>19</sup> Entre ellos destacamos la obra de los nombrados Nam Jun Peik, Volf Wostell, Eric Siegel, Charlotte Moorman, Ira Schneider, John Baldessaro o Bill Viola.

<sup>20</sup> Ya desde 1970 tuvo una buena acogida en la exposición celebrada en el Whitney Museum de Nueva York titulada “22 realistas”, así como en la VII Bienal de París de 1971.

<sup>21</sup> SAGER, Peter. *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza, 1986.

personas en actitudes diversas, en una clara postura crítica del mundo consumista. Igualmente, la reproducción fiel de las figuras humanas en yeso llevadas a cabo por George Segal pero sin la manipulación del blanco del material, hablaban de la incomunicación dentro de las escenas cotidianas que presenta. La aceptación del hiperrealismo se tomó en algunos sectores como una maniobra comercial que se asentaba en su oposición a las posturas conceptuales de los años setenta. Como bien señala Ana María Guasch el retorno a la pintura en contraposición a los nuevos comportamientos artísticos era consecuencia de las necesidades del mercado, con una vuelta a los valores establecidos de la pintura frente a los modos procesuales y conceptuales de esos mismos años<sup>22</sup>.

En esa vuelta a la pintura tuvo gran importancia la multiplicidad de formas que se dieron en los años setenta, tanto en Norteamérica con el hiperrealismo, la *New Image Painting*, la *Bad Painting* o la *Pattern Painting*, como en Europa con el movimiento *Supports-Surfaces* - Soportes-Superficies. Surgido en Francia hacia 1966 como reacción a las corrientes minimalistas y neodadaístas dominantes y con una vuelta a la pintura tomando como referencia a Matisse y la naturaleza dentro de un lenguaje plenamente abstracto. Bajo dicha denominación se agruparon unos artistas que trabajaban una pintura de aparente fácil solución, pero con complejos análisis extrapictóricos<sup>23</sup>, sin dejar de ofrecer un resultado finalizado y completo. Tuvo sus principales manifestaciones en la pintura y la escultura y también es conocido como Nuevo Reduccionismo a cuya denominación pertenecieron artistas como Claude Viallat, Louis Cane, Marc Dvade, Daniel Dzeuze, Patrick Saytour Noël Dolla, Jean Pierre Pincemin y Vicent Bioulès quienes sobre todo apostaron por una pintura desprovista de todo aquello que no fuera su propia materialidad<sup>24</sup>.

Por último, es también el momento en el que el **arte feminista** toma cuerpo como consecuencia de todo un movimiento socio-cultural que empieza a emerger y que prepara el terreno de lo que en el futuro será<sup>25</sup>. En Estados Unidos fundamentalmente, en los años setenta las teorías feministas entran en el ámbito artístico del momento y muchas mujeres artistas empiezan a plantear un arte que pone en cuestión las actividades y los temas de la mujer. El pensamiento feminista planteado en las artes se configura como un elemento clave en el conjunto de discursos críticos de esos años que arranca de una revisión del papel de la mujer en el mundo del arte como productora, pero también como objeto de representación. Es fundamental en ese proceso el artículo de la historiadora Linda Nochlin publicado en 1971 y titulado “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” que marcó de algún modo el punto de partida de la revisión de la Historia del Arte desde el punto de vista patriarcal y puso en evidencia los valores establecidos como universales que establecían dicha historia.

---

<sup>22</sup> GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000; p. 20.

<sup>23</sup> Llegaban a los límites de la abstracción base teórica del materialismo histórico y el psicoanálisis de Lacan

<sup>24</sup> GUASCH, Ana María, ob. cit.; pp. 211- 226. En 1969 protagonizaron una exposición que les encumbró como grupo y para 1972 sus miembros se escindieron.

<sup>25</sup> DE DIEGO, Estrella. *Artes visuales en Occidente. Desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2015; p. 117-132.

No obstante, la consecuencia de dicho planteamiento no hizo sino incluir o rescatar a algunas mujeres dentro de la secuencia ya creada bajo el signo anterior, que determinaban su excelencia desde los valores que regían la sociedad patriarcal en que se desarrollaba. Aun así, fue el punto de partida para crear una crítica específicamente feminista que revisaría los conceptos instalados desde la mirada masculina y además se produjo un activismo feminista centrado en el mundo del arte muy importante que produjeron ciertos grupos y consiguieron abrir algunos caminos<sup>26</sup>. Igualmente, dentro de los nuevos comportamientos artísticos, mujeres artistas como Ana Mendieta, Eleanor Antin, Helena Almeida, Hannah Wilke o Cindy Sherman entre otras, se plantearon nuevos discursos sobre el cuerpo femenino en imágenes, performances o fotografías que comenzaron a irrumpir en la escena creativa.

## 2. Situación de la creación artística en España

En España, la Guerra Civil y su posterior gobierno autárquico truncó muchas de las iniciativas de vanguardia artística que se habían conformado en los años veinte y treinta del siglo XX, lo cual acarreó severas secuelas en cuestiones culturales y creativas durante los años más inmediatos de la postguerra. Las nuevas directrices de dirigismo político social y cultural que las autoridades franquistas intentaron alentar en un primer momento recuperaron en los inmediatos años de la posguerra unas posturas claramente clasicistas y tradicionalistas que marcaron en gran medida el arte oficial del momento, de forma que quedaron reprimidas las posturas de vanguardia que en el ámbito internacional se estaban produciendo<sup>27</sup>. Sin embargo, desde finales de los años cuarenta empieza a producirse una reconstrucción de la modernidad al emerger ciertos artistas que trabajan por asentar postulados abstractos que incluso serán aprovechados y adoptados por el régimen franquista<sup>28</sup>. A pesar de que no surgen como en Europa apuestas revolucionarias claramente políticas como podían ser los postulados del grupo CoBrA<sup>29</sup>, durante los años cuarenta y cincuenta también nacieron una serie de grupos, Pórtico (1947), *Dau al Set* (1948), Escuela de Altamira (1948), El Paso (1957), Equipo 57 (1957) y Estampa Popular (1958), que son revolucionarios y en cierto sentido también políticos. Los creadores de estos grupos pretenden volver a la vanguardia perdida de los años treinta y recogen, en la mayoría de los casos, con la excepción de Estampa Popular, la opción no figurativa como una reacción frente al tradicionalismo y el atraso cultural que se vivía en esos momentos. Igualmente, dentro de las individualidades creativas que emergen en estos años debemos señalar a los escultores Jorge Oteiza y Eduardo Chillida

<sup>26</sup> En 1969 se fundó WAR, (*Women Artists in Resistance*), WASABAL (*Women Students and Artists for Black Art Liberation*), en 1970: *Ad Hoc Committee of Women Artists* y en 1971, WIA (*Women in the Arts*).

<sup>27</sup> Puede consultarse variada bibliografía sobre las artes plásticas en la posguerra española. Señalamos a continuación algunos de los trabajos más relevantes: BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*. Madrid: Espasa Calpé, 1995; pp. 25 – 351; UREÑA, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

<sup>28</sup> Un reciente análisis sobre la relación del estado con los postulados de vanguardia puede verse en: MARZO, Jorge Luis. *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?: arte y poder en España desde 1950*. Murcia: CENDEAC, 2010.

<sup>29</sup> Colectivo internacional de artistas procedentes del norte de Europa formado entre 1948-1951 dentro de la estética expresionista para el pueblo. Sus miembros más destacados fueron Corneille, Karel Appel, Asger John o Alechinsky, entre otros.



ambos dentro de una vanguardia abstracta geométrica, que serán exportados por el régimen como imagen de lo moderno español<sup>30</sup>.

Con anterioridad a los años sesenta, en España los intentos por recuperar la vanguardia eran limitados por la poca información y también por la escasa proyección social de la misma. Con todo, a partir de los años cincuenta empezarán a producirse cambios notables como consecuencia de la situación más aperturista del régimen oficial<sup>31</sup>. Empiezan a emerger artistas dispuestos a romper con lo oficialmente establecido e intentarán recuperar el hilo perdido de las vanguardias históricas. Es en ese momento cuando irrumpe con fuerza el informalismo en España como la postura abstracta con mayor aceptación que enlaza con la vanguardia internacional y se convertirá en la tendencia predominante que incluso servirá como plataforma para la promoción exterior del país. Creadores tan significativos como Tápies, Hernández Pijoan, Guinovart, Muñoz, Cuixart, el grupo *Dau al Set* o el grupo El Paso creado en 1957 y convertido en representante de la nueva vanguardia que estaba comandado por artistas como Antonio Saura, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Manuel Viola, Martín Chirino, Juana Francés, Manuel Millares o Luis Feito, quienes demostraron un lenguaje expresionista que vino a reconocerse como un enlace al dramático gusto histórico español<sup>32</sup>. En ese sentido, incluso serán los estamentos oficiales del régimen los que aceptarán las expresiones informalistas y las adecuarán para su propio beneficio, tal como se manifiesta a raíz de la I Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada a instancias franquistas en 1955. Explotado por el Estado para proyectar una imagen de liberalismo, también sirvió a los artistas para su beneficio propio a través de la proyección internacional que les ofreció. No se debe olvidar el apoyo que la crítica oficial les brindó a través sobre todo de los textos de Carlos Areán sobre el nuevo arte informalista y abstracto de estos años y, por otro lado, la puesta en marcha del Museo de arte abstracto español de Cuenca en 1966, que también ayudará a la difusión, conocimiento y potenciación del arte abstracto en el panorama nacional gracias al núcleo de artistas que allí se reunieron tales como Zóbel, Torner, Rueda o Alfonso.

Igualmente y paralelamente al informalismo, a finales de los años cincuenta surge otra vertiente también abstracta pero centrada en un arte normativo y analítico, con un carácter más experimental y no gestual. Fueron varios los grupos de artistas reunidos en torno a esta tendencia como Equipo 57, puesto en marcha en París en 1957 como consecuencia de la influencia de las ideas y los trabajos de Jorge Oteiza y se configurará como el mayor exponente del trabajo formalista y normativo del momento<sup>33</sup>. Compuesto inicialmente por

---

<sup>30</sup> Se consideraba equivocadamente que las obras abstractas no conllevaban ningún tipo de mensaje político.

<sup>31</sup> Se suaviza la política autárquica y proteccionista de la posguerra como consecuencia de la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial y por la necesidad de apertura y reforma que tenía España en esos momentos. Recordamos que es el momento en el que los nuevos ministros tecnócratas promueven importantes reformas políticas y económicas que posibilitan la modernización aparente del país.

<sup>32</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988; p. 117.

<sup>33</sup> El germen del grupo se encuentra en la visita realizada por Jorge Oteiza en 1954 a Córdoba donde al conocer a José Duarte empieza a crear un grupo de creadores interesados por las investigaciones espaciales.

Agustín Ibarrola, José Duarte, Ángel Duarte, Juan Cuenca y Juan Serrano, recogía el trabajo colectivo e interdisciplinar de estos creadores junto con el de otros como Néstor Basterretxea unido de manera coyuntural o Francisco Aguilera Mate o Thorkild Hansen. Trabajaron conjuntamente hasta 1962 aproximadamente, dentro de una teoría neoconstructivista frente al informalismo individualista e invocaban las técnicas y medios más avanzados de producción con influencias de la Bauhaus. Su objetivo no era solo crear pinturas, sino también esculturas y diseños de otros objetos útiles como muebles, para lograr la integración del arte con la vida, en un nuevo intento de utilizar el poder transformador y comunicador de la obra de arte. Con posturas similares en cuanto a formas expresivas, pero con trayectorias diferentes, otros grupos como Grupo Parpalló<sup>34</sup> o Equipo Córdoba<sup>35</sup>, también se encuadraron en este tipo de trabajos colectivistas que vinieron a unirse a las prácticas de autores individuales como Pablo Palazuelo o Eusebio Sempere por reseñar a dos de los más significativos<sup>36</sup>. Pese a contar con el beneplácito de la crítica de autores como Vicente Aguilera Cerní, Antonio Jiménez Pericas o José María Moreno Galván, este tipo de arte no va a adquirir la preponderancia que se le suponía como opción que superaba las carencias del informalismo y sobre todo en los años sesenta serán los realismos los que empiecen a establecerse y a dominar el panorama plástico. A ello también se le añade el hecho de que por ejemplo Equipo 57 finalizara su labor alrededor de 1961 y muchos de sus miembros en vez de continuar con la experimentación plástica analítica, continuaron por la senda del realismo crítico de Estampa Popular, integrándose en sus diferentes colectivos.

Si atendemos a lo acontecido en la década posterior, en los sesenta, en la escena creativa española, fundamentalmente se pondrá de manifiesto la crisis del informalismo; anunciada ya en el ámbito internacional una década antes, pero con un fuerte arraigo en la península y en algunas zonas geográficas de manera más acusada que en otras, lo que provocará que dicha crisis se produzca de manera desigual según el lugar que se analice<sup>37</sup>. El grupo El Paso creado en 1957 y con un reconocimiento incluso internacional, acababa sus actividades para 1960, marcando el final del triunfo informalista y será en esos momentos cuando se producirá una proliferación de movimientos figurativos de carácter fundamentalmente realista en sus diversas vertientes, desde la crítica y la disidente hasta la pop y actual o incluso la más tradicionalista, que vinieron a adecuarse a la nueva imagen de la España del desarrollismo que empezó a imponerse. En ese sentido también desde las autoridades franquistas se quiso atender a nuevas poéticas olvidando el agotado

---

<sup>34</sup> Surgido en Valencia en 1956 fue el Grupo Parpalló con una primera etapa más centrada en la abstracción figurativa y una segunda fase a partir de 1959 con Eusebio Sempere, Andreu Alfaro y Doro Balaguer con un enfoque mayor hacia lo geométrico y analítico

<sup>35</sup> Fundado en la Escuela Experimental de Pintura de Córdoba con José Duarte como su maestro en 1957 e integrado por Francisco Arenas, Segundo Castro, Manuel García, Manuel González, Alejandro Mesa y José Pizarro. *De la Escuela Experimental al Equipo Córdoba (1954-1957)*. [Cat. Exp.], octubre-diciembre 2014, Galería José de la Mano, Madrid: José de la Mano Galería de Arte, 2014.

<sup>36</sup> Puede consultarse parte de la historia del arte normativo en los cincuenta y sesenta en MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. ob. cit.; pp. 216-229.

<sup>37</sup> En ese sentido, en el País Vasco, las opciones informalistas en pintura tendrán una fuerte aceptación e incluso se mantendrán a lo largo de los setenta.

informalismo que era adecuado al discurso del artista comprometido con las clases menos desfavorecidas y dando un giro hacia el realismo<sup>38</sup>. El propósito en la utilización de los diferentes tipos de figuración era centrarse en la realidad que le rodeaba, tal como sucede con el Grupo Hondo, formado en 1961 por J. Genovés, J. Jardiel, F. Mingoni y G. Orellana entre otros, que utilizaban una nueva figuración de carácter todavía expresionista con tintes provocadores donde se advertían todavía restos del informalismo anterior. Sin embargo, incluían un relato sobre el espacio muy en consonancia con el que Francis Bacon trabajaba y que tanto reconocimiento le estaba reportando en esos momentos y que se tradujo en una influencia notable en varios de los creadores nacionales. Dentro de esa nueva figuración de carácter expresionista también se puede encuadrar el trabajo de otros creadores relevantes como Juan Barjola que deshumanizaban las figuras a través de los entornos y los elementos deformados insertados en los mismos.

Las diferentes reelaboraciones figurativas que empezaron a dominar la década de los sesenta fueron múltiples en cuanto a formas, discursos, objetivos y representaciones. Entre las mismas, el realismo crítico se trataba de un movimiento que había predominado en España desde mediados de los años cincuenta, sobre todo desde un punto de vista social y comprometido políticamente que se adecuó en los años sesenta al discurso del artista comprometido frente a las posturas abstractas y analíticas. Uno de los movimientos más importantes surgidos a finales de los cincuenta fue el de Estampa Popular promovido por José García Ortega, con sus diversos grupos a lo largo de la geografía española y con una fuerte relación con el mundo político de izquierda<sup>39</sup>. Así sucedió en el grupo surgido en Vizcaya, donde se integraron Agustín Ibarrola, María Francisca Dapena y Dionisio Blanco en 1962. Su principal objetivo era plasmar y denunciar una situación a la sociedad por medio de un arte realista que interpretaba los sucesos de una manera muy expresionista y sencilla de formas. Asimismo, otro de los objetivos fundamentales era acercar el arte al pueblo, efectuado a través tanto de la técnica elegida, en su mayor parte grabados cuya multiplicidad abarataba el producto y tenía una mayor facilidad de adquisición, como mediante la estética centrada en la figuración<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> NÚÑEZ LAISECA, Mónica. “El realismo español fuera de España: transmisión y lectura de una identidad estética durante la guerra fría”. En CABAÑAS BRAVO, Miguel [Coord.]. *El Arte Español fuera de España*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2003; pp. 134-135.

<sup>39</sup> La relación de José García Ortega y de otros miembros al clandestino Partido Comunista no quiere decir que todos pertenecieran al mismo, ya que hubo actitudes políticas diferentes. Puede consultarse sobre la historia de los diferentes grupos de Estampa Popular: DE HARO, Noemí. *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta*. [Tesis Doctoral], Director: Miguel Cabañas Bravo. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), 2009. También existe la publicación: DE HARO, Noemí. *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

<sup>40</sup> Es un tema que ha sido puesto en entredicho dada la poca aceptación que tuvo entre las clases más populares, ya que las personas que acudían a sus muestras y compraban sus grabados eran gente de posición económica relativamente buena y culta. MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. ob. cit.; pp. 265-266.

Con objetivos similares de expresión de una realidad crítica a través de imágenes reconocibles pero con un planteamiento diferente en las formas y en los fines, -que incluso llegó a enfrenarles<sup>41</sup>-, hubo otros grupos que si bien comenzaron en los sesenta, también desarrollaron su creación en la década posterior, como por ejemplo el Equipo Crónica, fundado en Valencia en 1964 y formado por dos de los miembros de Estampa Popular de aquella ciudad, Rafael Solbes y Manuel Valdés junto a Juan Antonio Toledo, quien abandonó la experiencia al poco tiempo. Con una estética cercana al pop y también a la llamada nueva figuración, el interés del grupo era ofrecer un realismo eficaz que sirviera para relatar y criticar



Fig. núm. 95. Equipo Crónica. *El intruso*, 1969.

una realidad social y política que hiciera al espectador reflexionar. Lo llevaron a cabo a través de un lenguaje actualizado con las imágenes del momento, tomadas de la publicidad y de los medios de comunicación y con un trabajo desde la multiplicidad de la obra y la manipulación de la imagen dentro de la misma. Un ejemplo fue la serie realizada en 1969 sobre el Guernica de Picasso que fue expuesta en la Galería Grises de Bilbao (Fig. núm. 95), donde se puede observar cómo reinterpretaron la imagen de la obra picassiana, -de plena actualidad por su intento de robo y por tratarse de una de las obras más influyentes del arte contemporáneo español- con la utilización del cómic que insertaba ironía y crítica política dentro de la imagen. La labor del Equipo Crónica continuará durante la década de los setenta hasta 1981 con diversas series que abordaban cuestiones sociales, políticas, culturales o artísticas, con su particular iconografía modificada para provocar una reflexión crítica. Además, en ese tiempo realizará sendas apariciones significativas tanto en los Encuentros de Pamplona de 1972 como en la muestra “Vanguardia artística y realidad social” de la Bienal de Venecia de 1976 de la que incluso formó parte del comité organizador.

De manera similar, surgirá en Valencia otro grupo llamado Equipo Realidad formado por Jorge Ballester y Juan Cardells quienes desde una estética pop elaborarán unas ideas de trabajo colectivo y compromiso político en el arte. Con menor relevancia en el aspecto crítico, en sus obras también incorporaban imágenes de los medios de comunicación con ironía y con un enfoque de denuncia política que, aunque con una trayectoria más reducida, continuó hasta 1977<sup>42</sup>. Estos dos grupos quedaron encuadrados dentro de un realismo crítico diferente al de Estampa Popular por atender en mayor medida a lo actual de su momento, atacar el mundo capitalista, la situación política y la sociedad de consumo y rechazar ser promocionados por el Régimen. Es lo que Vicente Aguilera Cerní llegó a englobar como “Crónica de la realidad”, un movimiento que pretendía aunar a los diferentes artistas realistas y que quedó definido con la cambiante obra de Juan Genovés y Rafael Canogar<sup>43</sup>. El primero de ellos, Genovés, había participado de los trabajos experimentales del grupo Parpalló y

<sup>41</sup> Se debe reseñar la colaboración inicial entre los miembros del Equipo Crónica y los de Estampa Popular de Valencia a través de carteles, postales, calendarios o cómics

<sup>42</sup> Puede conocerse parte de la historia de dicho grupo en: MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. ob. cit.; pp. 271-273.

<sup>43</sup> BOZAL, Valeriano. ob. cit.; pp. 484-488.

posteriormente trabajó una estética realista de cariz social a través de fotografías de figuras múltiples y pequeñas en actitudes de correr o caer, con fuerte expresividad y con gran resonancia pública nacional e internacional<sup>44</sup>. En el caso de Canogar, tras una etapa informalista como miembro de El Paso, empezó a incluir en sus pinturas elementos figurativos de influencia pop tanto en pinturas como en esculturas de nuevos materiales que derivó en una nueva etapa de crónica de la realidad a través de imágenes de los medios de comunicación y una figuración comprometida que en 1971 fue premiada en la XI Bienal de Sao Paulo.

La estética pop que utilizaban tanto Equipo Crónica como el Equipo Realidad será una de las grandes influencias para los jóvenes del momento desarrollista. Si para algunos autores como Francisco Calvo Serraller la información sobre el fenómeno era bastante amplia en España dadas las diversas muestras sobre el arte pop celebradas en 1963 y 1964 tanto en Madrid como en Barcelona, unido a las crónicas que desde Nueva York ilustraba Barbara Rose en la revista *Goya* durante 1963<sup>45</sup>; para otros estudiosos como Julián Díaz Sánchez, dichas exposiciones no pasaron de ser meras anécdotas sin mayor proyección que la de reafirmar el declive del informalismo<sup>46</sup>. Sea como fuere, lo que es cierto es que el trabajo pop de los artistas españoles diferirá del de los norteamericanos y los europeos; por un lado, por las particularidades propias del país, sin el nivel de desarrollo industrializado de las sociedades inglesas y americanas y, por otro lado, por el compromiso político de los artistas españoles que, no comprendieron la crítica intrínseca de las manifestaciones pop y lo rechazaron por considerarlo un producto americano. Tales circunstancias hicieron que las imágenes del movimiento pop español tuvieran unos objetivos y unos motivos diferentes a los internacionales.

Dentro de esta manera de narrar la realidad se buscaba superar de algún modo la neutralidad y frivolidad del pop americano, un movimiento con deudas a la Figuración Narrativa en la que también se incluyeron otros creadores como Eduardo Arroyo, cuyo trabajo tuvo una fuerte resonancia en España por varios motivos. En primer lugar, su exilio en Francia desde 1958 le hizo participar en la renovación de la plástica de los jóvenes realistas franceses en los años sesenta, quienes trabajaron una nueva figuración de corte narrativo, que se oponía tanto al pop art como a los nuevos realismos. Por otro lado, en su obra se mantiene una oposición al régimen franquista que trata con una fuerte ironía y crítica el análisis de la situación social y política, con lo que logra desmitificar el medio y su cultura a través de los tópicos y los estereotipos del momento. En sus obras, además de la importancia de la narración frente a otras figuraciones objetuales, incluye la caricatura de los elementos,

---

<sup>44</sup> Los estamentos franquistas llevaron en 1966 la obra de Genovés a la Bienal de Venecia en un intento de demostrar la existencia de otras formas de trabajar ajenas al informalismo y en 1967 la Dirección General de Bellas Artes de Madrid organizó en sus salas una exposición de sus obras.

<sup>45</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. ob. cit.; p. 126.

<sup>46</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, Julián. "Sobre la recepción del "Pop Art" en España". En CABAÑAS BRAVO, Miguel [Coord.]. *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2005; pp. 495-504.

que pese a ser objeto de crítica, venía a defender el oficio de la pintura frente a la experimentación.

No obstante, frente al realismo crítico de los diferentes grupos de Estampa Popular y a las posturas tanto pop como de crónica de la realidad, también en esos años empiezan a emerger una nueva forma de realismo que no tiene tanto que ver con las cuestiones críticas y sociales sino más bien con unas posturas personales que reflejaban un mundo nuevo cargado de modernidad en su temática de ensueño, atemporalidad, nostalgia o cotidianeidad alejada de los presupuestos pop imperantes. Englobados por Valeriano Bozal como un arte de “Realidades cotidianas”<sup>47</sup>, sus autores realizaban una figuración cercana al tradicionalismo en las formas y con un gran dominio técnico, mientras que la temática indagaba en las realidades del día a día. Con dos núcleos diferentes en Madrid y Sevilla, en la capital de España se conformó gracias a la amistad de varios estudiantes de la Escuela de San Fernando. Con Antonio López como figura central, le acompañaban con las mismas características entre otros creadores, Amalia Avia, Julio López, María Moreno, Teresa Duclós, Miguel Pérez Aguilera, Francisco Cortijo o Carmen Laffon. Pese a las diferencias entre ellos, sus obras se encuadraron en lo que fue denominado como “Realismo Mágico”, una corriente que alcanzó un éxito notable en los años setenta, sobre todo por la importancia que adquirió en el ámbito internacional el hiperrealismo norteamericano, consagrado en la V Documenta de Kassel de 1972. Incluso en la cita de 1977 se pudieron ver pinturas de artistas españoles que trabajaban esta práctica del realismo dentro de la sección “Realidad, Hiperrealidad, Irrealidad” con lo que supuso el espaldarazo final al “Realismo Español”<sup>48</sup>.

Una de las mayores conquistas de estos creadores fue la constatación de la existencia de un realismo en España diferente al crítico o social que adquiriría de igual modo la categoría de contemporáneo. Frente a una crítica benevolente con sus obras por tratarse de una vuelta al oficio tradicional de la pintura, Simón Marchán Fiz reprochó a estos nuevos realismos que no ofrecieran un vanguardismo real, por adecuarse al mercado y al status de la obra del momento sin cuestionar los mecanismos de producción y distribución, con una búsqueda de éxito rápido y un interés por representar al nuevo realismo e hiperrealismo además de tener una neutralidad ideológica<sup>49</sup>. Con todo, dentro de esta forma de figuración es necesario aludir al trabajo que algunos de sus miembros llevaron a cabo en el campo escultórico ya que intentaron renovarla través del realismo.

Del mismo modo, a finales de los años sesenta la atención a lo plástico en detrimento de lo político y social también será una característica de otro grupo de pintores englobados bajo el crítico y pintor Juan Antonio Aguirre con la etiqueta de **“Nueva Generación”** en 1967. Sin un predicado estético común, ni ser un colectivo con un manifiesto o programa,

<sup>47</sup> BOZAL, Valeriano. ob. cit.; pp. 488-509.

<sup>48</sup> DE HARO, Noemí. Tesis citada; p. 81.

<sup>49</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. ob. cit.; pp. 275-276.



sus miembros estaban unidos por una actitud ante el arte que Aguirre conformó en torno al artista Luis Gordillo quien representaba, bajo su punto de vista, la figura esencial de lo que significaba la “Nueva Generación”, ya que su obra era “la contribución española más importante a las vertientes figurativas del momento”<sup>50</sup>. La heterogeneidad de las tendencias que trabajaban, desde el realismo post-pop hasta la figuración, pasando por el trabajo analítico y abstracto de la geometría, explicaban la multiplicidad de posturas trabajadas en el grupo. En su momento, se alzó igualmente como otra alternativa al informalismo imperante y sobre todo reclamaban una vuelta a lo primigenio de la pintura, sin importar tanto el compromiso ideológico de las obras. Su irrupción en el panorama de finales de los años sesenta a través de varias muestras colectivas desembocará en los años setenta en un fuerte impulso a la pintura que, se convertirá en el periodo democrático, gracias al apoyo crítico e institucional, en la corriente fundamental española que enlazaba con las tendencias internacionales de los años ochenta.

Las personas que participaron en el grupo además de tener procedencias diferentes, variaron en las dos exposiciones puestas en marcha en 1967, la primera en la sala Amadís de Madrid que dirigía Juan Antonio Aguirre en esos momentos y la segunda en la Galería Edurne también de la capital española. Pese a los cambios, en ambas hubo un núcleo de artistas encabezados por el citado Luis Gordillo, junto a Elena Asins, Manuel Barbadillo, Alexanco, Jordi Teixidor, José María Yturralde, Pablo Manuel Egido, Jordi Galí, Julián Gil, Pedro García Ramos y el propio Juan Antonio Aguirre quien, finalmente les impulsó teóricamente con la publicación de su libro “*Arte Último*” en 1969, donde recogía las ideas que tenía sobre el sentido del grupo y la nueva escena creativa española. En el mismo es significativo que incluyese a dos artistas vascos, Vicente Ameztoy y Xabier Morrás pese a que no estuvieran en las muestras madrileñas<sup>51</sup>. Se ha resaltado que la aportación fundamental de la conformación de este grupo de artistas no fue tanto de carácter estético, sino ético, al ofrecer una nueva actitud frente a lo establecido, con lo que vino a demostrar alternativas creativas nuevas y eclécticas frente a los realismos críticos y al informalismo asumido dentro de la cultural oficial del arte español. Además, esta nueva actitud menos comprometida, con mayor libertad de creación y expresión y con un interés sobre todo por lo estrictamente plástico será lo que caracterizará a la creación española durante buena parte de los setenta y sobre todo durante los ochenta.

Como vemos, lo que Aguirre reunió como una alternativa a lo establecido no solo se centró en el realismo pop e irónico de Gordillo y otras figuraciones, sino que también incluyó a artistas normativos y con un trabajo dentro de la abstracción analítica, no gestual y que en algunos casos se acercarán al arte óptico, cinético y minimal como eran Elena Asins, Manuel

---

<sup>50</sup> AGUIRRE, Juan Antonio. *Arte último. La “Nueva Generación” en la escena española*. Madrid: Ediciones del Umbral, 2005; p. 37.

<sup>51</sup> Recientemente se reeditó el libro: AGUIRRE, Juan Antonio. *Arte último. La “Nueva Generación” en la escena española*. Madrid: Ediciones del Umbral, 2005.

Barbadillo, Jorge Teixidor, José María Yturralde, Gerardo Delgado y Julio Plaza<sup>52</sup>. Pese a lo numeroso que puede parecer el grupo, esta opción más experimental que surge a finales de los años sesenta como una continuación de los trabajos realizados por los normativos de finales de los cincuenta, no tuvo un asentamiento tan fuerte como lo tendrá la figuración en los años setenta. En cierto sentido, se pueden relacionar con los mismos, los minimalismos abstractos dentro de la escultura de Sergi Aguilar o Andreu Alfaro, quienes continuaron con la búsqueda de la abstracción a través del rigor geométrico estricto.

La heterogeneidad de tendencias a finales de los años sesenta nos permite hablar de la existencia de prácticas de gran experimentalismo y en ese sentido, incluso hubo algunos autores que participaron en los comienzos de lo que será el arte cibernético. La oportunidad la ofreció el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, creado en 1966 gracias a un acuerdo con la empresa de ordenadores IBM para aplicar las técnicas del cálculo automático a la investigación interdisciplinaria y la creación. Uno de los campos en los que se quiso aplicar la innovación fue en el ámbito artístico, de modo que el centro de cálculo se convirtió en lugar de encuentro y experimentación con ordenadores para muchos artistas analíticos de los años setenta, tales como Barbadillo e Yturralde, quienes serán algunos de los asistentes al Seminario sobre Generación Automática de Formas Plásticas ofrecido en 1970. También contaron con la participación de José Luis Alexanco, quien se implicará en el trabajo con las computadoras y logrará poner en marcha varias obras interesantes relacionadas con el movimiento y el módulo. Hasta 1982 el seminario desarrolló diferentes actividades enfocadas a dinamizar y difundir el trabajo del arte con el ordenador, no solo en la producción sino también con la celebración de seminarios sobre formas plásticas, composición de espacios arquitectónicos y música como fue el ciclo de conferencias celebrado en 1969, “Formas Computables” en el que dieron a conocer por primera vez en España las experiencias del arte cibernético o la publicación del libro *Ordenadores en el arte*, así como la exposición “Generación automática de formas plásticas” donde la obra de los españoles mencionados se unió a la de los extranjeros<sup>53</sup>. Por todo, el papel dinamizador de este centro fue innegable dada la experimentación que se produjo en el mismo al abrir las puertas a la innovación vanguardista enlazada con las realizaciones internacionales y a los postulados conceptuales de los años setenta.

Pese a todo lo señalado, lo que verdaderamente alcanzó un fuerte impulso en los años setenta fue la figuración. La decidida apuesta por la pintura que ofrecieron desde “Nueva Generación” tuvo como consecuencia que muchos creadores jóvenes de este periodo se centraran en la nueva figuración, con la que lograron el beneplácito de la crítica que la elevará como el arte oficial de la nueva España democrática y ministerial de los años ochenta. Será lo que ha sido denominado como “Nueva Figuración” madrileña, que surge

---

<sup>52</sup> Se ha señalado que, para mediados de los setenta, Aguirre desistió de continuar manteniendo a “Nueva Generación” por la cada vez más generalizada presencia de los abstractos geométricos y únicamente mantuvo su contacto con Gordillo.

<sup>53</sup> MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. ob. cit.; pp. 311-315.

enfrentada al informalismo e igualmente a la lectura politizada del arte pop que se hacía en España y en cierta manera, también a las posturas conceptuales que surgen coetáneamente a sus trabajos, con quienes comparten una manera de entender el arte, pero no el medio ni el resultado que obtienen.

Los artistas que participaron de esa denominada “Nueva Figuración” madrileña tuvieron a Luis Gordillo como el punto de referencia principal, aunque igualmente recibieron influencias de los postulados pop, de la nueva figuración e incluso de realismo cotidiano que a finales de los sesenta y principios de los setenta se estaba ofreciendo. Los nombres de los jóvenes que se han identificado con esa designación son Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Carlos Franco, Chema Cobo, Herminio Molero, e incluso los propios Juan Antonio Aguirre y Luis Gordillo, entre otros<sup>54</sup>. Todos ellos mantenían una nueva actitud que no consideraba importante el compromiso político, sino tener una libertad de creación y expresión y una fe ciega en la capacidad de la pintura. Aglutinados en un primer momento por la Sala Amadís que gestionaba Juan Antonio Aguirre en donde expondrán algunos de estos jóvenes, posteriormente, será la Galería Buades la que los reúna y promocióne. Con todo, el mayor espaldarazo al grupo se producirá a finales de los años setenta gracias a exposiciones como la celebrada en 1979 por la Galería Juana Mordó, titulada “1980” y presentada por tres críticos de arte, Ángel González, Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas quienes auparon a esta nueva generación de figurativos madrileños afirmando la calidad de un arte nuevo, joven, no ideológico y sin una orientación estilística definida<sup>55</sup>. Posteriormente, otras muestras como “Madrid D.F” en 1980 y “Otras figuraciones” al año siguiente reafirmará la posición privilegiada que adquirirán estos creadores en los años ochenta<sup>56</sup>, con más exposiciones y una gran presencia en los medios críticos del momento, lo cual provocará que la historiografía artística española le ofrezca una preponderancia en detrimento de las posturas conceptuales.

El interés de este grupo de jóvenes era ofrecer una pintura determinada por su propia especificidad, un aspecto que se ha relacionado con la situación socio-política del momento, de transición de un régimen autoritario a uno democrático lo que conllevaba no querer remover el pasado para que se asentara la democracia más fácilmente, además de unirlo a un deseo de adecuarse a los nuevos tiempos mercantilistas que empezaban a instaurarse<sup>57</sup>. Sin embargo, se debe resaltar que no se conformaron como un grupo, ni una nueva tendencia,

---

<sup>54</sup> Puede consultarse variada bibliografía al respecto: DE LA TORRE OLIVER, Francisco. *Figuración postconceptual. Pintura española: de la nueva figuración madrileña a la neometafísica. (1970-2010)*. [Tesis Doctoral], director: David Pérez Rodrigo. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011 o catálogos de exposiciones recientes como: *Los Esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los años 70*. [Cat. Exp.], 2009 - 2010, itinerante, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009

<sup>55</sup> BOZAL, Valeriano. ob. cit.; p. 594.

<sup>56</sup> Sobre la importancia de estas muestras puede consultarse al respecto la tesis citada de Francisco de la Torre Oliver por su enfoque dirigido a las mismas, así como los análisis realizados por Valeriano Bozal y Jorge Marzo y Patricia Mayayo en los libros ya señalados anteriormente, en las páginas 593-600, y pp. 465-467.

<sup>57</sup> ALBARRÁN DIEGO, Juan. “Del “desarrollismo” al “entusiasmo”: Notas sobre el arte español en tiempos de transición”. En *Foro de Educación*, núm. 10, 2008; p. 174.

sino que la unión era una suerte de sintonía en las sensibilidades y actitudes artísticas, con lo que cada uno tenía una personalidad diferente que les permitirá tener su éxito de manera individual.

Luis Gordillo se convirtió en la figura reconocida de mediación entre la generación más joven y la anterior de “Nueva Generación”. El contacto con su obra será esencial por convertirse en un referente para el arte español de finales de los sesenta y sobre todo para



Fig. núm. 96. Luis Gordillo. *Caballero cubista aux larmes*, 1973. Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

muchos jóvenes de los años setenta. Su abandono de la pintura informalista tras su conocimiento del arte pop, para retomar la figuración sin llegar a integrarse del todo en la neofiguración, ni en el pop; la emprendió a través de un nuevo camino diferente, individual y original que será ejemplo y enlace para las generaciones más jóvenes de pintores madrileños que buscaban una nueva expresión que, sobre todo, incidía en la idea de la necesidad del arte y del artista frente a las teorías modernas de su desaparición. En su obra la figuración dialoga con la abstracción, con el pop y a su vez trabaja una experimentación con otras técnicas como la fotografía, la seriación, los temas de los medios de masas como el cómic o la publicidad de la que toma imágenes (Fig. núm. 96). Además, la importancia de los contornos y perfiles de las figuras y objetos o de la vivacidad del color serán algunas de las características que repetirán los jóvenes madrileños.

De Luis Gordillo se pondera su vocación pictórica y su sentido del humor, lo cual permitió romper con el signo vanguardista que en los años sesenta todavía existía. Su impronta se dejó sentir en los trabajos de Alcolea, Cobo o Franco, no solo en las formas utilizadas sino también en la fuerza del color, en contraste con los informalismos de El Paso. Se trata de una pintura encendida tanto en el color como en la mordacidad y acidez de las historias propuestas, de forma que rompían claramente con las convenciones abstractas y aformales. Entre las cuestiones que compartían muchos de los componentes, existía una mirada hacia el pasado, con referencias a pintores de las primeras vanguardias, sobre todo en la reivindicación del color y el dibujo de autores como Matisse, Bonnard o Vallotton; a las que se une un interés por cuestiones y fenómenos del pop menos conocido de autores como Kitaj, Dime, Ruscha o Katz.

Entre los representantes de esta nueva generación figurativa, podemos destacar la obra de Guillermo Pérez Villalta, quien fue de los primeros que se afianzó en el panorama expositivo e intentó recuperar cuestiones clásicas de la pintura olvidadas para entonces tales como la perspectiva o la narratividad, a los que añadió asimismo aspectos de la cultura popular, tal como se aprecia en una de sus obras más emblemáticas que además sirvió de manifiesto para entender la actitud del grupo, *Grupo de personas en un atrio, o alegoría del arte y de la vida, o del presente y del futuro* de 1975 y expuesta en 1976 en la Galería Vandrés. En ella aparecen retratadas personas de su ámbito propio, el taller, exposiciones o tertulia, es decir

la realidad de un grupo de artistas sin una homogeneidad estilística sino unidos por la amistad y una forma de entender el arte, donde se encontraban entre otros, los pintores Carlos Alcolea, Juan Antonio Aguirre, Chema Cobo, Manuel Quejido, Carlos Franco, Herminio Molero y Luis Gordillo así como la galerista Mercedes Buades y el crítico de arte Juan Manuel Bonet, junto al autorretrato del autor. Cada uno definido en su pose y enmarcados a la manera clásica en un entorno arquitectónico imaginario.



Fig. núm. 97. Guillermo Pérez Villalta. *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro*, 1975. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Por su parte, Carlos Alcolea ofrecía en sus obras una clara deuda con la obra de Gordillo, con un gran interés por construir espacios ilusionistas y un dibujo nítido que utilizaba para romper escalas y perspectivas y que completaba con personajes fantasiosos de la imaginación más surrealista, que ofrecía a sus pinturas una fuerte ambigüedad. Además, sus obras contenían un cromatismo vivaz con referencias a artistas como Matisse o Tiziano (Fig. núm. 98). La narración irónica unida a los juegos de perspectiva y planos generadores de espacios controvertidos junto a un cromatismo muy amplio y vivo será lo que también utilice Chema Cobo en su pintura, donde a diferencia de Alcolea incluía figuras que se reconocen fácilmente por su cotidianeidad, con la que juega confrontándolos a elementos exóticos o fantásticos. No hay en la obra de estos autores dramatismo en sus narraciones, sino un juego de elementos plásticos unidos con realidades conocidas por el espectador a las que aporta ironía y crea nuevos mundos alejados de lo político y lo comprometido socialmente. Claro ejemplo de ello es la obra de Juan Antonio Aguirre, *La película era la política* de 1980 (Fig. núm. 99), donde parodia con ecos cinematográficos, el compromiso político de cierta pintura y demuestra su rechazo al mismo dentro de su trabajo artístico.

Fig. núm. 98. Carlos Alcolea. *Matisse de día*, *Matisse de noche*, 1977., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Fig. núm. 99. Juan Antonio Aguirre. *La película era la política*. 1980. Artium, Centro Vasco de Arte Contemporáneo.

Con todo, la historiografía del arte español de los años ochenta le ofreció una preponderancia en el discurso oficial de los nuevos tiempos institucionales y democráticos, convirtiéndoles en la tendencia vanguardista más significativa surgida en los años setenta en España y que vino a anticipar lo que en el ámbito internacional se configurará como las tendencias de los años ochenta, como la Transvanguardia italiana o el Neoexpresionismo alemán, de manera que por fin se consideraba que el arte español estaba a la par de la



vanguardia internacional.

Frente a la importancia que la pintura adquirió en esos años, las únicas opciones de la escultura serán las de continuar con los lenguajes abstractos encumbrados en la década anterior. En estos momentos emergieron creadores aislados como Sergi Aguilar que trabajará en la estela posminimalista y por otro lado, dentro de las posiciones figurativas ya hemos mencionado los trabajos de la realidad cotidiana de autores como Antonio López, aunque será dentro de la vanguardia, el gallego Francisco Leiro y el vasco Andrés Nagel quienes adquieran el mayor reconocimiento. Es un momento en el que también se empieza a romper con lo establecido gracias a la proliferación de la instalación y los nuevos medios de carácter conceptual que derivarán en los años ochenta en una proliferación de escultores de carácter novedoso<sup>58</sup>.

Al igual que sucede en el ámbito internacional, la escena creativa española de los años setenta está polarizada en dos grandes vertientes, si por un lado hemos conocido las corrientes figurativas heredadas de los años sesenta; por otro y convirtiéndose en la gran innovación del periodo, estarán las nuevas poéticas conceptuales. Tal afirmación no significa que otras posturas aceptadas de las décadas anteriores no continuaran trabajándose tales como la abstracción, el informalismo, el minimal o incluso otros realismos críticos. Aun así, y como consecuencia de los planteamientos de varios creadores de finales de los sesenta, lo que se produce en los años setenta es una crisis del objeto artístico y un replanteamiento original de la función y el papel del arte en la nueva sociedad de consumo, que se reflejaron en la irrupción de nuevas iniciativas experimentales más arriesgadas y relacionadas con el **arte conceptual**. Ante la dificultad de englobar posturas muy diferentes entre sí, las nuevas poéticas producidas en estos años fueron encuadradas y denominadas como “Nuevos Comportamientos artísticos”, un epígrafe bajo el cual, el crítico Simón Marchán Fiz englobó todas aquellas manifestaciones que trasgredían la manera de trabajar del objeto artístico tradicional sobre todo en su materialidad y ofrecían un interés por el proceso y por la experimentación con nuevos medios y soportes que, además, cuestionaban el valor de cambio de la obra<sup>59</sup>. En su ensayo titulado “Del arte objetual al arte de concepto” publicado por primera vez en 1972 y revisado y ampliado en 1974 con un apartado dedicado a la situación de este tipo de manifestaciones en España, el crítico ofreció el primer acercamiento teórico del país a las tendencias más actuales que, además suponía la legitimación de las experiencias que se estaban produciendo en esos mismos años en el estado<sup>60</sup>. Al igual que sucedía en el resto del mundo, en España surgen este tipo de prácticas como una respuesta a lo establecido tradicionalmente y en ellas convivirán desde poéticas cercanas al arte povera

<sup>58</sup> BOZAL, Valeriano. ob. cit.; 631-641.

<sup>59</sup> Bajo esa denominación el crítico ofreció en 1974 un ciclo informativo en Madrid organizado por el Instituto Alemán de la ciudad.

<sup>60</sup> Reconocía en 1974 que se trataba de la práctica más activa del país, ob. cit., p. 279. Igualmente, otro de los textos fundamentales para la recepción del arte conceptual en España es: COMBALÍA, Victoria. *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Anagrama, 1975.



y minimal, como diversas formas de acción, arte del cuerpo o trabajos con los nuevos medios como el vídeo o la fotografía.

El auge de este tipo de trabajos se produjo aproximadamente hacia 1971, fecha en la que tienen lugar tres importantes muestras en Madrid y se prolongará hasta 1976, momento en el que, pese a no desaparecer totalmente, sus autores continuarán una experimentación más dispersa en muchos casos de manera individual e incluso fuera de las fronteras españolas. La reducida cronología de su desarrollo se ha relacionado con la escasa atención que recibieron en su momento por parte de la crítica imperante y por los medios de difusión existentes, dado el contexto inmovilista y tradicional del momento en el que surgieron<sup>61</sup>. Para algunos estudiosos esa desatención fue motivada por la poca implicación política y social de las propuestas conceptuales y el carácter elitista e intelectual que adquirieron<sup>62</sup>. No obstante, para otros autores una de las características que distingue a las posturas conceptuales españolas de las opciones internacionales fue su politización, ya que “el contenido ideológico de las manifestaciones de arte conceptual (...), no es ni un añadido ni un residuo, sino un factor decisivo en su configuración concreta”<sup>63</sup>. Y es que algunos ejercicios conceptuales tendrán un compromiso con los problemas sociales y políticos en los que se gestan y adquirirán un carácter contestario<sup>64</sup>. En ese sentido, uno de los grupos más importantes fue el *Grup de Treball*, un colectivo catalán cuya actividad se desarrolló entre 1973 y 1975 y que acogió un número variable de artistas con Francesc Abad, Jordi Benito, Inma Julián, Jaume Carbó, María Costa, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, Pere Portabella, Manuel Rovira o Francesc Torres, entre los más destacados. Con mayor incidencia en el aspecto teórico que en el práctico, este intento colectivista promovió una transformación social a través del arte, continuando con la cultura de la resistencia que otras manifestaciones anteriores habían trabajado y sobre todo haciendo frente a los sistemas establecidos y ahondando en el papel del artista y la relación del arte y la sociedad<sup>65</sup>.

De especial relevancia para la asunción del conceptual en España fue la celebración de los afamados y encumbrados Encuentros de Pamplona en 1972<sup>66</sup>. Muy significativos por

---

<sup>61</sup> Pese a la dinamización producida por el boom galerístico de principios de la década, estas prácticas no tuvieron la acogida que necesitaron. MARCHÁN FIZ, Simón, ob. cit. p. 273.

<sup>62</sup> MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España. (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2015; p. 316.

<sup>63</sup> BOZAL, Valeriano. *Modernos y postmodernos*. Madrid: Historia 16, 1993; p. 100.

<sup>64</sup> Victoria Combalía en un trabajo reciente ha sacado a la luz algunos trabajos internacionales que defienden también posturas combativas: COMBALÍA, Victoria. “El arte conceptual español en el contexto internacional”. En *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. [Cat. Exp.], 11 octubre 2005-9 enero 2006, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005; p. 24. Igualmente se puede consultar la tesis sobre arte comprometido que ahonda en numerosos trabajos conceptuales: PARREÑO, José María. *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*. [Tesis Doctoral], director: Valeriano Bozal, Madrid: Departamento de Historial del Arte III Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

<sup>65</sup> MERCADER, Antoni; PARCERISAS, Pilar; ROMA, Valentín. *Grup del Treball*, [Cat. Exp.], 10 febrero – 11 abril 1999, Macba, Barcelona: Macba, 1999.

<sup>66</sup> Son numerosas las investigaciones realizadas en los últimos años en torno al acontecimiento en varias tesis doctorales: LÓPEZ MUNUERA, Iván. *Los encuentros de Pamplona (1972) como laboratorio de la democracia*. [Tesis

la extraordinaria ocasión que ofrecieron para informar sobre las poéticas más actuales de las artes plásticas y de la música en el extranjero, se conformó como un acontecimiento aislado en medio de la desinformación en la que estaba inmersa la España de los años setenta, al contar con la presencia de numerosos artistas pioneros en trabajos conceptuales, musicales y de acción<sup>67</sup>. Por el contrario, no obtuvo el éxito deseado en cuanto a repercusión e influencia en los artistas y en la sociedad, dada la incompreensión de la mayor parte de sus actividades y la no continuidad ofrecida a los mismos<sup>68</sup>. Organizados por artistas, en concreto por músicos, pertenecientes al Grupo Alea, de música experimental, su objetivo era colocar a la capital navarra dentro del circuito de los festivales de arte contemporáneo y mostrar las manifestaciones más radicalmente actuales como “un fragmento vivo de lo que hoy en día se hace por ahí”<sup>69</sup>. En ese sentido, lo más significativo que pudo disfrutarse en la cita pamplonesa fueron las acciones públicas de creación y acción que llegaron a configurarse como el verdadero acierto del acontecimiento. Allí pudieron verse algunas de las acciones del Grupo Zaj, un colectivo formado en 1964 inicialmente por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce<sup>70</sup> aunque este último abandonó la experiencia en 1967 y será cuando Esther Ferrer se unirá de manera permanente. Los trabajos que desarrollaban anticiparon en gran medida muchas de las manifestaciones de acción que tuvieron lugar en los años setenta. El conocimiento del trabajo del músico John Cage y las relaciones que tuvieron sus componentes con Fluxus fue fundamental para comenzar a realizar ciertas acciones relacionadas con la música concreta, con el arte postal y la poesía experimental, con lo que cuestionaban en muchos aspectos el marco tradicional de las disciplinas artísticas y le añadían un claro componente provocativo<sup>71</sup>.

Posterior a la celebración de los Encuentros de Pamplona, hubo otros intentos informativos sobre la escena conceptual en España, como el celebrado en la localidad catalana de Banyoles, en Girona en 1973, “*Informació d’art concepte*”, con un claro sentido divulgativo y un año más tarde en Madrid y Barcelona el ciclo “Nuevos comportamientos artísticos” coordinado por Simón Marchán Fiz con el Instituto Alemán de Cultura, que contó con la presencia de varios artistas internacionales cuya obra se confrontó a los trabajos de los

---

Doctoral], directora: Estrella de Diego Otero. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (Contemporánea), 2015 o la de SÁDABA CIPRIAIN, Silvia. *Los Encuentros de Pamplona 1972. Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte*. [Tesis Doctoral], director: Francisco Javier Zubiaur. Pamplona: Universidad de Navarra, Departamento de Historia del Arte, 2013.

<sup>67</sup> Puede consultarse uno de los análisis más completos que recientemente se han realizado sobre este acontecimiento en: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. [Cat. Exp.], 28 octubre 2009- 22 febrero 2010, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009. Igualmente interesante: LLANO, Rafael [Coord.]. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2017.

<sup>68</sup> Planteados como Bienal en consonancia con otras citas internacionales como la Documenta o Art Basel, tras los conflictos y problemas que sucedieron no volvieron a celebrarse.

<sup>69</sup> “El sentido de los encuentros es acortar la distancia entre el arte y la vida. Presentación a cargo de Alexanco y De Pablo”. *Unidad*, [San Sebastián], 12 junio 1972; p. 6.

<sup>70</sup> El grupo se amplió con la participación de otras personas diversas como Tomás Marco, Manolo Millares, José Cortés, Ignacio Yraola, etc...

<sup>71</sup> Para conocer su historia: *Zaj*. [Cat. Exp.], 23 enero – 21 marzo 1996, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

españoles<sup>72</sup>. En el ámbito internacional se debe reseñar la presencia, aunque extraoficialmente, de varios artistas españoles en la Documenta de Kassel de 1972, que significó la consolidación de los lenguajes conceptuales a nivel internacional. De manera análoga es relevante comprobar la evolución que se producirá por ejemplo en Antoni Muntadas quien pudo acudir a la cita posterior, la VI Documenta de Kassel en 1977, con un trabajo de vídeo arte en el que todavía mantenía una fuerza conceptual.

Sin ánimo de adentrarnos en las múltiples opciones conceptuales que surgieron en los años setenta, convenientemente analizadas ya en otros estudios y alejados de nuestros intereses<sup>73</sup> y conscientes de que la experimentación de cada creador no puede ceñirse a un medio o una finalidad concreta, destacaremos los ejemplos más significativos de la escena española. En la misma, podemos destacar la prevalencia de dos focos geográficos centrados en las capitales, Madrid y Barcelona. Si bien en Madrid se ofrecieron las primeras muestras de autores como Francesc Abad en el Ateneo, Nacho Criado en Amadís y la de Antoni Muntadas en la galería Vandrés, además de contar con el apoyo teórico de Simón Marchán Fiz y la presencia de la Galería Redor; en la capital no se produjo un desarrollo de las prácticas conceptuales y únicamente será relevante el trabajo de Alberto Corazón y de Nacho Criado. El primero de ellos estuvo desde los primeros años setenta ligado al trabajo editorial y a la Galería Redor, que junto a su amigo Tino Calabuig pusieron en marcha, en un principio, como taller de serigrafía, pero poco a poco comenzaron a acoger las prácticas más significativas de los nuevos comportamientos creativos. La primera muestra de Alberto Corazón en la misma y posteriormente repetida en otros espacios, “Leer la imagen” proponía a través de serigrafías realizadas en materiales plásticos incidir en la necesidad de redefinir la información que ofrecen las imágenes al espectador, alejado de la mera contemplación y obligándoles a interactuar con las mismas al tratarse de una instalación<sup>74</sup>. Su posterior dedicación a la edición y el diseño gráfico hizo que abandonara las prácticas conceptuales. En el caso de Nacho Criado, su trayectoria de este periodo fue muy ecléctica tanto en poéticas como en materiales y finalidades. Desde la realización a principios de la década de una de sus obras más conocidas dentro de una experimentación minimalista que enfatizaba en la paulatina desmaterialización de la obra artística, *Homenaje a Rothko* de 1970 y que pudo verse en los Encuentros de Pamplona, posteriormente su contacto con los artistas de Zaj le influiría de manera notable y trabajará diferentes acciones y performances. En dos de sus series más conocidas de principios de los setenta, tituladas *Rastros* y *Recorridos*, trabaja aspectos relacionados con el tiempo y los procesos dentro de una experimentación con la naturaleza que le acerca a posiciones del land art. A través de imágenes fotográficas y de textos va documentando y manipulando algunos de los elementos que le surgen en sus paseos por la naturaleza de manera que expone su experiencia directa, objetiva, pero también sensorial y

---

<sup>72</sup> Puede consultarse al respecto: MARCHÁN FIZ, Simón. ob. cit. pp. 284-285.

<sup>73</sup> A la obra de Simón Marchán Fiz se debe añadir más recientemente: PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1966-1980*. Madrid: Akal, 2007.

<sup>74</sup> BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*. Madrid: Espasa Calpé, 1995; pp. 554-555.

subjetiva<sup>75</sup>. La naturaleza se entiende antropológicamente y para ello busca la reconstrucción de situaciones ancestrales dentro de la imposibilidad de la ciudad.

Frente a estos ejemplos, será fundamentalmente en Cataluña donde se concentrará la actividad más relevante dentro de los nuevos comportamientos artísticos. Uno de sus representantes más prolíficos y con una de las trayectorias más sólidas en el ámbito conceptual será Antoni Muntadas. Pese a residir en el extranjero formó parte de las posturas sociopolíticas del “*Grup de Treball*” y en sus trabajos de comienzos de los años setenta se centró en indagar sobre los sentidos humanos infravalorados, el tacto, el olfato y el gusto frente a la preponderancia de la vista y el oído en la tradición artística. En sus *Acciones subsensoriales* de 1971, Muntadas cubría los ojos y los oídos, tanto a sí mismo como a otras personas y dentro de un espacio concreto proponía diferentes materiales para favorecer las sensaciones y los encuentros entre las mismas<sup>76</sup>. Una de estas acciones de reconocimiento táctil la llevó incluso a la Documenta de Kassel de 1972, aunque fuera de programa. De manera análoga, Jordi Benito indagaba en sus trabajos de principios de los setenta en la percepción de las experiencias a través del cuerpo humano con lo que se acercaba a posturas del llamado body-art, llevando hasta el extremo la resistencia corporal, con un claro interés por la provocación y la crítica de los valores establecidos. En su trabajo *Acció/ Reacció* de 1971-1972, el autor se tiraba al agua desde cierta altura o contra una pared de ladrillos, en acciones que documentaba a través de fotografías que reflejaban las consecuencias de sus actos. En los Encuentros de Pamplona se pudieron ver, fuera de programa, fotografías de otras actividades similares tituladas, *Acció/ Transformació* en las que se reflejaba la acción llevada a cabo condicionada por las condiciones físicas circundantes, como por ejemplo en *Transformación del hielo en agua mediante el calor humano*<sup>77</sup>. Por su parte, Francesc Abad renovaba la percepción del cuerpo como obra de arte que deja de ser un objeto de contemplación para convertirse en instrumento de la acción. A través de sus performances, el cuerpo se convierte en materia de arte y en sujeto de la vivencia cotidiana. En la acción *Contar y numerar una parte del brazo por los asistentes* llevada a cabo el 1 de diciembre de 1973, se hizo contar y numerar por el público las pecas de su brazo izquierdo de modo que resaltaba la capacidad de percepción y transformación del cuerpo humano dentro de la percepción artística. En otras ocasiones, Francesc Abad se interesó por la naturaleza, ahondando en la medición del espacio, tal como lo hizo en una de sus obras emblemáticas llevada a cabo en el estanque de Banyoles en 1973, que fue cubierto con varias telas blancas a través del desplazamiento en barca dentro del mismo. Documentado todo en fotografías, un filme y un casete, se ha erigido como una obra clave dentro del conceptual en España por enlazar con las posturas minimal y del land art al modo norteamericano<sup>78</sup>. Igualmente, tuvo interés por crear interacciones con

<sup>75</sup> *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España. 1965-1980*. cat. cit.; p. 55.

<sup>76</sup> PARCERISAS, Pilar. ob. cit.; p. 122.

<sup>77</sup> *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. [Cat. Exp.]. 28 octubre 2009- 22 febrero 2010, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009; p. 280-283.

<sup>78</sup> PARCERISAS, Pilar. ob. cit.; p. 84.

el entorno y el paisaje, como por ejemplo, en la acción que en 1972 puso en marcha con una serie de intervenciones en la naturaleza en las que conjugando los cuatro elementos: aire, agua, fuego y tierra, ofrecían un acercamiento empírico sobre los mismos. La percepción de los fenómenos físicos de la naturaleza también será el tema de otros creadores como Àngels Ribé, quien desde finales de los años sesenta indagó en el proceso de la huella, para posteriormente pasar a centrarse en las condiciones de las materias y sus manipulaciones artificiales como en *Interaccions* de 1973.

Muchos otros artistas utilizaron la naturaleza y el paisaje como marco de algunas de sus acciones y medio expresivo. Es el caso de la artista Fina Miralles quien, en sus obras



Fig. núm. 100. Fina Miralles. *Recobrimient del cos amb palla*, 1975.

poéticas, descontextualizaba los elementos naturales dentro del espacio expositivo, tal como hizo en *Naturalezas muertas* de 1972 donde resaltaba la cualidad material y física de lo natural; o a través de acciones, tituladas *Translacions* en 1973, donde trasladaba hierba o arena de su lugar de origen a otros espacios nuevos, con una especial incidencia más en el proceso y en la intervención que en el final transformador del paisaje. Incluso con objetivos similares, en otras intervenciones llegaba ella misma a transponerse al medio natural con el que se metamorfoseaba tal como hizo en su *Dona-Arbre - Mujer árbol-* de 1973 erigida como un árbol dentro de la tierra, o en la obra *Recobrimient del cos amb palla* -Recubrimiento del cuerpo con paja- de 1975 (Fig. núm. 100) donde documentaba en fotografías el proceso de recubrir todo su cuerpo con paja, de manera que enlazaba con lo que en el ámbito internacional estaban haciendo otras artistas como Ana Mendieta y conjugaba procedimientos de diferentes tendencias como el land art, el body art y el arte povera<sup>79</sup>. La relación entre lo natural y lo artificial también está presente en la obra del austríaco Adolfo Schlosser quien utiliza materiales de la naturaleza enfatizando en la manera en que se reutiliza.

Frente a este tipo de comportamientos centrados en experiencias sensoriales en diferentes medios y acciones, hubo también otras manifestaciones que continuaron la vertiente más puramente conceptual y lingüística de la estela de Joseph Kosuth o de *Art & Lenguaje*. Por ejemplo, la obra inicial de Ferrán García Sevilla y Ramón Herreros indagaban en la semiótica y tenían un trabajo más analítico que de acción. El primero de ellos, partía desde una experimentación también con el medio, pero con la palabra como forma de acercamiento a la misma y será a través de libros como *A través del cuerpo, a través del pensamiento* de 1973 donde pretendía reflejar su modo de ver el arte a través de sus sentencias.

Pese a que el arte conceptual no tuvo un asentamiento dominante en la escena creativa española de los setenta, hemos comprobado que fueron varios los creadores que con sus actitudes y sus obras partían de una consideración combativa del arte del momento en la

<sup>79</sup> PARCERISAS, Pilar. ob. cit.; pp. 71-82.



que se revisaban las relaciones de comunicación entre el artista, la obra y el público y ahondaban en la importancia del espectador y su participación en la obra, así como ofrecer una actitud de ruptura y experimentalismo que les relacionaría con la innovación internacional. El espíritu crítico de las prácticas conceptuales también se centró en otros aspectos de la sociedad del momento, desde la situación política adversa hasta el sistema capitalista de consumo que estaba imponiéndose poco a poco, pasando por los medios de comunicación. Fue el caso de Frances Torres quien a partir de 1975 incluye en sus instalaciones no solo cuestiones relativas al espacio y la experiencia sino también datos históricos, políticos y culturales como en la instalación y performance titulada *Almost Like Sleeping* de 1975 con fotografías de su abuelo y de Franco y un film en el que aparecía él y en otra pared diapositivas con afirmaciones que había oído en su infancia y su juventud así como su presencia física dormido en la sala, con lo que se aludía a la definición de la persona de manera inconsciente, pero no solo desde el ámbito público sino también desde el familiar<sup>80</sup>.

Sobre el cuestionamiento de los medios de comunicación Joan Rabascall criticaba la manipulación informativa, tal como lo hace en su instalación *Elecciones show* de 1977 donde a través de imágenes proyectadas, fotografías, vídeos y sonidos exponía los problemas del dirigismo de los medios; un aspecto que Concha Jerez también puso de relieve en *Seguimiento de una noticia* de 1977, una instalación en la que a través del espacio ofrecido en un diario a una noticia, en este caso, los sucesos del 3 de marzo de 1976 en Vitoria donde murieron cinco trabajadores tras la represión policial ejercida; durante diecisiete días refleja poco a poco la pérdida de interés por el suceso a medida que pasan el tiempo. En esa misma línea se encuentran los trabajos de Antoni Muntadas quien indaga en la relación entre los medios de comunicación y el público. Una de las primeras participaciones trabajando con estos medios tuvo lugar en los Encuentros de Pamplona de 1972 con la obra *Polución Audiovisual* (Fig. núm. 237)<sup>81</sup>, donde Muntadas creó una instalación efímera con los diferentes medios de comunicación del momento, televisiones, radios, micrófonos, proyectores de diapositivas y reproductores magnetofónicos cuyas imágenes y sonidos se proyectaban al mismo tiempo lo cual, unido a cables, plásticos, telas, arcillas, arenas y gravas, creaban una situación incómoda que imposibilitaba examinar los mensajes que la proliferación de medios de comunicación ofrecían a las masas.

En relación a los nuevos medios audiovisuales, hay que señalar que su utilización será clave en la mayoría de las manifestaciones conceptuales que hemos citado y es que, como hemos visto, la mayoría de las performances y acciones se documentaban gracias a las fotografías, las grabaciones sonoras o los filmes, con lo que se convertían, en muchas

<sup>80</sup> MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. ob. cit.; pp. 421-422.

<sup>81</sup> Hay que recordar que la participación de Muntadas en los Encuentros de Pamplona también se completó con el vídeo *Sensorial Way* creado para el ciclo de videoarte en la recopilación de Willoughby Sharp titulada *This is your roof. Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. [Cat. Exp.]. 28 octubre 2009- 22 febrero 2010, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009; p. 262-265 y pp. 284-287.



ocasiones, en la propia obra física. En ese sentido, el vídeo se convertirá poco a poco en un medio expresivo más con el que trabajar como un lenguaje artístico nuevo que empezará a implantarse a finales de los años setenta. A pesar de las deficiencias técnicas iniciales y el desconocimiento del medio, su utilización adquirió un auge dentro de la nueva concepción del arte “entremedios”, tal como ha señalado José Díaz Cuyás para referirse a lo presentado en los Encuentros de Pamplona de 1972<sup>82</sup>. Uno de los artistas que más desarrolló los trabajos audiovisuales fue nuevamente Antoni Muntadas, quien lo acercará informativamente al público y a sus compañeros a través de varios seminarios. Para Muntadas su obra se agrupa en torno a un concepto de “subjetividad crítica” que señalaba unos hechos o situaciones que le interesan y con los que manifiesta su desacuerdo<sup>83</sup>.

Hay una dificultad de encuadrar los trabajos conceptuales de una manera ordenada y estanca, ya que realmente la experimentación con los nuevos medios, los modos de comportamiento y la ruptura con el objeto tradicional y la creación de nuevos hábitos perceptivos para el público, hacen imposible una clasificación lógica. Además, existía una voluntad innovadora clara de equiparar los diferentes géneros artísticos tanto los tradicionales de la poesía, pintura, música, cine, teatro con las nuevas tecnologías de hibridación de los medios y las tendencias del arte de acción. Hemos ofrecido una especial atención a este tipo de propuestas porque consideramos que, pese a no ser hegemónicas en su momento, son una de las aportaciones más significativas que la década ofreció en cuanto a innovación creativa y en cierto modo, las experiencias llevadas a cabo por los autores vascos se relacionan con los trabajos citados, aunque fuera de manera muy esporádica.

Con todo, ya hemos mencionado que en los años setenta y frente a las prácticas conceptuales, lo que empezó a generalizarse fue una vuelta a la pintura en sus soportes y técnicas más tradicionales, aspecto que ya había sido anunciado a finales de los años sesenta. En ese sentido, y en ocasiones enfrentados dialécticamente a los nuevos comportamientos artísticos<sup>84</sup>, se va a desarrollar también una corriente abstracta con posturas cercanas al movimiento *Supports Surfaces* francés y que aglutinaba bajo la llamada “Nueva Abstracción” a varios artistas dentro del grupo de abstracción Trama, el más cohesionado de estos años que pese a surgir en Zaragoza, será en Barcelona donde desarrollen fundamentalmente su labor. Con una apuesta homogénea y radical por la pintura, toman su nombre de la revista dirigida por el artista Juan Manuel Broto al que se unieron Fernando Broto, Javier Rubio, Gonzalo Tena, Xabier Grau junto con alguna colaboración de Antoni Tàpies. Se dieron a conocer a

---

<sup>82</sup> DÍAZ CUYAS, José. “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”. En CARRILLO, Jesús [et al.]. *Desacuerdos, sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Vol. I. San Sebastián (etc.): Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, UNIA, arteypensamiento, 2004; p. 19. También puede consultarse en: [www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos](http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos) [Consultado en enero 2017].

<sup>83</sup> MUNTADAS, Antoni. “Una subjetividad crítica”. En BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim; MERCADER, Antoni; MUNTADAS, Antoni. *En torno al vídeo*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2010; p. 213-214.

<sup>84</sup> Es bastante conocida la polémica existente entre Tàpies y el Grup de Treball, quienes mantuvieron un confrontamiento dialéctico público.

través de una muestra celebrada en la Galería Maeght de Barcelona en 1976 y sobre todo defendían la pintura e intentaban restituirla dentro de las opciones vanguardistas frente a la desmaterialización de la obra conceptual y tampoco eran ajenos a la importancia de integrar su trabajo en el proceso de cambio socio-político que se estaba llevando a cabo. Su postura, no obstante, no estaba exenta de ideología y de intención vanguardista ya que procuraban rescatar frente a los nuevos comportamientos a la pintura como un modelo de expresión útil y moderno<sup>85</sup>.

Por último, no debemos olvidar otra de las corrientes que en España emergieron en la década que nos concierne que fueron los planteamientos **feministas** en la creación plástica que, con su lógico retardo en relación con las prácticas feministas del contexto anglosajón y norteamericano dadas las condiciones sociales y políticas de España, deben de reconocerse por surgir en un contexto de autarquía dictatorial que ofrecía una mayor complejidad que se unía a la tradición patriarcal impuesta en la sociedad española. Surgen como consecuencia de los movimientos que desde inicios de los años sesenta empiezan a surgir por toda España con el objetivo de visibilizar el papel de la mujer, dar pasos que ofrezcan una toma de conciencia de su situación y sobre todo participar en la democratización del país y en los problemas que afectaban a la sociedad del momento<sup>86</sup>. No es una cuestión baladí que la salida a la luz de este tipo de grupos feministas coincida con la incorporación activa a la militancia política de muchas mujeres jóvenes, reflejo fiel del momento sociopolítico. Fueron varias las mujeres artistas que sin aglutinarse en ningún grupo ni movimiento ofrecieron su producción a lo largo de los años setenta como un reducto de denuncia de sus propias condiciones. Pioneras en este tipo de arte reflejo de las cuestiones derivadas de la mujer son Esther Ferrer, quien, pese a nacer en el País Vasco, desarrolla gran parte de su trabajo en el ámbito nacional e internacional, Ángels Ribé, Fina Miralles, Olga Pijoan, Concha Jerez, Eugenia Balcells, Silvia Gubern o Eulàlia Grau, entre otras muchas. No obstante, para algunos autores realmente sus obras no se trataban de arte feminista, aunque en sus trabajos hubiera fuertes componentes feministas, es decir, desde la actualidad se pueden analizar sus trabajos desde perspectivas feministas, pero no tenían como objetivo la reivindicación feminista<sup>87</sup>.

Por todo podemos resumir el panorama plástico español de los años setenta señalando las similitudes existentes con lo que sucede en esos momentos en la escena internacional y es que es un periodo que asiste a un debate entre dos posturas extremas y contrastadas de realización artística, por un lado, la desmaterialización de la obra en los postulados conceptuales y por otro el resurgir de la pintura en la figuración y los realismos, los cuales serán los que oficialmente perduren y se adecúen a los nuevos tiempos

<sup>85</sup> LACRUZ NAVAS, Javier. *El grupo de Trama (vol. I): José Manuel Broto, Xabier Grau, Federico Jiménez Losantos, Javier Rubio, Gonzalo Tena*. Zaragoza: Mira, 2002.

<sup>86</sup> Los Movimientos Democráticos de Mujeres se solidarizaban desde sus pequeños grupos en la clandestinidad con los presos, con los conflictos obreros, la marginación social o la carestía de la vida, entre otros temas.

<sup>87</sup> RIVERA MARORELL, Sara. "El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía". En *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias sociales*, núm. 3, 2013; pp. 106-120.

posmodernos de los años ochenta. Es una confrontación que ya en 1972 se pudo ver en la Documenta de Kassel y que finalmente la cita de 1977 toma partido hacia la figuración y la pintura que desembocará en las tendencias de la Transvanguardia italiana y el Neoexpresionismo alemán dominantes de los años ochenta. Se podría señalar cómo en las dos posturas hay un cambio de actitud sobre la consideración de la función del arte, ya que en mayor medida en los nuevos comportamientos artísticos, pero también en la figuración madrileña, proponen un nuevo arte lleno de contenidos críticos; aunque con la falta de interés por la salvación, sino únicamente mostrar a través de ideas cuestiones para reflexionar<sup>88</sup>. El artista se desentiende del colectivo social para centrarse únicamente en reflejar sus ideas individuales, un discurso que sobre todo se pondrá de manifiesto en los años ochenta cuando el arte se desideologice y se vuelva estético<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Es un aspecto que ha destacado DÍAZ URMENETA, Juan Bosco. “Un eterno volver a empezar (consideraciones sobre la relación en Andalucía entre arte y política)”. En *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70*. [Cat. Exp.], 16 enero – 7 abril 2002, Centro andaluz de arte contemporáneo, Sevilla: Junta de Andalucía, 2002; p. 59.

<sup>89</sup> Puede consultarse: HERNANDO CARRASCO, Javier. “Del artista comprometido al individualismo postmoderno”. En RODRÍGUEZ ESCUDERO, Paloma; SÁENZ DE GORBEA, Xabier; OLAIZOLA, Ane [Coord.]. *El papel y la función del Arte en el siglo XX*. Vol. II. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco; pp. 255-265.

## CAPÍTULO 2. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN EL PAÍS VASCO DE LOS AÑOS SETENTA

La modernización del arte vasco contemporáneo se produjo fundamentalmente en la década de los años sesenta, momento en el que se normalizaron las actitudes y las tendencias internacionales con un impulso muy significativo, como nunca antes se había obtenido. La importancia que esta década tuvo como antecedente artístico a los años que nos conciernen, será muy reveladora en gran parte porque la generación de escultores y pintores que desde los años cincuenta trabajaron con la abstracción, lograron que el vocabulario gestual, racionalista y geométrico que utilizaban en sus piezas, se engastara en el imaginario colectivo local como distintivo de lo vasco y de lo contemporáneo e incluso se convirtiera en la vertiente a seguir por muchos autores del momento. No obstante, con el cambio de década aflorarán múltiples corrientes diferentes de las abstractas, que tomarán con fuerza la recuperación de la realidad en imágenes figurativas, e incluso a finales de la década y fundamentalmente en los ochenta, es indicativo de los cambios acontecidos el que irrumpen nuevas formas de expresión cercanas a la desmaterialización de la obra, lo que conformará una escena heterogénea y variable, sin una adscripción estilística clara y definida del arte vasco contemporáneo.

Por ello, se debe destacar la dificultad de concretar en estancos cerrados las múltiples vertientes de la creatividad plástica del periodo analizado. Podemos comprobar que los ejes artísticos por los que discurría la creación se centraban por un lado en cuanto a motivos representados, en la contraposición entre la abstracción y la figuración; pero, por otro lado, existían otras cuestiones concernientes no tanto a la plástica sino a su función o incluso su relación con el momento social, que también diferían notablemente de unos creadores a otros. Si bien la definición de un arte local y nacional había sido una de las funciones de las artes plásticas en los años sesenta y fue mantenida en varios autores de los setenta, surgirán también otros creadores que buscarán entablar relaciones con lo elaborado internacionalmente, sin la connotación nacionalista. Igualmente, el compromiso del artista con su sociedad y el carácter social y funcional de la obra, pese a no desaparecer en este periodo, se verá poco a poco abocado a perder vigor y ofrecer un mayor interés por el arte por el arte.

Frente al predominio de las opciones abstractas de los años anteriores, en estos momentos se ofrece una alternativa plástica de lo más diversa con una pluralidad de soluciones que superan el arte anterior y complican el panorama plástico en esta década de transición que, además, se vio favorecido por la nueva situación de difusión y de educación que hemos ido desentrañando. Al igual que sucede en el aspecto político y cultural, el artista vasco en estos años es más libre de trabajar las poéticas que quiere desarrollar, no solo por un mayor conocimiento de lo acontecido fuera, sino también por una liberación de cuestiones ideológicas que paulatinamente desembocan en un escepticismo y desencanto

ante los proyectos transformadores del arte de vanguardia; de manera que la misma problemática de la creación plástica y sus propios medios serán los recursos expresivos válidos para configurar la obra frente al contenido de crítica social de tiempos anteriores. Como bien señala Santiago Arcediano, en estos momentos el artista se enfrenta a los distintos aspectos de la realidad con un carácter sintético, mezclando estilos, asuntos y motivos sin una aparente relación, según sus necesidades expresivas<sup>90</sup>. Todo ello es consecuencia de una nueva generación de artistas nacida en torno a los años cuarenta y cincuenta que se viene a unir a los autores de la generación anterior y que ha alcanzado un reconocimiento y una aceptación notable en la sociedad. Su manera de trabajar difiere sobre todo en su sentimiento de labor individual, sin tener una necesidad de pertenecer a ningún colectivo que determine su creación y que se corresponde en gran medida con la nueva situación de difusión y promoción del arte que en estos momentos se empieza a imponer.

Para organizar y clarificar un poco el panorama creativo y conscientes de la dificultad de crear clasificaciones absolutas, hemos determinado agrupar por corrientes estilísticas las diferentes formas de expresión que desarrollaron los artistas vascos en los años setenta y para ello señalaremos en primer lugar las opciones abstractas, posteriormente las figurativas y, por último, las nuevas prácticas cercanas a las posturas conceptuales o nuevas actitudes creativas. Lógicamente no todos los artistas que trabajaron en este periodo van a estar representados dentro de nuestro análisis, las ausencias se deberán básicamente a que hemos querido desentrañar aquellas obras y autores que supusieron una novedad o un cambio frente a lo realizado anteriormente. En cuanto a los trabajos seleccionados, sobre todo hemos querido analizar las obras que mayor repercusión pública pudieron tener o bien por su comparecencia en las muestras colectivas, individuales o concursos de pintura, o por su difusión en carteles, prensa o revistas, así como por ser parte de la colección de un museo o por su colocación en espacios públicos. Consideramos que, de ese modo, podrá ser más clarificador conocer el verdadero estado de la plástica en esos momentos.

## 1. Abstracción

El asentamiento de la abstracción en las posturas creativas de los artistas vascos se produjo fundamentalmente en pintura en la década de los años sesenta. Años antes, los dos escultores más significativos del siglo XX del País Vasco, Jorge Oteiza y Eduardo Chillida ya habían configurado una obra totalmente alejada de la realidad, por medio de una geometría racionalista y constructivista el primero y de un lirismo espacialista el segundo. Además, la obtención de sendos primeros premios en los certámenes internacionales más importantes de aquel entonces, la Bienal de Sao Paulo en 1957 en el caso de Oteiza y la Bienal de Venecia de 1958 por parte de Chillida, propició un clima favorable a la abstracción tanto para los escultores como para los pintores. De manera similar, a finales de los años cincuenta, otros

---

<sup>90</sup> ARCEDIANO, Santiago. "Propuestas figurativas en el arte vasco de los años 60 y 70". En *Pintura Vasca. Siglo XX*. [Cat. Exp.], julio-septiembre 1999, Sala Garibai, San Sebastián: Fundación Kutxa, 1999; p. 193.

pintores guipuzcoanos como Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga, Mari Paz Jiménez o José Luis Zumeta, quienes habían conocido el informalismo francés, también ofrecieron sus formas plásticas a una pintura cromática y matérica de fuerza gestual. Igualmente, fue importante la configuración de colectivos como Equipo 57 con Ibarrola como participante y Basterretxea de manera coyuntural, dentro de una plástica normativa y racional, dado que también ayudarán a instaurar una tendencia sin formas en el País Vasco. Con todo, frente a las dos vías planteadas de arte abstracto, la que prevalecerá en los pintores vascos de los años sesenta será la irracional e impulsiva cercana al informalismo que cada uno elaborará de manera diferente y personal, y no será hasta la década de los setenta cuando se recupere el trabajo cerebral de la abstracción analítica que, frente a la prevalencia del subjetivismo informalista, perdurará a comienzos de la década fundamentalmente en Bilbao a través de varios colectivos abstractos.

### 1.1. Abstracción lírica gestual informalista

Como ya hemos señalado, la abstracción cercana a los posicionamientos internacionales del informalismo fue sobre todo la postura que dominó en la escena pictórica vasca de los años sesenta y se implantó fundamentalmente en las provincias de Guipúzcoa y Álava como consecuencia de los trabajos llevados a cabo por los miembros de dichas provincias del Movimiento de Escuela Vasca. La aceptación de la misma en esos años a través de la pintura de autores como Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga, José Luis Zumeta, Amable Arias o Juan Mieg y Carmelo Ortiz de Elguea será la que domine de algún modo el planteamiento del arte vasco en los inicios de la década de los setenta. La senda abierta a la expresividad anicónica continuará a lo largo de este periodo por el camino de la abstracción lírica y poética de grandes formas creadoras de color en el caso Rafael Ruiz Balerdi, quizás el artista de mayor desarrollo de todos ellos; junto con un dinamismo experimental que José Antonio Sistiaga indagará en la senda de la gestualidad lírica y expresiva. También nacido en San Sebastián, pero desligado del Grupo Gaur por residir tanto en Bilbao como en Cuenca durante gran parte de su vida, Bonifacio Alfonso (San Sebastián, 1933 – 2011) se dedicará con ahínco a la pintura y al grabado en una obra gestual a base de formas y líneas que generaban elementos en algunas ocasiones cuasi-orgánicos y zoomorfos de gran lirismo, donde el color dominaba en una amplitud de tonos aplicados con una simbiosis de formas muy singular.

En el caso de **José Luis Zumeta**, (Usurbil, 1939) es significativo apuntar su trabajo en estos momentos por la transformación que sufrirá hacia la figuración a finales de la década. Su obra protagonizó un fuerte compromiso con la abstracción vanguardista vasca, de carácter colorista y fuertes contrastes, inicialmente aplicados de forma sencilla en bandas horizontales, pero que poco a poco fueron enriqueciéndose con formas dinámicas, delimitadas entre sí por manchas de color y flotantes en una maraña de colores. Para los años setenta su trabajo derivó en una pintura que confrontaba tensiones expresivas con vibrantes ritmos realizados



gracias al gesto y a la fuerza del color. Todas estas características se pudieron comprobar en los diversos murales que configuró en los años setenta, para diferentes espacios públicos,



Fig. núm. 101. José Luis Zumeta. Mural público situado detrás del frontón de Usurbil, 1973-1974.

destacando el que elaboró para su pueblo natal, Usurbil, en la trasera del frontón y que terminó de colocar en 1974. En los murales traducía en piezas de cerámica vitrificadas con diversos relieves, el universo de colores vivos, brillantes y formas flotantes que componían sus pinturas, las cuales pese a surgir desde la inmediatez de lo aformal, ofrecían ciertas construcciones reconocibles

o cuanto menos accesibles al conocimiento de ciertos elementos de la realidad (Fig. núm. 101).

Igualmente, si bien esas formas se traducirán a finales del decenio en una figuración clara, con ciertas deformaciones grotescas, todavía en 1978, Zumeta produce obras informalistas cargadas de mayor expresionismo y lirismo incluso que las anteriores, al olvidar las separaciones entre formas y avocarse a unas pinturas de reducido cromatismo con fondos casi neutros de pocos colores, en su mayoría en grises, que conforman grandes vacíos, únicamente interrumpidos por manchas de pintura insertadas en la profundidad del gris (Fig. núm. 102). Con pequeños gestos, sugieren en algunos casos signos lingüísticos que logran una idea de flotación que potencia el sentido espacialista de estos cuadros<sup>91</sup>. Ofrecidas en varias exposiciones a lo largo de 1978 tanto en la Galería Juana Mordó de Madrid como en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y la Galería Mikeldi de la misma ciudad, el éxito crítico fue bastante notable<sup>92</sup>, un dato que no supuso la continuidad de la obra del artista por esos derroteros expresionistas, ya que como hemos apuntado ya, sus trabajos posteriores incorporarán la figura humana y la imagen caricaturesca de personajes de su entorno que inundarán la obra de los últimos años de la década que nos concierne.



Fig. núm. 102. José Luis Zumeta. *Sin título*, 1976. Óleo sobre lienzo, Obra perteneciente a la Fundación Faustino Orbeagozo.

Por su parte, en Álava, la irrupción de la abstracción en los años sesenta supuso un verdadero revulsivo para la provincia al ser la opción que varios jóvenes de la misma impulsarán como la única alternativa válida para el arte vasco del momento. De ellos, **Juan Mieg** (Vitoria, 1938) trabajará hasta la actualidad en una abstracción que bucea entre la geometría de planos del fondo y la gestualidad informalista que ha conocido tanto en Barcelona como en París. En los años setenta su obra se caracterizará por mantener una

<sup>91</sup> MERINO, José Luis. *Zumeta. Retrospectiva / Atzera begira*. Vitoria: Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, 1989; p. 43

<sup>92</sup> Son múltiples las críticas aparecidas en prensa local y también en las revistas nacionales de arte. A modo de ejemplo pueden consultarse las crónicas aparecidas en: *Artes Plásticas*, núm. 23, marzo /abril 1978; p. 77-78; *Goya*, núm. 146, septiembre – octubre 1978; p. 104-105; *Guadalimar*, núm. 35, octubre 1978; p. 64.

fuerte apuesta por el color y las formas dinámicas con fuerte interés todavía matérico y expresionista. Amigo y compañero de muchas exposiciones e intereses, **Carmelo Ortiz de Elguea** (Aretxabaleta, 1944), desarrollará igualmente en el periodo analizado un trabajo abstracto, con la salvedad de una etapa inicial cercana a la figuración que cerrará hacia 1974, cuando trabaje cuestiones relacionadas con el paisajismo abstracto. El mismo lo abordará en varias fases, desde una más geométrica en planos espaciales y cromatismos limitados hasta otra con obras más sueltas e informales en los últimos años. En todos ellos y en base a grandes dimensiones, fue resolviendo una abstracción con ecos iniciales de posturas neocubistas que a través de un orden y un rigor ocupaban con planos el espacio en una suerte de macropaisajismo, de carácter dinámico (Fig. núm. 103). Su obra contenía una fuerza vital proveniente tanto de las composiciones como de los colores que en los últimos años se acentúa a la par que las formas y los elementos geométricos se van desmaterializando ahondando en un gesto denso que dialoga todavía con los planos del fondo (Fig. núm. 104)) Como señala Santiago Amón sobre las obras presentadas en 1976 en la Galería Kreisler Dos de Madrid, ha creado “un mundo imaginario en cuyas vastas y “abstractas” fronteras el impulso de libertad crea y recrea a sus anchas, sin dejar de valorar e invadir, de norte a sur del lienzo, cada uno de sus instantes”<sup>93</sup>.

Fig. núm. 103.  
Carmelo Ortiz de Elguea. *Composición*, 1974, óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

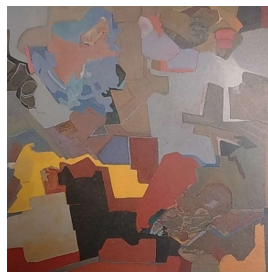


Fig. núm. 104. *Sin Título*, 1977, óleo sobre lienzo, 250 x 200 cm. Fundación Faustino Orbeagozo

La ruptura provocada por estos dos autores alaveses dentro de la opción abstracta expresionista a lo largo de los años setenta, hará que esta corriente fuera la que mayores seguidores obtenga en la provincia con jóvenes de la generación de los cuarenta que continuarán la senda vanguardista abierta por los primeros. Artistas como Moisés Álvarez Plágaro (Vitoria, 1946), José Luis Álvarez Vélez (Vitoria, 1949) Alberto González (Haro, 1948 - Vitoria, 1983) o Fernando Illana (Talavera de la Reina, 1950) ofrecerán, cada uno con sus diferencias, un compromiso con la abstracción cromática y gestual muy significativa, pero con un sustrato similar de formas cromáticas surgidas entre colores y líneas gestuales.

Si bien en Álava la postura abstracta paisajista y gestual será la más asentada, en Vizcaya el informalismo no contará con tantos seguidores ni defensores a lo largo de los años setenta, un aspecto entendible como derivación lógica de la poca acogida que la corriente había obtenido en las décadas anteriores<sup>94</sup>. De entre ellos podemos destacar la obra de José

<sup>93</sup> AMÓN, Santiago. “El espacio generoso de Ortiz de Elguea”. En *Gazeta del Arte*, núm. 58, 11 enero 1976; p.

<sup>94</sup> Las exposiciones de Tapiés en Bilbao o de otros autores españoles como Manuel Millares o Lucio Muñoz, entre otros, fueron criticadas y polémicas dentro de la opinión pública de la ciudad. Puede consultarse: SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Bizkaia. Años sesenta”. En *Arte y artistas vascos en los años sesenta*, [Cat. Exp.], 7 julio -7

Barceló (Cartagena, 1923- Bilbao 2001) y Ramón de Vargas (Getxo 1934), quienes fueron los pioneros en esos años en explorar dentro del aformalismo en la provincia y mantendrán durante el periodo analizado un interés por dicha corriente de gran importancia y originalidad. El primero con una abstracción de paisajes aplicada mediante formas etéreas o geométricas sobre una línea imaginaria del horizonte, con cromatismos sutiles, sin estridencias y toques de luz para armonizar el conjunto, resultante en una pintura enérgica en sensaciones, pero reposada en formas abstractas; y el segundo, con un trabajo mucho más expresionista de trazos fuertes que en muchas ocasiones resaltaba cuestiones figurativas. A diferencia de ellos, **Gabriel Ramos Uranga** (Bilbao, 1939 – Bilbao 1995) pese a tener unos inicios cercanos al realismo, para los años setenta su pintura desemboca en la gestualidad más expresiva. Comenzó a realizar estudios de arquitectura y de Bellas Artes en Madrid para posteriormente dedicarse al aprendizaje de la técnica del grabado, donde demostrará una gran capacidad técnica y dominio de la misma. Influido por el trabajo con las planchas, sus pinturas también demostrarán un control sobre el gesto pictórico que, al modo de los cuadros expresionistas abstractos americanos, llenaba todo el lienzo de forma minuciosa (Fig. núm. 105). La tela se iba cubriendo a base de pequeños gestos reiterados de colores brillantes con gran libertad y una destreza que también se reflejaba en las pinturas realistas que elaboró a lo largo de los años sesenta y que pronto transformará en un control sobre el gesto de la mano que asumía una pintura gestual informal de fuerte dinamismo y ritmo.



Fig. núm. 105. Gabriel Ramos Uranga. *Paisaje imaginario*, 1977, óleo sobre lienzo, 55x46 cm. Presentada en la muestra "Euskadi Margolaritzan" de 1978.

Si como veremos en el apartado de la figuración, el trabajo de algunos artistas inicialmente dentro de la disolución formal, pasarán a centrarse en una representación figurativa, otros autores realizarán el camino inverso y tras pasar por una figuración comprometida, rompen con la misma para avocarse a una abstracción de carácter informalista. Es el caso de **Mikel Díez Alaba** (Bilbao, 1947), quien ofrecerá a mediados de los años setenta una nueva pintura compuesta a base de planos contrapuestos donde con fuerza y violencia desata la energía del brazo y del gesto. Mantiene las estructuras compositivas modulares espaciales que en años anteriores habían dado cobijo a figuras de parejas u otros personajes y en estos cuadros, los habitáculos dan paso como si fueran volúmenes transparentes a una maraña de líneas que surgen de manera automática de la mente del autor con gran improvisación y ligereza (Fig. núm. 106). No obstante, paulatinamente irá reduciendo esa expresión y hará más presente su contacto con la naturaleza en obras de carácter expresionista con mayor lirismo y con un ritmo



Fig. núm. 106. Mikel Díez Alaba, *Sin título*, 1975, óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm.

más sosegado donde parecen surgir paisajes con referencias espaciales de dicho contacto<sup>95</sup>.



Fig. núm. 107. Jesús María Gallo Bidegain. *Sin título*, 1978, óleo sobre lienzo, 165x130cm. Fundación Faustino Orbegozo.

De su misma generación es **Jesús María Gallo Bidegain** (Baracaldo, 1947), quien del mismo modo, irá alternando la figuración y la abstracción en sus primeros años de formación académica para posteriormente derivar en los años finales de la década en un informalismo compuesto a base de veladuras de manchas de color que van componiendo la obra hacia unos espacios de contemplación y de calma, con gamas limitadas que conforman la obra en sutiles delimitaciones y algunos impulsos que ofrecen cierta vitalidad y energía a escenarios calmados como inspirados en la naturaleza (Fig. núm. 107).

Dentro de la escena navarra podemos señalar el trabajo de **Pedro Manterola** (Pamplona, 1936-2016), artista, crítico y decano de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao en 1980, quien desde posturas realistas iniciales fue derivando a una abstracción colorista y cada vez más expresionista y gestual, donde los elementos que surgían eran letras desdibujadas por la sobreimpresión de otras palabras o pinturas que las hacían ilegibles y reducidas al signo y a la repetición expresiva, en un acto caligráfico que demuestra su interés por mostrar el interior a través de lo más esencial de la pintura<sup>96</sup>.

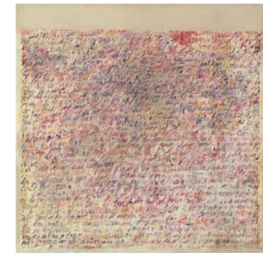


Fig. núm. 108. Pedro Manterola. *Carta a Blas de Otero*, 1977, técnica mixta sobre madera, 122x122 cm.

Por último, también debemos destacar las nuevas generaciones de autores que realizaron sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao donde hubo representantes que continuaron con la abstracción expresionista tales como Miguel González de San Román quien incluía signos gestuales como letras, cruces, rayas hasta manchas informales y partes geométricas o Montiel Quiñones o Txupi Sanz, aunque todos ellos con nuevos análisis expresionistas posmodernos y con la figura como parte de los mismos.

## 1.2. Abstracción analítica - geométrica

Tal como hemos señalado, la importancia que la abstracción de carácter constructivista y racionalista tuvo en el País Vasco desde los años cincuenta con la obra de Jorge Oteiza u otros autores como Agustín Ibarrola o Néstor Basterretxea con su participación en Equipo 57 e incluso Eduardo Chillida, fue determinante no solo para la adopción de formas anicónicas de manera global como un lenguaje plástico, sino también para acoger el proceso analítico como parte del trabajo de muchos autores a comienzos de

<sup>95</sup> VIAR, Javier. "Manuel Díez Alaba". En *Erakusketa*, 78. *Enskal Artea / Arte Vasco*. [Cat. Exp.], itinerante, Bilbao: Fundación Faustino Orbegozo, 1978; s. p.

<sup>96</sup> Puede consultarse su trabajo en: *Pedro Manterola 1936-2016*. [Cat. Exp.], 18 octubre – 9 diciembre 2017, Palacio Condestable, Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2017.



la década de los setenta. Si bien en los años sesenta, el informalismo fue la manera que muchos pintores adoptaron para sus expresiones creativas, ya hemos anunciado que en la década que nos concierne, será la figuración la que domine el panorama plástico vasco. Con todo, frente al exceso de expresión individual del informalismo, hubo un acercamiento muy interesante a principios de los setenta a una labor sintética y analítica abierta por los creadores mencionados, pero con nuevas derivas conceptuales y minimal, así como del arte óptico y cinético, adoptadas de los nuevos tiempos que comienzan y que conformarán una nueva abstracción enlazada con las tendencias internacionales.

El escaso asentamiento que la abstracción había tenido en Vizcaya durante los años sesenta frente a lo sucedido en Guipúzcoa y Álava<sup>97</sup>, se verá posteriormente superado por varios creadores que conformarán a la provincia como el lugar de mayor desarrollo de los trabajos geométricos con lenguajes simplificados. Todo ello fue motivado en gran medida por una serie de acontecimientos significativos que tuvieron lugar desde mediados de la década anterior en la ciudad de Bilbao. Entre ellos, será fundamental el entusiasmo que José Luis Merino tuvo por los movimientos más actuales, ya que como director de la Galería Grises desde 1964, consiguió normalizar una poética nueva a través de muestras de artistas cinéticos y analíticos, e incluso configurarse como un pionero dentro de todo el estado español<sup>98</sup>. Igualmente, con gran entusiasmo se afanará en una labor informativa mediante visitas, foros o cursos no solo por parte de la galería sino también, desde 1968 como secretario de la Junta del Ateneo de Bilbao impulsará allí la celebración de seminarios, proyecciones y mesas redondas. Por la sala comercial de Merino pasaron varios artistas como Eusebio Sempere o Víctor Vasarely u otros internacionales como los procedentes del grupo francés *Reserches d'Art Visual*, GRAV<sup>99</sup>, (Grupo de Investigación de las Artes Visuales) donde se encontraban Julio Le Parc, Horacio García Rossi, Jean Pierre Yvaral, Hugo Demarco o Francisco Sobrino. Su convicción en que el arte y la ciencia podían unirse se demuestra en una obra cargada de ilusiones ópticas, movimiento y luz. En el caso de estos últimos, además de su exposición, participaron en coloquios en el Ateneo, donde igualmente se pondrán en marcha cursos como el “Seminario de Investigación Plástica” que ofreció Jesús Luis Jimeno o el “Curso de Arte Contemporáneo” dado por José Luis Merino en 1969.

La información ofrecida por todos ellos y las discusiones generadas en esos seminarios sobre las funciones y utilidad del arte analítico, fueron el caldo de cultivo para que en ese mismo año de 1969 se constituyeran en Bilbao dos colectivos denominados Nueva Abstracción y Zue -Fuego-, algunos de cuyos integrantes se conocieron en el Ateneo de

---

<sup>97</sup> Hubo claras excepciones en autores como José Barceló quien realizó la primera muestra abstracta de la capital vizcaína, así como Gabriel Ramos Uranga o Ramón de Vargas.

<sup>98</sup> BARREIRO LÓPEZ, Pilar. *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009; p. 281.

<sup>99</sup> GRAV era un colectivo de artistas de diferentes nacionalidades fundado en París en 1960 y disuelto formalmente en 1968 que intentaban romper con el elitismo del arte tradicional y rechazaban igualmente el arte informal y expresionista, con la idea de involucrar al público en el proceso artístico.

Bilbao dentro de los ciclos mencionados<sup>100</sup>. Ambos grupos mantenían la manera de conformarse en colectivos vanguardistas a través de manifiestos y exposiciones que, en el caso de Zue se dieron a conocer en Baracaldo con una muestra en la que de manera muy esclarecedora afirmaban la relevancia ofrecida al arte abstracto analítico de la siguiente forma: “La abstracción nació y morirá con el hombre. La investigación, único camino a seguir. La verdad, único medio expresivo”<sup>101</sup>.

En el caso del colectivo Nueva Abstracción, su propia denominación ya demostraba una deriva hacia los postulados del arte abstracto postpictórico norteamericano<sup>102</sup> que en pintura estaban desarrollando artistas como Frank Stella, Morris Louis, Barnett Newman, Kenneth Noland o Joseph Albers, entre otros<sup>103</sup>. Dentro de la fundación del grupo debemos destacar sobre todo la figura de **Javier Urquijo** (Bilbao, 1939 – Bilbao, 2003) por su decidida apuesta por la abstracción derivada de la geometría más conceptual. En la década de los sesenta participó en el grupo Emen de la Escuela Vasca y también se dedicó a otras disciplinas artísticas como el teatro, el diseño o a la crítica de arte. Su pintura de los años setenta refleja claramente la idea de componer la pintura en base a espacios separados linealmente con escasos colores, en su gran mayoría de tonalidades claras enfrentadas a formas negras y a los blancos que delimitan los mismos espacios en que se ofrecen. Además, la planitud con que se aplican, sin gradaciones, inciden en el sentido de límites cuya función es únicamente encerrar formas que ofrecieran una simplicidad que nada tienen que ver con su contenido (Fig. núm. 109). Posteriormente, la geometría irá participando con mayor protagonismo, tal como ocurre en su *Desocupación del cubo* de 1979 (Fig. núm.110), donde se nota claramente las dos grandes influencias de este autor, por un lado, el trabajo analítico de Frank Stella de grandes lienzos de franjas negras pintadas sobre un dibujo preciso que dejaban ver el lienzo limpio entre ellas, así como las formas y contenido obtenido de Jorge Oteiza y su desarrollo creativo en torno al cubo y el vacío.

Fig. núm. 109. Javier Urquijo. *Sin título*, 1971, Acrílico sobre tablero, 100x99,5x2,1cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Fig. núm. 110. Javier Urquijo. *Desocupación del cubo*, Presentado en *Bizkaiko pintura gaur*, 1979.

<sup>100</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Los años sesenta”. En *Arte y artistas vascos en los años sesenta*, [Cat. Exp.], 7 julio -7 septiembre 1995, Sala de Exposiciones de Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995; p. 187.

<sup>101</sup> ARRIBAS, María José. *40 años de arte vasco. (1937-1977). Historia y documentos*. San Sebastián: Erein, 1979; p. 98.

<sup>102</sup> La denominación de la exposición “Hacia una nueva abstracción” ofrecida por A. Solomon en 1963 remite a las nuevas formas abstractas alejadas de la estética informal. El “Post Painterly Abstraction” fue un término ofrecido por Clement Greenberg en 1964 para una exposición en Los Ángeles para denominar la obra de varios pintores norteamericanos que rehuían de la emotividad del expresionismo abstracto

<sup>103</sup> GUASCH, Ana María. ob. cit.; p. 160.



En sus obras se elimina la representación de la realidad para indagar en cuestiones intrínsecas a la pintura como el color, la superficie y la forma, lo cual demuestra una clara vocación geométrica. No obstante, no son imágenes tan precisas y rígidas como pueden presuponerse de las formas geométricas puras, sino que, mediante una multiplicidad de dimensiones, busca de algún modo una inestabilidad que dialogue entre el fondo y el espacio, y es que, además, dentro de su experimentación se interesó de manera especial por el arte cinético, que le llevó incluso a trabajar con la luz como elemento que se reflejaba en los materiales con los que trabajaba. Como señala Josu Rekalde, el trabajo de Urquijo con las luces de neón y la luz negra se producían básicamente en el contexto del teatro dadas las escasas oportunidades de mostrarlo en espacios artísticos y su fundamento parte de los trabajos constructivistas que son fundamentalmente conocidos en el País Vasco gracias a Jorge Oteiza<sup>104</sup>. Sobre la irrupción del cinetismo en el arte, Javier Urquijo publicará un artículo en la revista de la Asociación de Artistas Vizcaínos, *Informe de las Artes y las Letras* de la que era director – coordinador, titulado “Arte Cinético” en el que demostraba la dificultad de aceptar nuevas formas en el arte y la innovación que suponían las diferentes maneras de incluir el movimiento en el arte<sup>105</sup>.

Dentro del grupo Nueva Abstracción y discípula de Javier Urquijo, destaca la artista **Begoña del Valle** (Bilbao, 1932), quien demostró un fuerte compromiso con la abstracción geométrica en obras muy simplificadas con una fuerte dependencia de la línea para crear diferentes cuerpos geométricos poligonales o circunferencias que jugaban con el plano espacial mediante una degradación de colores suaves y que daban como resultado unas pinturas de suaves cromatismos, donde lo principal era la voluntad del plano analítico sometido al color. En ocasiones se trataba de una sucesión de franjas lineales que creaban diferentes geometrías (Fig. núm. 111), desde las más simples hasta otras más complejas que demostraban una asunción de las posturas del op art, con patrones geométricos que lograban efectos ilusorios e incluso movimiento, en clara relación con lo que Víctor Vasarely realizaba en esos momentos.

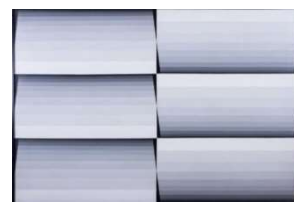


Fig. núm. 111. Begoña del Valle. *Armonía espacial*, 1977, acrílico sobre terciado, 122x180 cm., Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Con unos intereses similares se puede destacar el trabajo de **Fernando Mirantes** (Bilbao, 1943) quien también participó en el colectivo Zue creado a principios de los años setenta dentro de la escena bilbaína y su obra, al igual que la de Urquijo, parte de una simplificación formal a la que añade la luz real y el intento de crear sensación de cinetismo mediante la repetición y la transparencia en el tratamiento de las superficies. Si bien la representación que ofrecía en sus obras de estos momentos destacaba por la sencillez aparente dentro de una sistematización seriada y la escasez de colores aplicados; la técnica y

<sup>104</sup> REKALDE, Josu. “La imagen y el sonido electrónicos en el arte contemporáneo. Una visión del panorama internacional y su contextualización en el País Vasco”. En *XV Congreso de Estudios Vascos -euskal zientzia eta cultura, eta sare telematikoak*. Sección 5ª: Artes Plásticas. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2001; p. 82.

<sup>105</sup> URQUIJO, Javier. “Arte cinético”. En *Informe de las Artes y las Letras*, núm. 00 febrero 1975; p. 3-4.

la elaboración en cajas con luces y con superposición de líneas y motivos era muy interesante. A través de una técnica heliográfica, donde con procedimientos fotoquímicos iba reproduciendo los motivos en varias láminas, ofrecía imágenes superpuestas en una transparencia flotante que intentaba buscar relaciones espaciales y cromáticas. Sin embargo, la limitación del color utilizada fue analizada por Ana María Guasch, como un reflejo de la problemática del entorno social e incluso urbanístico que le rodeaba<sup>106</sup>; no obstante, consideramos que pudo tratarse más bien de un aspecto consecuencia de la técnica de reproducción utilizada, la heliografía (Fig. núm. 112) que fundía las diversas formas en un solo ambiente cromático degradado y que ayudaba a concretar a su vez el tema propuesto<sup>107</sup> más que a una elección ambiental. Igualmente, la indefinición de las formas o la continuidad de todas ellas se transformaba en un movimiento ficticio, tal como sucede con los fotogramas en un filme, a lo que posteriormente incluyó a través de la luz real dentro de una caja, una sensación de transparencia flotante (Fig. núm. 113).

Fig. núm. 112. Fernando Mirantes. *Composición*, 1972, Heliografía, 100x85 cm. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Obra presentada en la exposición Arte Vasco de Baracaldo, 1972.



Fig. núm. 113. Fernando Mirantes. *Sin Título*, 1975, técnica mixta, Artium. Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo

Son esclarecedoras las palabras de Javier Urquijo ofrece sobre una muestra del autor en 1975, ya que afirmaba: “Ya es hora de que encontremos en una galería de Bilbao representada la auténtica vanguardia experimental del arte vasco, como necesario e ineludible camino para la correcta evolución que integre la cultura vasca al grupo de avanzadilla activa en el resto de Europa”<sup>108</sup>, lo cual nos explica el asentamiento de esta tendencia en la capital

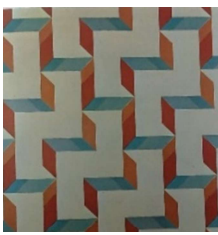


Fig. núm. 114. José Ramón Sainz Morquillas. *Pintura - malla*. Obra ganadora del Premio de Pintura Vasca, 1974

vizcaína a mediados del periodo analizado. Tanto es así que otro autor muy importante de los años setenta en su desarrollo creativo innovador y su proyección cultural será **José Ramón Sainz Morquillas** (Baracaldo 1947) y cuyos inicios también participará de los grupos abstractos dominantes en Vizcaya. Además, a lo largo de buena parte de los años setenta elaborará un trabajo de construcción creativa en torno al espacio, la forma y el tiempo, con referencias claras a los postulados racionalistas, constructivistas y sobre todo del arte minimal del momento. Su obra espacialista la fue configurando a base de elementos seriados, líneas y

<sup>106</sup> GUASCH, Ana María. ob. cit.; p. 262.

<sup>107</sup> Se trata de una interpretación que también Manuel Llano Gorostiza realizó en su libro sobre Pintura Vasca publicado en 1980, ya que señala que es un homenaje a las minas de Bizkaia y a los cielos contaminados de la ciudad. LLANO GOROSTIZA, Manuel. *Pintura Vasca*. Bilbao: Neguri Editorial, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1980; p. 204.

<sup>108</sup> URQUIJO, Javier. “Fernando Mirantes en la vanguardia del arte vasco”. En *Informe de las Artes y de las Letras*, núm. 0, octubre 1976; pp. 6-7.

geometrías simples (Fig. núm. 114), que poco a poco se fueron depurando hacia una simplificación que eliminaba todo lo accesorio para buscar la mínima expresión y que, posteriormente, derivarán en postulados conceptuales. Con un intenso trabajo experimental a base de múltiples ensayos sobre la línea y el módulo y sus relaciones en el plano y el espacio, así como las tensiones internas surgidas<sup>109</sup>, realizará tanto pinturas como objetos – formas tridimensionales que además acompañaba de una teorización muy poética e influenciada por los postulados éticos de Jorge Oteiza<sup>110</sup>.

En sus pinturas denominadas “Mallas espaciales” demuestra un trabajo analítico sobre el espacio a base de líneas, con una clara deuda de la obra de los italianos que ha conocido en 1973, como Getulio Alviani o los Grupos T y N<sup>111</sup>. En ellas, sin necesidad de trabajar con fuertes contrastes cromáticos, únicamente con el volumen y el espacio ofrecido por cuadrados, intenta definir sus formas al mismo tiempo que romper la visión espacial del mismo, creando efectos ópticos con los límites, las formas y los elementos espaciales dispuestos en la misma que amplían la realidad y la lógica de la figura creada en el cuadro (Fig. núm. 115). Al mismo tiempo, elabora unos tabloncillos rectangulares casi monocromos donde inserta grafismos lineales que, sin ser los definitorios de la obra, crean los límites entre lo interior y lo exterior ya que se abren en algunas partes de la pieza para crear tensiones y dinamisismos entre lo lleno y lo vacío, lo ligero y lo pesado. Además de esas indagaciones sobre el espacio y el tiempo, se adentra en los problemas de las superficies de las obras y es que, al igual que los minimalistas y sobre todo Frank Stella en su trabajo sobre la superficie de la obra, la atención del autor se centra en conocer lo más puro de la pintura, su razón de ser en las pinceladas y en la textura, la manera de aplicarla y la de componer a través de una superficie plana, cuya forma era el mismo significado; todo para obtener la mayor claridad posible. Ofrece un mismo color en varias capas de pintura o alturas separadas, así como una aplicación de calidades de pinturas diferentes que le permiten conocer la densidad de las obras. La fuerte atracción por el espacio, el arte minimal y los nuevos comportamientos artísticos harán que a partir de 1977, aproximadamente, Morquillas abandone el trabajo con la geometría y se centre en crear ambientes y objetos arqueológicos con un marcado carácter conceptual, configurándose como una de las figuras pioneras de este tipo de poéticas en el País Vasco, tanto en el desarrollo de ambientes con claras referencias a la naturaleza y su intervención, como en



Fig. núm. 115.  
José Ramón  
Sainz Morquillas.  
*Objeto - Forma*,  
1977. *Gaiak*,  
núm. 2, invierno  
1976-1977.

<sup>109</sup> El propio autor acompañaba sus muestras con textos teóricos que reflejaban su desarrollo y experimentación. Puede consultarse al respecto: *Morquillas*. [Cat. Exp.], 10 – 31 diciembre 1976, Galería Mikeldi, Bilbao: Galería Mikeldi, 1976; s. p.; y la revista *Gaiak revista de ciencia y cultura*, núm. 2, invierno 1976 / 1977, pp. 209-240

<sup>110</sup> En una entrevista que Ana María Guasch le realizó en 1977, Morquillas afirmaba que el autor que más le había influido sobre todo en el componente vital era Jorge Oteiza. GUASCH, Ana María. “Morquillas: una plástica racionalista”. *Egin*, [Hernani], 17 diciembre 1977; p. 16.

<sup>111</sup> LLANO GOROSTIZA, Manuel. ob. cit.; p. 204.

acciones artísticas en varios happenings de los años ochenta<sup>112</sup>.

En el ámbito guipuzcoano, sobre todo sobresaldrá la obra escultórica espacialista de **Ricardo Ugarte de Zubiarraín** (Pasajes, 1950), quien en sus esculturas de estos años parte de una geometría conformada mediante módulos construidos en el espacio, que crean diálogos entre los huecos interiores cerrados y los generados en las aberturas al exterior, lo cual confiere a las esculturas de estos momentos una tensión y un dinamismo cada vez más expresivo. De las primeras piezas formadas a base de unidades cúbicas en hierro como su *Estela* premiada en la I Bienal de Escultura de San Sebastián de 1969 (Fig. núm. 23), continúa a lo largo de toda la década en un normativismo creativo, pero con mayor libertad y lirismo en superficies curvas que olvidan la geometría para indagar en cuestiones más orgánicas, pero sin olvidar su análisis espacial. Estas indagaciones las desarrolla en las series de *Aleteos*, que trabaja desde 1977 hasta 1980 en una búsqueda de equilibrios poéticos donde la naturaleza, el aire y sus formas retuercen las planchas de hierro y las expanden en el espacio en un trabajo de ocupación y desocupación desde lo biológico interior del propio material (Fig. núm. 116). Igualmente indaga en la incorporación del tiempo y el movimiento en sus obras como se puede observar en *Balances* de 1978, donde por medio de la oscilación de un elemento libre sujeto a otro anclado al suelo, se mueve a modo de péndulo con formas todavía geométricas que hacen de masa frente a lo liberado de la parte superior (Fig. núm.117)<sup>113</sup>.



Fig. núm. 116. Ricardo Ugarte. *El cabello del viento*, 1978. Fig. núm. 117. Ricardo Ugarte. *Balanceso*, hierro. 1978.

En Álava, provincia donde la abstracción tuvo un fuerte arraigo en la mayoría de sus creadores de los años sesenta, las posturas espacialistas y analíticas tendrán su mayor representante en **Rafael Lafuente** (Vitoria, 1936 – Vitoria, 2005). La trayectoria del pintor pasará desde un expresionismo figurativo de la década de los cincuenta hasta una abstracción a comienzos de los setenta, donde la figura humana se reduce a una silueta que se sobrepone de manera plana a fondos cromáticos que empiezan a indagar en la fuerza expresiva del color, una labor que derivará desde 1975 a sus obras analíticas y geométricas. En ellas, juega con el

<sup>112</sup> Puede consultarse la trayectoria de José Ramón Sainz Morquillas en: “Cronología” en *Morquillas*. [Cat. Exp.], itinerante, 1991, Galería Vanguardia, Bilbao: [s. n], [Galería Vanguardia], 1991; pp.72-77 así como en el artículo: SARRIUGARTE, Iñigo. “Rebelde con causa: la obra artística de José Ramón Sainz Morquillas en los años 80 y 90”. En *Bidebarrieta*, núm. 19, 2008; pp. 409-432.

<sup>113</sup> Puede consultarse un estudio detallado de la obra de Ricardo Ugarte en: ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Soledad. “Ugarte. Navegación poética”. En *Itsas – burni. Mar y hierro. Ricardo Ugarte*. [Cat. Exp.], 1 julio – 5 septiembre 2009, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2009; pp. 47-87.

ritmo y el espacio a través de una simplicidad del diseño y una rigurosidad compositiva que estructura libremente el espacio del cuadro a través de franjas cromáticas. En sus obras indaga sobre el color y su aplicación en elementos sencillos que buscan la mayor expresión por medio de las múltiples aplicaciones y las variedades cromáticas que estructuran el espacio a base de líneas y franjas que tienen una meditación detrás y que procuran ofrecer tal como el mismo autor señala “solamente pintura como opción expresiva, como lenguaje comunicativo”<sup>114</sup>.

Refleja las preocupaciones que los constructivistas llevaron a cabo y sobre todo lo que los norteamericanos como Josef Albers o los artistas incluidos en el denominado “*Hard Edge*”, -contorno neto, en castellano- quienes simplificaban la imagen al máximo en una afirmación del valor autónomo del color y la planitud del cuadro (Fig. núm. 118).



Fig. núm. 118. Rafael Lafuente.  
*Rombo*, 262x262, 1978

Como vemos, el asentamiento de un arte concreto reducido a principios pictóricos simples en el País Vasco fue bastante aceptable tanto en los autores señalados como en otros compañeros de los colectivos bilbaínos mencionados y, además, es muy relevante comprobar cómo a lo largo de toda la década todos ellos continuaron manifestándose con un mismo posicionamiento estético frente a la prevalencia de las obras figurativas. Sus trabajos apenas variaron desde las primeras comparecencias de principios de la década hasta su presencia en muestras colectivas y concursos de finales de los setenta y primeros años ochenta. Dentro de este apartado, no se puede dejar de señalar al grupo de jóvenes estudiantes de la Facultad de Bellas Artes que continuadores del trabajo reflexivo y minimalista de Jorge Oteiza, intentarán superar sus doctrinas dentro de una obra de investigación. Nombres como Ricardo Catania, Pello Irazu, Inés Medina, José Ramón Anda, José Chavete, Juan Luis Moraza o Txomin Badiola fueron a unirse a la nómina de creadores analíticos señalados hasta ahora. Así quedó demostrado en las exposiciones que, entre 1982 y 1983, el crítico y artista Iñaki Moreno Ruiz de Eguino organizó bajo la denominación de “Geométricos Vascos” y que fueron presentadas en San Sebastián, Vitoria, Bilbao y Pamplona<sup>115</sup>, en las que incluyó no solo a Javier Urquijo, Fernando Mirantes y José Ramón Sainz Morquillas, sino también a los jóvenes cuyo arte comenzó a aflorar fundamentalmente en los inicios de los años ochenta, tales como Txomin Badiola, Pello Irazu, José Ramón Anda, Inés Medina, José Chavete, Pablo Donezar, Juncal Ballestín o el colectivo CVA formado por Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández. Tal acontecimiento nos demuestra su clara adhesión a la postura analítica dentro de lo que la historiografía artística ha venido señalando como la “Nueva Escultura Vasca”, que recogía

<sup>114</sup> *Geométricos Vascos*. [Cat. Exp.], 16 – 31 enero 1983, Museo Provincial de Vitoria: [s. n.], 1983; s. p.

<sup>115</sup> “Geométricos Vascos” se presentó en primer lugar en el Museo de San Telmo del 5 al 20 de noviembre de 1982, posteriormente se celebró en el Museo Provincial de Vitoria del 16 al 31 de enero de 1983 y en esta ocasión hubo varios problemas con el colectivo CVA junto a los artistas presentes en la exposición a través de varios escritos y la retirada de las obras por su disconformidad con la política cultural de la Diputación alavesa. Posteriormente la exposición se pudo ver en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao y por último en la sala de exposiciones de la Ciudadela de Pamplona.



la tradición artística vasca de autores como Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, pero con una idea de superación de los mismos sobre todo en las cuestiones identitarias. El propio Txomin Badiola señaló en el texto del catálogo que explicaba su obra que, además de demostrar el conocimiento de los minimalistas americanos e incluso las opciones conceptuales, en su caso “existe un personaje que puedo considerar definitivo: Jorge Oteiza”<sup>116</sup>, de cuyo abandono de la escultura y de la incertidumbre generada, comienza un camino “con el que algunos estamos comprometidos”<sup>117</sup>. De entre todos ellos, quizás sea **Txomin Badiola** (Bilbao, 1957) quien haya desarrollado una trayectoria más significativa, convirtiéndose en el representante del grupo más reconocido dentro de la escena creativa internacional. Sus inicios comenzaron en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y para 1979 las obras que presenta tienen un claro interés constructivista heredero de los desarrollos creativos oteicianos con el plano geométrico que, en su caso, se convierte a través de la superposición de materiales pintados en relieves volumétricos que desarrollan cuerpos geométricos expandidos en el espacio, para trabajar y analizar las relaciones entre contornos del rectángulo y también las divisiones internas de los diferentes planos creados (Fig. núm. 119). Son investigaciones minimalistas que, a través de la reducción de los medios, llegan a crear una relación entre la pintura y el plano tridimensional bajo un orden constructivista.

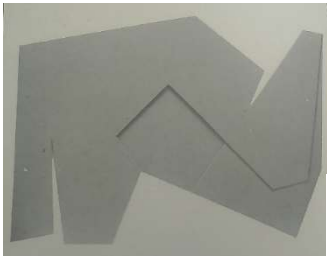


Fig. núm.119. Txomin Badiola. N° 2 de la serie del rectángulo de la tradición pictórica, 1979. Obra presentada en “Bizkaiko Pintura Gaur”, 1979.

El navarro **José Ramón Anda** (Bakaiku, 1949) también reconocerá la importancia que tuvo la personalidad de Jorge Oteiza en su obra, la cual pese a comenzar dentro de la figuración, pronto iniciará una escultura de clara tendencia geométrica. El conocimiento de la obra del escultor oriotarra fue fundamental para la adopción de sus posturas creativas tal como él mismo destaca: “En los diseños, maquetas y proyectos de esculturas y también en su realización definitiva, en muchas ocasiones parto de formas geométricas como el cubo, la esfera, el cilindro, el ovoide y la pirámide principalmente. Siendo en ocasiones el análisis de los elementos rígido y ortodoxo y otras veces más referencias o como punto de partida. No puedo dejar de recordar en estas breves líneas la importancia que ha tenido para mí la enorme personalidad siempre joven de Jorge Oteiza”<sup>118</sup>. Por último, y dentro de la provincia alavesa merece señalarse la obra de **Juncal Ballestín** (Vitoria, 1953 – Vitoria, 2015) por su ferviente apuesta en estos años finales de los setenta por la pintura geométrica más radical. Iniciada en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria con Rafael Lafuente como profesor, posteriormente

<sup>116</sup> *Geométricos Vascos*, Cat. cit.; s. p.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> *Ibid.*



pasará a la Facultad de Bellas Artes de Bilbao (1972-1977), donde su obra se centrará en la

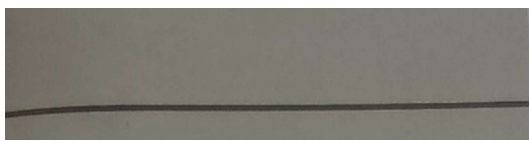


Fig. núm. 120. Juncal Ballestín, pintura presentada en “Bizkaiko pintura gaur”, 1979.

mayor simplificación posible de la pintura reducida incluso a una línea que desarrolla la idea del horizonte y en la contemplación (Fig. núm. 120), donde lo superfluo se ha eliminado en favor de una expresión mínima<sup>119</sup>.

## 2. Figuración

Si bien la opción realista en las artes plásticas no fue la que mayores seguidores obtuvo en los años cincuenta y sesenta, en el decenio que nos ocupa se producirá una verdadera eclosión de posturas figurativas con un carácter nuevo y libre frente a las prácticas abstractas y realistas anteriores. La preponderancia que adquiere la alternativa figurativa en el espectro creativo vasco es casi similar a la que sucede en el ámbito estatal; no obstante, a diferencia de lo ocurrido en la península, aquí las tendencias figurativas adquieren caracteres autóctonos que se relacionan tanto con los conflictos sociales y políticos del momento como con las condiciones particulares de carácter ambiental y geográfico del entorno vasco, así como culturales y antropológicas.

La importancia que la figuración y el realismo adquirieron en los años analizados en el País Vasco fue un hecho constatable en la deriva de la producción plástica de numerosos artistas de la región y que se observará claramente en las obras presentadas en las muestras individuales de cada uno de ellos, pero también en las variadas colectivas celebradas tanto dentro del territorio como incluso fuera del mismo. En ese sentido, es muy significativo que para 1982 se organizase una muestra en el Museo Municipal de Madrid bajo el título “Artistas vascos entre el realismo y la figuración” cuyo objetivo era “dar a conocer las últimas tendencias de las artes plásticas del País Vasco a través de las obras de sus más jóvenes artistas”<sup>120</sup>. La crítica Maya Aguiriano se encargó de realizar la selección de veintiún artistas cuyas manifestaciones alternaban entre el realismo y la figuración por considerar que se trataba de “la tendencia más vigorosa que se ha manifestado en los artistas surgidos en su mayoría en estos últimos doce años”<sup>121</sup> en clara referencia al periodo desde 1970 a 1982. De todos modos, desde fechas más tempranas se puede comprobar la importancia que la corriente comenzaba a alcanzar en el hecho de que el crítico de arte Edorta Kortadi en 1972, en las páginas de *Zeruko Argia* reconociese que el arte internacional y el español empezaran a

<sup>119</sup> Estos trabajos sobre el horizonte los trabaja gracias a una beca que obtiene por mediación de un profesor de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao que le permite trabajar un verano entero en Segovia. Puede consultarse parte de la obra de Juncal Ballestín en: SARRIUGARTE, Iñigo. “Juncal Ballestín: una creadora de “objetos con memoria” durante los años 80”. En *Sancho el Sabio*, núm. 31, 2009; pp. 221-251.

<sup>120</sup> AGULLÓ Y COBO, Mercedes. “Introducción”. En [Cat. Exp.], octubre – noviembre 1982, Museo Municipal de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de cultura, D. L., 1982; p. 13.

<sup>121</sup> AGUIRIANO, Maya. “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. cit.; p. 19.

derivar hacia el realismo nuevamente, con una visión nueva y diferente a la ya ofrecida anteriormente<sup>122</sup>, un hecho que pronto se dejará notar también en el País Vasco.

Partimos de la idea de que figuración en arte significa la representación de elementos reales, no solo figuras humanas, sino formas reconocibles frente al arte abstracto que diluye la expresión creativa a base de elementos propios de los lenguajes característicos de cada disciplina. Sin embargo, la variedad y la multiplicidad de ejemplos que en los años setenta se centraron en el aspecto figurativo tanto en pintura como en escultura nos dificulta en gran medida el trabajo de separar a los autores y sus obras en las diferentes formas de representación planteadas. Si bien la nomenclatura de “Nueva Figuración” que surge en estos momentos por influjo del movimiento internacional, podría servir para englobar a la gran mayoría de los autores analizados, hemos creído conveniente clasificar las obras en varias denominaciones según lo representado en las mismas y también en cuando a su finalidad<sup>123</sup>. La vuelta a la figuración se canalizó en formas y trabajos muy diversos; desde las posturas críticas y sociales que mantenían un deseo por reflejar un testimonio de lo actual en múltiples variantes, junto a un realismo que volvía los ojos al entorno conformado en lo pop, hasta otras vías cercanas a la tradición del realismo de la escuela española. Por ello hemos encuadrado los trabajos figurativos de este periodo en varios movimientos que parten de un realismo testimonial y crítico junto a una nueva figuración expresionista y otra más cercana al mundo fantástico y onírico del surrealismo hasta llegar a posturas influenciadas por el arte pop y el hiperrealismo e incluso la apropiación del objeto real dentro de la obra de arte. Aun así, se nos antojan unas clasificaciones arbitrarias que no suponen limitar a los autores a las mismas, ya que entendemos que cada artista refleja en sus desarrollos obras difíciles de encuadrar y definir sin conocer su conjunto y por ello, dichas clasificaciones no obedecen a cuestiones reales y definidas, sino a un carácter práctico que nos permite ordenar y englobar posturas creativas similares.

Si hemos comprobado que la abstracción analítica tuvo un asentamiento notable en Vizcaya gracias en gran medida a la presencia y divulgación de la obra del grupo francés GRAV, es curioso analizar cómo la figuración se incorpora de manera mucho más natural en las prácticas de los artistas guipuzcoanos y navarros y en la generación más joven que emerge en la década que nos ocupa. El menor asentamiento que tuvo en Vizcaya se contrapone a la difusión de obras de artistas españoles que tuvo lugar en Bilbao, ya que las obras del Equipo Crónica se pudieron ver en la Galería Grises a finales de los sesenta y también las obras de Equipo Realidad se presentaron en Aritza en 1976. Igualmente, tras una exposición de Luis Gordillo en la Galería Ederti, incluso el Museo de Bellas Artes de Bilbao compró un cuadro suyo que se convirtió en la obra más cara de todas las adquiridas, lo que

<sup>122</sup> Pueden consultarse los textos de Kortadi en: “Realismo berri bateruntz artean?”. En *Zeruko Argia*, núm. 479, 7 mayo 1972; p. 7 y “Errealismoaren Inguruan”. En *Zeruko Argia*, núm. 510, 10 diciembre 1972; p. 10.

<sup>123</sup> El propio Peter Sager cuando en 1972 teorizó sobre el realismo reconocía las múltiples vertientes que el arte toma de la realidad, aunque en su caso se centraba en el hiperrealismo. SAGER, Peter. *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza, 1986.

indica el buen concepto que se tenía de este artista en Bilbao.

Mientras que en España se producía a mediados de los años sesenta una avanzadilla cultural dentro de la figuración con colectivos de estética contemporánea como Equipo Crónica o Equipo Realidad que impulsaban desde el realismo una superación por un lado de la estética informalista y por otro de las poéticas críticas de Estampa Popular, acercándose a la actualidad y a las nuevas tendencias figurativas; en el País Vasco en esos momentos tanto en pintura como en escultura y bajo el espectro hegemónico del grupo Gaur de Guipúzcoa y Orain de Álava, la mayoría de los creadores mantuvieron una apuesta clara por la abstracción informalista y no será hasta los años setenta cuando afloren nuevas perspectivas figurativas en el panorama creativo. Con todo, en el periodo que analizamos, la figuración se convertirá en una de las prácticas más asiduas y elaboradas que, aunque con un poco de retardo tendrá una característica clara que será la paulatina despolitización y reivindicación política de las obras, lo cual no exime de buscar con sus obras un cambio social y cultural gracias a la ironía y la caricatura empleada en ellas.

### 2.1. Realismo comprometido socialmente - testimonial

Dentro de la corriente denominada como realismo testimonial o comprometido socialmente, englobamos aquellas piezas en las que se muestra una especial atención a las cuestiones problemáticas de la realidad, sobre todo sociales y políticas. Como quiera que en muchos casos el compromiso vivencial y político de los autores en este periodo influyó en su plástica al tomarse como un instrumento más para ejercer una denuncia, es complicado determinar el tipo de implicación de una manera unitaria, ya que gran número de obras de arte tienen un acento crítico con lo que les rodea y lo único que cambia y les diferencia es la manera de materializarlo. Como veremos posteriormente, artistas que trabajan en la Nueva Figuración serán críticos con la situación que les toca vivir, pero su discurso se centrará en la ironía y el sarcasmo o con elementos sacados de contexto o surreales y no tanto desde la propia realidad, como sucede con los creadores englobados en este apartado. Debemos considerar asimismo, que, como bien señala Ana María Guasch, en el arte vasco el realismo no será el “lenguaje apropiado para la denuncia sociopolítica”<sup>124</sup> y es que la teorización por parte de Oteiza de una abstracción vanguardista como lenguaje combativo, tendrá un fuerte asentamiento y explicará el hecho de contar con pocos autores figurativos con un claro interés político en la región vasca.

Aun así, la herencia de la experiencia de Estampa Popular de Vizcaya provocará que algunos de sus componentes continúen con el lenguaje figurativo utilizado, unido al carácter popular y social del colectivo, pero de una manera diferente a lo producido entonces. De todos ellos, el autor que en los años setenta mantendrá un enérgico trabajo creativo y se convertirá en un símbolo de militancia política y cultural será **Agustín Ibarrola** (Basauri,

---

<sup>124</sup> GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco*. ob. cit.; pp. 234-235.

1930). Tras unos comienzos de figuración tradicional y formación en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao y con artistas como Daniel Vázquez Díaz, se traslada a París en 1957 donde participará en un trabajo abstracto y normativo dentro de Equipo 57, un colectivo fundamentalmente teórico y con un claro interés de lucha antifranquista<sup>125</sup>. A su vuelta al País Vasco en 1961, participa en el mencionado grupo de Estampa Popular de Vizcaya y un año más tarde ingresará en prisión durante tres años por su militancia en el Partido Comunista, situación que se repetirá en 1967 hasta 1969. Tal implicación socio-política será una constante en su vida desde los años cincuenta y en la década posterior se plasmará en la conformación del Movimiento de la Escuela Vasca y posteriormente, en las diferentes asambleas de artistas en las que participó. Igualmente, sus ideas se verán reflejadas también en la obra elaborada durante los años setenta con clara tendencia figurativa y testimonial.

Es interesante comprobar cómo el propio autor tiene la necesidad de explicar la adopción de un realismo, ya que señala: “Mi pintura es figurativa por su condición de describir circunstancias concretas. Informo sobre las relaciones sociales entre los hombres. (...) Busco al hombre que se hace a sí mismo en el trabajo, en la fábrica, en el mar y en el caserío”<sup>126</sup>. Y en esa representación, en sus pinturas sobre todo surgirán los tratamientos épicos de los obreros en las fábricas, las minas y sus ciudades, junto a los paisajes rurales o el trabajo en los puertos pesqueros en una figuración muy esquemática y esencial que rechaza lo anecdótico y profundiza en la expresividad del arte como reflejo social. Igualmente reflejará las condiciones políticas y sociales de la época con imágenes de represión y sobre la violencia ejercida por el régimen. A través de un trazo fuerte y un dibujo de contornos marcados que sintetizan la realidad a su más mínimo gesto, en líneas rectas y geométricas, logra una pintura de gran fuerza expresiva que potencia la temática abordada en unas composiciones simples con rigor constructivo y definido en muchas ocasiones en diagonales que inciden en el dramatismo y violencia de lo representado (Fig. núm. 121) A todo ello se le añade en estos años un cromatismo más atemperado que el de las décadas anteriores que se ha limitado a muy pocos colores, con tonalidades oscuras, normalmente ocre, grises, marrones y naranjas que enfatizan en la idea representada (Fig. núm. 122), para que la expresión se vuelva más eficaz y recuerdan a los trabajos con el grabado y las ceras que realizaba Ibarrola también en esos momentos.

<sup>125</sup> Para acercarse a su biografía puede consultarse el trabajo publicado en 1978: ANGULO BARTUREN, Javier. *Ibarrola. ¿Un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra. 1950-1977 de Aránzazu a la Bienal de Venecia)*. San Sebastián: L. Haranburu, 1978.

<sup>126</sup> IBARROLA, Agustín. “Apuntes orientados a explicar algunos de los aspectos de mi pintura que considero han sido menos comprendidos”. En *20 años en la pintura de Ibarrola*. [Cat. Exp.], mayo – junio 1978, Pabellones de arte ciudadela, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona: [s.e.] Gráficas Egúzkiza, 1978, s. p.

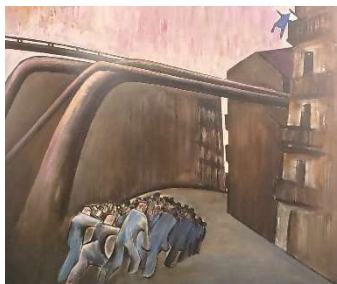


Fig. núm. 121. Agustín Ibarrola. *Sestao*, ca. 1970.



Fig. núm. 122. Agustín Ibarrola. *Fundición*, 1973, óleo sobre lienzo



Fig. núm. 123. Agustín Ibarrola. *Casas y policías*, 1974, óleo sobre lienzo, 183x175,2 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao

Con la misma temática sobre el mundo fabril, en 1971 realizó una escultura en yeso muy significativa (Fig. núm. 124), al ser expuesta en varias de las muestras más relevantes del momento. En primer lugar, se pudo ver en la “Exposición de Arte Vasco” de Baracaldo de 1972 y de allí se llevó a los Encuentros de Pamplona del mismo año donde quedó tapada con varias mantas para denunciar la retirada de una obra de su compañero y amigo Dionisio Blanco en el acontecimiento<sup>127</sup>.



Fig. núm. 124. Agustín Ibarrola, *Friso relieve*, 1972, yeso, 180x1100 cm.

En este friso – relieve de grandes dimensiones, nos encontramos con la característica figuración esquemática sobre el mundo fabril y el obrero que Ibarrola trabajaba en sus obras pictóricas y gráficas; y que todavía era deudora de las esculturas de Jorge Oteiza para la basílica de Aránzazu, donde estuvo también Ibarrola realizando unos murales; o incluso también se pueden apreciar ecos de las formas cercanas al cubismo de Arteta, una de las influencias clave del artista en sus inicios. Son perceptibles las formas anatómicas deformadas de los trabajadores en una dinámica de diagonales dirigidas hacia ambas direcciones, que dotan de tensión y movimiento a la escena y que, en el caso de Ibarrola se exageran en su deformidad y geometrismo, acentuando la idea de rudeza del mundo del trabajador que quiere reflejar. Con color blanco para el fondo y negro para las figuras, se completaba con el rojo en algunas partes para ayudar como en sus pinturas, a aumentar la fuerza expresiva de la pieza. Dicha figuración elemental a través de planos geométricos simples pretendía verdaderamente convertirse en una imagen arquetípica de los valores universales como el esfuerzo y el trabajo o la colectividad, todo ello ofrecido por medio de un lenguaje y una expresión personal y característica del autor.

<sup>127</sup> Posteriormente el mismo relieve se exhibió en Madrid en la Galería Anne Barchet en 1973. *Ibarrola. Exposición de óleos, ceras, relieves y grabados*. [Cat. Exp.], 7-28 mayo 1973, Galería Anne Barchet, Madrid: [s.n.], 1973. Posteriormente en los años noventa se trasladará a hierro en dos obras muy similares y con ligeras variaciones, una se encuentra colocada en la Plaza General Loma de Vitoria bajo el título Hombro con hombro y la otra en las cercanías de la antigua empresa Babcock & Wilcox, donde se fundieron.



A partir de estos años, se interesa por los temas rurales y de la naturaleza, realizando una defensa del caserío<sup>128</sup>, que muestra en imágenes simples de los mismos enmarcadas dentro de marañas de líneas que acorralaban a modo de campos de pinos, lo representado. A través de horizontales y verticales de orden geométrico, ofrecen cierto dinamismo a las escenas y recuperan los trabajos teóricos de su etapa en Equipo 57 (Fig. núm.125). Son paisajes que huyen del sentimentalismo y en los que incluye colores más alegres acordes a lo representado, dentro de la planitud, que recuerdan en su concepción a los análisis espacialistas señalados. La utilización de ese entramado de líneas será una constante hasta el final de la década y otorgaba ritmo y dinamismo a trabajos de los últimos años setenta que reflejaban de manera testimonial la realidad que le circundaba y denunciará los temas del momento como la opresión policial, la falta de libertades de los presos políticos o la recuperación del Gernika para el País Vasco, una petición en la que se afanará no solo en la representación de sus cuadros sino también en escritos teóricos y diversas acciones ya mencionadas. Estéticamente las pinturas mantienen el mismo rigor constructivo de líneas a modo de rejillas, como tramas de opresión en composiciones aparentemente sencillas en formas, con cada vez con menos colores, que incluso llegaban a veces a configurarse en trabajos abstractos cercanos al neoplasticismo, pero llenos de significados, como el *Homenaje a Gernika* (Fig. num.126) presentado en la Bienal de Venecia de 1976.

Fig. núm. 125.  
Agustín Ibarrola.  
*Caserío*, 1978,  
óleo sobre lienzo,

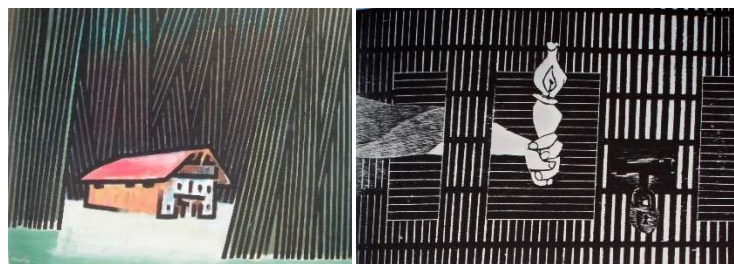


Fig. núm. 126.  
Agustín Ibarrola.  
*Paisajes de Euskadi*,  
presentada en la  
Bienal de Venecia  
de 1976.

Como hemos comprobado, Ibarrola a lo largo de todas sus obras reflejaba los temas más cercanos de su tierra para denunciar con ellos las diversas problemáticas del momento, tal como él mismo señalaba en 1977: “el entorno en que me muevo, las circunstancias socio-políticas que afectan a mi pueblo, han sido decisivos en la conformación de mi obra, de mi iconología, de mis motivaciones”<sup>129</sup>. Y de ese modo en toda su obra figurativa de los años setenta mantendrá un deseo por expresar testimonialmente la realidad que le circunda por medio de un lenguaje sencillo, directo y particular, que denuncia una situación que se particulariza en el País Vasco, pero con una intención de trascender de manera más global y general hacia otras situaciones que también suceden fuera de las fronteras vascas.

Con una implicación similar, pero con un trabajo figurativo diferente, debemos

<sup>128</sup> Se puede relacionar con la pérdida personal del caserío Gametxo y también con la defensa arestiana de la casa del padre en los valores ecologistas. Puede consultarse: BARAÑANO, Kosme de. “El monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder”. En *Kobie, (Bellas Artes)*, núm. 5, 1988; p. 227-228.

<sup>129</sup> GUASCH, Ana María. “Conversación con Ibarrola”. En *Guadalimar*, núm. 25, octubre 1977; p. 38.



destacar la obra de **Dionisio Blanco** (San Salvador del Valle, 1927 – Bilbao, 2003), cuya vida quedó condicionada por un accidente laboral que le impulsará a dedicarse a la pintura de manera fundamentalmente autodidacta<sup>130</sup>. Junto a Agustín Ibarrola y María Dapena participó en el grupo de Estampa Popular de Vizcaya y también en el Grupo Emen de la Escuela Vasca, demostrando una responsabilidad con el ambiente artístico y cultural del momento; una actitud que continuará en los años setenta con la participación en numerosas muestras colectivas, así como diseños de carteles, calendarios y libros cercanos a la ideología comunista de la que participaba. Tanto sus obras anteriores como la de los años setenta, reflejarán una figuración intimista que representaba desde escenas cotidianas familiares hasta los problemas sociales, del trabajo y la política del momento, en una manifestación de sus ideales, tal como afirmaba en 1973: “Trato de dar testimonio directo de lo que nos rodea y está incidiendo en nuestra vida: el abigarramiento de las ciudades, la prisa, el asfalto, en contrapunto con la fuerza y la poesía, por ejemplo de un hombre en un andamio”<sup>131</sup>. El resultado es una obra muy original en la que la técnica ayuda a un acabado formal muy delicado, con el óleo ofrecido con los dedos sobre papel y que resolvía en unas texturas matizadas, semejantes al esmalte, con un brillo nacarado que envolvía las escenas y las figuras representadas dentro de una irrealidad. Su temática siempre era el hombre que surgía en composiciones planas sin profundidad, con encuadres insólitos, donde se recogen figuras esquemáticas, sin detalles ni rostros, personajes anónimos de siluetas planas, sin sombras, que ofrecen una visión de una vida interior dramática. En ocasiones son pequeños personajes insignificantes ante un paisaje hostile esquematizado y ajeno a las figuras (Fig. núm.127) mientras que otras veces, se convierten en el tema único de la pintura, pero en todos ellos representados con una delicadeza y un misterio muy original acentuado por los colores suaves ofrecidos. Las escenas están pintadas con amabilidad e incluso ternura, sin estridencias, parecen mostrar una realidad flotante en espacios abiertos y poéticos pese a la dureza de los temas representados (Fig. núm. 128).



Fig. núm. 127. Dionisio Blanco. *Sin Título, (Las vías)*, óleo sobre papel en soporte de madera, 90x72,5 cm.



Fig. núm. 128. Dionisio Blanco. *Represión*, 1975, óleo sobre papel adherido a tablero. Museo de Bellas Artes de Bilbao



Fig. núm. 129. Dionisio Blanco. *Sin Título*, 1976, óleo sobre aglomerado, 49,4 x 69,3 cm. Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Como pintor que refleja su tiempo, produce obras en las que se muestran los tiempos

<sup>130</sup> Para conocer su vida y obra puede consultarse: *Dionisio Blanco (1927-2003)*. [Cat. Exp.], 6 – 30 junio 2003, Aula de Cultura de BBK, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003.

<sup>131</sup> ARRIBAS, María José. “Dionisio Blanco, pintor autodidacta surgido de un accidente laboral”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 marzo 1973; p. 9.

problemáticos que conoce (Fig. núm. 129), con un componente político reivindicatorio, por medio de imágenes de intervenciones policiales o el famoso cuadro sobre el Juicio de Burgos, censurado en los Encuentros de Pamplona de 1972 (Fig. núm. 77). No obstante, la crítica que ofrece Dionisio Blanco se hace con una gran sensibilidad, sin fuertes expresionismos ni contrastes, sino con una simplificación de medios, formas y colores que logra una obra llena de lirismo en las calidades y en lo estético, pero contrastada con una fuerza en los temas que se acercan a los conflictos tanto políticos como sociales del momento, evocando emociones, sentimientos e ideas.

Vinculado personalmente con estos artistas debemos señalar a **Iñaki de la Fuente** (Bilbao, 1954) quien por instancias de Agustín Ibarrola empezó a participar de la Asamblea de Artistas de Vizcaya a principios de los años setenta, en sus inicios pictóricos. Pese a tener un comienzo informal y expresionista, a partir de 1973, cuando forma parte del grupo Ikutze, ahonda en una forma de trabajar más cercana al expresionismo y ofrece algunas obras con claro sesgo social. En clara consonancia con los postulados que señalaban desde el colectivo Ikutze, la obra de arte debe surgir del ámbito socio-político y reflejar la realidad y para ello, afirmaban como la modalidad más precisa y directa para que la obra llegase a trascender socialmente al “realismo crítico o realismo social”<sup>132</sup>.

De la Fuente reflejará su compromiso tanto en esculturas espacialistas de planos constructivistas como en pinturas, donde se intuye entre una especie de nieblina oscura unas figuras con el brazo en alto en clara alusión a lo revolucionario (Fig. núm. 130), en un guiño a las figuraciones descentradas que Juan Genovés había creado e implantado en esos años. En el caso de las esculturas o más bien “esculto-pinturas” como el autor quiere denominarlas, la figuración se ha abstraído a formas geométricas en las que quizás se puede adivinar alguna forma antropomorfa de guardias civiles (Fig. núm. 131) o en otros casos con materiales como a madera y la cuerda dar la sensación de figuras atadas, en la imposibilidad de salir.

Fig. núm. 130. Iñaki de la Fuente. *Represión*, 1975, óleo sobre lienzo



Fig. núm. 131. Iñaki de la Fuente. *Represión*, 1973, óxido, hierro, barniz y madera.

Con un trabajo similar de denuncia testimonial, dos artistas navarros, **Juan José Aquerre** (Pamplona, 1946) y **Pedro Osés** (Pamplona, 1942) llevaron a cabo una serie de pinturas en conjunto a comienzos de los años setenta en las que fundamentalmente denunciaban con sus obras la situación del momento. Partiendo de imágenes reales de los

<sup>132</sup> Ideas recogidas en el manifiesto del Grupo Ikutze. ARRIBAS, María José. ob. cit.; p. 106.

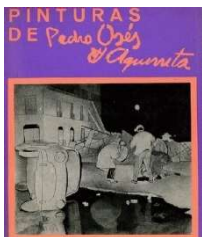


Fig. núm. 132. Catálogo de la exposición de Pedro Osés y Juan José Aquerreta en mayo de 1970 en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra

acontecimientos del mayo de 1968 de Francia, representan las diversas escenas que se vivieron en aquellas jornadas revolucionarias de París, para explicar de manera testimonial y con un acento crítico una realidad que sensibilizara al público que las viera. La serie de obras las presentaron en marzo de 1970 en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra bajo el nombre de “París, mayo del 68” (Fig. núm. 132) y en las obras se observaba una realidad tratada desde a modo de fotografías de los acontecimientos bajo un prisma pictórico de clara filiación pop, pero sin eludir toda la crueldad de los sucesos elegidos (Fig. núm. 133).



Fig. núm. 133. Pedro Osés y Juan José Aquerreta. París, mayo 1968. 1970

Otro pintor testimonial de los años setenta fue **Ramón Bilbao** (Bilbao, 1933), quien pese a nacer en la capital vizcaína, no formó parte del acontecer del arte vasco dado que desde los años cincuenta encaminará su trayectoria hacia el extranjero. Sin embargo, a su vuelta a mediados de los años sesenta, se establecerá en Madrid, y será desde allí desde donde desarrollará una obra muy significativa y de gran éxito y reconocimiento. Su relación con la región vasca únicamente se materializará en una exposición individual en la Galería Aritza en 1979 y también en su participación en *Arteder '83*, e incluso es destacable que un año antes, su obra fuera escogida para la colectiva celebrada en el Museo Municipal de Madrid titulada “Pintores vascos entre el realismo y la figuración”<sup>133</sup>. Su trabajo en los años setenta es figurativo y con un claro interés por reflejar los acontecimientos sociales y políticos del momento, tal como se aprecia en pinturas como *Transición*, (Fig. núm. 134), donde a través de retratos sin rostros, se reconocen a los ministros de Franco por algunos gestos y facciones a los que además se añaden ciertos elementos para tapan la boca o la x, que otorgan una fuerte expresión al conjunto.



Fig. núm. 134. Ramón Bilbao. *Transición*, 1978.

<sup>133</sup> Igualmente, puede consultarse su biografía y parte de su trabajo en la página web: [www.ramon-bilbao.com](http://www.ramon-bilbao.com) [Consultado en diciembre de 2017]

En la provincia vizcaína hubo también otros jóvenes que destacaron en la apuesta por un compromiso social en su obra como fue el caso de **Mikel Díez Alaba** (Bilbao, 1947),



Fig. núm. 135. Mikel Díez Alaba, *Fačas*, 1973-1974, óleo sobre lienzo, 100 x 160 cm. Fundación Faustino Orbeago.

quien a pesar de trabajar la mayor parte de la década dentro de una abstracción expresionista de carácter espacialista, hasta 1974, se ofrece como un artista con un fuerte carácter social. No obstante, en ese interés por lo social se aleja de los conflictos referentes al contexto vasco, ya que durante buenas temporadas se encontrará fuera del ámbito local. Formado inicialmente en la escuela de Bellas Artes de Valencia y posteriormente en Madrid, en los primeros años de la década de los 70 formó parte del grupo Indar, creado en 1970 en Bilbao, con el que presentó su obra en varias localidades vascas<sup>134</sup>. La figuración que utiliza Díez Alaba se ofrece a través de imágenes distorsionadas en los rostros y esquemáticas en otras partes, con rasgos fácilmente comprensibles para lograr una llamada crítica no tan relacionada con los realismos expresionistas de Estampa Popular vizcaínos, sino entroncada más con obras que ha conocido en el extranjero como las de Francis Bacon o de artistas pop como David Hockney o Peter Blake. Sus intereses personales del momento por las cuestiones políticas e ideológicas quedaron marcadas en pinturas de fuerte ironía social, con estereotipos de personajes ataviados con bigotes, gabardinas y gafas características de los seguidores del régimen franquista (Fig. núm. 135), que no se identificaban con nadie en concreto, pero que servían para demostrar una disconformidad con la situación; ya que como afirma su autor por aquel entonces “la ironía y la rabia eran el hilo conductor de mi obra”<sup>135</sup>. La misma sátira social la ejempliza en la serie de *Bodas*, nuevamente con figuraciones de parejas insertadas en unos módulos espaciales macropaisajísticos de índole urbano y moderno que reflejan una caricatura de las relaciones matrimoniales desde el ritual tradicional del sacramento nupcial, con el vestido de novia, el ramo, el velo, o incluso la inexistencia del novio en algunas obras (Fig. núm. 136). En ese deseo de acercarse comprometidamente a la realidad, llegó a realizar una instalación para la inauguración de la Galería Tambor de Madrid en 1974 en la que recreó una habitación con objetos reales como sillas, lámparas, mesillas o una cama, que servían para proporcionar una escena privada que venía a completarse con las imágenes representadas en los dos cuadros en los que se hacía una mención explícita al acto sexual, nuevamente con una representación violenta en muy clara consonancia con las influencias de la nueva figuración de Francis Bacon (Fig. núm. 137)<sup>136</sup>.

<sup>134</sup> El grupo *Indar* estuvo compuesto por varios artistas de todo el País Vasco con un carácter abierto y asambleario que expusieron su obra en Santurce, Eibar e incluso en Tenerife.

<sup>135</sup> *Mikel Díez Alaba. Transitando un tiempo*. [Cat. Exp.], 24 enero – 27 abril 2014, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014.

<sup>136</sup> Sobre la obra y su ambientación en la inauguración de la Galería Tambor véase: SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Del exterior al interior”. En *Mikel Díez Alaba. Del exterior al interior. 1971-2001*. [Cat. Exp.], itinerante, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2001; s. p.



Fig. núm. 136. Mikel Díez Alaba. *Pareja*, 1973-1974. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm



Fig. núm. 137. Mikel Díez Alaba. *Instalación (La menina)* 1973, derecha: detalle.

En los personajes de Mikel Díez Alaba de uno y otro tema, en estos primeros años, se acentúan las expresiones violentas de la cara, con dientes y bocas sangrientas que destacan con manchas de color rojo sobre el resto de elementos de la obra. Es un realismo distorsionado que acaba ofreciendo una dureza y agresividad a las imágenes representadas para indicar la crítica que Díez Alaba otorgaba al tema representado, consecuencia del momento que está viviendo el autor. En una entrevista realizada con motivo de su obtención de la beca Juan March en 1972, explicaba perfectamente cómo la pintura era la manera de expresar y comunicar “mis vivencias personales y mi estado de ánimo en ese momento. Hay veces en que el ambiente que me rodea es agresivo y entonces, si me siento afectado, pinto cuadros agresivos [...]”<sup>137</sup>. Con todo, la tensión poco a poco la irá resolviendo en otro tipo de pinturas que eliminaban las referencias figurativas y abrían paso a todo un mundo abstracto de tensiones gestuales, alejada de los postulados figurativos.

No obstante, existen otros modelos de obras significativas realizadas por jóvenes creadores de la generación de los cuarenta y cincuenta que adquirieron una fuerte relevancia pública a finales de los años setenta y que podemos encuadrar dentro de un realismo testimonial y además cargados de un fuerte peso ideológico vasco. Una de ellos fue la serie realizada por **Juan Luis Goenaga** (San Sebastián, 1950) en 1977 y titulada *Los Encapuchados*. Si bien el artista guipuzcoano se había decantado por una abstracción expresionista y lírica desde los inicios de los años setenta, tras los acontecimientos de esos años y el profundo cambio producido en las estructuras sociopolíticas, comenzó a plasmar a través de referencias figurativas algunos de los aspectos que reflejaban la realidad de su momento, sin olvidar lo esencial de la tierra. Afirmaba al respecto: “Este verano me di cuenta (...) de que estaban pasando demasiadas cosas a mi alrededor. La gente se manifestaba públicamente, había más libertad y yo ya no encontraba razón a mi pintura”<sup>138</sup>. La serie de *Los Encapuchados*, fue presentada al público en la Galería Arteta de Bilbao en diciembre de 1977 y supuso un fuerte cambio en el trabajo de este joven guipuzcoano, quien había obtenido sus mayores

<sup>137</sup> MOTA, Jesús. “Miguel Díez: “Busco un nuevo lenguaje en la pintura”. *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 18 agosto 1972; p. 3.

<sup>138</sup> GUASCH, Ana María. “Goenaga presenta su serie pictórica “Los encapuchados”. *Egin*, [Hernani], 11 diciembre 1977; p. 27.



reconocimientos a través de la abstracción en sendos concursos<sup>139</sup>.

Frente a la técnica depurada de sus etapas anteriores, en estos trabajos libera su práctica en favor de una figuración que se abre paso de manera muy libre, con una identificación clara con la realidad, al ser trabajada desde un dibujo de contornos marcados, pero donde el resto de elementos se resuelven de manera suelta y con un trazo casi expresionista, con cierto dinamismo ofrecido por las figuras estilizadas y con algo de ritmo en los trazos ascendentes de las mismas, a lo cual ayuda tanto el cromatismo limitado a las gamas frías de grises, ocres, negros y blancos en fuerte consonancia con lo representado, como algunas líneas que surgen en los lienzos y que parecen crear sensación de un espacio en el que se insertan las acciones representadas.



Fig. núm. 138 y Fig. núm. 139. Rueda de prensa ofrecida por la banda terrorista ETA en octubre de 1976. Juan Luis Goenaga. *Encapuchados*, óleo sobre lienzo, 162x130 cm. 1977

Fig. núm. 140. Juan Luis Goenaga. *Encapuchados*. 1978

Aun así, lo más importante de estas obras era la temática escogida; a diferencia de las cualidades matéricas de su pintura anterior, en este caso reproduce en lienzos de grandes dimensiones un argumento conocido y reconocible por todos: unos personajes encapuchados con pasamontañas que aluden claramente a las apariciones de los miembros de la banda terrorista ETA en los informativos, en prensa y panfletos donde expresaban sus manifiestos y sus acciones (Fig. núm. 138). En las 24 obras que presentó, se producía una clara identificación iconográfica de lo representado con las fotografías que el propio autor había recopilado y retenía en su memoria y que servían de base para recrear los motivos de los encapuchados en variadas posiciones, desde sentados en torno a una mesa o de pie, en sus entrenamientos o sus asambleas (Fig. núm. 139 y 140). La irrupción de estas obras provocó cierta polémica y un interés inusitado en la sociedad, reflejado en una afluencia notable de público a la galería<sup>140</sup>. Pese a la sorpresa que causaron estas imágenes en la sociedad vasca, el tema del encapuchado era bastante aceptado hasta el punto de ser una parte del imaginario del momento. Artistas como Vicente Ameztoy o los hermanos Roscubas también utilizarán la capucha en algunos de sus trabajos, lo cual nos explica el grado de asentamiento e iconicidad del elemento señalado. El motivo porque el que Goenaga acudió a esta temática

<sup>139</sup> Había logrado en 1969 el Premio Nacional a la mejor obra abstracta del Certamen Juvenil de Arte y también el primer premio de murales de Zarautz, organizado por la Galería Estudio del pintor Julián Ugarte. En 1972 ganó uno de los premios del certamen de Gran Premio de Pintura Vasca.

<sup>140</sup> Se debe señalar cómo tuvo problemas para poder exponer estas obras en San Sebastián. “Los encapuchados”. *Arte Erakusketa*. En *Zeruko Argia*, núm. 765, 18 diciembre 1977; p. 30.



tan controvertida, lo explicó desde el punto de vista de la colectividad. Su deseo no era enaltecer ni realizar ningún homenaje a la banda terrorista, sino acercarse a los planteamientos que defendían como colectivo y que el pintor comprendía cercanos a sus propias aspiraciones, dado que en esos momentos la represión vivida llegaba a provocar una exaltación de la lucha incluso armada que ETA llevaba a cabo. En alguna obra incluso se llega a autorretratar dentro del colectivo poniendo cara a los que van tapados y ocultos frente al individuo que lucha desde su posición social y que reconoce como igual, como parte de ellos (Fig. núm. 138). Así lo señalaba el propio autor:

“[...] Sin duda, ha sido esa represión que a todos nos ha caído encima lo que nos ha hecho reaccionar de esta manera. (...) A través de estas pinturas (...) pretendo demostrar mi identificación con la gente que ha luchado por la libertad de mi pueblo, que ha llevado a términos el movimiento ETA (...)”<sup>141</sup>.

La mayoría de las obras no tienen título explicativo porque los motivos reflejados no necesitan presentarse, se reconocen al ser un testimonio de un tiempo y un país concreto. Al fin y al cabo, la utilización de la figuración por parte del artista ha sido consecuencia de una necesidad de explicar lo más inmediato que sucede a su alrededor. Además, como bien señala la crítica Ana María Guasch, Goenaga ofrece a través de estas pinturas una alternativa plástica al realismo social que había caracterizado a la pintura vasca comprometida de los años sesenta y que continúa en los setenta<sup>142</sup>; sobre todo por su capacidad de trabajar con un tema más centrado en la actualidad y por enfocar la temática a uno de los acontecimientos más polémicos del momento, reactualizando la historia más reciente de un pueblo. De hecho, a través de estas obras, de trazo desecho y rápido, Goenaga pretendía documentar un momento que vive y sufre para legar a la posteridad lo acontecido, ser un documento plástico de una realidad. Asimismo, podemos ver cierto interés en indagar en la manera en que son reflejados unos hechos a través de las imágenes de los medios de masas y por lo tanto también podríamos relacionarlo con un estudio de la cultura visual, un aspecto que el autor irá poco a poco introduciendo en los años posteriores en su obra, en una evolución de la figuración iniciada en esta serie y continuada en la representación de cuestiones más banales y relacionadas con lo urbano, que olvidan los problemas culturales y políticos para centrarse en ofrecer una imagen moderna y actualizada de la sociedad de su momento. En relación a lo señalado, en 1978, Goenaga creó otra serie con un objetivo similar en la que, a través de la manipulación de diversas fotografías a través del dibujo y el color, se acercaba al fenómeno de la cultura punk, de la que pretendía ofrecer una reflexión sobre la misma y una toma de postura ante ella, tal como hiciera con los encapuchados.

---

<sup>141</sup> GUASCH, Ana María. “Goenaga presenta su serie pictórica “Los encapuchados”. *Egin*, [Hermani], 11 diciembre 1977; p. 27.

<sup>142</sup> GUASCH, Ana María. “ETA, también protagonista de una exposición bilbaína”. En *Guadalimar*, núm. 29, febrero 1978; p. 13

## 2.2. “Nueva Figuración” expresionista

Tal como ya hemos señalado, el sentido crítico advertido en los autores anteriores no estará exento en el resto de figuraciones; sin embargo, las imágenes no serán copias de lo real sino interpretaciones de la misma y por ello quedarán separadas en los siguientes apartados. Una figuración con un fuerte asentamiento en la zona será la figuración expresionista que, sin ser contraria a la abstracción gestual, toma de ella algunos rasgos y los aplica dentro de una referencia a la realidad. Dentro de esta categoría debemos resaltar la figura de **Carlos Sanz** (San Sebastián, 1943-1987) por ser pionero, desde mediados de los años sesenta, en la inclusión de elementos reconocibles dentro de una pintura todavía de carácter expresionista, que le acercaba a posicionamientos internacionales de la nueva figuración que no se habían asentado todavía en el País Vasco. Formado en la carrera de derecho, sus inicios en la pintura fueron dentro de la figuración y la crónica de la realidad, de manera parecida a lo que hacían artistas españoles como Canogar o Genovés<sup>143</sup>, pero pronto se alejará del realismo como forma expresiva y comenzará a incorporar en su pintura una serie de figuras o entes, que no llegan a precisarse ni como elementos orgánicos o partes de cuerpos humanos o animales ni como otros objetos de diferente índole; pero que le sirven para expresar sentimientos, siempre cercanos a la angustia o el rechazo. Dichas formas las sitúa dentro de unas atmósferas generadas a base de espacios en perspectivas de suelos y paredes, con puertas, muebles, calles o ventanas, definidos con mayor precisión que los elementos que los habitan y se juxtaponen (Fig. núm. 141). Con una temática pesimista que incide fundamentalmente en las miserias del ser humano, el existencialismo, la represión y lo patético de la vida cotidiana; incorpora la figura, pero sin ser una presencia completa sino un medio de ofrecer expresión que se completa con un trabajo compositivo, bien meditado con zonas compensadas de vacíos y figuras alternadas. Sin embargo, pese a que las formas son siniestras, los colores que utiliza Carlos Sanz en sus pinturas ayudan a suavizar el conjunto y ofrecen cierto lirismo en las gamas cromáticas y también en la luminosidad de algunos tonos que nada tienen que ver con la profundidad de su mensaje.



Fig. núm. 141. Carlos Sanz, *Juego Peligroso*, óleo sobre lienzo, Obra premiada en el I Certamen Vasconavarro de pintura, 1974.

Verdaderamente, a Carlos Sanz le preocupaba expresar con su pintura, ante todo, “una angustia, que es, naturalmente, la del hombre de hoy, y sus causas, que no voy a enumerar porque son muchas y todos las conocemos”<sup>144</sup>. Además, en relación a su referencia a lo real, debemos entenderla como un juego de realidades, que inciden en la problemática de aceptar las cosas tal como parecen y no como realmente son. En ese sentido, estas ideas y también la apariencia de su obra, provocaron que su quehacer quedase entroncado con la

<sup>143</sup> Puede consultarse su trayectoria en la monografía: SAN MARTÍN, Francisco Javier [dir.]. *Carlos Sanz, 1943-1987*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1989.

<sup>144</sup> Marta Cárdenas, Ramón Zuriarrain, *Carlos Sanz, Vicente Ameztoy*. [Cat. Exp.], septiembre 1970, Salas Municipales de Cultura, Paseo Ezkurdi, Durango. Bilbao: Gráficas Ellacuría, 1970; s. p.

neofiguración instaurada por Francis Bacon, dada la inclusión de la figura desvirtuada y su interés por ahondar en los conflictos humanos. El propio pintor afirmaba en 1972 que, en su obra, el surrealismo y el expresionismo habían derivado en un trabajo de síntesis con mayor fuerza expresiva que en su origen<sup>145</sup>. Además, ese mismo año fue señalado como el único representante guipuzcoano de la “Nueva Figuración”, movimiento que él mismo destaca por ofrecer una salida a la abstracción que establece una mayor comunicación y alude a “realidades que preocupan directamente al hombre de hoy”<sup>146</sup>.

El acercamiento a la figuración desde posturas abstractas tendrá en la obra de **José Luis Zumeta** otro claro ejemplo. Si ya hemos conocido parte de su etapa expresionista de los años sesenta y setenta, desde 1978 el propio autor considera que debe de ofrecer algo más reconocible dentro de su obra, motivado por una preocupación de llegar a un público más amplio. Igualmente, pretende con estas obras solucionar la falta de cultura y desconexión entre el arte y el receptor, lo que señala del siguiente modo:

[...] Me preocupa llegar a un público mucho más amplio y para eso tengo que encontrar la clave, que puede estar en recuperar la anécdota, lo cotidiano, que para mí se perdió no con el advenimiento del cubismo y de la abstracción, sino siglos atrás. Y así hemos llegado a tener museos que no son populares, galerías que tampoco lo son, que en las escuelas no se imparta cultura... Todo esto exige al artista intentar de alguna manera compensar ese desfase, bien realizando apariencias más reconocibles, bien aproximando físicamente el arte al pueblo<sup>147</sup>.

En ese deseo y convencido de que había llegado a controlar en exceso una abstracción que, además, empezaba a considerarse algo decorativo que había perdido la aceptación anterior; comenzará desde 1978 a producir unos cuadros en base a una figuración muy mordaz. Los motivos representados provenían de las imágenes más comunes y vulgares entresacadas de los medios publicitarios, revistas, televisión o tarjetas postales que, pese a no ser del agrado de Zumeta, le servían para elaborar a partir de ellos, cuadros que abundaban en la exageración y la distorsión de los tópicos ofrecidos. Durante aproximadamente dos años, coincidentes con el patrocinio que la Fundación Faustino Orbeagozo le brinda, realiza una galería de retratos colectivos en formatos grandes, con unas figuras posando ante el pintor, quien, por medio de deformaciones físicas y exageraciones, revisa críticamente su presencia hasta hacerles parecer mutantes y desconocidos, con la salvedad de encontrarse en actitudes cotidianas y dentro de escenarios conocidos por todos. Es una especie de crónica del momento, pero bajo un prisma esteticista de lo feo y grotesco, que el propio autor define como de “realismo social”<sup>148</sup>; parte de la realidad para ofrecer una visión crítica de la misma

---

<sup>145</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “La contradicción y el absurdo de la vida cotidiana”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 13 mayo 1972; p. 20.

<sup>146</sup> “La Nueva Figuración y Carlos Sanz”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 20 mayo 1982; p. 8.

<sup>147</sup> AGUINAGALDE, Pablo. “Zumeta, en la hora del cambio”. *Deia*, [Bilbao], 14 febrero 1978; p. 35.

<sup>148</sup> ZINZARRI. “Ikusmira”. Sala de Arte y bar en una pieza. Zumeta expone en ella su nueva línea artística”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 29 agosto 1979; p. 6.

en la que incluso se llega a la parodia con ciertos toques surrealistas y humorísticos, de modo que se lograra convulsionar las mentes del público que las mirara. Así sucede por ejemplo en *Usurbil* (Fig. núm. 142) donde colocados en un escenario conocido del pueblo natal del pintor, varios hombres tocan instrumentos populares vascos, como la trikitixa, el tamboril o el txistu, todos ellos con poses ingenuas y delante de una mesa presidida por una chuleta, en una especie de escena popular típica que parece rendir homenaje a la comida por parte de todos los representados. Igualmente, esa atención a los tipos concretos del País Vasco, recoge cierta tradición retratística inaugurada a comienzos del siglo por los hermanos Zubiaurre, los cuales también reflejaron con ironía a las gentes del lugar. En otras obras como *Euskadi '80* (Fig. núm. 143) ofrece una actualización de los tipos característicos del País Vasco, a modo de retrato de su época e incluso demuestra una evolución de los mismos en las diferentes caras representadas, desde un hombre con txapela hasta un obrero con imagen cubista, en un deseo de enlazar con las imágenes ofrecidas por los Zubiaurre a principios del siglo XX, pero dentro del contexto de finales de los años setenta.

Fig. núm. 142.  
José Luis  
Zumeta.  
*Usurbil*, 1978,  
óleo sobre  
lienzo.



Fig. núm. 143. José  
Luis Zumeta.  
*Euskadi '80*, 1980.  
Óleo sobre lienzo.  
Obra perteneciente  
a la Fundación  
Faustino Orbeago.

En ambas obras se aprecia el giro que su pintura ha realizado hacia una figuración de clara filiación expresionista que tanto tiene que ver con Francis Bacon, cuya obra ha conocido y admirado. En ese cambio de atención hacia personajes diferentes, el autor reconoció la influencia de su contacto con la obra fotográfica de Diane Arbus<sup>149</sup>, quien desafió los conceptos ideales aceptados de la belleza en sus retratos de personas marginales con sus originalidades y sus defectos. De manera similar, las escenas que recrea José Luis Zumeta en estos momentos son todas fotografías de grupos o parejas de personas con las que presenta lo cotidiano desde nuevos enfoques al modo de instantáneas de una película de la época. Asimismo, en la manera de componerlas utiliza perspectivas aleatorias y rotas que provenían de la propia imagen proyectada por la televisión, tal como sucede en *Sukaldean* (Fig. núm. 144), una escena de la realidad de muchas familias dentro del espacio reconocible de una cocina de la época, con sus muebles y elementos característicos; donde se reúne, aparentemente, una familia en torno a la mesa, que posan y dirigen sus miradas hacia el objetivo de una cámara. Al fin y al cabo, Zumeta parte de los tópicos del momento, para distorsionarlos y brindar una



Fig. núm. 144. José Luis Zumeta.  
*Sukaldean*, (en la cocina), 1978.  
Óleo sobre lienzo, obra  
perteneciente a la Fundación  
Faustino Orbeago.

<sup>149</sup> “Zumeta, un artista que pone la estupidez cotidiana en la picota”. *Egin*, [Hernani], 2 diciembre 1979; p. 14.

crítica hiriente y reflexiva de los mismos, junto a una nueva lectura sobre las imágenes comúnmente aceptadas que proliferaban por doquier gracias a los medios de reproducción de la cultura visual.

Además del acercamiento a los tipos del territorio vasco, en esta etapa va a recoger otras cuestiones como la imagen estereotipada de la mujer en las revistas, tal y como hace en *Hola*, de 1978 (Fig. núm. 145), que alude claramente a las imágenes de mujeres como objeto de consumo que aparecen en la revista de dicho título. A través de una representación de



Fig. núm. 145. José Luis Zumeta, *Hola*, 1978, óleo sobre lienzo. Obra perteneciente a la Fundación Faustino Orbeagozo.

varias figuras femeninas, todas iguales con la misma sonrisa y posición, ante la presencia del hombre que las domina desde un lateral, refuerza la estupidez de las poses de las modelos de revistas y sus gestos forzados que no hacen sino incidir en lo ridículo de las mismas. En el fondo es una manera de presentar lo normal y cotidiano de su momento como algo que puede convertirse -y lo hace- en una escena monstruosa tanto por las deformaciones como por las actitudes aceptadas.

Posteriormente, Zumeta continuará trabajando con la figuración durante buena parte de los años ochenta, con diferentes tratamientos, pero sin el orden de las obras señaladas, ni la referencia de pose fotográfica que hemos advertido, sino con obras en algunos casos de perspectivas múltiples e ilógicas en las que se insertaban seres y figuras inconexas aparentemente, que parecían sacadas de un mundo surreal con fuerte conexión con las obras de Marc Chagall. De igual modo, a partir de 1983, la figura se fue reduciendo frente a una fantasía de color en la que nuevamente la atención se trasladaba al gesto, a la expresión de la materia y la pintura frente al tema representado, con una clara filiación a los neoexpresionistas alemanes cuya obra ha conocido y que continuará elaborando en los años posteriores<sup>150</sup>.

Un autor cuya figuración fue más constante dentro de la pintura de los años setenta, aunque siempre solapada bajo una narración de claro sesgo abstracto y expresionista, fue **Carmelo Ortiz de Elguea** (Aretxabaleta, Vitoria, 1944). Su acercamiento a la representación de la realidad fue bastante notable desde mediados de los años sesenta, tras una fase mucho más matérica e informal<sup>151</sup>, sin embargo, se trataba de una representación esquemática y muy sencilla de personajes de toda índole que provenían en un primer momento de una estética pop y que además eran entresacados de los medios de masas como carteles o publicidad y que pronto desembocarán en una nueva figuración más libre y consciente. Es significativo que una obra de 1968 en la que la figura es protagonista y todavía se advierten ecos pop fuera

<sup>150</sup> Tanto en 1982 como en 1983 realizó dos exposiciones en Alemania, la primera en la galería Inter – Art en Stuttgart y el año siguiente en la Galería Volksbank Galerie de Biberach.

<sup>151</sup> Puede consultarse el desarrollo creativo de Carmelo Ortiz de Elguea en: *Carmelo Ortiz de Elguea. Retrospectiva (1963-2016)*. [Cat. Exp.], 18 octubre 2016 – 16 enero 2017, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.



la premiada en el Gran Premio de Pintura Vasca, porque su autor, en vez de continuar por esa senda de collages populares de donde surgían nuevos mundos de la cultura visual, cambió a partir de entonces sus pinturas hacia un trabajo más artístico, donde surgían personajes con mayor o menor entidad confundidos con los colores constructivos y los planos espaciales del paisaje en el que se insertaban. A diferencia de sus contemporáneos, en sus obras no hay un planteamiento discursivo, ni una búsqueda clara de un sentido crítico ni irónico, tampoco hay un cariz social; únicamente pueden entreverse ciertas ideas encubiertas, pero, sobre todo, sus cuadros representan unas vivencias e ideas fruto de la imaginación febril del artista, en las que hay una atención fuerte hacia el color, demostrativo de sus inquietudes y que dota a su trabajo de gran originalidad e intuición.

Hasta 1973 sus trabajos se vertebran en torno a los ejes de la abstracción y la figuración, en una mezcla en la que se confunden los límites de una y otra, tal como sucede en *El Baño* (Fig. núm. 146) de 1968, donde va creando una especie de paisaje abstracto de agua en el que surgen personajes y bañistas y desde donde también acabarán saliendo personas como el padre del artista, representado ajeno a la escena, con boina y cabizbajo, sentado y sin relación con el tema. Tanto en el tratamiento de la pintura como en la temática, se nota la libertad del pintor en plasmar lo que quiere en base a grandes formatos, con multiplicidad de cromatismos, ya que como el mismo señala: “mi pintura es libre, totalmente libre de expresión, color y forma, no hay en ella ninguna trama”<sup>152</sup>. Aun así, las escenas y escenarios se yuxtaponen para conformar un mundo nuevo y lírico de realidades que se convierten en un espectáculo de color, luz y emoción. Con fuertes contrastes entre colores puros frente a los matizados, masas abiertas sin definición contra descripciones detalladas, las figuras van surgiendo de los propios colores, son ellos mismos los que sugieren las formas o las cabezas, que resultan en cuadros muy emocionales y sin prejuicios (Fig. núm. 147). El crítico de arte alavés Javier Serrano con motivo de una muestra en la Galería Huts de San Sebastián señalaba de su pintura en 1971: “(...) Se han roto las ecuaciones y los tránsitos. Se han disuelto las opciones coercitivas. Se han atenuado los rigurosos planteamientos discursivos, convirtiéndose en luz, color y materia palpitante de un solo hachazo”<sup>153</sup>.



Fig. núm. 146. Carmelo Ortiz de Elguea, *El baño*, 1968, Óleo sobre lienzo. Artium. Museo Centro vasco de Arte Contemporáneo

<sup>152</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Ortiz de Elguea: el color, elemento constructivo”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 24 octubre 1971; p. 15.

<sup>153</sup> SERRANO, Javier. “Vitoria, 9 de octubre de 1971”. En *Ortiz de Elguea*. [Cat. Exp.], 29 octubre – 13 noviembre 1971, Galería Huts, San Sebastián. Lasarte: Litografía Gama, 1971.



Fig. núm. 147. Carmelo Ortiz de Elguea, *Dos figuras*, 1970, óleo sobre tablero de aglomerado. Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Fig. núm. 148. Carmelo Ortiz de Elguea. *El árbol de la vida*, 1970, óleo sobre lienzo, 260x195 cms. Colección Caja Vital Kutxa.

Verdaderamente esas características se pueden observar en una de sus obras más emblemáticas del momento, el *Árbol de la vida* de 1970<sup>154</sup>, (Fig. núm. 148) donde demuestra un interés por el color de factura incluso fauve, con una brillantez en la factura y una composición ordenada pese a la sensación de caos ofrecida por los colores y los elementos. Se origina una amalgama de personajes, paisajes y zonas cromáticas delimitadas a base de color desde donde surge la imagen de una mujer en el centro, creadora, incluso conformadora de formas y líneas que también se convierten en caras, en cuerpos, pero todo difuminado e incluso con siluetas de figuras a uno y otro lado que hacen más enigmática aún la escena. Verdaderamente no es una figuración con deseo de reproducir la realidad, sino que esos cuerpos desnudos y esas caras surgen dentro de una realidad del propio autor que, en esta ocasión contiene un fuerte componente vegetal y naturalista, sin utilización de perspectivas posibles, sino con plena autonomía y libertad que desemboca en una alegría desbordante. Y en ese paisaje que forma parte de todo, que siempre está presente, será donde indague a partir de 1973 dentro de una abstracción cercana a la geometría, mucho más rigurosa en planos y esquemas hasta que en 1980, vuelva a incluir la figura dentro de la maraña aformal del paisaje, el cual adquiere una mayor relevancia que los personajes únicamente vislumbrados<sup>155</sup>.

De manera similar, **Juan Luis Goenaga** tras la inclusión del tema político y testimonial de la serie comentada de los *Encapuchados* en 1977, mantendrá la utilización de la figuración en sus cuadros con una factura de carácter expresionista y vibrante. Si bien el interés de sus obras de principios de la década versaba sobre el paisaje y la naturaleza vasca con una búsqueda de las raíces y la identidad del pueblo vasco; a partir de 1978, su trabajo adquiere una figuración mucho menos centrada en cuestiones culturales y políticas y se centra en la imagen moderna y actualizada de la sociedad urbana de su momento. Se olvida de lo más primigenio y de las cuestiones puramente ideológicas que había trabajado también en los encapuchados, para ofrecer en un fuerte expresionismo de colores vivos y cercano a lo que en Madrid estaban haciendo los nuevos figurativos, el retrato de personas modernas como estrellas de rock u otros personajes dentro de una temática lúdica y nueva. En otras

<sup>154</sup> Obra perteneciente a la colección de la Caja Vital Kutxa, puede consultarse: *Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros. Nueva Figuración*. Tomo 7. [Cat. Exp.], itinerante, 1996-1997, San Sebastián: Bilbao Bizkaia Kutxa, Gipuzkoa Donostia Kutxa, Vital Kutxa, 1997; p. 50-51.

<sup>155</sup> Javier Viar ha analizado esta etapa como un retorno al paisaje más que una vuelta a la figuración. VIAR, Javier. *Carmelo Ortiz de Elguea. Retrospectiva (1963-2016)*. [Cat. Exp.], 18 octubre 2016 – 16 enero 2017, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017; pp. 23- 24



Fig. núm. 149. Juan Luis Goenaga. *El astronauta*, 1979.

ocasiones utiliza formas que enlazan con la figuración de Francis Bacon cuyo trabajo, pese a que Edorta Kortadi señale que no acudió a visitar la muestra que tuvo lugar en la Fundación Juan March de Madrid en 1978<sup>156</sup>, seguro que conocer gracias a su viaje a Londres<sup>157</sup>. Tal referencia se traduce en pinturas que incluyen figuras atemporales, como podemos descubrir en *El Astronauta* de 1979 (Fig. núm. 149), donde sobre una base de formas figurativas muy esquemáticas resuelve en primer plano una figura descompuesta a lo más orgánico de la misma, con mucha relación a la obra de Francis Bacon. Posteriormente los nuevos temas más cercanos a la ciudad, a lo urbano, son consecuencia de una nueva vivencia más alejada de lo vegetal y de la montaña. El contacto que tiene en estos momentos con la ciudad de Bilbao le hace alejarse de su caserío y conocer la obra de artistas como Gordillo o la figuración de jóvenes artistas bilbaínos con los que se relaciona<sup>158</sup>, lo cual se antoja como determinante para comprender el cambio de pintura que realiza en estos años finales de los setenta. Nuevamente refleja la realidad que ve, pero con un colorido nuevo, un dinamismo diferente y un sentido más expresionista con trazos rápidos y gestuales, donde la figura humana aparece dentro de la pintura, pero sin ningún protagonismo, más bien se insertan en la ciudad, en lo moderno, hasta llegar a confundirse. En ocasiones elabora trabajos de collage sobre la mujer y la risa, que explican un interés por la imagen de las revistas de carácter pop y es que, en esos momentos, la figura femenina aparece como un elemento iconográfico que manipula y recrea como objeto de placer y de consumo al más puro estilo pop. Son cuerpos que en su expresionismo parecen vibrar, moverse al ritmo que rige la ciudad, incluso cambia el movimiento estresante del sonido de la ciudad frente al sosiego de la naturaleza de sus primeros años (Fig. núm. 150). Todo ello se une a una libertad en el trazo, con menos importancia de la técnica que el propio autor señala con motivo de su exposición de 1982 en la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao: “Más tarde fue surgiendo un tipo de figura mas [sic: más] o menos intemporal, para terminar ahora, usando con la mayor libertad posible, elementos, figuras, personas, calles, manchas y todos los elementos que de alguna manera me incitan nuevas formas de abordar la tela”<sup>159</sup>.



Fig. núm. 150. Juan Luis Goenaga. *Sin título*, 1980. Mixta sobre cartulina, 23x16 cm.

Pese a que se ha señalado recientemente por algunos autores que la inclusión de dicha

<sup>156</sup> KORTADI, Edorta. “Juan Luis Goenaga (Artelanak /Obras 1969-1995)”. En *Juan Luis Goenaga. “Ibeltza” (por caminos de sombras y silencio). Obras: 1969-1995*. [Cat. Exp.], 23 noviembre 1995 – 13 enero 1996, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995; p. 21.

<sup>157</sup> Según testimonio de Rosa Valverde, Goenaga viajó junto a José Luis Zumeta a Londres en la década de los setenta.

<sup>158</sup> Podemos citar la relación personal que tuvo con Blanca Oraá y e incluso la exposición colectiva en la Galería Arteta.

<sup>159</sup> *Goenaga. 1975-1982*. [Cat. Exp.], 9-19 noviembre 1982, Aula de Cultura, Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1982; s. p.

figuración por parte de estos autores, Goenaga y Zumeta tuvo lugar en esos momentos como consecuencia del cambio político acaecido tras la muerte de Franco y sus consiguientes libertades<sup>160</sup>, consideramos que esta figuración se abre paso en sus creadores por otras cuestiones que tienen que ver con sus cambios personales, sus inquietudes y vivencias. En el caso de Zumeta, el mismo artista explicaba que necesitaba abrirse camino dentro de nuevas experiencias como consecuencia de una crisis en su obra abstracta que consideraba agotada tras veinte años en la misma y en Goenaga por su parte, era un deseo por realizar una reflexión sobre el entorno que si bien en la serie de *Encapuchados* tiene un claro mensaje político inimaginable en tiempos de Franco, lo que posteriormente ofrece es la pulsión dinámica de un momento moderno, de forma que parece que quisieran modernizarse y acercarse a los mundos urbanos y pop tal como otros compañeros llevaban haciendo buena parte de la década de los setenta. Es por ello, que no entendemos el cambio producido hacia la figuración en este periodo como una consecuencia directa del hecho de cambiar de régimen político ya que además existen pintores y escultores que se acercaron a la figuración desde sus comienzos cuando todavía estaba el dictador vivo y su sarcasmo era igual de patente.

Uno de los autores que merece una especial atención dentro de este tipo de nueva figuración cercana a los postulados internacionales es **Andrés Nagel** (San Sebastián, 1947). Con una producción creativa inclasificable tanto en las disciplinas de pintura, obra gráfica, collages o escultura, pero sobre todo en esta última, demostró un fuerte compromiso por una representación icónica, nueva y original, alejada de las influencias y las posturas asentadas del arte vasco de su momento. Su formación académica en Arquitectura, carrera que termina en la Universidad de Pamplona en 1972, pudiera hacer suponer que sus trabajos plásticos se dirigirían hacia una abstracción geométrica u analítica donde las formas esquemáticas construyeran la obra por sí mismas; sin embargo, pronto va a dejar entrever que sus intereses son otros bien diferentes y más enfocados a una figuración original, con un carácter singular que engloba desde posicionamientos expresionistas, surrealistas, hasta neodadaístas - pop<sup>161</sup> y ese es el motivo por el que está incluido en este apartado general.

Una de sus primeras comparecencias con obra pictórica tuvo lugar en enero de 1970 en el vestíbulo del Kursaal<sup>162</sup>, dada la estancia de vacaciones de Navidad en su ciudad natal, San Sebastián, y en la misma, se pudieron ver cómo -si bien sus comienzos pictóricos habían sido dentro del impresionismo y la pintura naïf- en el inicio de los años setenta su interés se centraba en un informalismo gestual deudor de Antoni Tàpies, cuya obra había visto en

---

<sup>160</sup> VIAR, Javier. *Historia del arte vasco. De la Guerra Civil a nuestros días (1936-2016)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017; p. 452.

<sup>161</sup> El historiador del arte Iñigo Sarriugarte ha relacionado su combinación de estilos como un reflejo de la postura postmoderna del arte. Puede consultarse: SARRIUGARTE, Iñigo. "Sátira y mordacidad formal: Herramientas vitales en la escultura del donostiarra Andrés Nagel en los años 80". En *Sancho el Sabio*, núm. 28, 2008; pp. 13-15

<sup>162</sup> Anteriormente había expuesto también en San Sebastián en las Salas Municipales de los bajos del Ayuntamiento donostiarra en 1968 y un año después en Pamplona en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal. "Andrés Nagel inaugura la serie de exposiciones, en el Kursaal". *La Voz de España*, [San Sebastián], 9 enero 1970; p. 12.

Suiza<sup>163</sup>. En ese sentido, el conocimiento de posturas creativas novedosas gracias a los múltiples viajes que fue realizando va a tener un peso fundamental en el desarrollo de su obra<sup>164</sup>, en los mismos, poco a poco asimiló diversa información alejada de las abstracciones asumidas por la pintura y la escultura vasca y española del momento. El propio Andrés Nagel, quien no acudió a ninguna escuela de arte, no se consideraba un autor autodidacta porque su formación se basaba en estar continuamente contemplando imágenes y obras tanto en revistas como en museos.

Pese a los comienzos matéricos informales, para 1972 y recién acabada la carrera de arquitectura, vuelve a presentar su producción pictórica y escultórica en los bajos del Ayuntamiento donostiarra y en la muestra ya se advierten nuevos campos de expresión, totalmente novedosos y originales, donde introduce y juega tanto con el volumen de las figuras reales como con materiales desconocidos, alejados de la tradición escultórica; dos de las características que mantendrá en su obra tanto de los años setenta como en desarrollos posteriores. Pese a la juventud de su trabajo, para entonces, Nagel afirmaba que había llegado a indagar en materiales nuevos gracias al desarrollo de su experimentación ya que, si la primera pintura métrica con tierras inicial le pedía el relieve, de ahí pasó a la confección tridimensional con tela metálica para crear los que empieza a denominar como “muñecos”<sup>165</sup>. El acercamiento que realiza en ese momento a la figuración lo explica como un resultado del proceso mismo de creación de la obra, sin una intención marcada ni por buscar un sentido humanista. Todo parte de una idea en la cual intervienen unos modelos que se reflejan de manera grotesca, lejos de un acercamiento idealizado a la realidad, sino más bien todo lo contrario; se tratan de figuras sin acabar en algunas partes, con miembros amputados y con deformaciones que las alejan de lo establecido y que, para 1972, supusieron un fuerte revulsivo en una ciudad como San Sebastián que, para entonces, había aceptado la abstracción como la postura más vanguardista del momento. Con todo, el artista expresa que no tiene ninguna intención de provocar, ni ofrecer tragedia a través de esas apariencias humanas dramáticas o esos escenarios lúgubres como el reflejado en la pintura de 1973, *Cocina* (Fig. núm. 151), en la que la imagen de un espacio cotidiano se perturba con la colocación física y real de un animal colgado del techo y abierto en canal, que se repetía en la imagen pintada y que se acompañaba de la fecha de nacimiento del autor. Pese a lo grotesco de la escena y el recuerdo de la obra de artistas barrocos como Rembrandt, Nagel afirma que en su obra hay más poesía y humor que

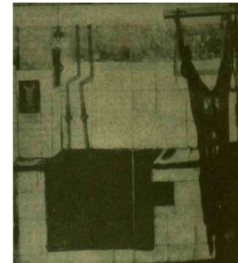


Fig. núm. 151.  
Andrés Nagel.  
*Cocina*, óleo sobre  
lienzo, poliéster,  
1972, reproducida  
en *La Voz de España*,  
28 julio 1973; p. 22.

<sup>163</sup> *Obras en marcha: Alejandro Gornemann, Antonio Ballester, Mercedes Melero, Andrés Nagel Contraparada 7*. [Cat. Exp.], Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 1986; s. p.

<sup>164</sup> Sobre todo son los viajes al extranjero los que le ofrecen mucha información, a Alemania, Suiza y Holanda, principalmente. PEÑA-SANTIAGO, Luis Pedro. “Nagel, pintor”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 9 noviembre 1975; p. 34.

<sup>165</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “La libertad expresiva de Andrés Nagel”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 30 abril 1972; p. 20.

dramatismo<sup>166</sup>.

Se advierte ya desde esos momentos, que su figuración no tenía un sentido narrativo, ni un interés por demostrar un compromiso social como hacían los autores del realismo. Lo más relevante de la figuración de sus obras radicaba en la esencia que lo había originado, una idea de la que partían el resto de los elementos y de la que iban surgiendo las formas, sin importar el tema, que era fruto de la improvisación<sup>167</sup>. Nagel consideraba incluso que la pintura social era una coacción porque solo reflejaba una problemática y no toda la verdad que el artista debía sacar a la luz. Los temas no tienen importancia, ni tampoco el deseo de provocar, ya que la circunstancia que busca va más que a la realidad, a la poética; aunque reconoce que su obra provoca en el público reacciones que conocía a posteriori de la creación. Incluso cuando introduce letras o números no tienen un significado dentro de la



Fig. núm. 152. Andrés Nagel. *Hombre con pan*, 1974, presentada en la Galería Lúzaró.

obra, sino que eran necesarios en su momento para el autor y por ello los incluye dentro del cuadro o de la escultura, ya que su simbología era esencial en ese momento y sirven igual que un brochazo de color. Tal como señala Arnau Puig en un texto que acompañó varios catálogos individuales de Andrés Nagel a lo largo de los años setenta<sup>168</sup>, el hecho de carecer de simbolismo hace que los objetos representados, desde unos pantalones hasta un trozo de pan, así como las partes del cuerpo reflejadas se ofrezcan directamente, sin aludir a



Fig. núm. 153. Andrés Nagel. *Espejo de baño*, 1979, aguafuerte y carborundum, 58x32,5 cm.

otras cuestiones secundarias, lo que les dota de mayor dramatismo. Por todo, podemos señalar que su tratamiento de la realidad es completamente arbitrario, creando diferentes sugerencias del concepto de lo real, ya que parte de una referencia externa que modifica plásticamente y ofrece de manera autónoma. En ocasiones muestra las figuras fragmentadas (Fig. núm. 151) frente a otros trabajos donde ofrece un preciosismo en el detalle que demuestra un gran control del dibujo hasta incluso incluir su imagen retratada dentro de espacios de su vida cotidiana (Fig. núm. 153), con lo que aporta más realidad a la misma e incluso cierta funcionalidad<sup>169</sup>. La adopción de estas manifestaciones figurativas desde esos primeros años setenta, continuará y definirá completamente la obra del creador donostiarra los siguientes años.

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Andrés Nagel: Un artista solitario”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 28 julio 1973; p. 22.

<sup>168</sup> El texto titulado Nagel, el simbolismo de sí mismo, fue incluido en el catálogo de la muestra celebrada en la Galería Felipe Santullano de Madrid en 1978 y también en el de la exposición de marzo de 1979 en los pabellones de arte de la Ciudadela de Pamplona. *Andrés Nagel. Obra Reciente*. [Cat. Exp.], mayo – junio 1978, Galería Felipe Santullano, Madrid: Artigrafía [Impresión], 1978; s. p.

<sup>169</sup> De entre estas obras, podemos señalar la cama a modo de vaca que se construyó el artista para su casa de San Sebastián o la escultura denominada como *Potro de Lectura* de 1982, en la que el escultor se sentaba a realizar una acción cotidiana de su día a día.



Totalmente definidor de su singularidad realista son sus obras escultóricas, donde incluye todos los elementos posibles, sin límites y además utiliza los nuevos materiales de una manera libre y original que le permiten lograr una mayor expresión. A diferencia de las esculturas figurativas realistas de los españoles madrileños con Antonio López a la cabeza, Nagel deforma la realidad con un fuerte grado de expresionismo y surrealismo para ofrecer mayor sarcasmo e ironía. En ese alejamiento de la representación mimética, sus obras tienen una lectura compleja que conjugan lo real con lo imaginario en una amalgama original que entremezcla elementos cotidianos con otras representaciones fantásticas y que transforman el conjunto en un drama con cierto sentido humorístico. Las figuras humanas distorsionadas, no obstante, pueden relacionarse con la nueva figuración que Francis Bacon desarrolló, ya que la inserción de los cuerpos en una espacialidad con la que dialoga y llega a diluirse es similar a lo que sucede en los relieves de Andrés Nagel. Sin embargo, tal como destaca Iñigo Sarriguarte en su trabajo sobre el autor donostiarra, su deuda con Francis Bacon no fue del todo directa ya que se relaciona más con los nuevos expresionismos alemanes y la transvanguardia italiana, un aspecto señalado por el propio autor y resuelto con mayor contundencia en las décadas siguientes. Y es que no puede olvidarse la deuda con los pintores alemanes agrupados en Berlín, George Baselitz, Anselm Kiefer o Markus Lüpertz, entre otros, quienes desde los años sesenta dejaron de lado las influencias abstractas y pop americanas para incorporar la figuración a su trabajo dentro de la expresividad tradicional germánica<sup>170</sup>.

En ese contacto con el realismo, la inclusión del objeto real se convertirá en una constante dentro de sus obras en los años setenta. En ocasiones como hemos visto, crea y manufactura los objetos de la vida cotidiana para configurar escenografías a sus personajes, en clara relación con algunos artistas pop como Claes Oldenburg; pero en otras ocasiones, incluye directamente el objeto dentro de la obra para aumentar el juego de realidades presentadas y representadas. Dentro de la realidad material que le rodeaba, escogía cajas, latas, luces fluorescentes, bombillas, sogas, sillas u otros elementos que le permitían indagar en los límites de lo real y su representación, para gestar una nueva realidad, un proceso ya adoptado por los artistas pop pero que participaban del proceso de la obra y por ello podía estar más cercanos a los nuevos realistas franceses. En el fondo estos objetos servían de nexo o unión entre la irrealidad complicada de sus personajes deshumanizados con la realidad más conocida por todos, que formaba parte de sus vidas; aunque en definitiva se trataba de una técnica más para la expresión. No obstante, esos objetos pierden su funcionalidad original para cargarse de nuevos significados, pasan a ser parte de un nuevo conjunto de elementos arbitrarios con discursos nuevos y sugestivos, tal como vemos en su *Autorretrato con bolsa de agua caliente* (Fig. núm. 154). Asimismo, la utilización de cuerdas es reiterada en varias obras, desde grabados, pinturas o esculturas y le sirve para establecer conexiones entre elementos diferentes. En otras ocasiones se convierten en imagen de otros elementos más orgánicos

---

<sup>170</sup> GUASCH, Ana María. *El arte último el siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. ob. cit.; p. 242.



como sucede en *Figura con brazos extendidos* donde se colocan como una transposición de los intestinos internos en el vacío de la figura que se ofrece como carne existencial sin más (Fig. núm. 155).

Fig. núm. 154. Andrés Nagel. *Autorretrato con bolsa de agua caliente*, poliéster – técnica mixta, 1975, 0,70x0,49 cm.



Fig. núm. 155. Andrés Nagel. *Figura con brazos extendidos*, 1976, poliéster, óleo, técnica mixta, 1,80x1,65 cm.

Relacionado con la inclusión de objetos se encuentra la utilización de materiales novedosos, no estrictamente artísticos como son los plásticos, el agua o la luz. Pese a no ser el primero en llevarlo a cabo, en su caso fue determinante porque el conocimiento del tratamiento de la fibra de vidrio y del poliéster, le permitió desarrollar mucho más su imaginación y conseguir una ductilidad y una ligereza que liberó su escultura, proporcionándole resultados más acordes a sus deseos, básicamente determinados en poder ofrecer a las figuras un volumen en el que también estudiar los vacíos. En la forma de trabajar las figuras en materiales derivados del plástico puede recordar a la obra de los hiperrealistas como Duane Hanson o John Davies, éste último hace una labor más cercana a la de Nagel con el extrañamiento al que somete a las esculturas con pinturas, elementos perturbadores y gestos enigmáticos. Igualmente, se puede destacar las posibles conexiones con la obra de la autora francesa Germaine Richier (1902-1959) quien reelaboraba la imagen de la figura humana por medio de deformaciones con un resultado en ocasiones cercano al del artista donostiarra<sup>171</sup>.

El trabajo técnico de Andrés Nagel durante todo el decenio continuó con la utilización de poliésteres y plásticos que derivaron hacia una técnica más depurada y con mayor calidad. Aun así, el desarrollo de su trabajo en el periodo que nos concierne, se mostrará prácticamente similar en cuanto a tratamientos y a temática trabajada, y el único cambio que se produce en su obra es una labor de síntesis y de reducción de la violenta expresión inicial al utilizar formas menos reconocibles y con un colorido más alegre. Su obra de finales de los setenta continúa la senda abierta de figuración tanto en pintura como fundamentalmente en escultura, aunque quizás los nuevos tiempos y sobre todo el mayor conocimiento de la técnica le permiten una pericia nueva con el material al que empieza a dar un colorido diferente, olvidando los grises acartonados de las primeras figuras en mallas metálicas. Se puede comprobar claramente en obras como *El beso* de 1976 (Fig. núm. 156), donde, además de una representación que abandona las deformaciones, pieles arrancadas, posturas sufrientes y amputaciones tan explícitas de tiempos anteriores, se centra en una escena hedonista en la que las formas desnudas de dos hombres se funden en unas piernas

<sup>171</sup> Aunque algunas de sus esculturas de figuras humanas las realizara en materiales más clásicos como el bronce, también empezó a finales de los años cincuenta a trabajar con plásticos en obras como *L'Echiquier, grand* (1959).

entre nubes que dan la sensación de estar flotando<sup>172</sup>, a lo que también ayuda el color para ofrecer una expresividad más atemperada. En cierto modo, se puede observar un acercamiento cromático más cercano al mundo pop y urbano, aunque sin llegar a las formas naturales, sino como una deriva más abstracta que ha perdido la potencia expresiva anterior, con menos tensión en la narración y en los valores plásticos.



Fig. núm.156. Andrés Nagel. *El Beso*, 1976, poliéster – técnica mixta, óleo sobre papel maché, 190x126x60 cm. Presentado en la Galería Lúzaró en 1976.



Fig. núm. 157. Andrés Nagel, *Spray*, 1977. Fibra de vidrio, 173x95x80 cm.

Aun así, mantiene el interés por mostrar situaciones vitales alteradas y perturbadoras tal como sucede en *Spray* (Fig. núm. 157), donde recrea una especie de escenografía privada donde ofrece desnudez y decrepitud en partes iguales en el cuerpo de una mujer mayor frente a lo moderno del spray y su aplicación. Se siguen manteniendo en estos años finales, las constantes de los materiales y el acercamiento a la realidad mencionada, con ligeras variaciones. Uno de sus trabajos más significativos será el que incorpore el trabajo pictórico con el tridimensional. A medio camino entre su obra pictórica y la escultórica, construye unas escenografías volumétricas o “esculto-pinturas”, en término de la época, en las que juega además de con el plano a la manera de Bacon, con el volumen y la pintura. Para Nagel es más interesante la escultura por ser más sincera y cercana a la realidad tridimensional que el cuadro bidimensional y por ello desafía como él señala entre la verdad y la mentira, entre el volumen y el plano, que son los dos medios que dispone para crear<sup>173</sup>. Ese juego con la imagen se traduce perfectamente en obras de comienzos de los setenta donde mezcla las disciplinas y los medios en una especie de *combine – painting* tales como *Figura colgando ropa* (Fig. núm. 158) o *La vieja Pelleja* (Fig. núm. 159)<sup>174</sup>, ambas de 1974, donde además de quedar patente su interés por los nuevos materiales como la fibra de vidrio y el poliéster con los que conforma una especie de figura fantasmagórica, introduce al más estilo pop, latas metálicas reales que recuerdan en su disposición a los *combine- paintings* de Rauschenberg pero con mayor complejidad en la temática.

<sup>172</sup> Es una temática homosexual en la que una pareja de hombres se besa dentro de un escenario creado con una tela donde aparece el arcoíris como emblema del colectivo homosexual.

<sup>173</sup> OLIVARES, Rosa. “Andrés Nagel. La hora del recreo”. En *Lápiz*, núm. 6, mayo 1983; p. 53.

<sup>174</sup> Mantenemos los títulos originales que las obras tuvieron en el momento de ser realizadas. Recientemente el autor ha decidido que sus obras no deben llevar títulos, solo números de cinco cifras a modo de registro en las que aparezcan las dos primeras cifras de la fecha en las que fueron realizadas. VIAR, Javier. *Historia del Arte Vasco*. ob. cit.; p 422.

Fig. núm. 158. Andrés Nagel, *Figura colgando ropa*, 1974, técnica mixta, 198,5 x 150,5x 58 cm. Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.



Fig. núm. 159. Andrés Nagel. *La vieja pelleja*, 1974, latas, fibra de vidrio, poliéster, fluorescente, collage y acrílico sobre lienzo, 190x118x60 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Dentro del suceso que describe, tiene gran importancia el movimiento, una dinámica que se ofrece en las figuras de manera implícita, en la tensión de sus formas y sus esquemas compositivos, así como en la sucesión del relato reflejado en la fuerza incontrolada de la inercia de sus figuras que como Francisco Calvo Serraller señala Nagel fija en una instantánea<sup>175</sup>.



Fig. núm. 160 Andrés Nagel. *Combinación ganadora*, 1975, Fibra de vidrio y poliéster, 84,5x216x151,5 cm., Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

En otras esculturas realiza una plena descomposición del movimiento, tal como sucede en *Una combinación ganadora*, de 1975 (Fig. núm. 160) en la que del mismo modo que hacen los futuristas o Marcel Duchamp en su *Desnudo bajando una escalera* (1912), nos muestra en cinco momentos diferentes la caída y desintegración de un perro, completado con el enunciado del título que parece tener sentido diferente, en un desplazamiento irónico del contenido que era inclasificable como la gran mayoría de sus figuras humanas donde se dan cita lo cómico y lo trágico por partes iguales.

Como comprobamos, los temas tratados por Andrés Nagel se alejan de los establecidos tradicionalmente en la historia del arte y es que, en su interés por lo humano, se centra en lo cotidiano, pero sin desechar del mismo la estética de lo desagradable y lo feo, al considerarla parte de una realidad que no ha adquirido atención. Hay temas que parten del drama, lo cual, como señala Iñigo Sarriugarte, ayuda a superar la superficialidad del arte pop y de algún modo le acercan a algunos autores norteamericanos encuadrados dentro del *Shocker pop* como Edward Kienholz o Bruce Conner, cuyos trabajos se enfrentaban a lo puramente estético y bello con una fuerte ironía sobre las clases sociales y su discurso moral, resultando en ocasiones violento y destructivo. Asimismo, uno de los adjetivos que los críticos de arte señalaban en la obra de Nagel fue el de violencia, un aspecto que el propio creador en 1981 afirmaba que era lo que les faltaba a los artistas vascos<sup>176</sup>. Sin embargo, desde sus inicios, se empeña en señalar que, conscientemente, no está buscando la agresividad de sus obras, sino que es un tratamiento expresivo que surge de manera inconsciente y que se

<sup>175</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. "Nagel y el zoopraxiscopio". En *Andrés Nagel. 1974-1995*. [Cat. Exp.], 13 diciembre 1995 – 11 febrero 1996, Sala BBK del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1995; p. 11.

<sup>176</sup> DOUEIL, Teresa. "En las obras de los artistas vascos no hay violencia literaria". *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 mayo 1981; p. 8.

da cuenta de que su obra es provocadora a posteriori<sup>177</sup>.

En cuanto a la repercusión de su obra, si bien a comienzos de la década ofrece muestras individuales en su ciudad natal, para mediados de los años setenta, sus presentaciones se multiplican y no solo participa en muestras locales, individuales y colectivas, sino que es uno de los artistas vascos que mayor presencia tiene en galerías nacionales. En 1974 se presenta en Madrid en la Galería Iolas- Velasco y posteriormente lo hará en Barcelona en varias salas, así como en el extranjero. El carácter subversivo de la obra de Nagel pretendía al igual que la de los figurativos guipuzcoanos como Amezttoy o Zuriarrain agitar la situación en la que se encuentran, ofrecer un mundo enigmático y fantástico que proporcionara en quien los contemplara un cambio o por lo menos una reacción. En el fondo lo que abruma de su obra no es la temática, sino la misma presencia plástica que inquieta al espectador y le lleva por el mundo del absurdo hasta su aceptación.

En cuanto a las influencias, ya se ha señalado que uno de los puntos de partida para sus obras fue la neofiguración europea y también hay autores que destacan su relación con el arte pop americano y las instalaciones de George Segal<sup>178</sup>, ya que, con todas sus diferencias, pueden ser un antecedente en el deseo de traducir en esculturas la realidad cotidiana de lo humano en toda su magnitud. Igualmente, otros autores han destacado su cercanía con las imágenes pop de Larry Rivers<sup>179</sup> las cuales tienen un carácter mucho más expresionista que el de sus coetáneos. No obstante, frente a la representación opulenta de una nueva sociedad pop, Nagel tiene más relación con un grupo de autores que se centran en un mundo más sórdido, feo y que fueron incluidos dentro de la denominación de *Funky art* o *Shocker pop*, un pop californiano diferente centrado en una representación más violenta de la realidad, con una clara intención crítica hacia una sociedad a la que no complacen en retratar, sino que rebuscan para configurar la fealdad de la verdad. En relación a dichas características, algunos autores también han relacionado la escultura de Nagel con la de artistas polacos contemporáneos como Josef Szana y Wladislaw Hasior quienes elaboraban composiciones corpóreas de carácter trágico en conjuntos representativos de las experiencias de sus compatriotas en Auschwitz<sup>180</sup>.

Con todo y al desconocer si el autor tuvo contacto con estas obras, consideramos que existen concordancias más contundentes con la obra de otros autores más cercanos geográficamente como puede ser Rafael Canogar. Se pueden apreciar analogías desde el expresionismo de las formas de las figuras unido a la limitación cromática hasta la utilización de materiales nuevos que rompen con el plano para reflejar en maderas y poliésteres reforzados con fibra de cristal, imágenes urbanas de temas violentos y provocativos. Canogar,

<sup>177</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Andrés Nagel: Un artista solitario”, art. cit.

<sup>178</sup> VIAR, Javier. Guía Artistas Vascos. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008; p. 174.

<sup>179</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *Andrés Nagel*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1992; p. 11-12.

<sup>180</sup> FIGUEROLA FERRETTI, Luis. “El Arte en Madrid”. En *Goya*, núm. 145, julio -agosto 1978; p. 45.

al igual que Nagel, parte del plano bidimensional y pronto necesita de la tercera dimensión para expresarse. A través de partes de cuerpo aisladas, sus temas a finales de los sesenta son el suicidio, el accidente, la pelea o el abrazo, es decir un mundo similar al que utiliza el artista donostiarra, aunque en su caso abundan más las obras de colectivos, manifestaciones o parejas que individualidades. Puede servir de ejemplo el autorretrato realizado por Canogar en 1972, construido en poliéster y fibra de vidrio pintada al óleo y que fue expuesta en Bilbao en 1972 en la Galería Lúzaro (Fig. núm. 161)<sup>181</sup>. Igualmente, tras una etapa de figuración escultórica en poliéster y fibras de vidrio, deja paso a elementos como ropa colgada a modo de relieves. Sin embargo, Nagel se aleja del interés del artista español por la narración, por la crónica de la realidad y por buscar una denuncia crítica y directa, ya que en su caso se desarrolla a base de ironía y sarcasmo<sup>182</sup>. Pese a que posteriormente el artista toledano se centró en la abstracción, se pueden ver estilísticamente similitudes entre ellos en el periodo analizado.



Fig. núm. 161. Rafael Canogar. *Autorretrato*, 1972, poliéster y fibra de vidrio, óleo. 73x50cm



Fig. núm. 162 Rafael Canogar. *El descanso*, 1972, poliéster y fibra de vidrio, óleo sobre tabla y hierro, 163x122x82cm.

Aun así, la singularidad de Nagel no radicaba tanto en los temas tratados, ni en la forma de representación ni tampoco en los materiales utilizados, su originalidad respondía a no haberse dejado fagocitar y continuar lo que el arte vasco había validado como exitoso, sobre todo en escultura y abordar una temática que, si bien se nutría de los aspectos ambientales que rodeaban al autor, no incidían de manera directa en lo propio e identitario, tal como otros compañeros de su generación realizaron. Así es como fue aceptada la obra, con múltiples exclamaciones y sorpresas, tanto para el elogio como para el rechazo, entre éstos últimos, por ejemplo, Juan María Álvarez Emparanza, con motivo de una exposición celebrada en la Galería B de San Sebastián en 1975, señaló que “fuera de algún museo ultramoderno, no vemos sensibilidad a esta clase de arte”<sup>183</sup>. Sin embargo, de la misma muestra se conoce el éxito de público que obtuvo, con afluencia de gente especializada, críticos y profesionales, lo cual empezará a ser una constante en esos años finales de los setenta, con múltiples muestras en el ámbito nacional y pronto en el internacional. Para Maya

<sup>181</sup> “Otras exposiciones”. *Hierro*, [Bilbao], 28 diciembre 1972; p. 1 (extra Pueden consultarse todas estas imágenes en la página web del artista: [www.rafaelcanogar.com](http://www.rafaelcanogar.com), [Consultado en diciembre de 2017].

<sup>182</sup> Canogar desarrolló desde 1967 hasta 1974 hay una serie de obras con clara voluntad política frente a otras donde se ponía de manifiesto la posibilidad del entendimiento en abrazos, parejas o representaciones de escenas de ocio y disfrute, en este último grupo es donde podríamos ver de nuevo la similitud con los temas de Nagel.

<sup>183</sup> ÁLVAREZ EMPARANZA, Juan María. “Andrés Nagel, en “Galería B”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 7 noviembre 1975; p. 18.



Aguiriano no solo hubo un cambio en la obra de Nagel en los años transcurridos desde las primeras figuras de piel tostada hasta las coloreadas, sino que, además, poco a poco se ha entendido el trasfondo sin denuncia que el autor ha querido reflejar<sup>184</sup>. En ese sentido, el propio autor siempre ha declarado que en su obra también están reflejadas las circunstancias del ambiente en el que se inserta y él mismo critica que solo puede ser considerado vasco aquello en escultura que mantenga las formas que han creado Oteiza y Chillida<sup>185</sup>. Lo que realiza Andrés Nagel dentro del arte vasco en los años setenta es abrir una brecha radical, un nuevo camino fundamentado en formas renovadoras gracias a una liberación de la sensibilidad individual y a una fuerte vitalidad y empeño en una búsqueda personal creativa particular. Es un claro ejemplo de lucha particular por proyectar su esencia individual y su personalidad, alejada de los cuestionamientos étnicos e identitarios del momento y que, además, venía a estar en sintonía con las corrientes que internacional y nacionalmente se estaban produciendo.

En cuanto a otros escultores vascos que trabajaron en la figuración vamos a destacar únicamente dos ejemplos dado el poco desarrollo que adquirió. Con un tratamiento figurativo comenzó su trayectoria el escultor navarro **José Ramón Anda** (Bakaiku, 1949). Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y tras conocer en 1974 en Italia la escultura clásica y la de artistas modernos italianos como Marino Marini, Giacomo Manzú y Arturo Martini<sup>186</sup>, se centra en una obra escultórica encuadrada dentro de un realismo un tanto expresionista ofrecido por un modelado dúctil, tal como se puede observar en su *Kirolari zabarra* de 1974 (Fig. núm. 163), donde la realidad de una persona de edad avanzada se trasluce en las formas un tanto abocetadas que ofrecen mayor fuerza expresiva a un tema de un cuerpo real, desnudo y sin idealizaciones. En este caso, el tratamiento figurativo no ofrece atisbos de sarcasmo, sino que entronca más con la tendencia realista de los figurativos madrileños. Con todo, como ya se ha comentado, posteriormente, para finales de los años setenta el influjo de las vanguardias hará que se centre en trabajos escultóricos de clara tendencia racionalista y geométrica.



Fig. núm. 163. José Ramón Anda. *Kirolari zabarra*, (Deportista anciano), 1974, Bronce, 170x80x40 cm. Ayuntamiento de Pamplona, Ubicación actual: Ciudadela de Pamplona.

Al igual que Andrés Nagel, podemos señalar dentro del trabajo con nuevos materiales en figuras escultóricas y con una fuerte carga lúdica e irónica, la labor que, a finales de los años setenta, llevaron a cabo los hermanos **Fernando y Vicente Roscubas** (Palma de Mallorca, 1953). Instalados en Bilbao desde los cuatro años y con una formación autodidacta,

<sup>184</sup> AGUIRIANO, Maya. *Nagel*. [Cat. Exp.], 7-25 junio 1983, Sala de Arte y Cultura de La Laguna, Tenerife: Litoten, impresión, 1983; s. p.

<sup>185</sup> AGUINAGALDE, Pablo. “Andrés Nagel: Por encima, la idea”. *Deia*, [Bilbao], 7 octubre 1977; p. 24.

<sup>186</sup> Gracias a una beca de la Academia Española de Bellas Artes en Roma en 1974 reside en la capital italiana. Puede consultarse: *José Ramón Anda. Formas contra el tiempo*. [Cat. Exp.], 7 mayo – 9 septiembre 2012, Museo de Bellas Artes de Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2012; p. 27.



ahondarán en su trayectoria en múltiples formas de creación que van desde el expresionismo de los primeros años setenta de Fernando hasta el apropiacionismo pop de Vicente, aunque siempre definidos por la libertad, originalidad y el vanguardismo de sus propuestas. A finales de la década, conjuntamente, realizarán una serie de pequeñas esculturas en poliéster de las que destacará la que comenzaron a elaborar en 1979 con un objetivo conceptual, titulada inicialmente *Zaldi* y que en la actualidad ha sido denominada por sus creadores como *Super Héroe Euskalduntzarra*<sup>187</sup> (Fig. núm. 164 y Fig. núm. 166). El tratamiento figurativo les permitía un cuestionamiento crítico desde múltiples posiciones y en esta ocasión, la idea inicial era crear un monumento de carácter conceptual para colocarlo en una zona transitada de Bilbao, en el que sobre un pedestal de corte clásico y monumental, sin decoraciones iniciales, se erigiera un caballo de proporciones achatadas sobre el que iba asentada una figura nuevamente desproporcionada y deforme, muy similar a otras que en esos momentos estaban realizando sus autores con similares objetivos críticos<sup>188</sup>. A través de cuerpos negros realizados en poliéster y colocados en actitudes de gran esfuerzo como haciendo gimnasia (Fig. núm. 165), sus creadores reflexionaban sobre las capacidades de los “superhéroes”, deportistas o personajes vascos con gran humor, al presuponerseles unas anatomías perfectas, que en sus esculturas resultaban burlescas en formas y gestos hasta llegar al absurdo, uno de los componentes que conformaban el núcleo de la obra de estos dos autores. Como vemos, la figuración utilizada es expresionista a través de la intensificación de los volúmenes y la deformación de los mismos, que desacraliza no solo la escultura sino el arte vasco en general en sus principios asumidos, como un juego sobre el arte y lo heredado.

Fig. núm.164. Fernando y Vicente Roscubas. *Zaldi*. Fotomontaje tomado del catálogo Zaldi, Fernando y Vicente Roscubas en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1979



Fig. núm. 165. Fernando y Vicente Roscubas. *Paralelas*, 1979.

En el monumento *Zaldi*, parten de la idea de rendir un homenaje al pueblo vasco que lucha por su liberación y como consecuencia de la trascendencia del asunto quieren tratar la escena de un modo especial que denotara su importancia<sup>189</sup>. Para ello, se inspiran en las imágenes de la historia del arte de grandes monarcas o emperadores sobre un caballo rampante, en este caso pudiera ser la pintura de Velázquez *El Príncipe Baltasar Carlos a caballo*, quien aparece representado cuando tendría cinco o seis años sobre un poni, pero con la misma postura que la de los grandes monarcas o aristocráticos<sup>190</sup>. No obstante, más cercano

<sup>187</sup> Se trata de una obra que tras la adquisición por parte del museo Artium en 2009, se procedió a completar y restaurar por parte de los autores a través del programa Praxis en el mismo museo. Fue en ese momento cuando adquirió el nombre que ofrecieron a la exposición: *Super Héroe euskalduntzarra*. [Cat. Exp.], enero – marzo 2010, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium, Vitoria; Artium, 2010; s. p.

<sup>188</sup> Fueron los autores de la figura principal de Mikel Iñauteri para los carnavales de Bilbao de 1979.

<sup>189</sup> ABRIL, Nati. “De lo figurativo al objetualismo”. *Egin*, [Bilbao], 6 marzo 1979; p. 23.

<sup>190</sup> Similar en su tratamiento es la pintura del mismo autor, *Retrato del Conde Duque de Olivares*.

en el tiempo tienen la imagen del dictador Franco quien también se retrató en varias efigies a caballo. Los hermanos Roscubas utilizan la posición del caballo rampante para ironizar sobre los mitos admitidos por la sociedad vasca y romper con ellos o por lo menos cuestionarlos. Además de la deformidad de las figuras o la cabeza delirante del caballero representado, se encuentra vestido con las ropas típicas vascas del trabajo como la camisa, *Kaiku*, las abarcas, una azada en la mano y en vez de silla de montar, colocan una *ikurriña* de clara intención simbólica. Igualmente, su cabeza se cubre con un pasamontañas en clara referencia a las cuestiones políticas e ideológicas de lucha de la banda terrorista armada, ETA. Por último, el propio material con el que configuraron las piezas, el poliéster, rompía con los característicos hierro, piedra y madera que habían ofrecido una identidad a la escultura vasca.

Fig. núm. 166.  
Fernando y  
Vicente Roscubas.  
*Zaldi*. Imagen  
recogida en el  
catálogo de  
Arteeder '83.



Fig. núm.167. Fernando  
y Vicente Roscubas.  
*Super Héroe*  
*Euskaduntzarra*, 1979-  
2010. Artium. Centro  
Museo Vasco de Arte  
Contemporáneo



En esta obra juegan y cuestionan lo heredado y los problemas identitarios que están presentes por entonces dentro del arte vasco, ironizan con una figuración grotesca sobre los mismos y rompen con la tradición escultórica y con la ideología imperante del nacionalismo que está cogiendo un fuerte impulso. Es una manera de satirizar sobre una situación que ya habían denunciado en otras obras anteriores como *Ikurriña pequeña* de 1976 (Fig. núm. 168),



Fig. núm.168.  
Fernando y Vicente  
Roscubas. *Ikurriña  
pequeña*, 1976, poliéster  
y acrílico

donde nuevamente con nuevos materiales como el poliéster hacen una especie de roca que representaba la fuerza del alma vasca que contrastaba con lo empequeñecida que quedaba una bandera vasca justo encima de un calzoncillo real colgado, en un trasunto de la intimidad del ser, en el que las cuestiones nacionalistas pueden quedar minimizadas. Una *ikurriña*, bandera como representación más elemental y disponible de la patria que sirve a los que creen en identidades colectivas uniformes, que en este caso se vuelve insignificante en el ámbito de la intimidad, cuando uno se despoja de todo y juega con una realidad cotidiana de héroes vascos. Su crítica a lo establecido como arte vasco empieza a inaugurar lo que los años siguientes confirmarán en una tendencia a descubrir la personalidad de

cada autor sin necesidad de agruparse en características afines que definieran un lugar en el que vivir. Los autores afirmaban en 1977 que “(...) la idea de arte vasco, utilizada en plena significación parece un poco arriesgada, no existe un denominador común, unas premisas claras, unos rasgos inherentes que darían auténtico peso específico a este término de arte vasco”<sup>191</sup>, lo cual explica en gran medida las obras realizadas en estos momentos.

<sup>191</sup> GUASCH, Ana María. ob. cit.; pp. 332-333.

### 2.3. Figuración fantástica – onírica

Incluimos dentro de este epígrafe un tipo de arte que, si bien utiliza las formas reconocibles tanto de la naturaleza como de la figura humana, su resultado, no obstante, se aleja claramente de la realidad. Se trata de una figuración con un tratamiento diferente a la expresionista o a la testimonial, con la que tiene puntos en común dado su interés por subvertir las cuestiones aceptadas a través de una crítica basada en la sátira y el humor; pero, por el contrario, se aleja del interés narrativo de los pintores más comprometidos. Su manera de expresar la disconformidad con las cuestiones que les atañen o preocupan es a través de deformaciones y relaciones inconexas, pero sin un compromiso político ni de denuncia, sino a través del sarcasmo, sacar a la luz sus preocupaciones. Se podrían utilizar varios adjetivos dentro de esta poética para describir un tipo de pintura fantástica cercana al surrealismo o el mundo mágico y onírico de los sueños tal como se ha señalado en algunas ocasiones. En ese sentido, debemos entender el surrealismo como un movimiento que pretendía abarcar todos los campos del espíritu y en cierta medida aquellos alejados de lo tangible, por lo que en esta pintura entendemos la pintura figurativa alejada de la realidad. Igualmente, el término “Realismo Mágico” que ha servido para definir a algún artista vasco de los años setenta ya fue utilizado por primera vez en 1925 en Alemania por el crítico de arte Franz Roh para caracterizar un arte de representación meticulosa, casi fotográfica, con escenas de aspecto realista, pero dotadas de misterio y magia con perspectivas extrañas y yuxtaposiciones que derivan de la pintura metafísica de Chirico y con autores reconocidos y de gran influencia como Magritte.

Verdaderamente los artistas vascos no vuelven al surrealismo, más bien recrean un imaginario nuevo, fuera de la realidad circundante y de los confines naturales conocidos que, además, les permite mostrar una disconformidad con los valores y la sociedad de su momento. En sus trabajos se destaca la renuncia al mundo lógico, con una fuerte convicción en la existencia de nuevos espacios ocultos que, además, mezclan con otras influencias desde el arte pop, el hiperrealismo o los nuevos comportamientos artísticos. Son varios los autores que podemos encuadrar dentro de esta corriente onírica, la gran mayoría dentro de la provincia de Guipúzcoa, lo cual no significaba la existencia de ningún grupo establecido sino una amistad entre todos ellos y una manera similar de acercarse y referenciar el mundo. Igualmente, debemos reseñar la obra de **Fernando Beorlegui** (Campanas, 1928 – Eibar, 2008) quien, a pesar de ser de una generación anterior, desarrolló su trabajo dentro una figuración surrealista y cercana a mundos mágicos e imposibles, que describía perfectamente la figura gracias a un dibujo preciso dentro de una irrealidad muy imaginativa, como de mundos metafísicos con seres fantasmagóricos e inquietantes.

Uno de mayores exponentes de este tipo de pintura en el País Vasco durante los años setenta es el pintor guipuzcoano **Vicente Ameztoy** (San Sebastián 1946 – Villabona 2001) quien elaboró una labor totalmente original, centrada en una interpretación de la naturaleza y del ser humano muy singular en base a sus formas reconocibles. Criado en una familia acostumbrada a la pintura gracias a que su tío era el pintor Jesús Olasagasti y con una capacidad innata para el dibujo, tuvo sus primeras clases con Ascensio Martiarena en San Sebastián. Posteriormente acudió por libre a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1964 donde, pese a no permanecer mucho tiempo, asistió a las clases de Antonio López, quien por aquel entonces ya abogaba por un realismo diferente, que le influenciará en su futura obra<sup>192</sup>. Su precocidad con la pintura, hizo que participara en muestras colectivas importantes con solo catorce años como en la “Exposición de los 10”<sup>193</sup> en 1959 y dos años después, obtuviera el premio del “XII Certamen de Navidad” celebrado en San Sebastián en



Fig. núm. 169. Vicente Ameztoy. *Chica con sombrero segoviano*, 1962. Presentado en el XII Certamen de Navidad.

1962 (Fig. núm. 169). Durante la década de los sesenta realizó varios viajes a París y a Londres donde adquirió conocimiento de lo más nuevo. A su vuelta a San Sebastián, además de realizar su primera muestra individual en la Galería Barandiarán en 1967, un año después logró el segundo premio en el “IV Gran Premio de Pintura Vasca” con una obra paisajística (Fig. núm. 170) en la que se entreveía la silueta de una figura sentada en una silla, la cual demostraba ya cierta cercanía hacia cuestiones oníricas y totalmente alejadas de las posturas abstractas que los artistas guipuzcoanos estaban imponiendo en la comarca. Además, desde esas primeras obras



Fig. núm. 170. Vicente Ameztoy, *Paisaje nº 1*, 1968, Premiado en el IV Gran Premio de Pintura Vasca, 1968.

se notaba que su realismo se alejaba de una descripción fidedigna de la realidad, al interpretar libremente el motivo representado, aspecto que caracterizará poco a poco su propio estilo.

Posteriormente, en los años setenta, Ameztoy desarrollará profundamente su pintura hacia un estilo propio dentro de un momento muy prolífico en su quehacer pictórico y que el propio pintor señalaba como la etapa más importante y significativa de su carrera<sup>194</sup>. La década comienza con el traslado de la familia en 1970 al pueblo guipuzcoano de Villabona, al caserío familiar *Etxe-ondo*, en un entorno natural que se convertirá desde entonces en su

<sup>192</sup> También en Madrid estuvo en contacto con la Galería Juana Mordó, lo que le permitió tener contacto con diferentes pintores y en especial con el informalista Lucio Muñoz.

<sup>193</sup> La “Exposición de los 10” estuvo organizada por los propios artistas vanguardistas disconformes con la situación tradicionalista de la plástica de San Sebastián y sobre todo los premios del Certámenes de Navidad. En la muestra se presentó la obra de: Miguel Ángel Álvarez, Amable Arias, Néstor Basterretxea, Carlos Bizcarrondo, Gonzalo Chillida, Mari Paz Jiménez, José María Ortiz Estévez, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y J. F. Villagarcía. *Exposición de los 10*. [Cat. Exp.], 23 diciembre 1959 – 5 enero 1960, Garibay 7, San Sebastián: Talleres Offset [impresión], 1959.

<sup>194</sup> SALLA, Teresa. “Vicente Ameztoy, pintor. Cada cuadro que pinto es un nuevo intento de sorprenderme a mí mismo”. En *Euskonews & Media*, [Revista electrónica], núm. 129, 29 junio – 6 julio 2001; s. p.

refugio y en un elemento fundamental en su actitud vital, ya que como él mismo señala: “gran parte de mi discurso artístico está condicionado por este lugar, unas veces mágico, otras maldito, pero siempre amado”<sup>195</sup>. La inmersión en la naturaleza le ofrecerá temas para sus pinturas que, desde entonces, siempre se conformarán en torno al mundo vegetal.

En cuanto a su trabajo pictórico, en estos años continúa realizando paisajes soberbios, de carácter etéreo y poético en los que se adivinan figuras humanas solo recortadas en sus perfiles y translúcidas frente a la naturaleza, que habitan y dominan dentro de su inmaterialidad (Fig. núm. 171). Las relaciones entre naturaleza y personajes que propone en



Fig. núm. 171. Vicente Ameztoy. *Sin título*, 1971, Presentado en Ramón Durán en 1971.

estas obras todavía están cercanas a los juegos surrealistas que René Magritte había realizado anteriormente; pero en el caso de Ameztoy, se observa una pintura muy disuelta, con mayor sutileza e intimismo ofrecida por unas brumas que dejaban indefinidas las formas y las intenciones, un aspecto que claramente puede entroncar con la obra de Gonzalo Chillida, familiar suyo y también una influencia en esos años iniciales. En 1970, con motivo de la muestra colectiva en el Museo San Telmo junto a Marta Cárdenas, Ramón Zuriarrain y Carlos Sanz, el propio autor señala que su trabajo estaba “dentro de una línea nueva que se puede llamar “realismo mágico”<sup>196</sup> y es que la representación del paisaje podía ser realista pero la inclusión de la figura que se fundía o confundía con el mismo a través de una especie de retrato colocado frente al artista que, en ocasiones, podía incluso relacionarse con la persona que lo miraba o con la silueta del propio artista, le confería cuestiones más cercanas a lo mágico. En el fondo eran retratos de los mundos interiores de los personajes, fuera de las reglas tradicionales de la fisionomía lo que otorgaba a los mismos una soledad y una poética original y única.

Ameztoy continuará con esta manera de trabajar dos años más con la pretensión de tratar de “transmitir con mi obra un aspecto mágico de la realidad, la antimateria, la visión de espacios imposibles, la antigravitación, se dejan ver dentro de un ambiente real como es el paisaje, que junto con la presencia del ser humano hacen que esta visión sea más cercana a nosotros”<sup>197</sup>. Verdaderamente se trataba de los montes, laderas y bosques guipuzcoanos interpretados de manera libre y en los que la niebla tiene un protagonismo fundamental al entablar una relación entre las siluetas, la tierra y el firmamento. Para José Ayllon, crítico de arte que prologó su catálogo para la exposición que tuvo lugar en la Galería Durán de Madrid en 1971, la intención de Vicente a través de estos paisajes era la de hacerle al espectador “convivir con la realidad de unas imágenes que el pintor hace posibles, más allá de sus

<sup>195</sup> AMEZTOY, Vicente. “Curriculum-a eta biografía laburra beltean, fondo grisaren gainean (1946-1990)”. En *Karne & Klorofila. Vicente Ameztoy. Bilduma/Recopilación (1976-1990)*. [Cat. Exp.] 1991, Sala de Exposiciones de Arteleku, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991; p. 24.

<sup>196</sup> MALLO, Albino. “Cuatro pintores guipuzcoanos en San Telmo”. *Unidad*, [San Sebastián], 16 julio 1970; p. 16.

<sup>197</sup> AMEZTOY, Vicente. *Marta Cárdenas, Ramón Zuriarrain, Carlos Sanz, Vicente Ameztoy*. [Cat. Exp.], septiembre 1970, Salas Municipales de Cultura, Paseo Ezkurdi, Durango. Bilbao: Gráficas Ellacuría, 1970; s. p.



indudables resonancias poéticas, en ese fascinante dominio en que ciencia y poesía pueden interpenetrarse”<sup>198</sup>.

Este tipo de entornos serenos y apacibles, de mundos naturales representados generalmente en una gama cromática de verdes y grises bien matizados con una amplitud de tonos y ayudado de una luminosidad muy amplia, se convertirán pronto en los auténticos



Fig. núm.172.  
Vicente Ameztoy.  
*Sin título*, 1972, óleo  
sobre lienzo, Museo  
de Bellas Artes de  
Bilbao.

protagonistas del cuadro, desprendiéndose de las referencias humanas y tomando el paisaje vida propia Así presentará en la Galería El Pez de San Sebastián en marzo de 1973, nuevos juegos y diálogos donde surgen en el paisaje acciones prodigiosas que hacen que cambie y añada cuestiones con un resultado final de una imagen renovadora, viva y lúdica. Rompe con las leyes que explican la realidad para crear otra distinta e imaginaria, como por ejemplo en *Sin título* de 1972 (Fig. núm. 172), donde se invierten los elementos tal como en la visión de un día nublado y se pasa de la materia a lo etéreo dentro de la misma imagen, ya que un paisaje nunca está quieto, siempre está renovándose. Son unas obras menos amables que las anteriores por lo desconocido de sus relaciones, sin anécdotas que las vuelve intrigantes escenas llenas de silencio, paz y sosiego.

Ameztoy definió su postura creativa del momento en una frase incluida en su catálogo para la Galería El Pez de 1973, donde señalaba: “En un lugar del planeta, el cielo y la tierra juegan, dialogan y se preparan a recibir a unas nuevas criaturas”<sup>199</sup>, una declaración de intenciones que pronto sus pinturas van a sufrir, ya que para octubre de ese mismo año, en la muestra individual que presenta en Bilbao en la Galería Lúzaro, la naturaleza se ve ocupada por presencias inquietantes que, además de ofrecer elementos imaginarios, dominan el cuadro y lo complican en cuanto a conceptos y formas, dado que se alejan de la mera copia paisajística para establecer formas que cobran vida y se mezclan creando criaturas nuevas y abstractas. En este periodo empezaron a cobrar fuerza las composiciones de “metas” o varas de hierba que formaban una especie de montaña en pequeño, utilizados para conservar la hierba o la paja en el campo y que se convertirán en uno de sus elementos de culto más representados<sup>200</sup>; sin embargo, de estos almiarres surgen y se confunden criaturas extrañas que nada tienen que ver con la figura humana, sino que son seres nuevos que invaden de algún modo el espacio con algunas referencias fálicas y otras menos comprensibles. Para Javier Viar, la paulatina inclusión de estos cuerpos amenazadores tiene que ver tanto con algunas de las películas de ciencia ficción más importantes por aquel entonces, como con la obra maestra de Stanley Kubrick *2001: una odisea en el espacio*, de 1968, así como de otras películas

<sup>198</sup> AYLLON, José. “Vicente Ameztoy”. *Ameztoy*. [Cat. Exp.], 4–24 mayo 1971, Galería Ramón Durán, Madrid: Langa y Cía [D. L.], 1971; s.p.

<sup>199</sup> *Vicente Ameztoy*. [Cat. Exp.], 9-31 marzo 1973, Galería El Pez, San Sebastián: [s. n.], 1973; s. p.

<sup>200</sup> Incluso se convertirá en el logotipo de una conocida marca de ropa para ciclistas, con el mismo nombre de su caserío, Etxe-ondo, y también llegará a reproducir el trabajo de las metas en algunas ferias internacionales. *Vicente Ameztoy. Karne & Klorofila*, Cat. cit.; p. 40–41.



de terror en las que las invasiones llegaban incluso a la malformación de la naturaleza<sup>201</sup>. Aun así, la manera de ofrecer estas formas dentro de una ambientación colorista y no amenazante, con una amplitud de matizaciones y un gran trabajo virtuoso y técnico, nos hacen pensar más en realidades ensoñadas, originales, que brotan de la imaginación del autor de un mundo propio de pesadillas o de idealizaciones y que provoca tanto un rechazo como una atracción hacia lo desconocido, que desconciertan y rompen el sentido lógico y se insertan dentro de la creación. Para el autor, todo es consecuencia de su conocimiento de la naturaleza, ya que es la que explica su fuerza creadora, dado que afirma: “viviendo la naturaleza constantemente te das cuenta cómo funciona mediante una serie de equilibrios y misterios poderosísimos que hacen sentir la impotencia humana ante esa fuerza”<sup>202</sup>. Verdaderamente en sus obras se refleja ese misterio creador que surge desde el paisaje, la imaginación y el delirio, así como de los temores del inconsciente y las vivencias propias.

Posteriormente, Ameztoy volverá a recuperar las relaciones dialécticas entre los personajes con el entorno, pero desde una perspectiva mucho más complicada y profunda que la etapa inicial. Como bien señala Maya Aguiriano, en las pinturas que se pudieron ver en la exposición de 1976 en la Galería Juana Mordó de Madrid, se produjo un cambio frente a los paisajes anteriores, con la inclusión de las figuras humanas en múltiples formas, pero sobre todo con la característica de la metamorfosis de los mismos en elementos vegetales<sup>203</sup>. En estas obras la sensación agradable de los primeros paisajes se trastoca con nuevos aspectos que perturban el significado de las pinturas, las caras se trasforman en hierbas, los brazos en ramas y el cuerpo en troncos y pajas, llegando a ser muy difícil saber dónde se encuentran los límites de cada uno. Es un momento en el que la naturaleza vuelve a tener un protagonismo profundo en su experiencia vital y de ese modo el pintor canta y exalta lo rural frente a la civilización, la cual aparecerá en sus obras como una amenaza frente a lo virgen de lo humano y lo natural. Un ejemplo de lo más significativo lo encontramos en el *Tríptico* de 1976 (Fig. núm.173), donde a modo de pala de altar y enmarcada por varas de avellano reales y una parte superior realizada con panales de abejas, ofrece una obra de fuerte preciosismo técnico en la representación de un espacio natural, donde se instalan cinco personajes que se han desmaterializado a base de pajas, hierbas, hojas, setas, hortalizas, troncos o paneles de abejas en vez de cabeza. Es una foto de familia que se ve alterada por el abismo de la tierra abierta donde se instalan.

---

<sup>201</sup> VIAR, Javier. *Historia del arte vasco*, ob. cit.; pp. 382-384. En nuestro caso, podemos ver algunas similitudes con las formas complejas que un artista español, José Hernández realizaba a base de elementos figurativos llega a obras completamente inquietantes. Ameztoy reconoció su contacto y su influencia en el trabajo con un tipo de botes de pintura especiales.

<sup>202</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Vicente Ameztoy: en trayecto hacia la madurez”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 30 mayo 1976; p. 20.

<sup>203</sup> AGIRIANO, Maya. “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. cit.; p. 25.



Fig. núm.173. Vicente Ameztoy, *Tríptico*, 1977, óleo sobre lienzo, madera de avellano, panales, 195x115cm.

En estas obras de finales de la década, la obra de Ameztoy deriva hacia la inclusión de la figura humana pero dentro de una transformación de la misma en la propia naturaleza. Es la metamorfosis que, al igual que narraba Ovidio, se podía producir en el ser humano hacia un vegetal, un animal o una piedra. En este caso, las formas humanas se completaban con todo tipo de elementos vegetales, palos, hojas, hierbas, setas, cuerdas o piedras, de forma que se producía una transmutación. Son hibridaciones de todo tipo que derivarán al final de los setenta en el camuflaje completo del hombre dentro de la naturaleza, una idea que tiene en los ritos ancestrales de algunos pueblos un comportamiento similar de auténtica relación con la naturaleza. Ameztoy en 1976 ya señala dos ejemplos, el cercano de Lanz en Navarra donde un hombre coge formas de animales o la de un cantón suizo “donde la noche de San Silvestre todos los hombres se visten de ramas, árboles, hojas, etc..”<sup>204</sup>.

Son las obras de estos últimos años de la década de los setenta las más imaginativas de su carrera, y en las que llegó a configurar un trabajo figurativo particular y original con una impronta nueva y sugerente donde, además, incluía en ocasiones elementos propios de los espacios urbanos, de carácter pop, como unas gafas de sol o un pintalabios, lo cual ayudaba a realizar un contraste entre el mundo actual y lo tradicional. En el retrato de Virginia Montenegro, su mujer (Fig. núm.174), lo único que nos refiere a la persona es el pelo y su diadema, el resto de la figura se ha convertido en un espantapájaros realizado a modo de pajas y ramas, junto con hierbas y cuerdas, bajo la presencia amenazante de un pintalabios a modo de proyectil a punto de despegar. La inclusión de este elemento de clara filiación pop ofrece un acercamiento a la modernidad más urbana que se entremezcla con la pureza de la naturaleza primigenia de lo rural en una confrontación no exenta de crítica. Se ha fusionado la carne y la clorofila, una asociación que dio nombre a la muestra más importante celebrada sobre el autor en los años noventa, en una especie de explicación de su vida. Verdaderamente el autor pretendía ir contra lo establecido a la hora de distorsionar las imágenes y provocar unas sensaciones diferentes a las ya conocidas, partir de lo inesperado para intrigar e infundir miedo, pero a la vez atraer profundamente<sup>205</sup>.

<sup>204</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Vicente Ameztoy: en trayecto hacia la madurez”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 30 mayo 1976; p. 20. Posteriormente el artista documentó esa fiesta en su catálogo de *Karne y Klorofila*

<sup>205</sup> Es el famoso estado “Tabúlico” que Luis de Pablo inventó para explicar ese tipo de sensaciones entre lo dulce y lo perverso y que Ameztoy en un juego de palabras entre bien y mal dio con la palabra Miel, que lo



Fig. núm.174. Vicente Ameztoy. *Sin título*, (Virginia), 1976, óleo sobre lienzo, 72x100



Fig. núm. 175. Vicente Ameztoy. *Sin título (Boca)*, óleo sobre lienzo, 132x164 cm.

Por último, desde 1979 se produce una nueva transformación en la obra de Vicente Ameztoy en la que el mundo natural se convierte en algo inquietantemente humano que recoge atributos de personas de lo más sugestivos, como por ejemplo la fuente que se ha convertido en una boca sonriente y que puede ser capaz de devorarnos si nos acercamos, (Fig. núm. 175). En la obra de este momento también existe una denuncia ecologista bastante evidente que llevará incluso a la acción<sup>206</sup>, tal como sucede en la obra *Sin Título* de 1979 (Fig. núm. 176) donde dos andróginos o un señor vestido con el traje típico de bailarina vasca y su doble en gris, aparecen sobre un escenario inquietante en el que las laderas y los prados se han plantado esquejes de pinos que las bailarinas centrales llevan en sus cestas y en los últimos planos se representa un paisaje amenazante y conocido de una refinería de petróleo instalada en el marco de la playa de Muskiz de Vizcaya y cuya chimenea central provoca en gran medida la alteración de las cabezas y su unión perturbadora, así como el humo contaminante que lo inunda todo. Basándose en la realidad de su entorno, Ameztoy denuncia en su pintura el difícil futuro que provocan tanto la implantación del pino al ser especie invasora que tiene unos efectos devastadores en el terreno por acabar con toda la riqueza del suelo, como la fábrica contaminante de la naturaleza. Todo ello lo relaciona con el folclorismo impuesto de bailes y ropas típicas por parte de las instituciones en el hombre vestido de poxpoliña que se convierte entre la nueva naturaleza invasora y sobre todo con la contaminación de la planta petrolífera en un humanoide clonado de angustiosa visión futura.



Fig. núm. 176. Vicente Ameztoy. *Sin título*, 1979. Museo de Bellas Artes de Bilbao

Por último, no debemos olvidar que Vicente Ameztoy, además de su labor en el campo pictórico, tuvo una actividad gráfica muy amplia en la que trasladaba la actualidad a imágenes por medio de portadas de revistas como *Zeruko Argia*, (Fig. núm. 177), cómics críticos y *undergrounds* como el fanzine *Euskadi Sioux*, al igual que en los múltiples carteles

---

relacionaban con la manera de reaccionar de las anfetaminas y los ácidos que se derretían como la miel, pero además también se puede relacionar con la perfección de la naturaleza, un concepto ofrecido por Joseph Beuys.  
<sup>206</sup> La denuncia sobre la plantación masiva de pinos en el País Vasco la denunció vestido de poxpoliña y entregando esquejes de pino en el Festival de Cine de San Sebastián

para actividades sociales del momento. En todos ellos demostraba su implicación no solo con el cuestionamiento sobre lo natural y la ecología sino también con problemas más relacionados con el conflicto político vasco o situaciones sociales y culturales. En esas obras se mostraba más libre en los planteamientos temáticos y con una mayor representación de la realidad para lo cual ofrecía una figuración con una gran carga irónica y satírica, de un humor mordaz.



Fig. núm.177. Vicente Ameztoy. Portadas de *Zeruko Argia*, núm. 777, 12 marzo 1978 y núm. 795, 30 julio 1978.

Se ha señalado en varias ocasiones la deuda surrealista de Vicente Ameztoy, pero realmente su postura no parte de ningún sueño o improvisación, sino de las diferentes experiencias acumuladas que, gracias a su imaginación desbordante, crea nuevos mundos y diálogos, con metamorfosis entre lo bello y lo siniestro o perturbador. Ofrece juegos desconocidos en la representación que, si bien parten de lo real, son capaces de ofrecernos sentimientos o sensaciones que no existen y llevarnos a mundos nuevos que nos trasladan a lo desconocido e inexplorado<sup>207</sup>. Sea con la intención que fuera, de lo que no hay duda es de que Ameztoy ofrece unas escenas de gran calidad artística, con una minuciosidad técnica, cromática y de composición muy interesante que demuestran una maestría única. En cuanto a referencias de su obra, existe una cercanía con los Prerrafaelitas en la utilización de una naturaleza evocadora con una fuerza técnica magistral pero cuya poética se escapa a la lógica natural y se transgrede y convierte en un mundo nuevo, donde la imagen se ofrecía con una precisión del gusto de los tradicionales, pero en la que los nuevos mundos dislocados invitaban a soñar con nuevas interpretaciones<sup>208</sup>. Igualmente reconocible es la deuda con Rene Magritte a quien Vicente Ameztoy admiraba al igual que a otros autores renacentistas como Fra Angelico o Piero della Francesca de quien estudió su obra a través de libros. Por último, queremos señalar una deuda o influencia con un artista español con quien el artista guipuzcoano tuvo relación a mediados de la década, José Hernández<sup>209</sup>, quien además de gran dibujante y grabador, realizaba unas obras conformadas a base de elementos como entes vivos y perturbadores que generaban formas orgánicas y cerca de lo siniestro, muy en

<sup>207</sup> Ese mundo desconocido está en clara relación con el mundo de los estupefacientes que el autor no solo conoce, sino que también ilustra en muchas de sus obras.

<sup>208</sup> Vicente Molina Foix también relaciona a Vicente Ameztoy con el escritor Ruskin y su exaltación de trabajo prerrafaelita. MOLINA FOIX, Vicente. "El naturalista y su Doble". En *Karne & Klorofila. Vicente Ameztoy. Bilduma/Recopilación (1976-1990)*. [Cat. Exp.] 1991, Sala de Exposiciones de Arteleku, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991; pp. 13-15.

<sup>209</sup> En su biografía reconoció que José Hernández le aconsejó pintar con una marca determinada de óleos, los Windsor & Newton y que desde entonces no cambió. *Ibíd.*; p. 50.

consonancia con los elementos que a mediados de la década también surgían en las obras de Ameztoy.

Como hemos visto, sus obras parten de los escenarios naturales que conoce y en ellos, inserta personajes o elementos de manera frontal y directa. Pese a no ofrecer ninguna narrativa y aparentemente no ocurrir nada, en la multitud de detalles que existen se establece un misterio en los que, además, Vicente Ameztoy no pierde la conexión con el mundo en el que vive, el cual se representa y reconoce sobre todo en las gentes y en el paisaje, convertido en el escenario de su pintura, verdadero marco de sus personajes. Es interesante destacar que no trabajaba del natural, sino que lo hace en el estudio con algunos pequeños apuntes, lo cual trascendía en una vista nueva que sin reproducir ningún lugar concreto lograba dar sensación de familiaridad al recoger lo característico del entorno vasco, que es el que conoce y habita. En este sentido su obra está en clara relación con las cuestiones nacionalistas del País Vasco del momento<sup>210</sup> y en cierto sentido las relaciona con los problemas ecologistas que sufre y que pudieran perturbar y hacer perder sus características idiosincráticas. Como hemos visto, la importancia de la naturaleza es uno de los aspectos más significativos de toda su obra, observable desde sus pinturas de finales de los años sesenta con un deseo de humanizar el paisaje para posteriormente desprenderse de la figura humana y sintetizar ambos elementos en una obra original y rompedora.

Muy cercano en estos años a Vicente Ameztoy, tanto en amistad como en creatividad, se encuentra **Ramón Zuriarrain** (San Sebastián, 1948), quien declinará su quehacer hacia un juego más cercano a lo aformal, alternado con una figuración singular y muy en consonancia con el mundo lúdico y de ironías que sus compañeros guipuzcoanos estaban realizando en esos momentos. Iniciado en el mundo artístico en el Círculo de Bellas Artes de Madrid mientras se encuentra estudiando la carrera de arquitectura, sin haber acabado dichos estudios, se trasladó a París en 1968 para estudiar en la Escuela de Bellas Artes, donde tras estar un año, volvió a San Sebastián. En realidad, su formación la realizó básicamente por su cuenta y se fundamentó en la visita a los museos con el estudio de las obras directamente, así como con diversos contactos y lecturas variadas de múltiples artistas y periodos artísticos.

Sus comienzos coinciden con los de la década de los setenta cuando, instalado en San Sebastián, entabla amistad y contacto con Vicente Ameztoy, Marta Cárdenas y Carlos Sanz, con quienes expuso por primera vez en 1970<sup>211</sup>. En aquella comparecencia ya afirmaba que estaba todavía en un proceso de búsqueda de una poética propia, pero que la temática que le preocupaba era la figura humana, pero sin pretender copiarla, “sino buscando una nueva

---

<sup>210</sup> Para Maya Aguiriano, su tratamiento realista de la naturaleza era una de las maneras de afirmar una identidad nacional vasca a través de la pintura. AGUIRIANO, Maya. “Vicente Ameztoy: pintura vasca y nacionalismo”. *El País*, [País Vasco], 16 agosto 1979; p. 17.

<sup>211</sup> En múltiples ocasiones han señalado que no se trataban de un colectivo programático sino un interés por estar juntos de manera ociosa y también en el trabajo pictórico.



dimensión<sup>212</sup>. De esas primeras obras sobre todo se destacaba su deuda con Ameztoy en el tratamiento de las transparencias de los colores y también en las formas veladas (Fig. núm. 178). Al igual que su compañero, Ramón Zuriarrain se adentrará en un mundo mágico y personal unido a un interés por la naturaleza de la que participará también de forma directa<sup>213</sup>, sin embargo, en su caso, se verá una mayor atención hacia los motivos de su vida cotidiana, reflejados en las numerosas ocasiones en las que realizó retratos y autorretratos donde, además, demostraba una gran capacidad para el dibujo<sup>214</sup>.



Fig. núm. 178. Ramón Zuriarrain. *Sin título*, 1970, óleo sobre lienzo, 127x89 cm. Museo de Arte e Historia de Durango.

A lo largo de la década, la pintura de Zuriarrain irá alternando la presencia de la figuración frente a otras formas irreconocibles, transmutables y configuradas a base de color. Tras obtener un premio en el VI Gran Premio de Pintura Vasca en 1972, al año siguiente realizó su primera muestra individual en la Galería el Pez de San Sebastián, con unas obras en las que la figura se había difuminado y lo único que quedaba eran pequeños esbozos que otorgaban todo el protagonismo al color en formas vibrantes que pretendía mostrar, en palabras del autor, movimiento y cambio<sup>215</sup>. En estos momentos jugaba con las formas insinuadas de meras anécdotas humanas que se afirmaban en un proverbio antiguo en euskera que acompañaba su presentación y que decía: “Direnik, ez da sinistu bear (sic: behar); ez direla ez da esan bear (sic: behar)”<sup>216</sup>, - “No hay que creer que existan, no hay que decir que no existen”, en castellano- en una clara alusión a la mitología y las fuerzas ocultas. Verdaderamente, su objetivo no era la creación de motivos ajustados a la realidad, sino poder desarrollar la imaginación para llegar a una libertad, también deseada en el espectador. Con una capacidad de ser minucioso en algunos detalles de la pintura y ofrecer aspectos reconocibles en una obra frente a los planteamientos abstractos de otras, se pudo observar muy bien en su exposición de 1974 en la Galería Mikeldi de Bilbao, donde todavía existen cuadros con una poética de la degradación de colores que forman aspectos orgánicos que se entremezclan entre sí y por otro lado, otros dibujos que demostraban la capacidad detallista de su quehacer en ropas colgadas junto a botes de pintura que incluso se completaban con líneas compositivas para crear un espacio o una mesa (Fig. núm. 179).

<sup>212</sup> MALLO, Albino. “Cuatro pintores guipuzcoanos en San Telmo”. *Unidad*, [San Sebastián], 16 julio 1970; p. 16.

<sup>213</sup> Al igual que otros compañeros de generación como Ameztoy o Goenaga, en 1971 se fue a vivir a un caserío del pueblo guipuzcoano de Gaztelu durante un año.

<sup>214</sup> Puede consultarse al respecto el texto de Fernando Golvano titulado “Mapas del rostro, máscaras del retrato” y “Mapas del autorretrato, series de la diferencia y la repetición”, recogido en *Zuriarrain*. [Cat. Exp.], 20 julio - 24 septiembre 2005, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2005; pp. 18-31.

<sup>215</sup> AIZARNA, Santiago. “Ramón Zuriarrain expone en ‘El Pez’”. *Unidad*, [San Sebastián], 13 abril 1973; p. 22.

<sup>216</sup> BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 15 abril 1973; p. 12.





Fig. núm.179. Ramón Zuriarrain, dos obras presentadas en el catálogo de la exposición en la Galería Mikeldi en 1974.

Un año después, en 1975, Zuriarrain trabajará con una figuración diferente, mucho más poética y fantástica, que presenta en dos ocasiones diferentes, tanto en una exposición colectiva en la Galería Dag de Pamplona como en el II Certamen Vasco Navarro. En estos trabajos existen similitudes formales en cuanto al marco y la representación completamente figurativa, como si fueran dos palas de altar en las que se dividen las partes de la tierra de las del cielo. En una con sencillez de elementos, solo una mano que surge frente a dos mariposas en la parte superior y en la otra una aglomeración de figuras entremezcladas en la parte inferior frente a elementos también de cuerpos humanos más indefinidos y separados en una amalgama de composiciones entremezcladas con lo que podrían ser unas nubes (Fig. núm. 180).



Fig. núm. 180. Ramón Zuriarrain. Dos pinturas presentadas en 1975 en la Galería Dag y en el II Certamen Vasco Navarro.

En estas obras de gran calidad técnica, se puede observar el componente mágico y fantástico que incluyen, donde se entremezclaban los juegos inconexos de realidades y es que para Ramón Zuriarrain, a través del arte se podía poner en juego la imaginación infinita que el ser humano poseía para lo que debía de liberarse el inconsciente<sup>217</sup>. Es bastante evidente la filiación con otras obras de carácter surrealista, en las que la pintura se ha convertido en el cauce para mostrar los sueños y en ese sentido, se pueden entablar relaciones, siempre dentro de las diferencias evidentes existentes, entre la obra de Dalí y la de Zuriarrain. La de este último, no obstante, no contiene tantos mensajes ocultos y simbólicos, sino que las ideas se traducen en imágenes casi lúdicas y poéticas, pero con una perfecta factura realista.

<sup>217</sup> El propio Ramón declaró su interés por un seguidor de Freud y gran defensor del inconsciente, el filósofo alemán Wilhelm Reich. GASTAMINZA, Genoveva. "Ramón Zuriarrain: La pintura de la imaginación". *LA Voz de España*, [San Sebastián], 14 abril 1973; p. 22.

A partir de 1976, Zuriarrain comenzará un proceso en el que revelará una cercanía con las cuestiones de la nueva figuración, otorgando más evidencia a las realidades en cuanto a un reconocimiento de los motivos, así como con la inclusión del objeto real dentro de las obras o su reproducción en relieve y colocada a modo de instalaciones que, sin embargo, se complicará en las narraciones con inconexas relaciones ambiguas y fantásticas. En estas obras se retoma la idea de la naturaleza con mayor impulso e igualmente el concepto de metamorfosis y transformación será, como lo fue para Amezttoy en estos mismos momentos, una de las mayores preocupaciones del autor (Fig. núm. 181). Las relaciones entre ambos se demuestran en dibujos como el presentado en 1978 en la Galería Recalde (Fig. núm. 182), donde la cabeza de una persona se ha configurado en base a flores y ramas vegetales. Sin embargo, las diferencias también son claras entre ellos ya que Zuriarrain no se centra tanto en el paisaje sino en el motivo y, además, sus obras contienen una mayor delicadeza en el dibujo y en el resultado final, sin tanta carga fantástica como la de Amezttoy. Configura nuevos paisajes soñados con visiones oníricas en las que la figura humana se convierte, en ocasiones, en objeto, definidas por el artista como “Apariciones inquietantes”<sup>218</sup>, que continuará en sus obras hasta los años ochenta. Dichas mutaciones, a veces, las crea igualmente a través de partes del cuerpo como las manos o los pies, o incluso ofrece otros cambios secuenciales más irónicos como el que presenta también en ese momento sobre un macetero que se convierte en mujer, una idea que variando la secuencia hacia atrás significaría una crítica a la mujer como objeto degradado, mujer – florero que se puede llegar a convertir dentro de la sociedad en la que se acepta (Fig. núm. 183)<sup>219</sup>.



Fig. núm. 181. Ramon Zuriarrain. *Sin Título*, 1977, óleo sobre lienzo. 146x89 cm



Fig. núm. 182. Ramón Zuriarrain. *Dibujo*. Publicado en *Galería Recalde*, núm. 7, 4 mayo 1978; p. 2.



Fig. núm. 183. Ramón Zuriarrain. *Transformación*. 1978, Acuarela sobre papel, 101,8 x 218 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

El tratamiento sarcástico de sus trabajos también está presente en otras obras cercanas a la instalación como la efectuada en 1978 y titulada *Los forzados* de 1978. En realidad, se trata de un retrato colectivo en el que la efigie de Andrés Nagel ocupa un primer plano real y tras él, aparecen pintados Vicente Amezttoy, José Llanos y Rosa Valverde en una playa que se ambientaba con arena real en el suelo y una especie de profiláctico de plástico a los pies de los mismos; asimismo, todos quedan unidos con cuerdas reales colocadas en el

<sup>218</sup> “La metamorfosis de Ramón Zuriarrain”. En *Ere*, núm. 38, 4-11 junio 1980; p. 56.

<sup>219</sup> En realidad, en la exposición celebrada en Recalde en 1978 se presentó este trabajo desarrollado en pinturas y maceteros reales con la secuencia de transformación de la mujer en objeto florero.



Fig. núm. 184. Ramón Zuriarrain. *Los forzados*, 1978, instalación.

cartón de la figura de Nagel (Fig. núm. 184). Todos ellos representan irónicamente la importancia del culto al cuerpo en una playa donde el componente sexual tiene una gran presencia que, a su vez, encierra una crítica a la situación artística del momento. Según el propio autor, se trataba de una metáfora de la creación del momento en San Sebastián, todavía muy encerrada en lo tradicional, por lo que la fuerza creadora de sus compañeros no podía en muchos casos adecuarse a la situación artística y por eso la importancia del preservativo como barrera impuesta para no dejar salir toda la creatividad.

En definitiva, Ramón Zuriarrain ofreció a lo largo de toda la década una figuración nueva, original y alejada de lo convencional y lo establecido, con ciertas relaciones con el surrealismo por el valor del inconsciente y la imaginación, pero ayudado de una sensibilidad y un dibujo exquisito que, como ya hemos anunciado, en su posterior evolución abandonará en favor de un desarrollo cromático en abstracto donde continuará plasmando las realidades interiores no tangibles del autor.

Existen otras opciones de poéticas artísticas muy particulares y originales que, partiendo de la figuración, llegaron a crear mundos únicos y propios. Es el caso de **Rosa Valverde** (San Sebastián, 1953 - Ascain, 2015) quien, a pesar de ser más joven que el resto de los figurativos guipuzcoanos, pronto se unió en amistad con Amezttoy, Llanos, Zuriarrain o Goenaga y de sus vivencias conformó un quehacer imaginativo y único. Hija del pintor Antonio Valverde, “Ayalde”, sus primeras clases las recibió en la Academia de los Jueves dirigida por José Antonio Sistiaga en San Sebastián donde aprendió con una libertad de creación desde el sentimiento más infantil, a dar rienda suelta a la ingenuidad y la espontaneidad, dos de las características que mantendrá en su arte durante toda su trayectoria<sup>220</sup>. Por medio de la inclusión de múltiples imágenes en muchos casos inconexas, Rosa Valverde conformó a finales de los años setenta una obra muy característica de gran colorido, vivacidad y alegría dentro de una figuración aleatoria y nueva. La realidad ofrecida descompone las figuras y los objetos y los coloca en perspectivas arbitrarias con una tendencia al orden simétrico que acaban conformando todo un mundo de fábula y juego que surgen de la imaginación creadora de la artista. Los temas son surrealistas en la concepción de mundos nuevos y la manera de realizarlos se centran en una precisión en las formas con un dibujo nítido, al que le otorga un colorido suave, fundamentalmente entre rosas y azules. Muy definitorio de este momento es la obra *Arrantzaleak*, de 1979 (Fig. núm. 185) un cuadro con tendencia figurativa en algunos detalles que aluden al tema propuesto por el título, los pescadores, pero con la introducción de otros muchos objetos independientes que surgen y

<sup>220</sup> Puede conocerse parte de su trayectoria en *25 años en Rosa. Una exposición retrospectiva de Rosa Valverde. 1977-2002*. [Cat. Exp.], 17 julio – 31 agosto 2002, Koldo Mitxelena, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2002.

se relacionan entre sí, creando espacios ilusionistas y oníricos para conformar una ambigüedad y un juego de interpretaciones amplio y abierto.

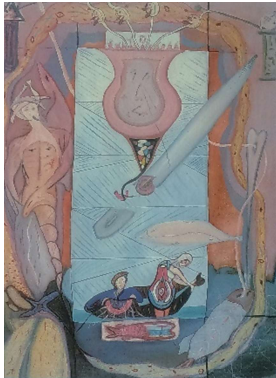


Fig. núm. 185. Rosa Valverde. *Arrantzaleak*, 1979, óleo sobre lienzo, 115x80 cm.

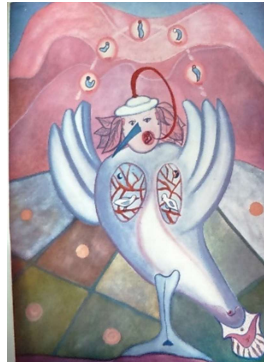


Fig. núm. 186.6 Rosa Valverde. *Bi txori*, óleo sobre lienzo, 92x56 cm. Presentado en la exposición "Gipuzkoako pintoreak", en el Museo de San Telmo en diciembre de 1979.

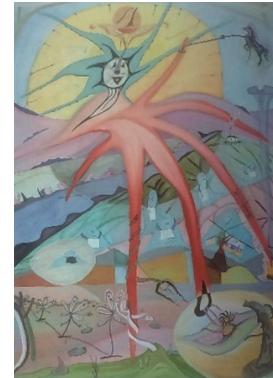


Fig. núm. 187. Rosa Valverde. *El día*, 1979, óleo sobre lienzo, 163x114 cm.

La mayor parte de las obras que produjo Rosa Valverde a finales de los años setenta tenían un carácter ingenuo y naif, con fuertes ironías y sentido del humor que pervivió en su trabajo posterior. Verdaderamente ella misma afirmaba que su inspiración provenía de sus vivencias y sentimientos que, si bien partían del inconsciente, los racionalizaba a través de la pintura<sup>221</sup>. La improvisación de sus motivos lograba unos resultados de sugerentes juegos visuales que invitaban a dejar volar la imaginación, no solo de la propia autora sino también del espectador. Todo lo señalado se pudo comprobar en la presentación de su obra en la Fundación Miró de Barcelona en 1980, donde además de varios cuadros con el tema del día y de la noche (Fig. núm.187), creó una instalación a modo de dos altares con pinceles grandes y una paleta pintada de rojo como motivo principal, que dejaba clara su filiación al acto espontáneo de la pintura y a la libertad de su creación<sup>222</sup>.

Cercana por amistad al grupo guipuzcoano señalado, pero alejada geográficamente al trabajar en Vizcaya, incluimos dentro de este epígrafe sobre realismo fantástico a la artista **Mari Puri Herrero** (Bilbao, 1942), quien desarrolló su obra siempre dentro de la figuración y cuya poética se puede encuadrar dentro de un mundo mágico y onírico que, a su vez pretende desentrañar y denunciar la problemática del ser humano y de la sociedad del momento. Iniciada en la pintura de la mano de Ascensio Martiarena en San Sebastián donde pasaba los veranos con su familia, pronto su capacidad por el dibujo será la que le lleve a continuar con los estudios artísticos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid durante cuatro años, donde además aprenderá diversas técnicas de grabado con Dimitri Papageorgiu y Enrique Ortiz. Posteriormente ampliará sus conocimientos en el extranjero tanto en Holanda, en la Rijksakademie de Amsterdam donde estuvo hasta 1967<sup>223</sup>, como en París

<sup>221</sup> KORTADI, Edorta. "Populismo femenino en la obra de Rosa Valverde". *Deia*, [Bilbao], 26 octubre 1978; p. 21.

<sup>222</sup> Entrevista a Rosa Valverde, 20 mayo 2010, Askain, Francia.

<sup>223</sup> Gracias a una beca de la Diputación de Bizkaia junto a la Gobierno Holandés.

desde 1969 hasta 1971, año en el que se instalará y empezará a participar de la escena creativa vasca.

Pese a su juventud, desde los primeros años sesenta emprende una actividad expositiva reseñable y en todas sus obras será clave su atención a los motivos figurativos fundamentalmente por darse en un momento en el que la abstracción era considerada como el único camino de vanguardia para el arte vasco<sup>224</sup>. Ese tratamiento era consecuencia de una opción personal y libre que incluso justificaba del siguiente modo: “Aceptamos tranquilamente la abstracción, nos interesa, pero hacemos figuración porque nos apetece y porque es lo que nos gusta, ya que, además, tomamos el cuadro como una abstracción”<sup>225</sup>. Verdaderamente su atención a la figura es consecuencia igualmente de un interés por el ser humano, por sus preocupaciones y sus problemas existenciales, que se convertirán en el motivo central de todas sus obras. Si bien en algunas de sus trabajos se ha querido ver un tratamiento de la realidad cercano a los posicionamientos sociales y testimoniales que algunos autores relacionan incluso con Estampa Popular de Vizcaya<sup>226</sup>, la propia Mari Puri Herrero ha desmentido tal relación ya que su trabajo no partía de premisas propagandísticas, ni políticas, sino que era consecuencia de las vivencias de su momento<sup>227</sup>, sin un interés reivindicativo, sino representativo de las cuestiones reflejadas en las diversas situaciones coetáneas. De todos modos, eso no significaba que no quisiera mostrar por medio de una crítica velada y enigmática las relaciones del poder o autoridad, así como los problemas existenciales de las personas (Fig. núm. 188).



Fig. núm. 188. Mari Puri Herrero. *Proceso de Burgos*, 1970, tinta negra a plumilla y aguada a pincel sobre papel 24x31 cm.

Frente al trabajo con el dibujo y el grabado donde demostrará un dominio de la línea suelta y las técnicas de la estampa que le convirtieron en una de las mejores representantes de la disciplina en el País Vasco<sup>228</sup>; en los cuadros de los años setenta, Mari Puri Herrero olvida ese toque expresionista de trazos firmes y vibrantes, en favor de una pintura más sensorial, compuesta a base de manchas cromáticas, con sensación de ligereza, pero sin olvidar la conformación de espacios elaborados con diversos elementos compositivos y de perspectivas. Así se puede comprobar en la pintura *Balcón cerca de la ría*, (Fig. núm. 189) donde en un escenario interior y a través de una ventana, se abre un mundo de formas y colores luminosos contrastados frente a las personas del interior, que si bien cercanas en la distancia, parecen alejarse en su incomunicación, temor y fragilidad. En el fondo se trata de un tipo de pintura introspectiva que Mari Puri realiza en estos momentos, con una estructuración del

<sup>224</sup> También en su estancia en Madrid la postura que más adeptos tenía era la del grupo El Paso.

<sup>225</sup> Entrevista a Mari Puri Herrero, Menagarai, 19 de abril de 2011.

<sup>226</sup> Es el caso de Ana María Guasch en su libro de referencia sobre el arte vasco, ob. cit.; p. 268.

<sup>227</sup> Entrevista a Mari Puri Herrero, Menagarai, 19 de abril de 2011.

<sup>228</sup> Pueden consultarse: *M.P. Herrero. Dibujos 1959-1992*. [Cat. Ex.], 13 julio – 29 agosto 1992, Sala de exposiciones Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1992.



espacio y la inclusión de los personajes dentro de un tratamiento no detallista de las facciones sino todo lo contrario, únicamente abocetados en manchas que reflejan el ensimismamiento y la soledad interior de cada uno de ellos.

Fig. núm. 189. Mari Puri Herrero. *Balcón cerca de la ría*. 1977, óleo sobre lienzo, 64x54 cm.

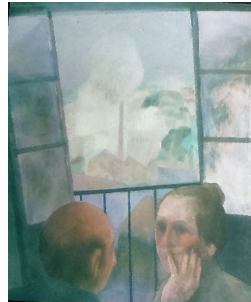


Fig. núm. 190. Mari Puri Herrero. *Campa*, 1978, óleo sobre tela, 114 x 146 cm. Artium, Centro Museo de Arte Vasco

El mismo tratamiento de la figura será el que proponga en espacios abiertos en la naturaleza, donde los colores se vuelven más brillantes, en gamas cromáticas de verdes y azules de gran riqueza y en los que la figura tiene una presencia importante dentro del cuadro para remarcar las preocupaciones centradas en el ser humano. Un claro ejemplo es *En la campa*, (Fig. núm. 190) en la que introduce las cabezas desproporcionadas de dos personajes dentro de un paisaje impuesto como un paraje idílico, en clara relación con el tema de las máscaras y los gigantes y cabezudos que tanto le atrajeron y que representó no solo en sus trabajos pictóricos, sino también en esculturas de humor desenfadado y un punto grotesco como lo fue la creación de “Marijaia”, personaje central de las fiestas de Bilbao desde 1978<sup>229</sup>. Tanto en escenarios interiores como en campos abiertos, en sus obras subyace un imaginario onírico muy particular gestado desde las vivencias infantiles de la artista hasta las influencias de artistas como las primeras obras de Goya o Ensor con sus bailes de máscaras hasta Picasso en el tratamiento de la figuración.

Un cuadro fundamental de Mari Puri Herrero, terminado en 1981 y que recoge el trabajo de varios años es *El comedor* (Fig. núm. 191), donde resume en una ordenada perspectiva de un interior inquietante, lo desarrollado en otros dibujos y grabados previos, así como una temática constante de esa época: la idea de la soledad del ser humano rodeado de gente, en este caso en un espacio que se adivina marginal, una especie de comedor social donde nadie come, pero tampoco habla, únicamente se encuentran en un lugar indefinido. Se acerca al espectro de la realidad cotidiana desde una posición crítica, pero a su vez callada, en una figuración fantástica de mundos soñados, de falsas apariencias en máscaras, marionetas o gigantes que se entremezclan con los espacios reales de la autora y que se confunden con imágenes de su memoria en escenas cotidianas trasmutadas por su imaginación.



Fig. núm. 191. Mari Puri Herrero. *Comedor*, 1974, óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Bilbao

<sup>229</sup> La creación en 1978 de Marijaia como un personaje femenino desenfadado que a modo de Ninot se quemaría al final de las fiestas, se convirtió con el tiempo en el símbolo de la Semana Grandes de la capital vizcaína. En realidad, se trata nuevamente de una máscara acompañada de vestimentas que le encargaron los de la comisión de fiestas.



Sin tener una relación de amistad ni tampoco trabajar dentro de la misma ciudad, el guipuzcoano **Daniel Txopitea** (Ermua, 1950 – San Sebastián 1997) desarrolló a su vez un interés por los submundos de lo desconocido con un apego más cercano a las cuestiones tradicionales vascas, pero que puede incluirse dentro de este apartado de figuración fantástica, aunque en su caso, el realismo formal haya desaparecido y solo queden resquicios de formas orgánicas. Tras unos comienzos titubeantes con acercamientos al expresionismo, al realismo social e incluso al constructivismo<sup>230</sup>, en la década que nos concierne, desarrollará un trabajo que revelaba inquietudes relacionadas con cuestiones mágicas sobre todo en una de sus series más relevantes titulada *Ganzak* -Cosas-. Comenzada en 1972 y continuada hasta 1980, Txopitea ofreció un universo paralelo a lo humano conformado, la mayoría de las veces, por telas y objetos que acogían referencias anatómicas de carácter blando y etéreo, así

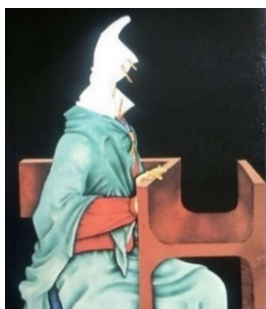


Fig. núm. 192. Daniel Txopitea, *Amagoia, Aitoren alaba*, 1977, óleo sobre lienzo. 100x81 cm.

como partes de utensilios que flotan en la ingravidez del cuadro (Fig. núm. 192). En sus manifestaciones se advierte una influencia del mundo surrealista, pero unido a un deseo de entroncar con las raíces míticas de la cultura popular vasca. Como Edorta Kortadi señala en 1975, “el artista se preocupa, investiga y expresa fantásticamente algunos aspectos socio-rituales del pueblo vasco, por otra parte, coincidentes con los de otros países en el tiempo”<sup>231</sup>, para ello indaga en los orígenes de la cultura vasca y continua las ideas oteicianas al pretender buscar modelos nuevos de comportamiento para la vida a través de la estética<sup>232</sup>. En definitiva, Daniel Txopitea creó una serie

de mundos inquietantes con apariencias fantasmagóricas dentro de atmósferas inquietantes, misteriosas y envolventes que parecían indagar en el mundo de lo ausente.

Similar en cuanto a contenido fantástico y no tan cercano a la figuración realista



Fig. núm. 193. Carlos Zabala, *Arrastalu*, *Sin título*, 1977, óleo sobre lienzo, 65x54 cm.

debemos también destacar la obra de **Carlos Zabala Madina** (Irún, 1952), conocido bajo el nombre de “Arrastalu”. Su obra de los años setenta se caracteriza por unas composiciones surrealistas, elaboradas a base de espacios delimitados por líneas y colores con gran fuerza expresiva en la calidad cromática y por la creación de ambientes mágicos que pueden entroncar con la naturaleza más microscópica y atómica, a modo de caleidoscopio de formas y colores sugerentes (Fig. núm. 193).

<sup>230</sup> Para consultarse la trayectoria completa del artista, SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “La imaginación y la conciencia crítica. Saber, pensar y soñar”. En *Daniel Txopitea. Saber, pensar y soñar*. [Cat. Exp.], 8 – 31 octubre 2004, Aula de Cultura BBK, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2004; pp. 13- 70.

<sup>231</sup> KORTADI OLANO, Edorta. “Daniel Txopitea, un realista mágico para el país”. En *Daniel Txopitea. Oleos*. [Cat. Exp.] 1981, Salas de Cultura de la Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1981; s. p.

<sup>232</sup> Daniel Txopitea además participará en estos años setenta activamente de las propuestas y actividades que diferentes colectivos propondrán en favor del arte vasco.

#### 2.4. Figuración realista - cotidiana

Bajo la denominación que hemos propuesto de “Figuración realista - cotidiana” hemos querido agrupar a aquellos pintores que, en sus obras, realizaban una reflexión sobre su entorno más cercano, pero sin cuestionamientos críticos. Hemos agrupado bajo esta designación a aquellas obras donde la figuración se plantea con una mayor deuda con la representación de la realidad, ajustándose al modelo de manera más fidedigna. En ese sentido, puede rastrearse en el País Vasco una deuda con el magisterio de Antonio López a través de varios autores que conocieron su trabajo y sus enseñanzas. Los autores que encuadramos en este apartado ofrecen posicionamientos múltiples, pero con ciertos aspectos comunes como por ejemplo una excelente técnica pictórica ante la representación de la realidad que, en algunos casos, se ha posicionado cercano al hiperrealismo e igualmente, una elección de temas sacados de la vida cotidiana, tal como los figurativos madrileños y sevillanos llevaban haciendo desde tiempo atrás.

El realismo de **Marta Cárdenas** (San Sebastián, 1944) es un claro ejemplo de la influencia que tienen las prácticas figurativas de la Escuela de San Fernando de Madrid, donde estudia desde 1963 y 1968<sup>233</sup>. Tras su paso por la capital española y una breve estancia en la Academia de Bellas Artes de París en 1969, comienza a gestar lo que junto a otros artistas guipuzcoanos de su generación determinará en una adopción de la figuración en el arte vasco. Sin embargo, pronto se olvida de los retratos y de los paisajes aprendidos para centrarse en un trabajo que parte de las situaciones, personas y objetos que tiene a su alrededor, para enfatizarlos dentro del cuadro por medio de diferentes recursos pictóricos, compositivos, lumínicos o encuadres. Le gustaba pintar dentro de su vivienda rincones tales como puertas, ventanas, manillas o cerrojos unido a lo observado desde la ventana, pero siempre con el modelo representado cerca y como referencia, ya que no pintaba de manera intuitiva. La intención de Marta Cárdenas era transmitir la visión de lo que le rodeaba de una manera totalmente minuciosa, mostrar un escaparate de lo que era su realidad cotidiana, aunque tamizada bajo el filtro pictórico que escoge un determinado enfoque y a través del juego de colores y contraluces, establece su propia imagen creativa, elevando la anécdota a categoría estética. Así se refleja en los óleos de los primeros años setenta, con composiciones estudiadas que enfatizaban los encuadres arbitrarios, juegos lumínicos y gamas cromáticas tenues y oscuras, además de una técnica depurada. Marta Cárdenas ofrecía escenarios intimistas que emanaban cierta tristeza y soledad, tal como se puede observar en *Percha* de 1970 (Fig. núm. 194), donde el motivo intrascendente de una percha se convierte en algo fundamental dentro de su obra. Es también en este año cuando realiza sus primeras muestras individuales y colectivas en San Sebastián y Bilbao y obtiene sus primeros éxitos personales.

---

<sup>233</sup> También había participado en su ciudad natal de las clases de Ascensio Martiarena en la Asociación Artística Guipuzcoana en 1958.



Fig. núm. 194. Marta Cárdenas. *Percha*, 1970, óleo sobre lienzo. Museo de Arte e Historia de Durango.



Fig. núm. 195. Marta Cárdenas. *Caballete*, 1975, óleo sobre lienzo, 121,8x136,4x3,3cm. Artium. Museo Centro Vasco de Arte Contemporáneo.

Si bien los óleos los realiza dentro del estudio de su casa (Fig. núm. 195)<sup>234</sup>, la misma mirada acotadora del mundo habitual que le rodea es la que ofrece en sus dibujos surgidos de los apuntes del natural. Recogidos en cuadernos, refleja nuevamente la mirada de la artista puesta en espacios particulares de la realidad que le rodea. En ellos, con una gama cromática mucho más limitada por la utilización del carboncillo, pero con la misma densidad pictórica que los lienzos, ofrece en los primeros años setenta paisajes urbanos que ilustran algunos de los espacios fabriles del País Vasco como Zumárraga, Rentería o el puerto de Pasajes, lugares en los que residió debido a su trabajo de profesora de dibujo en institutos<sup>235</sup>. El juego de volúmenes contundentes de los objetos se puede apreciar en el dibujo que representa con un enfoque fotográfico, una serie de vigas verticales y horizontales de claro sesgo industrial con las que compone una obra en base a contrastes de claroscuros (Fig. núm. 196). Presentada en Durango en 1974, ilustró el catálogo donde José María Moreno Galván afirmaba que sus trabajos eran dibujos de pintor, por no centrarse únicamente en los límites del dibujo sino pintar con los mismos y ofrecer gradaciones dentro de un cromatismo limitado<sup>236</sup>.



Fig. núm. 196. Marta Cárdenas. Dibujo, 1974, Carboncillo sobre papel



Fig. núm. 197. Marta Cárdenas. *Sin título*, 1976, óleo sobre lienzo, 100 x 157,2 cm. Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Pese a establecerse en Madrid a partir de 1975 y realizar continuos viajes al extranjero<sup>237</sup>, su vinculación con el País Vasco continuará con la participación en muestras colectivas e individuales en diversas galerías de Bilbao y San Sebastián, ciudad donde también

<sup>234</sup> En 1970 afirmaba que se dedicaba a pintar en una casa deshabitada de San Sebastián. GASTAMINZA, Genoveva. “La primera exposición de la pintora donostiarra Marta Cárdenas”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 8 junio 1970; p. 24.

<sup>235</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Marta Cárdenas: el valor de la sinceridad”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 16 diciembre 1972; p. 20.

<sup>236</sup> MORENO GALVÁN, José María. *Marta Cárdenas, Dibujos*. [Cat. Exp.], 12 noviembre – 8 diciembre 1974, Salas Municipales de Cultura, Durango: Iruprint [impresión], 1974; s. p.

<sup>237</sup> La profesión de su marido, el músico Luis de Pablo le obliga a trasladarse los inviernos de 1975-1979 a Canadá.

pasará temporadas a finales de los años setenta, e incluso se presentará al “Primer Certamen Vasco – Navarro de Pintura” de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao de 1974. En esos momentos, es cuando su trabajo creativo empieza a incluir aspectos más alejados de su ámbito cercano y decide salir al contacto con la naturaleza, a pintar al aire libre, lo que provocará un cambio en su obra, reflejado en mayor medida en los años ochenta. Claro ejemplo de ese paso hacia la nueva pintura es su obra *Reflejo en la ventana* de 1976 (Fig. núm. 198), donde nuevamente desde su estudio, retrata lo que ve, pero sin quedarse en lo más cercano e incluyendo el paisaje alejado como parte del cuadro. Su cromatismo ha cambiado notablemente, se ha enriquecido y el intimismo de su obra continúa en este caso con la inclusión de la sombra de una figura humana, con lo que se olvidaba los objetos para ya en los años ochenta centrarse en los paisajes y en su experiencia directa con los mismos, en una clara recuperación del trabajo de los impresionistas.



Fig. núm. 198. Marta Cárdenas. *Reflejo en la ventana*, 1976, óleo sobre tela, 99x144. Colección Kutxa.

Dentro de esta sección, son destacables las obras del colectivo de artistas navarros que trabajaron en la representación realista, desde la opción más poética y onírica hasta la cercana a los posicionamientos pop y críticos, en un ejemplo de asentamiento de la figuración frente a la abstracción dominante del momento<sup>238</sup>. Artistas como Javier Morrás, Juan José Aquerreta, Pedro Osés, Pedro Salaberri, Pello Azketa o Joaquín Resano quienes despuntaron en sus trayectorias en los años setenta, partirán cada uno de ellos, con sus diferencias y particularidades, de una figuración que rechazaba el expresionismo dominante y que, en gran medida, se nutrió de las enseñanzas que todos ellos adquirieron en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona. La confluencia de esta generación de creadores surgida en un ambiente común y con una práctica dentro de una corriente similar hizo que ya para 1970 el crítico José María Moreno Galván hablara de “Escuela de Pamplona” para referirse a algunos de ellos dentro de una pintura encuadrada en el espíritu crítico y testimonial<sup>239</sup>. No obstante, ni la idea de grupo ni la de escuela en sentido estricto de la palabra, definía la obra de todos ellos, ya que podríamos distinguir entre ellos a quienes a lo largo de la década de los setenta propondrán un lenguaje cercano al de la realidad cotidiana y mágica que analizamos en este apartado, junto a otros que reflexionan sobre el entorno más cercano, Aquerreta, Salaberri y Azketa frente a otras posturas más críticas en relación a la sociedad de consumo como Morrás, Osés o Resano. Con todo, el apelativo aglutinador ofrecido por Moreno Galván continuará refiriéndose al señalado grupo de artistas incluso hasta la actualidad. Además, dos

<sup>238</sup> En los años sesenta apenas se renovó el panorama plástico de pintura de paisaje tradicional, sin artistas que apostaran por la abstracción. Puede consultarse: MANTEROLA, Pedro. “El arte en Navarra (1960-1970). Algunos recuerdos en torno a una década crucial”. En *Arte y artistas vascos en los años sesenta*, [Cat. Exp.], 7 julio - 7 septiembre 1995, Sala de Exposiciones de Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995; pp. 225-250.

<sup>239</sup> Se refería a las obras de finales de los años sesenta de Javier Morrás, Juan José Aquerreta y Pedro Osés, quienes verdaderamente enfrentaban la realidad desde una posición pop y crítica. MORENO GALVÁN, José María. “La escuela de Pamplona”. En *Triunfo*, núm. 409, 4 abril 1970; p. 45.

años más tarde, el crítico señalaba que su afirmación sobre la existencia de una escuela no radicaba en un procedimiento ni en un estilo, sino en la “convivencia en una misma realidad”<sup>240</sup>.

En la Escuela de Artes y Oficios donde comenzaron su andadura, una de las profesoras que mayor influencia ejerció en todos ellos fue **Isabel Baquedano** (Mendavia, 1936), cuyo trabajo fue esencial para la renovación del arte en la provincia<sup>241</sup>. La artista navarra, tras una primera formación en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, se trasladó a Madrid a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde compartió estudios con Antonio López y otros artistas del llamado realismo cotidiano. En su caso, el gran dominio del dibujo que tenía se tradujo en una pintura figurativa que superaba el realismo tradicionalista gracias al tratamiento ambiguo de lo representado, con la inclusión de una extrañeza en ocasiones como de ensoñación en pinturas centradas en lo humano, dentro de espacios reconocibles y vacíos que ayudaban a crear una idea de soledad. Alejados de las



Fig. núm. 199. Isabel Baquedano. *Estación de autobuses*, 1978, óleo sobre lienzo, 1,35x1,75 cm.

imágenes vibrantes del arte pop, en la obra de Baquedano se aprecia esa figuración fantástica en la calidez y suavidad de los colores, sin estridencias, que se ayuda de una iluminación intimista que otorga un lirismo a las pinturas cercano a la obra de Denis Hopper. En su *Estación de autobuses* (Fig. núm. 199) se demuestra esa soledad de la figura ante la partida imaginaria de un motivo ausente en la obra, dentro del escenario reconocible de la estación de autobuses de Pamplona.

Uno de los artistas que ha reconocido su deuda con la obra de Isabel Baquedano, pese a no ser alumno suyo, es **Juan José Aquerre** (Pamplona, 1946), cuya figuración contará igualmente con un cariz mágico y personal. Tras realizar los estudios en el centro de Pamplona, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1966, donde fue alumno de Antonio López, quien también le influiría en la adopción de un realismo cotidiano e intimista. Si bien en los años sesenta y principios de los setenta su obra alternaba los paisajes y retratos realistas con análisis cromáticos de espacios vacíos y abstractos con los que indagaba en los efectos de la forma disuelta a través de la pincelada; para finales de la década que nos ocupa, enfocará sus obras hacia la inclusión de la figura humana resuelta de manera simplista a base de un dibujo presente en contornos, pero olvidado en el resto de detalles. A modo de figuras clásicas monumentales e inexpresivas, sus cuerpos parecen captar lo esencial de lo humano prestando atención a lo sensible y a lo lírico, eliminando incluso la relación con el entorno o el paisaje que se transforma en color. Un color de gran importancia para el

<sup>240</sup> MORENO GALVÁN, José María. “Javier Morrás”. En *Triunfo*, núm. 510, 8 julio 1972; p. 50. El propio crítico de arte posteriormente reconocía la imposibilidad de incluir la obra de Juan José Aquerre dentro de las posturas testimoniales y críticas. MORENO GALVÁN, José María. “Aquerreta. Galería Sen. Madrid”. En *Triunfo*, núm. 577, 20 octubre 1973; p. 79.

<sup>241</sup> AGUIRIANO, Maya. “Los años setenta”. En *Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros. Nueva Figuración*. Tomo VII. [Cat. Exp.], itinerante, 1996-1997. San Sebastián: Bilbao Bizkaia Kutxa, Gipuzkoa Donostia Kutxa, Vital Kutxa, 1997; p. 24.



autor ya que su exquisita utilización, sin matizaciones en los tonos, pero con vibración de lo representado a través de veladuras, llega a convertirse en un color emocional. Los personajes quedan flotando en fondos neutros sin formas, en una atmósfera lograda gracias a aplicar gamas cromáticas limitadas pero certeras en la búsqueda de expresión. Su temática partirá desde los retratos y los bodegones hasta el religioso, como por ejemplo en el cuadro titulado *Anunciación* (Fig. núm. 200), tema cristiano que ahondará en la separación de dos mundos diferentes con una simplicidad de elementos singular. Como vemos, su figuración no atiende a un deseo de realidad, sino que sirve para ofrecer un tratamiento muy personal e intimista del tema de la figura humana para promover actitudes reflexivas que él mismo destacaba: “(...) Hay una especie de relato al principio de la propia existencia, de la soledad, de un deseo de representar, de dignificarse uno representando la propia soledad en otros, y también en la importancia de las personas como monumentos”<sup>242</sup>. En definitiva, su pintura de los años setenta se configuró de modo diferente al resto de pintores, fundamentalmente por su capacidad de expresar a través de una obra aparentemente sencilla, sin estridencias, una gran intensidad y atemporalidad.

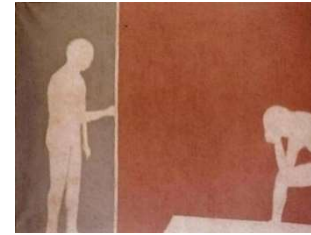


Fig. núm. 200. Juan José Aquerreta. *Anunciación*, 1979, óleo sobre lienzo, 114x145,5 cm.

En el caso de **Pedro Salaberri** (Pamplona, 1947) su obra también se estableció desde los años setenta como un referente nuevo dentro del realismo, con una mayor atención a los paisajes vacíos, donde en muy pocas ocasiones surgían personas y si lo hacían eran dentro de la contemplación del propio paisaje o centradas en sus retratos. La geometrización de los planos del paisaje mediante la utilización de perfiles de masas de colores sin degradar, ayudado de una composición simple y racionalizada casi hasta la abstracción geométrica, fueron las características de su obra durante los años setenta<sup>243</sup>. Dentro de esos paisajes, es relevante su atención hacia la mitad de la década al paisaje urbano, donde de igual manera que en el natural, los planos se superponen en cromatismos más fuertes y un mayor dinamismo, acorde a lo representado (Fig. núm. 201). Frente a lo que pudiera señalarse como influencia del arte pop en el tema y en la aplicación de los colores, en las pinturas de Salaberri no existen cuestionamientos del lugar urbano en su decadencia, sino imágenes ordenadas en base a colores y planos, que más pueden acercarse a paisajes metafísicos cercanos a los de Giorgio de Chirico, pero que en el caso de Salaberri se ajustan a la realidad visible que le circunda.

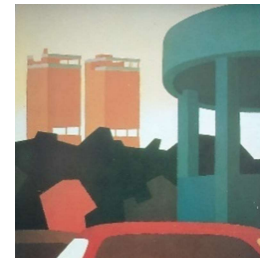


Fig. núm. 201. Pedro Salaberri. *Edificio singular*, ca. 1977, óleo sobre tabla, 100x90,5cm. Presentado en “Euskadi Margolaritzan”.

De manera similar en cuanto a la recurrencia en la temática del paisaje, **Pello Azketa** (Pamplona, 1948) desarrollará una obra paisajística de fuerte personalidad, que parte de una

<sup>242</sup> LATORRE, Jorge. “Entrevista a Aquerreta”. En *Arte y Parte*, núm. 80, marzo 2009, p. 48.

<sup>243</sup> Conviene recordar su primera formación en arquitectura. Puede consultarse su trayectoria en HIDALGO, Manuel; FERNÁNDEZ, Alicia. *Conversaciones con artistas navarros: Pedro Salaberri*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, 2007.



captación casi hiperrealista de los paisajes tanto de la ciudad como de las montañas, donde la ambigüedad es una parte importante de la obra, ya que introduce elementos imposibles<sup>244</sup>, con lecturas dobles que hacen jugar con los significados e incluir más misterio a unas pinturas amables en apariencia y de elaboración minuciosa. La temática nuevamente se centra en la realidad más cercana, rescata cualquier detalle de su banalidad y queda plasmado en sus pinturas bajo su filtro sensible. Aun así, poco a poco, Azketa comenzó a incluir juegos dentro de la representación de lo visible que animaban las interpretaciones y sobre todo multiplicaban los significados posibles. Un ejemplo de este momento es la obra *Dos ciudades II* de 1976 (Fig. núm. 202) en la que una puerta de alguna vivienda de la parte antigua sirve de marco para recrear una imagen de la nueva ciudad que está empezando a construirse en Pamplona. Pese a que la imagen surreal se ofrece de manera amable, en el fondo hay una idea de enfrentar los dos modelos de ciudad que se están erigiendo, la nueva Pamplona desarrollada urbanísticamente, formada por imágenes de grúas y torres impersonales de viviendas modernas, frente a la ciudad antigua con sus muros deteriorados y elementos antiguos, en una transición complicada de entender y en gran medida con dificultad para aceptarlo y convivir.

Fig. núm. 202. Pello Azketa. *Dos ciudades II*, 1976, Óleo sobre lienzo, 146x114 cm.



Fig. núm. 2037. Pello Azketa. *Pirineos*. 1974, técnica mixta sobre tela, 115,9x89 cm. Museo de la Solidaridad Salvador Allende



Además de las imágenes de la ciudad que ocuparon muchos de sus cuadros de los años setenta, Pello Azketa se interesó por el contacto con la naturaleza y sus fenómenos naturales y en sus obras recogió las experiencias vividas<sup>245</sup>. Con unas composiciones sencillas pero muy cuidadas, las masas de tierra y cielo se organizaban en varias perfilaciones de colores depurados y delicados con gamas cromáticas similares y matizadas que lograban ofrecer una sensación de brumas. Paisajes vacíos y sublimes tanto de día como de noche que, en alguna ocasión, se rompían con la presencia de animales o personas insignificantes, frente a la realidad natural, pero que enfatizaban aún más en lo esencial de su expresión resultando mágica y misteriosa e incluso melancólica, como se aprecia en su pintura *Pirineos* de 1974, (Fig. núm. 203). Y es que tal como él afirmaba en 1979, le “interesan los lenguajes plásticos como acercamiento a la naturaleza”<sup>246</sup>.

<sup>244</sup> GUASCH, Ana María. “Pello Azketa”. En *Artes Plásticas*, núm. 17, mayo 1977; p. 81.

<sup>245</sup> Junto a amigos y compañeros como Pedro Salaberri realizaba múltiples salidas al monte y el campo. SALABERRI, Pedro. “Una larga línea”. En VV.AA. *Pello Azketa. Memoria de la mirada*. Colección: Conversaciones con artistas navarros. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales, 2012; pp. 42-43.

<sup>246</sup> KORTADI, Edorta. “En Navarra hay voluntad de entendimiento”. *Deia*, [Bilbao], 10 agosto 1979; p. 18.

Verdaderamente, tanto Aquerreta, Salaberri como Azketa utilizaron una figuración nueva que superaba los cuestionamientos del arte pop y ofrecían una visión muy particular del entorno natural a través de tonos planos, una simplicidad en formas que elimina todo lo superfluo de la civilización para centrarse en lo más elemental.

Por último, queremos destacar a varios jóvenes creadores nacidos en la década de los cincuenta que procuraron un realismo contemplativo, de gran virtuosismo técnico, lo cual en algunas ocasiones les acercó al hiperrealismo, pero alejado en las interpretaciones de los paisajes humanizados que desarrollarán. Un joven alavés que seguirá los pasos del realismo más ajustado al motivo será **Carlos Marcote**<sup>247</sup> (Salvatierra, 1950) quien además se verá influido por el magisterio de Antonio López en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde estudió desde 1966 a 1971. Su relación con el territorio vasco fue intermitente debido a su continua formación fuera de los límites territoriales, tanto en Madrid como en el extranjero. Sin embargo, en Vitoria tuvo lugar su primera exposición individual a finales de la década de los setenta y pese a estar instalado en Cuenca desde 1978, participará en exposiciones colectivas como “Arte Vasco ’78” y posteriormente será parte importante de la plástica alavesa de los años ochenta. En su obra sobre todo se aprecia un interés por el paisaje y el retrato (Fig. núm. 204), con una calidad técnica sin parangón y una creencia fiel en el motivo realista que llega incluso al hiperrealismo en los retratos y en los paisajes alaveses, a excepción del color y la iluminación personal que le ofrece, que le confiere una sensación de irrealidad emanada del poder imaginativo de su creador y que imprimirá a toda su obra.



Fig. núm. 204. Carlos Marcote. *Niña alrededor*. 1969, óleo sobre lienzo, 130x181 cm. Segundo premio en la IV Anual plástica de Pintura y Escultura de Vitoria, 1969. Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Junto a Marcote, **Clara Gangutia** (San Sebastián, 1952) será otra de las creadoras vascas a quien la docencia de Antonio López en la Escuela de Bellas Artes desde 1968, le marcará en su trabajo dentro de la figuración. Pese a residir en Madrid en los años setenta, serán múltiples las pinturas que representen paisajes y gentes del País Vasco dado que veraneaba en su ciudad natal. Sus obras tienen una preciosidad técnica y una atmósfera diferente gracias a los vivos verdes ofrecidos y las iluminaciones arbitrarias (Fig. núm. 205). Además, en sus pinturas crea escenas minuciosas en el detalle, con coloridos brillantes y vivaces que en el fondo reinterpretan



Fig. núm. 205. Clara Gangutia. *Jaizkibel*, 1972, óleo sobre lienzo, 114x146 cm.

<sup>247</sup> Su verdadero nombre es José Carlos Fernández Marcote.

libremente un paisaje a los ojos de la autora que es capaz de incluir emotividad tanto con los recursos plásticos y formales como con la inclusión de personas conocidas. En definitiva, un realismo muy libre y personal dentro de lo cotidiano del mundo creativo de su autora que en ocasiones se acerca a las posturas del hiperrealismo.

Por último, vamos a destacar a la joven generación de artistas que surgen a finales de los años setenta de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, ya que tal como sucedía con la abstracción analítica, en el campo de la figuración también empezaron a surgir nombres de alumnos que desarrollaron posturas realistas muy cercanas a las que acabamos de conocer. La nueva generación que sale graduada de la facultad ha nacido ya en los años sesenta y su acontecer en el arte vasco todavía en nuestro periodo es muy poco significativa, pero debemos señalarlos porque sus manifestaciones explicarán también parte del arte de los años ochenta. Es el caso de la obra de Jesús María Lazkano, Darío Urzay o Raúl Urrutikoetxea<sup>248</sup>, cuyo trabajo se desarrollará predominantemente en los años ochenta cuando, además, comiencen a obtener sendos premios y reconocimientos en el panorama vasco e internacional. **Darío Urzay** (Bilbao, 1958) recrea en estos primeros años de la década, una



Fig. núm. 206. Darío Urzay. *La huella*, 1983, acrílico sobre madera, 114x145 cm. Museo de Arte e Historia de Durango

realidad de espacios interiores vacíos con ciertos ecos minimalistas, donde no obstante, se generan juegos de referencias gracias a ciertos elementos tanto arquitectónicos como artísticos, logrando una obra efectista, poética y sensorial gracias a una composición y perspectiva estudiada, unas gamas cromáticas limitadas y todo ello unido a una iluminación perfectamente distribuida que crea una atmósfera cercana a la fotografía aunque con ciertos ecos metafísicos (Fig. núm. 206).

## 2.5. Figuración post-pop art

El término “post-pop” con el que damos nombre a este apartado ya fue utilizado por Simón Marchán Fiz en 1972 para explicar el momento en que se habían creado diversas vertientes de neofiguraciones que, si bien eran contradictorias entre sí, les unía la relación con las experiencias populares y la adquisición de algunos aspectos de la realidad, así como una actitud común hacia lo banal<sup>249</sup>. En su caso incluía tanto la figuración fantástica, el arte psicodélico y el hiperrealismo<sup>250</sup>, sin embargo, en nuestro estudio, hemos adoptado esta denominación para incluir aquella figuración que presenta una dependencia estilística con la

<sup>248</sup> Resulta contradictorio señalar cómo en un principio la tendencia figurativa se presuponía que fuera la que mayores seguidores pudiera tener si entendemos las escuelas de Bellas Artes como lugares anclados todavía a finales de los años setenta a la adquisición de una técnica depurada en el dibujo.

<sup>249</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. ob. cit.; p. 51.

<sup>250</sup> El hiperrealismo se trataba también en Norteamérica como un nuevo estilo que continuador y deudor del pop se empezaba a asentar a través de varias exposiciones como la celebrada en 1972 en la Galería Sidney Janis que diez años antes había dado a conocer el pop art y que incluía las formas hiperrealistas bajo el título “*Sharp – Focus Realism*”. SAGER, Peter. *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza, 1986; p. 32.

manera de representar escenas cotidianas de consumo y de los medios de comunicación, así como la utilización de técnicas cercanas a las de la reproducción técnica<sup>251</sup>. Agrupamos en este apartado aquellas posturas que adoptan la imagen con una clara intención de atraer a través de mundos conocidos y provocar en el espectador alguna reacción. Igualmente, tal como era habitual en el arte pop, se utilizan imágenes provenientes de la fotografía y de su capacidad de reproducción en los medios de masas, con lo que tampoco eran ajenos a un interés testimonial.

Uno de los creadores más relevantes incluidos dentro de esta poética es el navarro **Xavier Morrás** (Pamplona, 1943). A diferencia del resto de los artistas del momento, tuvo una educación muy cosmopolita e internacional, lo cual se verá reflejado desde muy pronto en su obra. De los comienzos en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona no logró encontrar la expresión adecuada para su arte que, poco a poco, se fue definiendo de manera autodidacta con viajes al extranjero y a base de visitar exposiciones y conocer las poéticas de diversos artistas. En ese devenir será fundamental su estancia en Londres desde 1966 hasta 1968, gracias a una beca de la Diputación Foral de Navarra y de la cual realizará una serie sobre la misma ciudad que presentó en la inauguración de la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra en Pamplona en 1969 y que supuso un revulsivo de primer orden en el panorama creativo de la ciudad.

Las obras presentadas entonces indicaban ya la manera de trabajar que Xabier Morrás continuará en la mayor parte de la década de los setenta. Fundamentalmente, se basaba en un acercamiento a la realidad más urbana por medio de la utilización de fotografías combinadas con otras técnicas y materiales. En su caso, la representación real se centraba en arquitecturas y espacios de la ciudad de Londres que se veían completados físicamente con materiales como el cemento para crear tridimensionalmente una especie de miniaturas de las calles, cines o monumentos elegidos (Fig. núm. 207). Las calidades de las materias empleadas, los pocos colores apagados de las fotografías, así como la inclusión de personajes solitarios frente a grandes arquitecturas lograban una obra que pretendía denunciar una realidad urbana que el autor detestaba. La crítica a una arquitectura que consideraba impersonal y desfasada, pero sobre todo inhumana, donde el hombre se debía adaptar a la fuerza era clara, tal como él mismo señalaba: “El condicionamiento de unas personas al medio en que viven, y de rechazo, la actitud más o menos consciente de participación en su permanencia, son las cuestiones que propongo al espectador, muy



Fig. núm. 207. Xabier Morrás.  
*Evening Standard*, 1968,  
fotografía, cemento, acrílico,  
90x106x25 cm.

<sup>251</sup> Debemos recordar que la aceptación internacional del Pop Art hacia mediados de los años sesenta unida a la sociedad moderna de la cultura de masas hizo que en el País Vasco de los años sesenta también hubiera algunos representantes, aunque con una figuración diferente todavía centrada en ciertos aspectos de la abstracción.

importantes en razón de su universalidad”<sup>252</sup>.

Ese espíritu crítico de visión panfletaria de la realidad fue el que hizo que José María Moreno Galván incluyese en 1970 a Morrás dentro de la “Escuela de Pamplona”, de la cual se ha señalado sobre todo su participación como aglutinador del resto de jóvenes artistas navarros gracias a su labor como director en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra. Además, en su obra, a diferencia de la de Aquerreeta o Azketa, el espíritu crítico señalado por el crítico será una constante a lo largo de toda la década analizada, unida a la utilización de imágenes fotográficas tomadas de la estética pop que se volverá, en algunos casos, incluso expresionista.

Sus ejercicios posteriores se irán complicando cada vez más en la elaboración de verdaderos ambientes e instalaciones de mayor tamaño con técnicas del ensamblaje pop y la inclusión de objetos de la vida cotidiana, junto a procesos fotomecánicos que logran grandes imágenes de figuras recortadas colocadas en los escenarios artificiales conformados. Recrea verdaderas escenografías con apoyaturas arquitectónicas que va cubriendo con telas, cuerdas y fotografías hasta convertirse en reportajes sociales y de denuncia de su momento, donde el espectador quedaba dentro de un espacio agobiante y revulsivo que recrudecía la temática social y política anterior. Las manifestaciones presentadas entre 1972 – 1973 dentro de sus series “Pamplona” y “España” ofrecían una fuerte acritud frente a la realidad social y política del país, a través de imágenes y temas impactantes, como la inclusión del clero, guardias civiles o incluso la de un Cristo amordazado, tal como hizo en una de sus obras más emblemáticas (Fig. núm. 208). Dicha instalación fue la que pretendió exponer en los Encuentros de Pamplona de 1972 aunque, finalmente, la sustituyó para evitar problemas con los organizadores, ya que había colocado a dos policías a ambos lados de una fotografía de un Cristo amordazado, completado todo con telas ensangrentadas, en una pretendida protesta ante una especie de alegoría de los pasos de Semana Santa<sup>253</sup>. Finalmente, la instalación se pudo ver ese mismo año en Tafalla y al año siguiente en la galería Iolas Velasco de Madrid. El trabajo que pudo colocar en Pamplona fue *Encierro* de 1972 (Fig. núm. 209), una obra que repitió en varias ocasiones y en la que aparece la imagen de un joven corriendo el encierro, intentando escapar y ascender por una verja, cuando se ve impedido por la inclusión de diferentes elementos que alternan según la versión y que en ocasiones eran banderillas y en otras, ganchos de carnicería. La fotografía se completaba con camisas ensangrentadas, de forma que rememoraba los problemas policiales que sucedían en esos momentos con la juventud en este caso y es que Morrás afirmaba diez años después, que los temas que le interesaban entonces eran “aquellos que estuvieran dentro de la órbita de la

---

<sup>252</sup> *Londres. Pinturas de Javier Morrás*. [Cat. Exp.], octubre 1969, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona: Publirruña, 1969.

<sup>253</sup> Ayudado por el arquitecto Patxi Biurrun su idea era realizar cien policías para dejarlos por las calles de Pamplona. BALDA, Javier. “Xabier Morrás: “El gran acierto de los Huarte fue encargar los Encuentros a dos artistas”. Entrevista recogida en: LLANO, Rafael [Coord.]. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2017; p. 236 - 237.



humillación del hombre por el hombre, la represión, la tortura, la soledad...<sup>254</sup>.

Fig. núm. 208. Xabier Morrás, *Cristo amordazado*, instalación llevada a cabo en la Galería Iolas-Velasco en 1973, Técnica mixta.

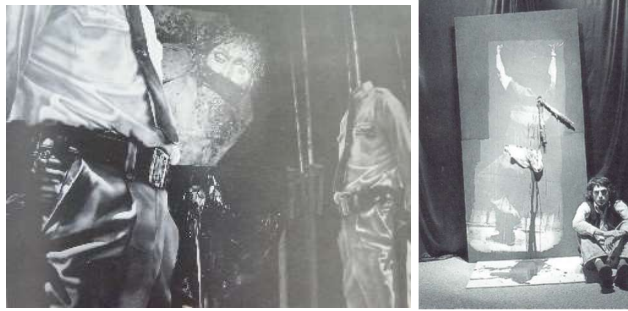


Fig. núm. 209. Xabier Morrás, *El encierro*, 1972, Acrílico, serigrafía sobre madera, banderillas y camisa, 240x110x70 cm.

En esa indagación por el hombre y la realidad más comprometida ideológicamente con cuestiones nacionales, hacia finales de la década inició otra serie centrada en el mundo rural más próximo y los problemas de la pérdida de identidad tanto de los pueblos y sus viviendas, como de las gentes que habitaban en ellos. Con un tratamiento artístico diferente en el que se olvida de conformar escenarios o instalaciones, compone sus realidades a base de varias imágenes, en una amalgama de escenas a modo de collage, que nuevamente inciden en los valores sociales de lo que está sucediendo a su alrededor, donde ya no son las imágenes represivas las que dominan el cuadro, sino que refleja una melancolía de la tradición perdida de pueblos como *Cascante* (Fig. núm. 210), donde el olvido puede romper con el perfil rural de unos espacios invadidos por los postes de luz, la modernidad frente a la realidad rural de las gentes de allí.



Fig. núm. 210. Xabier Morrás. *Cascante*, Navarra, 1977, Serigrafía sobre tabla, 240x300 cm.

Como vemos, la obra de Xabier Morrás podría quedar encuadrada dentro de un realismo crítico y testimonial, sin embargo, sus procedimientos proceden de posturas más cercanas al arte pop y por ello queda analizado aquí. Tanto es así que, desde sus primeras comparecencias públicas, se señalaba en el catálogo, a Rauschenberg y Bacon como influencias directas en su trabajo. Del primero está clara su utilización y manipulación de las fotografías, así como el acercamiento a lo más moderno y urbano; y en el caso de Bacon, en su serie sobre Londres, a donde acude por la presencia del artista allí, se aprecia en esos personajes pequeños y aislados frente a la ciudad que incluye con un concepto similar al existencialismo del artista inglés. Con todo, pese a otras influencias que se pueden rastrear de artistas pop como Richard Hamilton o incluso otros artistas inclasificables como Wolf Vostell quien utilizaba también las técnicas del ensamblaje y la fotografía desde el deseo de mostrarse crítico con la sociedad, la referencia más cercana del artista navarro la encuentra

<sup>254</sup> “Entrevista con Javier Morrás. La coherencia de un artista”. En *Punto y Hora de Euskalberria*, núm. 277, 17-24 septiembre 1982; p. 22.



en la realidad que le circunda, a la que se enfrenta con un sentido crítico de denuncia política, que convierte sus imágenes en reportajes sociales. En definitiva, la utilización de las imágenes conocidas de la vida cotidiana que le rodea en cada momento, de la publicidad y de los medios de masas se aglutina en una amalgama de escenas al modo de un collage, con fotomontajes de imágenes extraídas de la vida moderna que conforman una escena insólita, con nuevos contenidos y que sobre todo inciden en una crítica contra el entorno político social en el que se inserta. Morrás afirmaba sobre esta cuestión que la fuente de su trabajo era la realidad porque: “(...) es lo suficientemente compleja, rica y poliédrica que la fotografía en su aparente documentabilidad, se queda corta, insuficiente, mínima. (...) El engaño de la aparente tridimensionalidad de los espacios ficticios, razonablemente creíbles por el aporte fotográfico, nos devuelve a una realidad compleja, engañosa y rica, que va más allá de lo que vemos, alcanzando aquello que sentimos y completando aquello que imaginamos”<sup>255</sup>.

Como ya hemos destacado en el apartado anterior, en Pamplona confluyeron una serie de artistas que, tras una primera etapa de formación en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad en los años sesenta, en la década posterior se dedicarán a la figuración, en la que destacaron varios autores con una intención pop y crítica en sus obras. Por un lado, **Pedro Osés** (Pamplona, 1942) comenzó con una poética de calado social por medio de imágenes

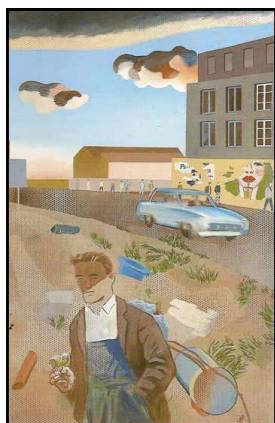


Fig. núm. 211. Pedro Osés. *Currante*, 1972, acrílico sobre lienzo, 120x78 cm. Colección Ayuntamiento de Pamplona

fotográficas que realizaba junto a Juan José Aquerreta sobre el Mayo francés, con un sentido crítico y un interés por la utilización del medio fotográfico similar al que realizaba en esos momentos su compañero Morrás. Posteriormente y desencantado por la poca aceptación del trabajo señalado, el artista empezó a crear escenarios más relacionados con lo urbano y las condiciones de la sociedad de su momento, con una característica malla de puntos llamados Benday, que había popularizado el artista Roy Lichtenstein y que ofrecía la sensación de viñeta de cómic al cuadro. Las escenas se configuraban a base de varias imágenes de la ciudad, desde fábricas y muros pintados hasta coches y descampados donde un trabajador vestido todavía con el buzo y con pose de actor de cine dominaba el primer plano y daba nombre al cuadro *Currante* de 1972 (Fig. núm. 211).

Posteriormente, la obra de Pedro Osés derivará en una pintura de clara tendencia pop en colores y formas en gran sintonía con la obra de los artistas madrileños de la “Nueva figuración”, con una multiplicación de planos y sobre todo una utilización de colores vivos

<sup>255</sup> *Figuraciones en los fondos del Museo de Navarra*. [Cat. Exp.], octubre 2011 – abril 2012, Museo de Navarra, Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, 2011; p. 173.

y brillantes que también utilizará en el cómic (Fig. núm. 212)<sup>256</sup>, dado que la labor de Pedro Osés se completaba en estos momentos con diferentes trabajos de ilustración, donde el mundo de la publicidad era el punto de partida. Bajo su punto de vista: “la publicidad es el mundo que más avanza, su objeto de absorber el coco al personal necesita renovación constante”<sup>257</sup>.



Fig. núm. 212. Pedro Osés. *Pasándolo bien*, 1976, acrílico sobre tabla, 150x90 cm.

La relación con el cómic y la estética pop de Pedro Osés la compartió junto a su amigo pintor **Joaquín Resano** (Pamplona, 1948), con quien llegó a publicar en 1978, conjuntamente bajo el colectivo denominado “Guk”, junto a otros artistas como Ernesto Murillo, “Simónides” o Luis Garrido, varios fanzines donde se recogían sus tiras cómicas sobre la sociedad de la Pamplona del momento con una clara intención satírica y mordaz (Fig. núm. 213). La portada de la revista de julio de 1978 estuvo realizada por Joaquín Resano, y estaba en consonancia con otros carteles que había efectuado con la imagen de San Fermín, magullado y con elementos de plena actualidad como las pelotas de goma o los botes de humo, habituales en esos momentos por las cargas policiales (Fig. núm. 214).

Fig. núm. 213. Fanzine editado por Guk. *Viva San Fermín*, núm. 1, julio 1978.



Fig. núm. 214. Joaquín Resano. *Cartel San Fermín iruñako patroia*, 1978 60x42 cm.

Es clara la deuda que Resano tuvo del mundo de la imagen pop, de la publicidad y el cómic desde sus primeras obras de los años setenta, donde incluso, de igual manera que Osés, incluyó la trama de puntos característicos de la impresión de comics popularizados por Roy Lichtenstein. En ese sentido, hay que destacar que ambos pintores pudieron ver las obras del artista norteamericano en las reproducciones a color que el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra expuso de sus trabajos en octubre de 1972<sup>258</sup>. Sea como fuera, la imagen de las figuras resultaba de una perfección en el dibujo, con líneas marcadas y nítidas y una utilización de colores planos a excepción de los puntos que proporcionaban volumen en composiciones de cómic, a las que unía un acento crítico para llamar la atención sobre aspectos de su momento, aunque el mismo artista señalaba que “(...) Manipulo aspectos que están ahí visibles para quien quiera verlos, y surge la denuncia, sí, pero eso es algo secundario. Vale la comunicación esa y me basta”<sup>259</sup>.

<sup>256</sup> Puede consultarse su trayectoria en <https://pedrooses.com/pintura.html#> [Consultado en enero de 2018].

<sup>257</sup> “Resano y Osés, una reflexión sobre la cotidianeidad”. En *Ere*, núm. 34, 8-15 mayo 1980; p. 47.

<sup>258</sup> Del 25 de octubre al 2 de noviembre se celebró una exposición del artista americano, Roy Lichtenstein basado en más de cien reproducciones a todo color.

<sup>259</sup> “Resano y Osés, una reflexión sobre la cotidianeidad”. En *Ere*, núm. 34, 8-15 mayo 1980; p. 47.

Una de las obras más interesantes en cuanto a nuevos lenguajes expresivos durante los años setenta que regeneraron la figuración artística es la de **Darío Villalba** (San Sebastián, 1939) quien trabajó con imágenes, fotografías y materiales de manera rompedora e innovadora. Sin embargo, desde su formación en Madrid en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y posteriormente con su traslado a París y a Nueva York, su labor quedará desvinculada de la trama artística vasca, con un enfoque más proyectado al ámbito nacional e internacional<sup>260</sup>. Las únicas comparecencias de la obra de Darío Villalba en el País Vasco se realizaron como consecuencia de colectivas de carácter nacional, como sucedió en la “I Muestra de Artes Plásticas” de Baracaldo en 1971 o una colectiva del “Grupo 15” en la Galería Mikeldi en 1973 y con el mismo grupo en la Galería Lúzaro en 1975, sin exponer individualmente en las galerías, ni participar de la problemática colectiva del momento. En



Fig. núm. 215. Darío Villalba. Almohada II, Encapsulados, 1974, Técnica mixta, 62x25x18 cm.

cambio, en 1970 tomó parte como representante de España en la “XXXV Bienal de Venecia”, donde presentó parte de sus *Encapsulados* (Fig. núm. 215), una serie de gran reconocimiento por la experimentación realizada, en la que mezclaba la fotografía como pintura insertada en metacrilato que venía a reelaborar la nueva figuración. Posteriormente obtuvo el premio de pintura en la “XII Bienal de Sao Paulo” de 1973 y a partir de entonces tomará parte en múltiples exposiciones a lo largo de todo el mundo.

Igualmente, podemos incluir algunas de las obras de principios de la década de **José María Tellería** (Segura, 1943), en las que trabaja con el acrílico una estética pop con claras reminiscencias al trabajo crítico de Juan Genovés de figuras despersonalizadas y colocadas de espaldas dentro de espacios inconcretos, desde los que surgen como siluetas indefinidas y con una atención a las manifestaciones populares y de la vida rural (Fig. núm. 216). **Santos Iñurrieta** (Vitoria, 1950) tras pasar por una etapa abstracta constructiva cercana al macropaisajismo de sus compañeros alaveses Juan Mieg y Carmelo Ortiz de Elguea realizaban a mediados de la década, para finales de la misma pasa a recrear con un colorido fuerte y vibrante, unas pinturas de clara tendencia figurativa donde todavía se intuyen variados campos o espacios cromáticos que dan lugar a las figuras de clara tendencia urbana aderezados con gafas de sol y elementos de la modernidad (Fig. núm. 217).

Fig. núm. 216.  
José María  
Tellería,  
*Muchachos*, 1973.



Fig. núm. 217. Santos  
Iñurrieta, *Sin título*,  
1981. 150x 150 cm.

<sup>260</sup> Puede consultarse parte de su trayectoria en: *Darío Villalba. 1957-2001*. [Cat. Exp.], 6 abril – 30 junio 2001, Sala Kubo Kutxaespacio del Arte, San Sebastián: Fundación Kutxa, 2001.

Por último, debemos señalar a varios jóvenes artistas de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao como **Alberto Rementería** (Bilbao, 1953) quien, también demuestra una evolución en la figuración desde la expresividad descompuesta inicial hasta unos trabajos elaborados en el último año de carrera, 1976, donde incluye claras referencias a lo moderno del mundo urbano, pero desde una visión existencialista, donde domina la incomunicación de lo representado dentro de un entorno que engulle al ser humano tal como sucede en *Txatarategi* (Fig. núm. 218), un cementerio de coches en clara referencia a la estética del desperdicio como si fueran bodegones de metal. Igualmente, **Xabier Idoate** (Pamplona, 1954) alumno del mismo centro, también realiza en esos momentos un tipo de imágenes ensombrecidas de un espacio urbano real, donde el coche es parte de esa idea de desarrollo y progreso, pero con un resultado menos fabril y más poético (Fig. núm. 219).

Fig. núm. 218. Alberto Rementería, *Txatarategi*, 1977, óleo sobre lienzo, 65x54 cm. Obra presentada en “Euskadi Margolaritzan”



Fig. núm. 219 Xabier Idoate. *Desde la calle*. 1978. Obra presentada al 2º Certamen Vasco Navarro de pintura.

### 3. Recuperación del objeto - ensamblajes

La apropiación de la realidad no solo se verá reflejada y representada a través de la pintura y la escultura, sino que, asimismo, en estos momentos son varios los autores que procedieron a la acumulación de elementos reales a través de las llamadas “Cajas”, donde incluían de manera muy personal y azarosa variados tipos de objetos que daban nuevos diálogos y relaciones artísticas significativas. Destacamos en un apartado diferente esta manera de crear debido a que fueron varios los artistas que se dedicaron a ello, entre los que conoceremos la obra de Juan Luis Goenaga, Vicente Ameztoy, José Llanos, Rosa Valverde y Blanca Oraá, quienes a su vez tuvieron relaciones de amistad entre ellos, aunque cada uno imprimirá su modo y características a sus manifestaciones.

Debemos señalar que la labor de estos autores en cajas, altares o teatrillos, no se ajustaba a ninguna innovación del periodo que nos concierne, más bien recuperaban la importancia del objeto que los cubistas habían comenzado a ofrecer con el procedimiento del collage y que, posteriormente, los dadaístas y surrealistas actualizaron como un nuevo modelo expresivo que fundamentalmente Marcel Duchamp difundirá en sus *ready-mades*. Otro precedente importante más cercano en el tiempo es la labor llevada a cabo por los norteamericanos del arte pop, Robert Rauschenberg o Andy Warhol quienes insertaban el objeto real en la obra en una descontextualización del mismo dentro del campo artístico, al igual que los nuevos realistas franceses optaban por una acumulación de elementos en esos



momentos<sup>261</sup>. Sin embargo, los artistas vascos, en la mayoría de los casos, hacían un empleo de los objetos encontrados con un interés más cercano al procedimiento del arte *povera* del momento y a la estética del desperdicio que el artista dadaísta Kurt Schwitters había instaurado en las primeras vanguardias, al colocar objetos dispares encontrados y que indagaba en el uso de los materiales tradicionales.

Con todo, a través de la apropiación de los objetos y del ensamblaje, se construye un equivalente de la realidad que supera la mera copia y además discurre en paralelo a la misma, a la que se refiere con la intención de resaltarla<sup>262</sup>. La inclusión en cajas de variados objetos dispares pretende mostrar las relaciones que pueden existir entre los mismos como parte de un todo estético. No se trata tanto de guardar objetos como un testimonio de la realidad, sino que se extraen de la misma para crear otra diferente, un nuevo mundo reflejo de las inquietudes del autor en cada circunstancia. Al fin y al cabo, son como cajones de sastre en el que las relaciones entre los objetos se hacen y se crean como en el mundo Dadá, sin conexión aparente pero creada estéticamente en la mente del autor. La recuperación del objeto producida por parte de algunos artistas conceptuales en los años setenta se ha relacionado también con un deseo de recuperación de la cultura popular, por su deseo de vincularse a la realidad cotidiana. En el fondo se trata de una acumulación y manipulación de objetos, en un momento en el que el consumismo empieza a ser más evidente.

Si atendemos al ámbito vasco de los años sesenta, autores como Juan Mieg o Joaquín Fraile ya habían incluido elementos inconexos dentro de sus pinturas en un trabajo cercano



Fig. núm. 220. Vicente Ameztoy. Imagen para la exposición colectiva "Objetos" celebrada en la Galería Lúzaró del 18 de diciembre de 1975 al 6 de enero de 1976.

al de los artistas pop señalados y no tanto como una apropiación de los mismos. Aun así, a mediados de la década de los setenta bastantes autores vascos trabajarán en un proceso azaroso de recolección de elementos, cada uno con pretensiones diferentes, que creará soluciones variadas, pero que, en su estructura y pretensión, parten del mismo objetivo. Pese a que vamos a resaltar los ejemplos de Goenaga, Ameztoy, Llanos, Valverde u Oraá, fueron más los autores que utilizaron los objetos como elemento artístico. En ese sentido, hay que señalar la exposición de navidad que la Galería Lúzaró puso en marcha entre diciembre de 1975 y enero de 1976, bajo el título de "Objetos" (Fig. núm. 220), donde se recogía la obra de múltiples autores con un texto de Javier Viar que también venía a señalar una acumulación de frases, sin aparente conexión, ni narración<sup>263</sup>.

<sup>261</sup> EL mismo Simón Marchán Fiz señalaba en su libro sobre la desmaterialización del objeto, la prevalencia en la utilización del objeto por parte de estos autores a través sobre todo del ensamblaje. MARCHÁN FIZ, Simón. ob. cit.; p. 159 - 171

<sup>262</sup> Esta idea es recogida por Valeriano Bozal en BOZAL, Valeriano. *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004; p. 53.

<sup>263</sup> En dicha exposición se presentó obra de Alcaín, Ameztoy, Aparicio, Artigau, Balagueró, Brull, Carrascal, Churruca, Eguillor, Equipo Crónica, Girona, Goenaga, Gomilla, Guinovart, Iñurrieta, Llanos, Nagel, Miura, Oraa, RAfols Casamada, Rodríguez, Sala, Sánchez, Santiago, Zulueta, Zumeta.

Realmente, este procedimiento incide principalmente en el proceso ya que el resultado final no es lo más relevante.

La utilización de aspectos reales por parte de **Juan Luis Goenaga** en su trabajo, era una constante que había utilizado en algunas de sus exposiciones desde mediados de la década<sup>264</sup>. A través de materiales como cuerdas, trapos, ramas, piedras u otros objetos cercanos, intentaba ofrecer una idea del lugar que le rodeaba para explicar, de algún modo, su vida y por ende, su obra. A partir de 1976, volverá a una reivindicación de la materia y de la naturaleza, en consonancia con el nuevo momento político que se está viviendo tras la muerte de Franco y que se relaciona con la pretensión de recuperar los diversos ámbitos de la vida del País Vasco. Es entonces cuando comienza a introducir en cajas, diversos objetos reales e insignificantes, en aparente desconexión entre ellos que ofrecían una nueva realidad de carácter mítico y artístico. En cierto sentido, en estas cajas se está reproduciendo el proceso de experimentación cercano al arte conceptual que el autor ha tenido a comienzos de la década y por ello tiene más relación con la importancia del proceso de las obras *poverta* que, además de aceptar un protagonismo nuevo para los materiales menos relevantes y conocidos de la historia del arte, rechaza los códigos relativos a la representación artística y permite una concienciación sobre la situación estética, social o ambiental. Las cajas de Goenaga no se relacionan tanto con el mundo dadaísta de relaciones entre lo recogido, ni tampoco como el pop de crítica al objeto artístico, sino que en las mismas hay un deseo de apresar la realidad para comprenderla en sus elementos más básicos y reales, acercarse a lo natural desde los aperos y útiles del mundo rural en conexión con las cuerdas o palos, incluso como si fuera una reserva arqueológica para el futuro. Así se puede comprobar en *Etumeko Aztiak* -magos de Etum- (Fig. núm. 221), donde la colocación ordenada de los objetos nos remite a un deseo de mostrarlos en su verdadera realidad, guardarlos para que no desaparezcan con el paso del tiempo, del mismo modo que las vitrinas de los museos preservan sus colecciones para su conservación y su futuro análisis. Asimismo, existe una unidad estilística entre los elementos, que les proporciona un interés estético y les convierte no solo en aderezos para ambientar las exposiciones de pintura, sino también en esculturas con entidad propia y un discurso significativo.



Fig. núm. 221. Juan Luis Goenaga. *Etumeko Aztiak*, 1973. Caja presentada en el catálogo de la exposición Juan Luis Goenaga, Iolas Velasco, 1976

Con otros intereses y con resultados estéticos muy diferentes debemos de señalar también el trabajo de cajas de **Vicente Amezttoy**, quien, además de ser amigo de Juan Luis Goenaga, ya hemos reseñado la profunda atracción por la naturaleza que reflejó sobre todo en sus pinturas. Junto a Goenaga, Llanos, Valverde o Zuriarrain salía al encuentro con la

<sup>264</sup> Desde las exposiciones de Ordizia y Durango de 1973 como las de Madrid en Iolas Velasco de 1976 o la conjunta con Remigio Mendiburu en las salas de la Caja Laboral de Tolosa en ese mismo año, las pinturas y fotografías se completaban con el trabajo de ambientación que ofrecían los objetos encontrados.



tierra para poder experimentar de primera mano el contacto directo con lo vegetal y natural, y de esas salidas se apropia de variados objetos que coloca dentro de cajas estableciendo discursos entre ellos de variada significación. Su trabajo se torna más místico e incluso con una referencia más cercana a lo religioso, en gran medida por los elementos centrales utilizados que actúan a modo de imagen relicario encerrados como si fueran pequeños altares para ser venerados, tal como hace en *Miss Hericordia* (Fig. núm. 222), donde la inclusión de huesos reales hace incluso alusión a la veneración cristiana de las reliquias de los santos colocados en altares portátiles. Con todo, el tratamiento moderno del tema unido a la ironía que Ameztoy impregna a todas sus obras, las convierte en críticas a las cuestiones religiosas a través de la inclusión de fotografías de perros, de elementos como un cassette o una bala. En el fondo nos representa nuevas vanitas contemporáneas que reflejan la idea de fugacidad de la vida y que ayudan a repensar nuevos caminos trascendentes. El sarcasmo del autor le permite salir del dogmatismo imperante y ofrecer a modo de juego una nueva manera de mirar y relacionar los objetos existentes y las cuestiones culturales aceptadas tradicionalmente. Se aprecia muy claramente en su caja sobre San Sebastián (Fig. núm. 223), donde introduce la imagen pintada y metamorfoseada del santo en pajas y hierbas a la manera que gustaba elaborar Ameztoy a mediados de la década y completa la escena con la colocación de unos palos a modo de flechas del martirio y a los lados enmarcando la escena, dos velas finas como las que se enroscaban en las *argizaiolas*, elemento tradicional que se colocaba en las iglesias en el momento de luto, pero unido todo a una imagen de romería relacionada con la fiesta en honor al santo y recogida en un cartón de unos conocidos bombones vitorianos. Por lo tanto, nuevamente religión, tradición y humor recogidos en un altar moderno y original que provoca tensión por el carácter blasfemo y transgresor frente a lo establecido.

Fig. núm. 222. Vicente Ameztoy. *Miss Hericordia*. Ca. 1978.

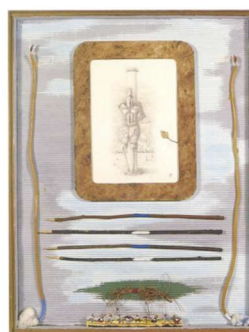


Fig. núm. 223. Vicente Ameztoy. *Caja*, 1976, técnica mixta, 88x69x5,5 cm.

**José Llanos** (Tolosa, 1948) también utilizará el paisaje y la maqueta escenográfica de las cajas en su desarrollo creativo de los años setenta. En sus primeras obras elaboró bastidores rotos que recreaban nuevos escenarios vacíos que asimilaban postulados conceptuales y del constructivismo, al liberar a la pintura de sus características tradicionales<sup>265</sup>. Sin embargo, posteriormente, recoge el interés por el paisaje en una serie de

<sup>265</sup> Se debe recordar el contacto que José Llanos tuvo con Antoni Tàpies en Barcelona, un autor que ya trabajó sobre la rotura del bastidor y el lienzo. Dicho trabajo de bastidores rotos recibió un accésit en el V Gran Premio de Pintura Vasca de 1970. Puede consultarse parte de la biografía y trabajo de José Llanos en: *José Llanos: Bera*

obras presentadas en su primera muestra individual celebrada en 1975 en la Galería El Pez de San Sebastián. En las mismas no se producía una apropiación de objetos de la tierra, sino que interpretaba plásticamente la misma a través de diferentes planos de cristales pintados superpuestos completados con una luz que provenía de la parte de atrás, lo cual ofrecía soluciones muy plásticas y originales<sup>266</sup>. Ese trabajo escenográfico lo realizará también en varias cajas en las que, del mismo modo que lo hacen sus compañeros de generación, inserta elementos aparentemente inconexos que demuestran nuevas e imaginativas inquietudes. La labor de collage no la abandonará nunca y en el caso de las cajas como *Madame Recamier* de 1974 (Fig. núm. 224), se aprecia una delicada elección de los objetos no de manera aleatoria, sino pensada e incluso trabajada. Sobre una almohada real, pinta a modo de bordado el motivo pictórico de *Madame Recamier* del autor neoclásico Jacques Louis David, pero como si hubiera pasado el tiempo sobre ella, ya que queda la mera huella dibujada en blanco, unida a otros elementos no tan agradables como alambres o tejidos artificiales de relleno y que aluden a lo orgánico y al propio paso del tiempo. Nuevamente estamos ante una especie de vitrina de museo que guarda y a su vez muestra y glorifica los objetos seleccionados por el autor, en un intento de reorganizar un espacio de manera poética, alejado de lo aceptado y lo preestablecido, donde los elementos del pasado adquieren un carácter de recuerdo y de reivindicación.



Fig. núm. 224. José Llanos. *Madame Recamier*, 1974. Técnica mixta. 53 x 1,03 cm. Presentada en la colectiva “Gipuzkoako Pintoreak” en 1979

Amiga de José Llanos era **Rosa Valverde** (San Sebastián 1953 – Ascaín 2015), quien también realizó varias cajas en un deseo de reflejar parte de su personalidad y de su vida no solo en los años setenta, sino a lo largo de toda su trayectoria<sup>267</sup>. Las vitrinas de objetos se convirtieron para la artista en un escaparate y almacén de sus vivencias e imaginario más personal e incluso le sirvieron para ofrecer un autorretrato (Fig. núm. 225). Como muy acertadamente ha relacionado Francisco Javier San Martín, las cajas de esta artista tienen en el trabajo de Joseph Cornell un precedente claro y, además, parten del “asombro infantil por una cierta concepción escenográfica relacionada con el escaparate, con los teatrillos mecánicos, con las máquinas tragaperras o cualquier dispositivo de presentación fantástica”<sup>268</sup>.



Fig. núm. 225. Rosa Valverde. *Autorretrato-collage*, 1979. Presentado en la exposición “El Dia i la nit” en la Fundació Joan Miró, Espai 10, de Barcelona del 9 de enero al 27 de febrero de 1980.

da / *Es él*. [Cat. Exp.], 23 julio – 13 septiembre 2003, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2003.

<sup>266</sup> S.A. “José Llanos y la narrativa del paisaje”. *Unidad*, [San Sebastián], 18 diciembre 1975; p. 3.

<sup>267</sup> Junto a José Llanos realizaron una caja en conjunto en la que interpretaban el Ángelus de Millet en un tapiz dibujado que posteriormente Rosa Valverde rompió e incluyó un vestido más surrealista.

<sup>268</sup> SAN MARTÍN, Francisco Javier. “De la pintura al teatro portátil”. En *25 años en Rosa. Una exposición retrospectiva de Rosa Valverde. 1977-2002*. [Cat. Exp.], 17 julio – 31 agosto 2002, Koldo Mitxelena, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2002; pp. 61-63.

Por último y también relacionada con este grupo de autores, pero desde las relaciones personales con Juan Luis Goenaga y Vicente Ameztoy, podemos señalar la obra de una joven alumna de la primera promoción de la Escuela de Bellas Artes, **Blanca Oraá** (Bilbao 1946) quien, además de trabajar la pintura, hizo y expuso en estos años cajas con objetos. Tal como ella misma señala, en su realización se dejó llevar por la intuición, dado que creaba de una manera espontánea, casi como un juego inocente, sin referencias de ningún tipo ni un conocimiento anterior<sup>269</sup>. Ella misma denominó algunas como *Relicario* (Fig. núm. 226) y es que, en esos microcosmos llenos de elementos, existía una fuerte carga mística y religiosa, no solo por el tema, que en muchas de ellas se centra en las cuestiones cristianas de adoración a diferentes símbolos, sino también por la concepción a modo de altares que recogen lo más sagrado que la autora quiere guardar. Asimismo, las imágenes y objetos religiosos se entremezclaban con otros elementos de carácter actual como podía ser la ikurriña que, todavía en 1975, se encontraba prohibida y por lo tanto se configuraba como otro objeto de culto y reivindicación, u otros elementos actuales como fichas de jugadores del Athletic, fotografías de muñecas, cómics o incluso logotipos publicitarios de whisky, entremezclados en una amalgama crítica y satírica de la sociedad de su momento (Fig. núm. 227). En todas ellas se producía una búsqueda estética en la manera de colocar de los objetos, no se dejaban en la caja por casualidad, sino que había un intento por relación las diversas piezas entre sí, con un orden que incluso en algunos casos llega a la simetría, con formas y temas similares y la inclusión de telas en el fondo o los bordes para dar uniformidad a la obra.

Fig. núm. 226.  
Blanca Oraá.  
*Relicario n.º 2*, 1975.  
Técnica mixta,  
36x36 cm



Fig. núm. 227.  
Blanca Oraá.  
*Collage*, 1975.  
Técnica mixta,  
35x25 cm.

#### 4. Nuevos comportamientos artísticos

Si bien los años setenta ofrecieron en el ámbito internacional y nacional las diversas posturas conceptuales ya señaladas y la consiguiente superación de los movimientos estilísticos de las décadas anteriores; en el País Vasco serán muy pocas las experiencias puestas en marcha dentro de los nuevos comportamientos artísticos. Fundamentalmente, la falta de información sobre dichas poéticas fue la razón esgrimida por muchos de los artistas vascos para afirmar un desconocimiento que les permitiera un mayor análisis del que realizaban de manera casi anecdótica. Aun así, en ese sentido es significativo que uno de los

<sup>269</sup> Entrevista a Blanca Oraá, Las Arenas, 12 mayo 2009.

acontecimientos más reveladores en torno al arte conceptual celebrados en España tuviera lugar en la capital navarra, Pamplona: los afamados y conflictivos Encuentros de Pamplona de 1972. Pese a la información que el acontecimiento ofreció sobre las posturas más novedosas e internacionales cercanas a la descomposición objetual del arte, verdaderamente los sucesos ocurridos con la muestra de arte vasco ilustraron la situación de la plástica del momento en la zona, más centrada en conocer las características identitarias de una forma de hacer propia que en acercarse a las posturas innovadoras del conceptual.

Igualmente, gran parte los creadores de los años setenta, mencionaban como la única influencia conceptual en su trabajo las teorías de Jorge Oteiza, las cuales pese a ser más ideológicas que centradas en una práctica definida, se referían a cuestiones más sociales y revolucionarias que a la superación creativa del objeto artístico. Sus ideas enraizadas en el entorno, en la identidad y en la acción cultural tuvieron más seguidores que cualquier otra poética conceptual. Se puede comprobar cómo un artista prolífico en obra y en participación de la trama artística en los años setenta como fue José Luis Zumeta, afirmaba en 1980 que no concebía trabajar con un ordenador porque tenía que “coger temas que están más cercanos, que conozco bien”<sup>270</sup>, en una referencia clara a una búsqueda que muchos artistas todavía en los años setenta están llevando a cabo en su replanteamiento de la identidad del País Vasco y que los nuevos comportamientos conceptuales no trazaban. En ese sentido, Pilar Parcerisas, en su estudio sobre el arte conceptual en España, afirma que el despertar de este tipo de prácticas en el País Vasco y en Navarra se dieron en un momento posconceptual, dado que las reflexiones sobre la identidad artística heredadas de los planteamientos de Jorge Oteiza, pudo conllevar un cierto retraso en la adopción de las nuevas posturas creativas desde la idea<sup>271</sup>. De manera similar, otros autores como Ana María Guasch han señalado que el problema de la escasez de trabajos conceptuales en el País Vasco hacia 1978 se debía a la inclinación del artista vasco “por el trabajo material, lo que le ha hecho adoptar una actitud un tanto aséptica ante las diversas manifestaciones conceptuales, contraculturales o de arte marginal. Y eso se entiende por la especial idiosincrasia del país, donde lo más importante es la búsqueda de lo propio, de lo autóctono y la recuperación de la esencia perdida”<sup>272</sup>. Aun así, la escasa incidencia de este tipo de trabajos en el País Vasco no significó que no existieran acercamientos a los mismos, aunque se produjeran a finales de la década y de una manera marginal y fundamentalmente en el ámbito vizcaíno, cercano a la Escuela de Bellas Artes.

Asimismo, para el asentamiento de estas posturas conceptuales, será clave el acercamiento que se produjo en esos momentos finales de la década hacia nuevos medios técnicos con los que abordar la práctica artística. Si bien en el cine del País Vasco se habían producido ciertos trabajos experimentales desde la pintura y otros medios<sup>273</sup>, en el ámbito

<sup>270</sup> AGUIRIANO, Maya. “Zumeta: entre la estética y la moral”. En *Ere*, núm. 58, 22-28 octubre 1980; p. 43.

<sup>271</sup> PARCERISAS, Pilar. ob. cit.; p. 504.

<sup>272</sup> GUASCH, Ana María. “Arte vizcaíno de vanguardia (I)”. *Egin*, [Hernani], 13 mayo 1978; p. 16.

<sup>273</sup> Podemos recordar los diferentes trabajos llevados a cabo por artistas que pintaban directamente sobre el celuloide tales como José Antonio Sistiaga y su largometraje *Ere, erera baleibu Izik Subura Aruaren* de 1970 o el

plástico las investigaciones en cuestiones tecnológicas no habían derivado hacia análisis con ordenadores como había sucedido en otros lugares, en gran parte por la falta de conocimientos tecnológicos y escasez de las infraestructuras necesarias. No obstante, la instauración de la Escuela de Bellas Artes en Bilbao, pese a todas las deficiencias con las que comenzó, permitió a sus alumnos el acercamiento a los medios audiovisuales, gracias sobre todo al magisterio de un profesor proveniente de Barcelona, Francesc Juan Costa quien, a pesar de estar encargado de la asignatura de pintura, ofreció desde 1973 un Taller de Audiovisuales en el que también participaba Pedro Guasch y que pasó a convertirse en una especialidad para los cursos cuarto y quinto en el plan nuevo de 1981.

Con todo, las primeras tentativas en torno al vídeo-arte se produjeron hacia 1978 - 1979 gracias a la celebración de unas jornadas informativas por parte de miembros del grupo catalán “Vídeo Nou” en el Aula de Cultura que dirigía José Ramón Sainz Morquillas en Bilbao, ya analizada<sup>274</sup>. En aquella ocasión se presentó no solo el aspecto teórico y el visionado de cintas de todo el mundo, sino que también se desarrolló un cursillo práctico con experiencias de vídeo en circuito cerrado y realización de montaje que dio como resultado una obra titulada *El parque* de 1978, llevada a cabo por Txupi Sanz, Joseba Arnaiz, Sara Suescun, Susana Fariña y Emilio Goitiandía, entre otros<sup>275</sup>, donde por medio de la instalación de varias cámaras de vídeo a lo largo del parque de Doña Casilda de Bilbao se fueron reproduciendo sus imágenes y sonidos en otras pantallas colocadas también en el mismo recinto pero descontextualizadas en el espacio. Ese acercamiento inicial hizo que creadores como el propio Morquillas, Javier Urquijo, Txupi Sanz o Iñaki Bilbao se iniciasen en una técnica desconocida y nueva que abría las posibilidades de interpretación y recepción de la propia obra.

Dentro de los nuevos comportamientos artísticos en el País Vasco, no podemos señalar todavía un trabajo realizado con una clara conciencia feminista, de diferenciación de género, pese a que los movimientos sociales a favor de la mujer y de denuncia de su situación comenzaron en estos momentos a tomar cuerpo y a realizar sus primeras asambleas y jornadas. Son pocas las autoras que se dedican de una manera profesional al arte a lo largo del periodo escogido, hemos conocido la obra de Esther Ferrer, Marta Cárdenas, Mari Puri Herrero o Rosa Valverde y su planteamiento plástico no difiere a grandes rasgos, del de sus compañeros, sin existir en sus obras una denuncia ni un intento de crear una obra feminista, un aspecto que empezará a tener mayor concienciación en los años ochenta, cuando surgirá con fuerza la presencia de la mujer artista en la plástica vasca. En esa transformación tendrá un papel muy relevante la instauración de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, ya que, desde

---

*Homenaje a Tarzán* de Rafael Ruiz Balerdi o la película de Ramón de Vargas *Canción agria* de 1962 e incluso el film de Jose Mari Zabala *Axut* de 1976.

<sup>274</sup> SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Euzkadi: balance de un año”. En *Artes Plásticas*, núm. 35/36, enero-febrero 1980; p. 29.

<sup>275</sup> DÍAZ GARCÍA, Rosa. *El Videoarte en el País Vasco: panorámica de la creación artística audiovisual contemporánea*. Beca de Investigación Artium sobre patrimonio documental de arte contemporáneo. Inédito; p. 28.



sus aulas, las mujeres tuvieron la posibilidad de formarse al mismo nivel que los hombres, adquiriendo, en un principio, el mismo rango académico que el de sus compañeros. Sin embargo, en la sociedad todavía hay pocos planteamientos sobre la realidad de la mujer y el arte en muy pocas ocasiones refleja y critica dicha situación.

Por otro lado, un ejemplo de intento de desmaterializar la obra de arte con posturas cercanas al *body art*, lo encontramos en la acción de Miguel González de San Román y Toño Montiel de Quincoces pusieron en marcha con motivo de una exposición en la Galería Recalde y en la que manifestaban un interés por el proceso, al afirmar lo siguiente:

“ [...] nuestra obra será el proceso evolutivo de la realización pictórica en la galería, entroncando nuestra labor dentro de un contexto desmitificador del arte tradicional, trayendo el estudio a la galería e introduciendo nuevos elementos de estimulación y provocación, mediante la proyección de diapositivas (con el fin de aumentar la riqueza plástica mediante imágenes visuales, resultado de estudios e investigaciones en el arte gráfico) así como el uso de la fotografía y el cine en el contexto de la exposición, y en donde el público necesariamente no solo será espectador, sino partícipe activo en esta labor comunicativa; es decir, hacer uso de nuestra dimensión humana de expresión y comunicación haciendo manifiestas las tendencias a las que van dirigidas las últimas manifestaciones artísticas”<sup>276</sup>.

En este manifiesto que los dos jóvenes proclaman junto a su acción, se demuestra claramente la influencia de la semiología y el estructuralismo en sus ideas, un arte como lenguaje con unos signos a los que se debe de familiarizar al público a través de la educación y además, denota la asimilación de los postulados de Umberto Eco sobre la obra abierta que el espectador debe finalizar en el momento de su contemplación. Pese a lo revulsivo de la experiencia por la novedad que entrañaba en esos momentos, el ejercicio llevado a cabo por estos dos artistas, no obstante, quedó únicamente en una realización en directo de una pintura, sin verdaderamente interceder en el conocimiento ni en la participación del público.

Por todo, los únicos planteamientos novedosos que consideramos que se elaboraron en el País Vasco cercanos a los posicionamientos conceptuales son aquellos que varios creadores vascos conformarán en torno a la naturaleza junto con algunas acciones puestas en marcha con el interés de unir arte y la vida, y es por ello que los detallamos en un apartado a continuación.

#### - Planteamientos cercanos a la naturaleza

Dentro de las experiencias que se dieron en el País Vasco y que podríamos encuadrar cercanas al conceptual por el procedimiento y sobre todo por las cuestiones llevadas a cabo, una gran mayoría surgirán en relación al entorno físico en el que se insertan. A través de interrogantes sobre la naturaleza, fueron varias las manifestaciones planteadas cercanas a las

<sup>276</sup> “Manifiesto”. En *Galería Recalde*, núm. 1, octubre 1977; p. 3.



posturas del *land art* internacional debido en gran parte a la consideración del paisaje y de la tierra, que tan presente y tanta tradición han tenido en el territorio vasco, por los valores míticos y también estéticos que se han llegado a tomar como definatorios del mismo. La influencia ideológica nacionalista y los cuestionamientos antropológicos que estudiosos como José Miguel Barandiarán realizaron sobre el valor mítico de la tierra y de sus gentes, harán que varios artistas buceen en los restos e ideas escondidas en la tierra. Igualmente, el poder de atracción de la naturaleza ha sido una constante para los creadores en todo el mundo por su capacidad evocadora y sensible, lo cual ha permitido integrarla e intentar representar su esencia en numerosas obras. No obstante, en este apartado vamos a centrarnos en aquellas propuestas que indagaron en la misma esencia del paisaje y trabajaron con él dentro de los planteamientos estéticos novedosos que, en cierta medida pueden acercarse al arte de la tierra, en su utilización de objeto en estado puro y casi sin manipulaciones y sobre todo porque inciden en los procesos más que en la propia materialización de las obras.

Uno de los primeros acercamientos que tuvieron lugar a comienzos de los años setenta lo elaboró el artista **Juan Luis Goenaga** (San Sebastián, 1950). Con una labor pionera en el País Vasco, reflejará su experiencia en la naturaleza a través de fotografías, esculturas y sobre todo pinturas, en una postura muy cercana tanto del arte de la tierra como del arte *povera* italiano. Tras haber viajado por Madrid, Roma, París y Barcelona<sup>277</sup>, en 1969 se instala en Alkiza, un pueblo de la montaña guipuzcoana, en cuyo caserío “Otso-Mendi” vive rodeado de naturaleza y lejos del progreso y la ciudad en una necesaria soledad. Fue en ese momento cuando abandona las primeras tentativas abstractas que había tenido en la realización escultórica<sup>278</sup> y se centra en una experimentación con el entorno de fuerte carga conceptual, lo que permite señalarle como el precursor de este tipo de actividades en el País Vasco por su carácter novedoso y por no contar con referencias cercanas.

La integración que, desde ese momento, Juan Luis Goenaga tiene en la naturaleza, será una de las cuestiones más significativas de su trayectoria, ya que la actividad llevada a cabo en la misma a través de paseos, intervenciones, apropiaciones e interpretaciones del paisaje natural, se tornará en un aspecto definitivo no solo para las obras realizadas entonces, sino también para los cuadros expresionistas posteriores que recrearán el universo vivencial de la tierra<sup>279</sup>. Si atendemos al carácter conceptual, la conexión con la naturaleza la reflejará en un extenso y significativo trabajo fotográfico, una técnica a la que le introdujo su amigo y

---

<sup>277</sup> Fundamentalmente influyen en su trayectoria las estancias en París donde conoce las primeras vanguardias y en Barcelona, donde aprende grabado y el trabajo de talla con la piedra.

<sup>278</sup> En labores de pintura había logrado con varias obras de carácter expresionista sendos triunfos tanto en el Certamen Nacional Juvenil de Arte organizado por la Delegación de Juventudes a la mejor obra abstracta como en el primer premio del concurso de murales de Zarautz. Tras su estancia en París comenzó a trabajar la piedra con un interés racionalista. PASTOR. “Juan Luis Goenaga, premio nacional de pintura abstracta, se refugia en Alquiza para esculpir”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 17 diciembre 1969; p. 36.

<sup>279</sup> Tras una estancia en Venecia en 1975 se instala en otro caserío a los pies del monte Hernio, el Urrolazti. En diciembre de 1977 el viento rompió el tejado y algunas paredes del caserío de Goenaga “Urrola – Azpi”, además de varias obras que quedaron con grandes desperfectos. “Guipúzcoa: El viento destruye el caserío-estudio del pintor Goenaga”. *Deia*, [Bilbao], 15 diciembre 1977; p. 5.

familiar Antton Elizegi<sup>280</sup>, y que, desde 1971 hasta aproximadamente 1974, utilizará de manera continuada para documentar sus acciones en el entorno o para reflejar aspectos de la realidad intervenida. Sus obras documentaban tanto el espacio circundante del lugar de residencia, Alkiza, como las intervenciones que hacía en el mismo y es que, como bien señala Edorta Kortadi, se produce “una vuelta a los orígenes, a las raíces de lo popular y lo histórico”<sup>281</sup>. Con ese interés sale al bosque y a la naturaleza, la cual le ofrece todo el repertorio de su obra y de manera casi accidental, realiza un trabajo similar al que hacen en esos momentos los artistas del land art como Robert Morris o como algunos conceptuales como Vito Acconci, ya que, valiéndose de la fotografía, va reflejando el proceso de la gestación de unas obras efímeras en el paisaje natural.

En esos mismos años, el propio autor señala la importancia de la fotografía como un medio con numerosas posibilidades de desarrollo y además, demuestra un conocimiento de artistas que en esos momentos están realizando arte conceptual, entre los que destaca a Jan Dibbets y Jean Le Gac<sup>282</sup>. En cuanto al trabajo del creador holandés Jan Dibbets (1941), su obra de finales de los años sesenta ahondaba en un juego de perspectivas creado tanto en su estudio como en la hierba de la naturaleza. Su serie de fotografías *Perspective Correction* (Fig. núm. 228) efectuada entre 1967 y 1969 es una referencia clara para Juan Luis Goenaga, ya que a través de líneas dibujadas directamente en el suelo o con la colocación de cuerdas, ofrece formas geométricas en ilusiones y visiones nuevas y diferentes dentro del paisaje. La obra de arte ya no son formas proyectadas en el taller, sino la misma acción llevada a cabo en la naturaleza y la fotografía un medio para documentar el proceso. Igualmente reseñable es la no participación del espectador en las mismas, la obra no se dirige a que la termine el visionado del público, sino que únicamente, a través del residuo de las fotografías o de los vídeos se puede conocer la actividad realizada.

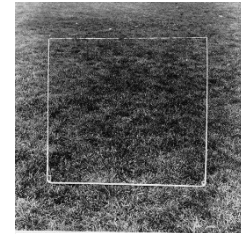


Fig. núm. 228. Jan Dibbets. *Perspective Correction*, 1968.

En las fotografías de estos años, Goenaga recoge detalles insignificantes tanto de sus acciones como del paisaje y enfoca la mirada en una realidad que queda alterada al tiempo que descubre nuevas visiones producidas por la huella humana. Parte de este trabajo experimental fue expuesto en septiembre de 1973 en la Casa Antxieta de Azpeitia y posteriormente en noviembre de ese mismo año en las Salas Municipales de Ezkurdi en Durango (Fig. núm. 229)<sup>283</sup>; lo cual demostraba un cierto avance en cuanto a la promoción

<sup>280</sup> Antton Elizegi (Lasarte-Oria, 1938) es un fotógrafo especializado en etnografía y retrato. Junto a Juan Luis Goenaga realiza en 1970 su serie de “Espantapájaros” y juntos también harán el libro “*Sustraietan*” en 1976.

<sup>281</sup> KORTADI, Edorta. “Juan Luis Goenaga (Artelanak /Obras 1969-1995)”. En *Juan Luis Goenaga. “Ibeltza” (por caminos de sombras y silencio). Obras: 1969-1995*. [Cat. Exp.], 23 noviembre 1995 – 13 enero 1996, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995; p. 18.

<sup>282</sup> ERRIALDE. “Gipuzkoako baserri batean, gau txori. Juan Luis Goenaga, euskal pintore gaztea”. En *Zeruko Argia*, núm. 510, 10 diciembre 1972; p. 1.

<sup>283</sup> Desde el 15 hasta el 28 de febrero de ese mismo año, 1973, Goenaga había expuesto varios óleos en el Museo San Telmo, obras que también estaban relacionadas con su integración con lo primigenio y reflexión sobre la naturaleza, pero con un carácter más gestual y tradicional dentro de la abstracción.

por parte de las instituciones públicas a una obra de carácter avanzado en fotografías y objetos e incluso conceptual. No obstante, en el caso de la muestra de Azpeitia no tuvo una acogida por parte del público muy numerosa, con lo que demostró la dificultad de este tipo de acciones y estéticas antes un público no acostumbrado a las mismas<sup>284</sup>.

Fig. núm. 229.  
Catálogo “Juan  
Luis Goenaga”,  
Salas  
Municipales de  
Ezkurdi,  
noviembre 1973.

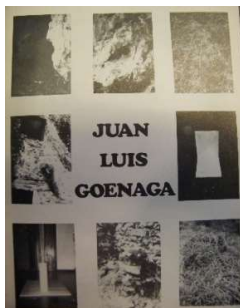


Fig. núm. 230 Juan Luis Goenaga. “Fotografías en la naturaleza”, 1971-1972. Catálogo “Juan Luis Goenaga”, Salas Municipales de Ezkurdi, Durango, 1973.

Como vemos en sus obras fotográficas, crea espacios artificiales dentro del paisaje gracias a la utilización de cuerdas o piedras que delimitan y alteran la realidad, en clara relación a las nuevas perspectivas artísticas (Fig. núm. 230). Igualmente, realiza acciones muy en consonancia con los trabajos del land art del momento, en los que, a través de la propia vivencia del caminar, del paseo, indaga en la presencia del hombre transformador de la



Fig. núm. 231. Juan Luis Goenaga. *Bidea*, 1971.

naturaleza. Así se puede comprobar en *Bidea* de 1971 (Fig. núm. 231), una fotografía que muestra un camino transformado por el paseo del artista, una actitud que pone en relación al hombre con la naturaleza pura, lo que le llena de sensaciones, ya que tal como él mismo señala: “hacer un recorrido por el monte es ir encontrando claves. Cada piedra te está dando datos”<sup>285</sup>. En estas fotografías juega con la escala de la naturaleza y los restos que en ella se ofrecen, ya que en ocasiones no sabemos si se tratan de caminos de grandes dimensiones o de pequeños rastros de elementos colocados sin referencias proporcionales.

Se pueden observar ciertas similitudes con la manera de trabajar de Richard Long cuya obra parte de una primera etapa producida en el propio autor, en su experiencia directa del paisaje y en una segunda quedan las huellas que materializan su actividad, con lo que sus trabajos son una crónica de sus desplazamientos<sup>286</sup>. De manera similar, se pueden encontrar otras influencias en la obra de artistas españoles como Nacho Criado quien en sus series *Rastros* y *Recorridos* también partía de la idea del paseo y su huella como un medio para hallar cuestiones nuevas que recogía y documentaba igualmente por medio de fotografías.

<sup>284</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Juan Luis Goenaga: el arte como forma de vida”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 23 septiembre 1973; p. 20.

<sup>285</sup> Juan Luis Goenaga. “*Ilbeltza*” (*por caminos de sombras y silencio*). *Obras: 1969-1995*. [Cat. Exp.], 23 noviembre 1995 – 13 enero 1996, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995; p. 45.

<sup>286</sup> SAN MARTÍN, Javier. “Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945”. En RAMÍREZ, Juan Antonio [Dir.]. *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*. Vol. 4. Madrid: Alianza, 1997; p. 371.

Asimismo, la historiadora del arte María José Aranzasti ha advertido en sus fotografías coincidencias con la obra de la artista italiana Gina Pane en su serie *Pierres déplacées* de 1968 así como *Continuation d'un chemin de bois* de 1970 y *Terre Protégée* de 1968<sup>287</sup>. Sobre el trabajo de piedras desplazadas también Robert Smithson, miembro destacado del land art norteamericano, trabajó en 1968 la idea de espacio vacío creado a raíz de la desocupación de una piedra en su *Overtuned Rock*, que analizaba la dialéctica del *site-non site* que desarrolló su autor en múltiples textos y obras.

No obstante, a pesar de las relaciones técnicas e incluso formales que se pueden establecer con varios creadores, lo original en Juan Luis Goenaga es su vivencia personal con la naturaleza más primigenia, donde busca lo definitorio de la región vasca, en un intento por recuperar su esencia y su mitología en clara relación con las ideas de Pío Baroja y José Miguel de Barandiarán de quienes afirmaba y declaraba su admiración<sup>288</sup>. En esas primeras fotografías y acciones reivindicaba la tierra como un espacio vital, puro y salvaje capaz de producir un encuentro real que le permitía encontrar la esencia de su mundo. Como bien señala la crítica Genoveva Gastaminza en el catálogo editado para la exposición celebrada en Durango, con estas fotografías quiere crear un ambiente que facilite una comunicación sensorial con los significados ocultos y misteriosos de lo natural y que, además, ofrezcan la esencia de un pasado<sup>289</sup>, ya que trabaja con la naturaleza como un escenario antropológico y mítico que indaga en la memoria de la misma y en la del individuo.

Además de los trabajos fotográficos mencionados que documentaban las acciones que Juan Luis Goenaga acometía en el espacio natural y que continuó realizando, con menos incidencia, a lo largo de los años setenta<sup>290</sup>; la inspiración y exploración sobre las fuerzas del bosque siguieron muy presentes en toda su obra pictórica abstracta<sup>291</sup>. Igualmente, la apropiación de objetos de la naturaleza y del espacio cercano de su caserío que elaboraba se relacionaba con la labor de ensamblaje del collage y en cierto sentido con el arte povera. En ese sentido, uno de los elementos que más utiliza es la cuerda, que le sirve tanto como motivo central de alguna fotografía en la que experimenta con los primeros planos y la sensación dinámica y vital de varias de ellas colgadas a modo de una trama inerte (Fig. núm. 232 y Fig. núm. 233), como también a través de diferentes uniones con palos y maderas que colocados desde el techo conformaban una especie de colgantes a modo de esculturas que cobraban vida y movimiento en las múltiples formas azarosas que se conformaban.

<sup>287</sup> ARANZASTI, María José. "Panorama general de la fotografía en el País Vasco: temáticas, nuevas tendencias y hábitos perceptivos en la era de la "íconosfera". En *XV Congreso de Estudios Vascos. -euskal zientzia eta cultura, eta sare telematikoak*. Sección 5ª: Artes Plásticas. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2001; p. 63.

<sup>288</sup> ERRIALDE. art. cit.; p. 1.

<sup>289</sup> GASTAMINZA, Genoveva. "Juan Luis Goenaga: el arte como forma de vida". En *Juan Luis Goenaga*, [Cat. Exp.], noviembre 1973, Salas Municipales de Cultura, Paseo de Ezkurdi, Durango: [s.n.], 1973; s. p.

<sup>290</sup> Tal como señala Edorta Kortadi, en 1974 realiza otras dos series de fotografías conceptuales tituladas "Olatz" y "Azeptia", en los que juega nuevamente con elementos sencillos como la piedra el agua, el árbol o la mujer. KORTADI, Edorta. Cat. Exp. cit.; p. 20.

<sup>291</sup> Son varias las series de pinturas que realiza desde 1972 hasta 1977 en los que sigue ahondando en el espacio de la naturaleza.



Fig. núm. 232. Juan Luis Goenaga. *Artilea*, 1971, fotografía, 41 x 31 cm.



Fig. núm. 233. Juan Luis Goenaga junto a sus colgantes realizados por cuerdas y palos de madera en su caserío de Alkiza. Imagen extraída de *La Voz de España*, 20 de junio de 1976.

Con una aproximación diferente, pero también relacionado con las posturas del arte de la tierra, otros autores jóvenes indagarán a finales de la década de los setenta en la capacidad de crear con la misma. Uno de los más significativos fue el proyecto que **José Ramón Sainz Morquillas** puso en marcha desde 1976 hasta 1981, bajo la idea de sistematizar el monte Argalarío situado en Vizcaya, acompañado ocasionalmente de los hermanos Roscubas y también de Marta Brancas<sup>292</sup>. Dentro de la investigación estructural

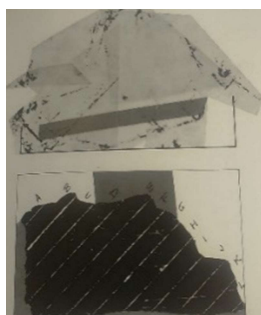


Fig. núm. 234. José Ramón Sainz Morquillas. *Argalarío. Proyecto de sistematización del Monte Argalarío. Baracaldo. Relaciones de color. (esquema)*. Presentado en la exposición colectiva, *Euskal Artea 78*, en 1978.

sobre el espacio que llevaba a cabo durante los años setenta, en esta ocasión indaga en un espacio real, el de la montaña, sobre el que interviene en múltiples ocasiones a través de una variada experimentación que pasa desde la medición y recorrido del lugar, hasta la apropiación de la tierra en excavaciones; todo con el objetivo de producir diversas alteraciones y transformaciones de un espacio real y natural. Los procesos quedaron recogidos en una extensa documentación en la que, por un lado, a través de libros, mapas y croquis (Fig. núm. 234) se mostraban las mediciones y recorridos realizados por el autor, así como fotografías, textos e incluso vídeos que igualmente ofrecían información sobre otras cuestiones orgánicas y relacionadas con el proceso natural de los materiales del lugar.

Por otro lado, la intervención en el espacio de la montaña la configuró a través de la manipulación y la colocación de diversos elementos naturales en la misma, en una alteración espacial y relacional de los mismos y también con la elaboración de esculturas a base de tierra, rocas, piedras, cemento, pintura o presas de agua coloreada. Igualmente, del mismo modo que hacía Robert Smithson con los *non-sites* y Walter de Maria en 1970, quien había llenado una galería con una tonelada de tierra; Morquillas también quiso llevar parte de la naturaleza al espacio expositivo público a través de montones de tierra y de hierba colocada en 1977 en el festival “8 Ordu kultur gintzan” celebrado en 1977 en la Feria de Muestras de Bilbao, donde abandonó sacos de tierra “por privilegios y diferencias”<sup>293</sup>. Posteriormente, continuará con instalaciones, acciones sobre el tema y de nuevo traslados de ramas y tierra del monte

<sup>292</sup> Un acercamiento a este proyecto puede consultarse en SARRIUGARTE, Iñigo. “Rebelde con causa: la obra artística de José Ramón Sainz Morquillas en los años 80 y 90”. En *Bidebarrieta*, núm. 19, 2008; pp. 414-415.

<sup>293</sup> *Morquillas*. [Cat. Exp.], itinerante, 1991, Galería Vanguardia, Bilbao: [s. n.], [Galería Vanguardia], 1991, pp. 72-75.

Argalarío a la Galería Windsor de Bilbao, donde además realizó varias performances sobre el tema<sup>294</sup>.

Cercano a los trabajos de Morquillas, debemos señalar en el ámbito navarro a **Ángel Bados** (Olazagutia, 1945), cuya obra inicial, desde 1975 hasta 1980 aproximadamente, indagará en la complejidad discursiva y conceptual para posteriormente dedicarse a crear una escultura más analítica y estructural. Con una formación académica forjada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, a su vuelta a Pamplona y tras haber residido en Londres y Venecia gracias a una beca otorgada por la Diputación Foral de Navarra, realizó varias instalaciones significativas dentro de una poética de la idea frente a la comercialización del objeto, con el objetivo de intentar remover la situación cultural de la capital navarra<sup>295</sup>. En su interés por superar la escultura tradicional a base de objetos, su trabajo denota una influencia notable de Joseph Beuys que, además, se reflejará en sus primeros ambientes creados con alegorías diversas donde cuestionaba la cultura oficial alejada de los ideales consumistas<sup>296</sup>, así como un deseo de indagar en temas como la complejidad de las relaciones del arte con el medio cultural y su espacio<sup>297</sup>. Asimismo, la utilización de materiales pobres fue una constante en sus instalaciones tal como se observa en un trabajo que analizaba el espacio y la inclusión de los objetos en el mismo y titulada *No es necesario tomar el punto situado sobre la ladera* (Fig. núm. 235) que fue presentado en las Salas de la Dirección General de Patrimonio Artístico de Madrid bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura dentro de la Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos<sup>298</sup>. En la misma, incorporó equipajes con palas y telas como las utilizadas en escenas militares; cajones y espejos, así como elementos de medición para poder indagar en el problema del espacio y el objeto, junto con la memoria y el tiempo, en una clara alusión a otras instalaciones de Beuys. Los objetos dialogan entre ellos frente al espectador, ordenan el espacio y el propio creador juega con el mismo, con el exterior donde se proyectaba, tal como su autor señalaba al respecto: “Entre el lugar y los objetos, y a partir de la huella y el recuerdo. -Los objetos como recuerdo, el lugar como identificación. – La señalización del lugar como fijación sobre la memoria, y la utilización de



Fig. núm. 235. Ángel Bados. *No es necesario tomar el punto situado sobre la ladera*. Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico de Madrid, 1979.

<sup>294</sup> Anteriormente había presentado parte de sus experiencias en el monte Argalarío en Tudela, Navarra en 1978. En 1982 realizó una muestra en la galería bilbaína en la que se completaron los actos con performances muy polémicas como la titulada “La cena sobre la hierba”

<sup>295</sup> Puede consultarse al respecto: SARRIUGARTE, Iñigo. “Ángel Bados: Entre la construcción de un lenguaje propio y a influencia del discurso oteicianos en los años 80”. En *Príncipe de Viana*, núm. 249, 2010; p. 89 - 94.

<sup>296</sup> En 1975 presentó en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra la instalación *San Fermín, objeto kitsch* en un recorrido por la iconografía del santo y los objetos que la reproducían.

<sup>297</sup> Así sucede en la instalación titulada *15-4-79* presentada en el Horno de la Ciudadela de Pamplona en 1979, donde a través de varios objetos como ropa amontonada, cuchillos o pintura, así como elementos de medición topográfica donde con una clara relación con el povera italiano, pretende analizar la situación violenta sucedida en la ciudad navarra con motivo de un Aberri Eguna, mediante la relación entre los objetos.

<sup>298</sup> *Ángel Bados Iparraguirre* [Cat. Exp.], exposición itinerante, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, D. L. 1979.



los objetos como identificación en el tiempo. O, la consumación y el monumento, entre el objeto exhibido y el lugar invadido. – La aceptación del modo y el consumo del espacio”<sup>299</sup>.

El carácter social y contestatario de las obras de este periodo también se pudo ver en una de las instalaciones más conocidas y cercanas a los postulados de la naturaleza que presentó en 1980 en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra de Pamplona, bajo el título *¿Qué sonido es el de la montaña?* (Fig. núm. 236) A través de la contraposición de una



Fig. núm. 236. Ángel Bados.  
*¿Qué sonido es el de la montaña?*  
1980.

pintura que representaba un caballo en una montaña, dos luces fluorescentes y varias herramientas, junto con crin de caballo, elaboró un acercamiento al mundo del caballo, desde un sentido antropológico hasta su enfrentamiento a la representación moderna del mismo o las luces de los fluorescentes y el propio espacio de la sala de exposiciones. La percepción y representación de la imagen de la naturaleza se complicaba con la colocación de las luces y adentraba al espectador en los problemas de concepto que el propio título ofrecía. Diferenciado con la obra del artista

povera Jannis Kounellis, no podemos dejar de observar ciertas relaciones con la presentación de 12 caballos vivos en una galería en 1969 y esta instalación de Bados, aunque en este caso no fuera su objetivo la crítica institucional y del objeto.

La recreación de un paisaje natural dentro de una galería de arte también fue elaborado por el artista Ramón Zuriarrain quien, en 1978, en la Galería Recalde de Bilbao creó una propuesta plástica en la que a través de paisajes pintados en lienzos y animales pintados y recortados con el motivo de los caballos nuevamente, pretenden ofrece un nuevo escenario natural que provoque una reflexión sobre la representación y la realidad, así como acerca de lo primigenio y la naturaleza con una fuerte complejidad conceptual (Fig. núm. 237).



Fig. núm. 237. Ramón Zuriarrain. Imagen de la exposición celebrada en Galería Recalde en mayo de 1978, recogida en *Deia*, 25 mayo 1978, p. 7.

Cercano en la temática de la naturaleza y quizás un poco más alejado en los procedimientos conceptuales, existen otras aproximaciones al mundo natural por parte de numerosos artistas vascos en los años setenta<sup>300</sup>. Vicente Ameztoy fue uno de los que más

<sup>299</sup> *Ibíd.*

<sup>300</sup> Es una constante en estos momentos el deseo de establecer relación con la naturaleza por parte de varios artistas vascos y es que quizás se pudiera relacionar con la importancia que el movimiento ecologista adquiere

vivió de cerca ese interés y en su caso, el tema de la naturaleza y su transformación no pasan por una acción realizada por el artista y después documentada en fotografías o películas, como podía ser el caso de la obra de Fina Miralles o Ana Mendieta; sino que Ameztoy realizaba el mismo trabajo conceptual, pero de manera previa y lo reflejaba en la tela pictórica de modo más tradicional. Un claro ejemplo lo vemos en su representación de Goenaga (Fig. núm. 238) donde la transformación que Fina Miralles llevaba en su propio cuerpo (Fig. núm. 100), Ameztoy la traduce en el cuerpo de su amigo en una clara relación con la implicación y relación directa con la naturaleza que vivía el artista. Como ya hemos conocido, representa e indaga en la transformación del entorno a través de la acción humana, en muchos casos denunciando los problemas derivados de una fuerte industrialización o los surgidos de lo nuclear. En ese sentido, incluso llevó a cabo varias acciones en las que, pese a contar con un componente más irreverente e irónico, donde el travestismo hace muchas veces su aparición, también denunciaba los problemas de la deforestación que estaban sufriendo los bosques del País Vasco. Es interesante comprobar el conocimiento que Vicente Ameztoy tiene de algunos de los planteamientos del land art internacional para 1973, ya que en una entrevista cuando fue preguntado por su interés en el paisaje y su posibilidad de intervenir directamente sobre el mismo, el artista guipuzcoano señaló que sus preocupaciones las trasladaba directamente sobre la pintura y que veía lejano el dar el paso hacia la manipulación artística de la naturaleza, pero que conocía la obra de Christo<sup>301</sup>.



Fig. núm. 238. Vicente Ameztoy, *Sin título, (Goenaga)*, 1976. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Cercano a los planteamientos ecologistas imperantes del momento debemos destacar la instalación que el grupo Ikutze llevó a cabo en mayo de 1974 titulada *Polución* y que fue objeto de la polémica por los problemas con la censura sufridos a la hora de exponerla. Con motivo de una exposición colectiva del colectivo celebrada en las salas municipales de Baracaldo del 20 de mayo al 5 de junio, junto a los trabajos individuales de pintura y fotografía de cada integrante del grupo, presentaron de manera conjunta en el centro de la sala una obra originada con desperdicios, para incidir en las contradicciones de la cultura del momento. La instalación se conformaba a modo de un laberinto elaborado con paneles blancos en cuyo interior, se alojaban múltiples residuos reales similares a los que se depositaban en las playas, tales como botes de plástico, cuerdas, cabezas de muñecas, tuberías o alquitrán, con lo que demostraban la manera en la que la civilización se autodegradaba. Como afirmaron en prensa, el objetivo no era crear una sala de horrores, sino ofrecer de manera visible la contaminación de la nueva sociedad industrial, de forma que el visitante tuviera en ese laberinto un “buen

---

acrecentado por las amenazas nucleares y por la nueva sociedad urbana desmaterializada que empieza a ser consciente de lo perdido. Además, no podemos olvidar que una de las particularidades que otorgan al pueblo vasco en su esencia diferenciadora se encuentra en el paisaje y su geografía; por lo que es lógico entender que se le otorgue tanta importancia en asentar su particularidad geográfica.

<sup>301</sup> GASTAMINZA, Genoveva. “Vicente Ameztoy: “El paisaje es para mí un escenario, un medio de expresión”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 3 marzo 1973; p. 20.

motivo de reflexión antes que de entretenimiento”<sup>302</sup>. Su preocupación radicaba en ilustrar la degradación que la tierra sufría debido a los nuevos modos de vida que se estaban imponiendo y que conllevaban una contaminación del medio de vida del hombre, sus fuentes de vida, con lo que suponía de imposibilidad para que se pudiera desarrollar de manera adecuada<sup>303</sup>.

Posteriormente y con motivo de una nueva muestra de grabados de los miembros del grupo Ikutze en Portugalete, se presentó la oportunidad de volver a montar la instalación. Sin embargo, aunque inaugurada el 10 de julio de 1974, cuando habían pasado tres cuartos de hora, las autoridades municipales se presentaron para cerrar la muestra por no tener el permiso municipal necesario<sup>304</sup>. Cinco días más tarde se volvió a abrir la exposición, pero ya sin los materiales de desecho que conformaban la instalación. Como consecuencia del revuelo montado, el éxito de asistencia y de ventas de obras fue notable, lo que hizo que previsiblemente se prolongara la muestra más allá del 26 del mismo mes, en que estaba previsto que finalizase. La mencionada obra de Ikutze y en consonancia con los intereses del



Fig. núm. 239. Antoni Muntadas. *Polución audiovisual*. Instalación celebrada en los Encuentros de Pamplona de 1972.

grupo, ahondaba en una denuncia sobre los problemas ecologistas del momento como era la contaminación de las playas o también los problemas nucleares, aunque con un intento de introducirlo dentro de un espacio artístico y trabajado con ciertas sensaciones estéticas. En cierto sentido, pudo estar influenciado por el trabajo de Antoni Muntadas sobre el mismo tema y titulado igualmente *Polución Audiovisual* que pudo verse en los Encuentros de Pamplona de 1972 (Fig. núm. 239) y que versaba sobre la

contaminación informativa, sonora y de imágenes que se sufría. No obstante, el sentido del trabajo de Ikutze, todavía estaba más cercano al de las primeras vanguardias en las que el cambio social y la transformación de la sociedad era una de las premisas más importantes que la obra de arte tenía y no tanto llegar a la desmaterialización de la misma.

Por último, dentro de este trabajo conceptual en conexión con la naturaleza, es indicador que varios jóvenes alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao también introdujeran en sus experimentaciones de los albores de la década, un contacto con el paisaje y la tierra. Fue el caso de, entre otros, Inés Medina o Ricardo Catania quienes partían de un trabajo abstracto y geométrico que poco a poco necesitan exteriorizarlo y ponerlo en diálogo con el ambiente que les rodea. En estos casos, la naturaleza no es tanto el objeto del arte, sino que actúa como marco – espacio para diversos planteamientos. La obra de **Inés Medina**

<sup>302</sup> M. “Original exposición en Baracaldo”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 31 mayo 1974; p. 5.

<sup>303</sup> Parte de estas ideas se recogen en el catálogo de la muestra, cuyo texto recoge Xabier Sáenz de Gorbea en el catálogo de Iñaki de la Fuente ya citado. SÁENZ DE GORBEA, Xabier. *Iñaki de la Fuente. Expresión y Vivencia*, ob. cit.; p. 26.

<sup>304</sup> Según la crónica de la época, en los permisos solicitados al gobierno y a Información y Turismo no se incluía la mencionada instalación sobre la contaminación. MORÓN, Carlos. “Exposición de grabados en Portugalete. Durará hasta el próximo día 26”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 23 julio 1974; p. 5.

(Cáceres, 1950), pasó de un primer acercamiento expresionista pictórico a indagar en los problemas propios del lenguaje plástico y sobre todo, a finales de los años setenta y principios de los ochenta, su interés derivó hacia el cuestionamiento del espacio, lo cual le acercará a las posturas conceptuales y a ocupar a través de la tridimensionalidad el espacio exterior. La misma naturaleza, la playa o un jardín se convertían en el marco ocupado por las obras en un tiempo determinado y quedaban reflejadas en fotografías (Fig. núm. 240) que también recuerdan a las que Morquillas realizó con sus obras escultóricas como la *Estelas en el mar* de 1977 que puso en diálogo con el espacio de una playa (Fig. núm. 241).

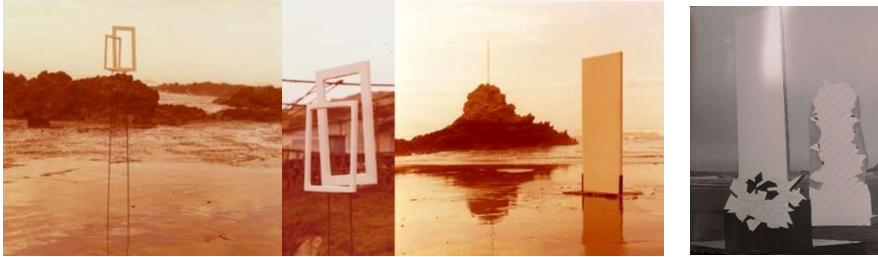


Fig. núm. 240. Inés Medina. Varios trabajos de 1980 presentados en *Arteder '81*.

Dicho trabajo de ocupación de espacios, Inés Medina lo materializará en varias instalaciones en exposiciones como la que tuvo lugar en 1982 en el Museo de San Telmo de San Sebastián, titulada “Geométricos vascos”, donde señalaba virtualmente con pigmento y cuerdas la escultura en el espacio. De esa indagación, pasará incluso al deseo de construir arquitectónicamente, mediante la elaboración de una escultura negra concebida como un proyecto de Auditorio para el Mar Cantábrico (Fig. núm. 242)<sup>305</sup>, donde claramente se aprecia su interés por las formas geométricas racionalistas y minimalistas, así como un trabajo sobre el espacio, la desocupación y el vacío, unido a una dialéctica con el entorno circundante.



Fig. núm. 242. Inés Medina. Escultura negra, concebida como proyecto arquitectónico para un auditorio en el mar Cantábrico, 1982.

Por su parte, **Ricardo Catania**, (Bilbao, 1953) procederá en los años iniciales de los ochenta con esculturas que reflejarán nuevamente un interés por las cuestiones analíticas que ha mostrado en sus pinturas de finales de los años setenta, en cuanto al rigor, el formalismo y un cierto minimalismo conceptual. Sin embargo, incorpora un intento de conocimiento de la realidad próxima de las piezas a través de la colocación de las mismas en entornos naturales,

<sup>305</sup> Inés Medina: *banaketa plastikoaren konzeptua, gabeziaren absortzinoaren dekonstruktorea: método analitiko experimental, izakiaren batasumaren hartzailea*. [Cat. Exp.], 21 noviembre – 16 diciembre 2006, Aula de Cultura BBK, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 2006; p. 44 – 45.

entre hierba y espacios abiertos en el campo, cuyas dialécticas quedaban reflejadas a través de fotografías, lo cual nos recuerda a los trabajos de Goenaga de principios de la década. Su serie *Límites* llevada a cabo desde 1981 hasta 1982 gracias a una beca de la Caja de Ahorros Vizcaína<sup>306</sup>, se centraba en proponer diversas construcciones con varillas metálicas pintadas de minio, que les otorgaba un color que reforzaba la idea de delimitar un espacio con múltiples variaciones y perspectivas en relación a su colocación. Se aprecia en las fotografías (Fig. núm. 243) cómo el espacio que rodea a cada elemento interactúa con el mismo y añade un dato más a la interpretación plástica de las zonas, con una dependencia con el lugar mediante figuras sencillas y geométricas. El autor afirmaba que “toda realidad es unidad resultante de la relación habida entre dos elementos diferenciados”<sup>307</sup>, lo cual nos explica muy bien su interés por resolver cuestionamientos de medición y de límites en un trabajo muy relacionado con los postulados conceptuales del minimal. Asimismo, hay también una relación estética con algunas obras del land art como puede ser la fotografía que ilustra el catálogo de su exposición en 1982 en la sala de la Caja de Ahorros Vizcaína, (Fig. núm. 244) creada a base de varillas verticales insertadas en el suelo natural, que tiene una fuerte relación con la obra del artista Walter de Maria en su obra *Campo de relámpagos* llevada a cabo entre 1974 y 1977, aunque los propósitos investigadores fueran diferentes.

Fig. núm. 243. Ricardo Catania. *Límites*. 1982. Presentada en la muestra “Catania. Para ver”, 1982.



Fig. núm. 244. Ricardo Catania. Portada del catálogo “Catania. Para ver”, 1982, Sala Caja de Ahorros Vizcaína.

Ya en la década de los ochenta, un autor consagrado como Agustín Ibarrola comenzó un trabajo con la naturaleza y descubrió para su futuro desarrollo un nuevo campo de acción sumamente fértil. Desde 1982 hasta 1998 elaboró una de las obras más significativas dentro de la intervención del entorno en el bosque de Oma, en Vizcaya. Por medio de la pintura de troncos de los árboles, el autor reflexionó sobre el espacio natural, el arte y su percepción conformando un lugar mágico para jugar con la percepción y el entorno<sup>308</sup>.

#### - Acciones y performances

Por último, vamos a destacar los escasos ejemplos de acciones con intencionalidad artística que en los años setenta se llevaron a cabo dentro del ámbito vasco. Fundamentalmente producidos a principios de la década de los ochenta gracias a la mayor libertad, mayor conocimiento y también las nuevas posibilidades de difusión que el panorama

<sup>306</sup> Ricardo Catania. *Para Ver*. [Cat. Exp.], 15 octubre – 15 noviembre 1982, Sala de arte Gran Vía 21, Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1982.

<sup>307</sup> *Geométricos Vascos*. [Cat. Exp.], 16 – 31 enero 1983, Museo Provincial de Vitoria: [s. n.], 1983; s. p.

<sup>308</sup> Puede consultarse al respecto: Ibarrola. *El bosque de Oma. Omako basoa*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000.



creativo ofrecía. En los años precedentes hubo algunas actividades realizadas por artistas que mezclaron el arte y la vida e incluso la reivindicación con lo estético y por ello, en ocasiones se han señalado como antecedentes de la performance en el País Vasco. Es el caso de la acción llevada a cabo por José Antonio Sistiaga, José Luis Zumeta y Rafael Ruiz Balerdi en 1964 en la Asociación Artística de Guipúzcoa, cuando los tres autores se dispusieron a ofrecer un acto - protesta por la suspensión de una subvención que el Ayuntamiento de San Sebastián ofrecía a dicha asociación, para lo cual convocaron a la celebración de una conferencia sobre Impresionismo que, finalmente, se quedó en una acción en silencio en la que se dedicaron a comer una chuleta, en clara protesta por mantener a la Cofradía Vasca de Gastronomía la subvención denegada a los creadores<sup>309</sup>. José Antonio Sistiaga además, en ese mismo año participó en una acción en la Galería Edurne de Madrid junto al poeta Julio Campal y el escultor Bern-Lohaus, sobre las distintas fases de la comunicación y entró en contacto con los planteamientos del grupo Zaj<sup>310</sup>. Y es que como ya hemos señalado, dicho colectivo fue el que ofreció las primeras manifestaciones performativas en España en los años sesenta y con ellas, las de una artista vasca pionera, **Esther Ferrer** (San Sebastián, 1937) quien, se convertirá en una figura fundamental dentro de la escena de la performance en los años setenta hasta la actualidad. Con todo, únicamente mencionaremos su importancia en este apartado dado que su trabajo se conformará lejos de las fronteras del País Vasco y por lo tanto no participará de la trama que hemos conocido<sup>311</sup>.

La artista donostiarra, tras iniciar tanto estudios de Bellas Artes en París como periodismo en Pamplona y Madrid, se dedicó buena parte de los años sesenta a trabajar en la educación de la libre creatividad del niño junto a José Antonio Sistiaga, tanto en un pequeño estudio de San Sebastián para la libre expresión de los niños, denominado “Taller de los Jueves”, abierto desde 1963 hasta 1968, así como en la Ikastola Funcor de Elorrio donde con un espíritu similar de libertad educativa participará para instaurar una educación nueva<sup>312</sup>. En 1967 y gracias a dos conciertos que el grupo Zaj iba a ofrecer en una muestra de José Antonio Sistiaga en el Museo San Telmo, conoció a sus integrantes y comenzó a colaborar con ellos en sus acciones. En la década de los setenta se instaló en París y desde allí participará de muchas acciones Zaj y otras obras individuales relacionadas con la instalación y la performance, así como dentro de las artes plásticas, en escultura y fotografía, fundamentalmente. Entre sus acciones, la única que tuvo lugar en el ámbito de nuestro estudio fue la celebrada en los Encuentros de Pamplona de 1972, en base a un concierto titulado *Ziñeaõuj* ofrecido en el Teatro Gayarre el 28 de junio y en el que pretendían una

<sup>309</sup> Puede consultarse: *Arte y artistas vascos en los años sesenta*, [Cat. Exp.], 7 julio -7 septiembre 1995, Sala de Exposiciones de Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995; p. 387.

<sup>310</sup> Posteriormente, José Antonio Sistiaga siguió indagando sobre la cuestión del público y su participación en la creación de la obra de arte como en su *Relieve de acción pública*, puesto en marcha en 1967 en el Museo de San Telmo de San Sebastián, donde los espectadores interactuaban como quisieran para hacer la obra. En dicha exposición incluso hubo dos conciertos Zaj con Juan Hidalgo y Walter Marchetti. *Ibid.*; pp. 450 – 451.

<sup>311</sup> Parte de su obra se puede conocer en: *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*. [Cat. Exp.], 4 diciembre 1997 – 4 febrero 1998, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997.

<sup>312</sup> VADILLO, Miren; MAKAZAGA, Leire. *ob. cit.*; pp. 51-61.



interacción con el público, así como poner en valor su cuestionamiento sobre el tiempo, el silencio o la cotidianidad. Y es que la mayor influencia para este grupo fue la doctrina tanto de Marcel Duchamp como la de John Cage sobre el tiempo, el sonido y la misma presencia. Por último, también debemos señalar el trabajo pionero de Esther Ferrer dentro del cuestionamiento del cuerpo y su relación con lo feminista por la importancia y relevancia en esos momentos de su actividad dentro del *body art*, y su preocupación por las cuestiones feministas que quedaron claramente reflejadas en una obra de estos años que ha continuado desarrollando hasta la actualidad y titulada *Íntimo y Personal* (1971).

Dentro de este apartado de las artes performativas en el País Vasco, algunos estudios recientes sobre las mismas han señalado ciertas acciones llevadas a cabo por jóvenes creadores inconformistas de finales de los años setenta y cuya intención artística a nuestro modo de ver, queda quizás en entredicho<sup>313</sup>. Es el caso de las actividades del grupo “Cloc”, un colectivo puesto en marcha en San Sebastián desde 1978 hasta 1981 por los jóvenes estudiantes Fernando Aranburu, Álvaro Bermejo y José Félix del Hoyo, quienes además de sacar una revista de contracultura llamada *Cloc, revista de Arte y Desarte*, pretendieron agitar el panorama cultural de la capital guipuzcoana a través de lo que el propio Álvaro Bermejo denomina como “happenings urbanos”<sup>314</sup>. Los mismos se centraban en muchos casos en atacar algunos de los hitos urbanos de la ciudad a través de pintadas, tal como hicieron con el *Peine del Viento* de Eduardo Chillida o en las paredes del Paseo de la Concha con frases a favor de Nietzsche o la intervención en otras esculturas clásicas de la ciudad<sup>315</sup>. Sin embargo, debemos de tener en cuenta que, en las mismas, el objetivo se centraba en la provocación por medio de lo que resultaba más disparatado y no tanto con un cuestionamiento artístico, ya que incluso en muchos casos se realizaban de manera oculta y por lo tanto sin un público.

De manera similar a lo realizado por el colectivo “Cloc”, hubo en Guipúzcoa otras actuaciones de jóvenes plásticos que tuvieron un mismo fin provocador. Sirva de ejemplo la presentación de la revista “*Euskadi Sionx?*” en 1979, convertida en una fiesta por sus protagonistas disfrazados, en una amalgama de humor, sátira, broma, parodia y rebeldía frente al discurso oficial establecido y como un claro reflejo del contenido de las páginas del magazine fundado. Uno de los mayores impulsores de la revista, Vicente Amezttoy también utilizará el recurso del disfraz para provocar una mirada diferente y una reacción de los ciudadanos, tal como sucedió con motivo de la celebración del Festival de Cine Internacional de San Sebastián en 1979 (Fig. núm. 245), donde se presentó a la entrada del Teatro Victoria

---

<sup>313</sup> LÓPEZ LANDABASO, Patricia. *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el País Vasco*, [Tesis Doctoral], director: Daniel Rodríguez, Bilbao: Universidad del País Vasco, Departamento de Pintura, 2016; pp. 334 – 342.

<sup>314</sup> BERMEJO, Álvaro. “Cutting Edge / Fucking CLOC”. En *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca. 1972-1982*. [Cat. Exp.], 27 octubre 2004 – 8 enero 2005, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004; p. 139.

<sup>315</sup> Puede consultarse la historia de este grupo en: DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel. *Cloc: historias de arte y desastre (1978-1981)*. Madrid: Hiperión, 1999.



Fig. núm. 8245. Vicente Ameztoy vestido de "poxpolina" en el Festival de Cine Internacional de San Sebastián, 1979.

Eugenia disfrazado de mujer con la ropa típica de baile vasco, para entregar esquejes de pino que colocaba en la solapa de los asistentes, en una crítica evidente a los programas de reforestación que se estaban llevando a cabo con el mencionado árbol por todo el País Vasco<sup>316</sup>. En el fondo, estas acciones son la consecuencia lógica del momento de ilusión que se vive tras la instauración de la democracia y las nuevas libertades, que hacían pensar que se podía concebir de todo y fundamentalmente, se creían con capacidad de poder cambiarlo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que lo irreverente de estos actos deben entenderse en un contexto determinado y por ello no significaba que fueran acciones con un fin estético. A diferencia de estas actividades, la idea que se presenta en una performance no se tiene que disfrazar a través de una especie de representación teatralizada, sino que se tiene que plantear para crear interrogantes.

Igualmente, en Vizcaya hubo otros ejercicios parecidos de carácter divertido e irónico que, en algunas ocasiones rayaron incluso la legalidad, porque como bien dice José Ramón Sainz Morquillas "era una época que la gente buscaba divertirse como sea"<sup>317</sup>. Con esa fuerza, Morquillas fue uno de los mayores agitadores del panorama bilbaíno y lo hizo, como sus compañeros guipuzcoanos, con un toque surreal y rebelde desde el "Partido Surrealista de Euskadi" fundado junto a Benito Gurrea, a quienes se unieron los hermanos Roscubas y Txupi Sanz. El objetivo era nuevamente romper con lo impuesto y sobre todo generar una provocación, más que buscar una reacción estética de un público dentro de las performances artísticas. A través de actitudes violentas, en muchos casos por medio igualmente del disfraz<sup>318</sup>, forjaron sucesos salvajes y críticos con una sociedad que aceptaba lo establecido y lo ofrecido como normativo.

Aun así, frente a estos actos dentro del espacio urbano de la ciudad, José Ramón Sainz Morquillas realizará de manera consciente en 1982 los primeros performances de todo el País Vasco. La primera acción tuvo lugar en Vitoria, en la Casa de Cultura ubicada en el parque de la Florida en marzo de 1982. Con motivo de una exposición celebrada por el Ayuntamiento de la ciudad titulada "No solo exposición"<sup>319</sup>, se organizó un ciclo de conferencias sobre el arte actual con la presencia de Pedro Manterola, Paco Juan, CVA y José

<sup>316</sup> La escena se completó con los miembros de la Orquesta Mondragón, Javier Gurruchaga vestido de novia y Popocho Ayestarán con un helado gigante, quienes fueron a presentar su primer disco, "Muñeca Hinchable".

<sup>317</sup> "Entrevista a José Ramón Sainz Morquillas". Dentro de LÓPEZ LANDABASO, Patricia. *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el País Vasco*, [Tesis Doctoral], director: Daniel Rodríguez, Bilbao: Universidad del País Vasco, Departamento de Pintura, 2016, p. 407.

<sup>318</sup> Benito Guerra vestido de frac y chistera, Vicente Roscubas de obrero con casco, ladrillo y buzo, Fernando de militar y Morquillas de cura con la Biblia, sotana y alzacuellos iban a diferentes lugares a realizar acciones diversas, desde debates hasta masturbaciones delante de los clientes del Corte Inglés.

<sup>319</sup> La muestra estuvo compuesta por obra de Daniel Castillejo, Juncal Ballestín, CVA, Fernando Illana, Iñaki Cerrajería y Rafael Lafuente

Ramón Sainz Morquillas<sup>320</sup>. La conferencia de este último llevaba inicialmente el título de “Cuando hay que decir algo” y estaba programada para el 16 de marzo, sin embargo, pronto se convirtió en una performance bajo el título de “Todas las palabras del silencio de Duchamp, al rumor de Beuys, a través del chillido de Oteiza”. El artista comenzó la intervención con unas citas del libro de Jorge Oteiza *Quousque Tandem ...!* y continuó leyendo ininterrumpidamente el texto entero con la idea de seguir hasta finalizar la acción cuando el último asistente se marchara, pero la gente fue desalojando la sala mucho antes de terminar la lectura e incluso los responsables del centro llamaron a la policía, que no pudo hacer nada ante el hecho de que el conferenciante se hubiera alargado más allá del tiempo estipulado. Según cuenta el propio autor, se ató con cuerdas las manos, le señalaron que terminara, le apagaron las luces, pero él siguió con el libro incluso encendiendo una cerilla. Finalmente se quedó solo en la sala una amiga escuchándole y decidieron entre los dos dar por finalizada la performance<sup>321</sup>. La pretensión de todo ello, además de convulsionar la situación cultural de la capital alavesa era dar a conocer las contradicciones de la institucionalización de la cultura que podía llegar a provocar situaciones absurdas. Posteriormente, Morquillas celebró otras acciones en la Galería Windsor de Bilbao bajo el título *La cena sobre la hierba* en 1981 en un deseo de continuar la apropiación de elementos de la montaña que indagaba en el proyecto de sistematización del monte Argalarrio. Para ello, creó con hierba del monte Pagasarri un prado para simular el espacio de la obra de Manet, *El almuerzo sobre la hierba*, nombre que designaba la exposición individual celebrada en Windsor. Invitó al músico Lander Mendieta, al actor Claudio Nadie y al artista Txupi Sanz a que fueran allí con una televisión y una radio, además de un cordero asado para ambientar la acción de cenar. La gente que pasaba por fuera de la galería fue entrando y generando situaciones un tanto controvertidas al querer comer de lo ofrecido.

Con la participación de Morquillas y de varios miembros del colectivo EAE, Euskal Artisten Elkartea, conformado en 1983 para reivindicar un cambio en la gestión y promoción de las artes plásticas, se llevó a cabo una acción que en numerosas ocasiones se ha señalado como una performance y titulada *El Museo*. Verdaderamente pese a que las intenciones podían ser relativas a planteamientos artísticos y creativos y todo se conformó en base a un guion establecido, la actividad se basó en robar una escultura de Jorge Oteiza, *Homenaje a Malevich* del Museo de Bellas Artes de Bilbao para llevarlo hasta el ayuntamiento de la misma ciudad, con lo que no podemos hablar de una unión de arte y vida, sino de un deseo crítico por cambiar una situación artística y provocar una reacción entre las instituciones<sup>322</sup>.

---

<sup>320</sup> Pedro Manterola disertó el 5 de marzo sobre “El artista y la sociedad”, el 16 de marzo el colectivo CVA presentó “Conferencia” donde ofrecieron una encuesta sobre el artista ideal y el 17 de marzo Paco Juan habló sobre “Cultura, política cultural y cultura política”. El 19 de marzo se realizó una mesa redonda con los artistas presentes en la exposición y los ponentes.

<sup>321</sup> LÓPEZ LANDABASO, Patricia. Tesis citada, p. 405.

<sup>322</sup> Puede consultarse el proceso de la acción y varias fotografías en CARRILLO, Jesús, VINDEL, Jaime [ed.]. *Desacuerdos, sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Vol. 8. Barcelona [D. L.]: Centro José Guerrero, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014; pp. 135-142. Igualmente, existe un vídeo que recoge parte de la acción y que fue donado por Txomin Badiola al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía bajo el título *Acción El Museo*, de 13 minutos y 25 segundos.

## **CONCLUSIONES**



Con ánimo de compendiar todo lo reseñado hasta el momento, ofrecemos a continuación una serie de conclusiones derivadas de todo lo analizado, ordenadas en base a la relevancia que consideramos han adquirido dentro de los aspectos estudiados y que están a su vez, en consonancia con las hipótesis iniciales que abordamos al comenzar esta investigación.

1. La década de los años setenta se configuró como un momento crucial para el arte contemporáneo vasco debido a las múltiples transformaciones que se produjeron tanto en el arte y en sus creadores, como en su misma consideración, función y recepción. Todo ello fue consecuencia, como hemos ido comprobando, de una confluencia de factores que partían no solo de la evolución política y social que el periodo sufrió, sino que también fue determinante la instauración de nuevos medios de gestión que provocaron una **progresiva institucionalización del arte vasco contemporáneo**. A finales de los setenta, diversos organismos, tanto públicos como privados, empezaron a mostrar interés por apoyar y promocionar la creatividad artística del País Vasco con la intención de solventar la falta de apoyos que el arte de vanguardia y sus autores habían adolecido años atrás. Si bien en los años cuarenta y cincuenta, la única manera de acceder al arte contemporáneo había sido por mérito de ciertas iniciativas populares y del escaso mecenazgo privado existente, a partir de la segunda mitad de los años setenta, serán fundamentalmente los organismos oficiales los que procurarán espacios y actividades para la promoción artística e inaugurarán un periodo en el que la política cultural dominará el panorama artístico hasta llegar incluso a definirlo.

Verdaderamente, la década analizada se conforma como un puente en el que se transita desde una autogestión del arte vasco, donde los artistas dirigían su quehacer artístico dada la carencia de instituciones, academias, o empresas con capacidad para apoyarles, hacia un momento proteccionista en el que las corporaciones empiezan a ser agentes activos de la actividad creativa, al gestionar y promocionar determinados trabajos y corrientes artísticas de carácter vanguardista. Todo ello es consecuencia de un deseo modernizador que afecta tanto al ámbito creativo como al político, social o cultural. Existe una necesidad por ponerse al día en cuestiones artísticas para recuperar una normalidad que hiciera olvidar las dificultades del pasado, al tiempo que definiera una cultura que explicara los rasgos de una identidad vasca que se creía perdida o, cuanto menos, difuminada en los años de la dictadura.

No obstante, esta incipiente sistematización del arte vasco se fue gestando de manera paulatina, lo cual no permitió una actualización de la vanguardia inmediata, ni tampoco una solución a los problemas denunciados por los artistas, ya que, en la mayoría de las ocasiones, todo se tradujo en experiencias apresuradas, sin un plan de prioridades o necesidades del sector, con pequeñas aproximaciones y apoyos económicos que cubrían superficialmente la gestión de una parte de la creatividad del territorio. En gran medida, el objetivo era ofrecer y crear una estructura administrativa estable que permitiera al arte vasco desarrollarse y equipararse con las múltiples propuestas artísticas internacionales, pero también que ayudara en la definición de un nuevo estado vasco con características propias y definitorias.



Fundamentalmente se pretendía establecer nuevas infraestructuras que mejoraran la producción y elaboración de obras de arte, así como su difusión y homologación en la sociedad de su momento. Se intenta normalizar en pocos años el retraso existente en cuanto a medios promotores de la cultura y del arte, pero todo ello como consecuencia de que las artes plásticas se han convertido en un medio idóneo como valor simbólico que exterioriza representaciones sociales y culturales tanto de una comunidad concreta (Gobierno Vasco) como de empresas capitalistas (Fundación Faustino) o semi públicas y sociales (Cajas de Ahorros) de manera que las mismas sponsorizan siempre exposiciones y premios, convertidos en medios adecuados para obtener representación social.

Asimismo, uno de los problemas a los que las nuevas formas de promoción artística tuvieron que enfrentarse fue la poca cualificación del personal que se hizo cargo de los asuntos culturales, quienes desconocían las verdaderas necesidades que el sector requería. Por ese motivo, en muchas ocasiones, las corporaciones contaron con los propios artistas para la puesta en marcha y funcionamiento de las instituciones artísticas. Es un momento en el que se suceden los contactos, las reuniones y las consultas con los creadores con una trayectoria reconocida; se quieren conocer sus necesidades e incluso se ponen al frente de las mismas, tal como sucede con el asesoramiento del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco por parte de Néstor Basterretxea a comienzos de los años ochenta. En otros casos, la apuesta es más innovadora con el nombramiento de jóvenes artistas como Xabier Morrás como director de la pionera Sala de Cultura de Pamplona desde inicios de la década o la designación de José Ramón Sainz Morquillas al frente del Aula de Cultura de Bilbao en 1978, quienes infunden un carácter más abierto y actual a las mismas. Todo ello es consecuencia de la alta consideración social que existe de los artistas, convertidos en figuras reconocidas culturalmente gracias tanto a su trabajo plástico como a su militancia e ideas que han acaparado la atención social y cultural. Se podría afirmar incluso que es el artista el que domina la trama artística, son los interlocutores con las administraciones, las cuales, en su deseo de democratizar todas las parcelas posibles, no quieren prescindir de los verdaderos protagonistas del quehacer artístico y les consideran adecuados para su gestión.

Con todo, podemos señalar que las instituciones que se pusieron en marcha en los años setenta en el País Vasco, pese a las diferencias existentes entre las mismas, tuvieron una intervención en el panorama artístico vasco de carácter informativo, basada en la difusión y transmisión del mismo, sin alterar los procesos creativos de los autores, ni intervenir de manera crítica sobre las posturas estéticas asentadas. En cierto modo, se empezaron a legitimar las formas abstractas que habían imperado en los años sesenta y que estaban fundamentadas en el carácter identitario que las mismas habían adquirido. Se puede incluso señalar que los apoyos brindados, vinieron a consolidar estéticas y direcciones vanguardistas que discriminaban los estilos no considerados de actualidad, con el objetivo de lograr una imagen de país nueva y moderna.

En verdad, lo más relevante que la multiplicación de opciones de promoción artística logró fue la posibilidad de ampliar el acceso al arte para un mayor número de personas, se permitió un camino inédito para el conocimiento de las obras, alejado de los anteriores circuitos convencionales y comerciales que estaban dirigidos a un público restringido. En cierto modo, comenzó la democratización del público y de la cultura que se generalizará en los años posteriores. Pese a ello, la proliferación de muestras, premios o ferias de arte puestas en marcha, no se tradujo en una verdadera participación social en la cultura o en un incremento en la calidad de la creación artística. Todavía es muy considerable la distancia existente entre las prácticas artísticas y la sociedad del momento a la que se dirigen, ya que, aunque la crítica pueda dirigirse hacia la incapacidad de los organismos públicos y privados por promover el arte contemporáneo, se debe tener en cuenta que el público al que se dirigía todavía no comprendía ni aceptaba las propuestas más avanzadas.

2. La trama que empieza a urdirse en todos estos años provoca un cambio de paradigma en el artista y en su concepto del arte que, sobre todo, afecta a su forma de trabajar y de comportarse con su sociedad. En gran medida, las nuevas formas de gestión surgidas a finales de los años setenta ayudaron a la **consolidación de estéticas individuales en el arte vasco** que contrastan claramente con los intentos colectivistas que habían dominado en la década anterior. El proceso de personalización que sufre el artista vasco durante este periodo de tiempo, no solo es consecuencia de la aparición de nuevos medios de gestión, sino que también se ve afectado por los cambios sociales, políticos y culturales que se suceden y que permiten nuevos modos de relacionarse entre los creadores plásticos.

Aun así, durante la década de los años setenta, todavía existen ciertos intentos colectivistas de poca duración como la celebración de asambleas y la creación de pequeñas agrupaciones y exposiciones que pretenden unir fuerzas e incluso trabajar de manera conjunta dentro de un utópico sentimiento de integración y unión. Con una mayor incidencia de las mismas hasta la mitad de la década, en todas ellas aún prevalece el espíritu de mantenerse como una comunidad de artistas unida que recogía los postulados del Movimiento de Escuela Vasca por mejorar la situación cultural vasca. Sin embargo, la brevedad de estas experiencias y los conflictos derivados de todas ellas, constataron la dificultad de englobar la pluralidad de opciones plásticas e ideológicas del momento bajo un mismo signo colectivo. La utopía de esa unión de carácter romántico que pretendía mejorar la sociedad, pronto se fue diluyendo poco a poco. El paso del tiempo, la incapacidad de solventar problemas individualistas unido a la progresiva normalización social y política, y las nuevas formas de gestión cultural, favorecerán la introspección del artista en su laboratorio individual, lo que hará perder interés por luchar y trabajar junto a los demás. A todo ello contribuye el nuevo panorama artístico, con una Escuela de Bellas Artes que provoca la formación personal y privada del artista o las recién creadas instituciones artísticas, que ofrecen concursos y ayudas individuales, así como ferias de arte en las que cada autor tiene su parcela diferenciada y separada del colectivo.

Por otro lado, las consecuencias de la multiplicación de nuevas formas de promoción y difusión del arte en las diferentes localidades y provincias del País Vasco, hizo que cada territorio se centrara en sus propias características y en cierto modo, se apartara del concepto de arte vasco como colectivo de unión entre todas ellas. El artista es cada vez más individual y busca fomentar su diferencia frente al resto, del mismo modo que cada provincia busca su gestión artística y su propia subsistencia al margen de lo que realizan las entidades vecinas. La única institución que continúa con un concepto autonómico es el Gobierno Vasco pero que, sin embargo, no logra mantener un espíritu colectivo a través de los premios y ayudas individualistas puestas en marcha.

Por todo ello, se puede afirmar que para finales de los años setenta se había superado completamente la idea de una Escuela Vasca en el sentido asociacionista, se acepta que existe una manera de crear propia de la zona, pero ya se ha perdido la noción tanto de un estilo común, relacionado con las posturas constructivistas e informales de los años sesenta, como la necesidad de expresar un compromiso vital del artista con su sociedad. Es significativo que en el momento en el que, en principio, con el fin de la dictadura y la incipiente democracia, el cambio de escenario iba a procurar un nuevo espacio más favorable para la recuperación de identidades y libertades coartadas anteriormente, tampoco los artistas consigan la unión por la que tanto habían trabajado. En esos momentos, la afirmación individual se cierne sobre el trabajo del autor, sus lenguajes e incluso su ideología. En definitiva, en los años setenta, el arte pasa de ser una creación marcada por los esfuerzos colectivos por sacar adelante un proyecto regenerador de la situación cultural, a una situación dominada por las instituciones y por los partidos políticos que quieren dirigir o apoyar los designios artísticos de creadores cada vez más individualistas y que dejan en manos de la administración local y autonómica lo que anteriormente debían de consolidar colectivamente. Es el resultado de una nueva situación posmoderna e individualista de la que actualmente somos herederos.

3. Relacionado con la pérdida del carácter asociacionista señalado, se comprueba cómo el **artista vasco muestra un compromiso y una implicación diferente con los problemas de su sociedad**. Pese a que los años setenta siguen siendo unos años reivindicativos en los que todavía existe una fuerte conflictividad política, social y cultural; la actitud del artista va perdiendo el proyecto combativo anterior y ya no siente la necesidad de que su obra tenga que mostrar una responsabilidad política, con lo que se encamina hacia una creación más libre y personal. Dicha situación no significa que el artista no asuma una conciencia social con su entorno, sigue participando con su trabajo en los asuntos culturales o políticos y reflejando en sus obras la mentalidad del momento; pero lo que ha evolucionado es el sentido programático anterior, ya no tiene un interés por cambiar la sociedad a través de su arte, sino que el creador expone sus ideas, críticas y conflictos con el objetivo de plantear reflexiones sobre las mismas, alejado del compromiso vital y pedagógico que en las décadas anteriores habían demostrado.

Nuevamente al hacer una comparativa con el periodo anterior y posterior, se pueden comprobar los contrastes que existen entre ellos y enfatizar en la idea de que los años setenta son unos años de transición. Si en la década de los sesenta prevalecía el componente ético sobre el estético en la producción cultural y artística, en el decenio analizado, el creador poco a poco va a ir solucionando dicha instrumentalización del arte hacia un trabajo centrado en su investigación y su vocación. El cambio es consecuencia primordialmente de la modernización de los nuevos tiempos, con la inclusión del arte en el incipiente sistema que empieza a conformarse y que ofrece mayores opciones de promoción, con infraestructuras y posibilidades de trabajar y prosperar. Asimismo, la democratización que las instituciones ponen en marcha, ayuda a que la implicación del artista sea diferente, los creadores pasan de ser críticos con las actividades de los organismos anteriores a trabajar en los mismos, con lo que dejan de lado cuestiones más contraculturales para entrar a participar de los nuevos poderes culturales. Ya no es tan necesaria la lucha por lograr un nuevo modelo artístico y social de características vascas que parece que se ha conseguido con la conformación de nuevas instancias y es que los artistas más jóvenes, al no tener tan cerca los problemas de la dictadura, van despolitizando su trabajo, tienen una mayor independencia y no participan tanto de los partidos políticos, al dejar de tener sentido una militancia como la anterior. Todo ello está motivado por la nueva situación y porque son conscientes de que la lucha grupal que ha movido y aleccionado a los colectivos del Movimiento de Escuela Vasca no tiene una razón de ser, básicamente por lo quimérico de los planteamientos de llegar a aunar arte y vida y porque aceptan que su arte no llega al pueblo, ni lo logra cambiar. Las nuevas libertades de organización, expresión y elección que comienzan a imperar, perpetúan un individualismo que se escapa de la construcción política colectiva anterior, ya no se siente la necesidad de expresar un sentimiento político en sus obras. Además, la información que empieza a llegar hace que el artista busque su propio camino, se olvide de la responsabilidad política en cierta medida y cree un lenguaje diferenciador no tan enraizado en las características definitorias del País Vasco y más cercano a los postulados internacionales.

En esta década comienza a entrecerse el futuro comportamiento del artista posmoderno quien pondrá énfasis sobre todo en su profesión y no tanto en participar de la vida social y cultural. En definitiva, hay una mayor independencia y un abandono del valor del compromiso y la protesta que el arte vasco había tenido e incluso necesitado para reafirmarse en las décadas anteriores. La concepción del arte como un medio para la reivindicación nacionalista, política o cultural se pierde en nuevas formas creativas centradas en las experiencias e inquietudes de cada autor. En realidad, los problemas se relegan a ser una parcela de la que se encarguen las corporaciones oficiales que empiezan a ser las que dirigen y de algún modo pretenden ser garantes de la calidad en el arte vasco.

4. Con todo, **la implantación de nuevos modos de promoción artística no significó que desaparecieran experiencias populares y contraculturales** que tanta fuerza habían adquirido como alternativa de gestión, producción y difusión del arte frente a

la desidia oficial. Ciertamente durante toda la década hubo varios movimientos populares reivindicatorios en los que la actividad plástica acogió un gran despliegue. Se trata de un momento en el que la cultura se entiende como motor del progreso social y por ello, hasta que los organismos no ocupen todo el espectro creativo e irrumpen con ortodoxia sobre lo espontáneo, serán los artistas los que, con su voluntad e iniciativa, consigan algunos avances e iniciativas. Tanto es así que, a lo largo de los años setenta, todavía hay intentos por poner en marcha iniciativas propias con un claro deseo de impulsar la vanguardia y las nuevas formas expresivas, mientras que en los años ochenta, muchos autores se plegarán a los designios y oportunidades que las corporaciones locales y autonómicas ofrecerán.

Aunque el nivel de compromiso va a ir perdiendo fuerza, todavía tenemos que considerar el momento único de transición política y cultural que se está viviendo, lleno de utopías e ilusiones por alcanzar un nuevo estado, donde la estética se entremezcla con las demandas contestatarias. Tanto los creadores más jóvenes como los que tienen una trayectoria consolidada, siguen mostrando interés por las cuestiones identitarias, sociales y culturales del País Vasco y en múltiples ocasiones centran sus energías en solucionar o denunciar mediante su obra y su presencia, algunas de las demandas socio-políticas que preocupaban a la sociedad del momento. La fuerza de voluntad alienta muchas de las participaciones que emergen sobre todo en la primera mitad de la década con el objetivo de despertar la conciencia de lo propio. Ofrecen sus trabajos de manera desinteresada para exposiciones populares, donan su obra para conseguir financiaciones diversas o proporcionan una imagen a campañas reivindicativas y culturales por medio del diseño de logotipos, portadas o carteles, con los que ilustran los conflictos, al tiempo que demuestran su pertenencia a la comunidad. En este sentido, es muy significativa la repercusión que adquirieron los logos elaborados por los artistas ya que se extendieron de una manera excepcional en diversos medios, lo cual significaba que el pueblo asumía su estética y conectaba con los símbolos, que pasaban a mostrarlos como parte de sus reivindicaciones.

Es constatable cómo existe un mayor interés por parte de los artistas de la provincia de Guipúzcoa por participar en estas experiencias y campañas, frente a la implicación de sus vecinos vizcaínos, alaveses y navarros. En gran medida puede ser consecuencia de la fuerte relevancia que los miembros del grupo Gaur de la Escuela Vasca habían adquirido y mantenido durante los años setenta, mientras que, en las otras provincias, sus características provocaron un enfoque hacia otras cuestiones. En el caso de Bilbao y Vizcaya, su mayor cosmopolitismo y desarrollo industrial instaba a enfocar las reivindicaciones hacia problemas más sociales y obreros, mientras que, en Vitoria y Pamplona, su provincialismo y características diferentes no alentaban a la movilización anterior. Incluso, relacionado con el grado de organización institucional y apoyo a la creación, era en Guipúzcoa donde mayores problemas existían por la falta de promoción y espacios para el desarrollo y la educación del arte, mientras que, en Vitoria y Pamplona, los artistas empiezan a sentirse respaldados tanto por las corporaciones provinciales en el caso de Álava, con un fuerte desarrollo de la

colección de arte contemporáneo del Museo de Bellas Artes, como por las entidades bancarias que, en Pamplona ofrecen un espacio inédito para la difusión del arte contemporáneo que el resto de territorios carecían.

El carácter evidente de resistencia cultural que en los años sesenta se había proclamado con el movimiento de Escuela Vasca, se mantiene todavía a principios de la década que nos atañe en las múltiples semanas culturales que proliferan como celebraciones populares, en muchas ocasiones dentro de los festejos de las localidades y que pretendían englobar en variados festivales, múltiples disciplinas que ensalzaran el folclore y la cultura del país. Entre las mismas, las exposiciones de arte contemporáneo fueron las que acogieron, junto con los conciertos, las mayores alabanzas debido al impulso y prestigio de las manifestaciones artísticas del momento. A las mismas los artistas iban y llevaban sus obras por una voluntad de mostrar la expresión plástica del momento dado que estos acontecimientos partían de la convicción de que lo oficial no otorgaba la importancia necesaria a la cultura vasca para afirmarse y por ello, el pueblo era el que debía de trabajar con esfuerzo para lograr sacar adelante un proyecto que definiera lo próximo. Su pretensión era lograr una legitimación de un arte vasco propio, con características definitorias de la zona y mostrarlas y explicarlas de manera popular, en las pequeñas localidades que lograran dar visibilidad y conocimiento al trabajo de los creadores vascos. Lo significativo era que se trataban de manifestaciones de vanguardia de carácter abstracto que todavía en los años setenta, entrañaban una dificultad de entendimiento por parte de la sociedad, que, sin embargo, paradójicamente lo aceptaba y reconocía como propio.

Sin embargo, y como hemos apuntado, con el paso de los años, los gestos desinteresados empiezan a desaparecer y el artista ya no busca el tono épico de sus acciones y exhibiciones con la obra plástica, sino que se repliega de manera intimista a su trabajo y su desarrollo. La voluntad de ayudar, el esfuerzo individual, la solidaridad e ilusión de participar y mostrar a la sociedad sus creaciones fue algo irrepetible que poco a poco con la inclusión de los medios de promoción se irá difuminando en actitudes individuales, ya señaladas.

5. Dentro de toda la maraña de promoción y difusión artística que se fue tejiendo en los años setenta en el País Vasco, tuvo una gran relevancia **la transformación producida en la educación artística con la creación de una Escuela de Bellas Artes en Bilbao**. La puesta en marcha de un centro oficial superior para la formación del artista supuso un revulsivo muy significativo para el entramado creativo vasco, dada la carencia de espacios que durante muchos años la zona había padecido para aprender la labor plástica. La irrupción de unas enseñanzas regladas y oficiales en el País Vasco provocó, por un lado, una mayor información y conocimiento sobre la plástica del momento, pero sobre todo fue importante para ampliar las posibilidades de profesionalización de un oficio que, hasta entonces, en la mayoría de los casos, los artistas habían adquirido de manera autodidacta o con la inevitable salida del territorio para adquirir los conocimientos deseados. Con todo, la



repercusión de la implantación de esta escuela no se tradujo tanto en una modificación de cuestiones plásticas como en la propia estructura conformadora del arte vasco, configurándose a partir de entonces como una pieza clave dentro de la trama artística vasca.

Aun así, hemos comprobado las múltiples dificultades a las que el centro bilbaíno tuvo que hacer frente desde su apertura como escuela adscrita a la Universidad de Bilbao hasta su conversión en Facultad de Bellas Artes a finales de los años setenta. Entre ellas, fundamentalmente se encontraba el desfase existente entre el nuevo contexto artístico de la década de los setenta y el tipo de enseñanzas que estos centros ofrecían, con un academicismo tradicionalista, traducido en un plan de estudios instaurado en la posguerra y fruto directo del papel monopolizador de la actividad creativa de las instituciones franquistas. Debido a ello, la contestación frente a la misma por parte de los alumnos y los creadores vascos de la época fue notable a lo largo de todo el proceso de conformación del centro en la ciudad vizcaína; las nuevas expresiones plásticas requerían de fundamentos teóricos y prácticos modernos que se alejaran del aprendizaje basado en la técnica y la copia que, además, no difería sustancialmente de lo ofrecido desde las Escuelas de Artes y Oficios que todavía existían en ciudades como Vitoria y Pamplona; por lo que era preciso lograr un acercamiento a las necesidades reales que la creación artística contemporánea requería, con nuevas materias y conceptos pedagógicos actualizados.

Hay que mencionar que, pese a que muchas de las vicisitudes acontecidas en la gestación y puesta en marcha del centro bilbaíno tuvieron un componente local, en gran medida fueron similares a los procesos de renovación que las Escuelas Superiores de Bellas Artes de toda España estaban sufriendo, donde se suceden asambleas, protestas y paros académicos para lograr, además de un cambio de plan de estudios, la inserción como facultades en la universidad o ciertas reivindicaciones directamente relacionadas con el funcionamiento de estas escuelas. No se puede olvidar tampoco que la conflictividad sobre la educación se estaba originando en todos los niveles de la enseñanza, no solo los universitarios y los artísticos y era consecuencia de la situación heredera del mayo francés y el anhelo de democracia y libertad del momento analizado.

Con todo, en el caso de Bilbao, además de los problemas provenientes del tipo de enseñanzas y otras deficiencias propias de un espacio que empieza a gestarse; se produjo una reivindicación que definió su desarrollo a lo largo de los años setenta y que se centraba en lograr una orientación más relacionada con los problemas culturales, artísticos e incluso sociológicos del País Vasco, con un interés por enfocar la enseñanza a definir un arte que contara con las peculiaridades de la zona. Todo ello era consecuencia, en gran medida, de las inquietudes y las posturas ideológicas de la época, así como de la falta de profesorado local que pudiera imprimir un carácter propio y diferente al tipo de enseñanzas ofrecidas en este centro. Tal situación provocó numerosas acciones para lograr que los alumnos salieran con una conciencia de lo autóctono y un compromiso con la zona que los acogía. Finalmente,

aunque se lograron ciertos avances en relación a cuestiones relacionadas con lo propio, tales como la entrada de artistas vascos como profesores y el nombramiento de uno de ellos como decano de la facultad a comienzos de los años ochenta, verdaderamente el centro se fue conformando como un espacio de educación más amplio, las generaciones que salen demuestran que se adoptan lenguajes de diversas tendencias y que poco a poco se fue reduciendo el esfuerzo por la conciencia cultural y artística nacionalista alimentada de lo político y se fue centrando en el individualismo propio que los lenguajes internacionales provocaban.

Pese a que la enseñanza estuviera desfasa, el programa educativo obsoleto y los profesores provinieran de fuera de las fronteras vascas, la apertura de un centro de tales características en el País Vasco en los años setenta supuso una renovación de gran calado para el arte vasco contemporáneo debido básicamente, a la oportunidad de contar con un lugar en el que existiera una voluntad pedagógica y por lo tanto informadora de cuestiones sobre la expresión plástica que, además contaba con la posibilidad de mantener su labor a lo largo de los años. Su existencia provocaba que se organizaran, al margen del plan de estudios, talleres de otras disciplinas más modernas, conferencias, proyecciones o seminarios sobre arte actual que, de algún modo, proporcionaban a los estudiantes de la escuela una vía de acceso a una información que, anteriormente no existía, al no contar con ningún otro canal de entrada y difusión tan extenso como el de una escuela de arte. Pero, sobre todo, el mayor logro del centro educativo fue la posibilidad de ofrecer un cauce para la profesionalización del artista. Los alumnos que terminaban la carrera contaban con un respaldo a su trabajo y su formación materializado en un título que, dentro de la sociedad que empezaba a emerger, les validaba frente a los creadores autodidactas y además, les servía para acceder a las nuevas posibilidades que el nuevo entramado cultural y político estaba poniendo en marcha, de modo que, en parte, los estudiantes que salían de la facultad empezaron a convertirse en una especie de funcionarios del arte a cargo de los nuevos organismos.

La escuela proporcionaba una carta de presentación que no se basaba únicamente en el reconocimiento social del artista plástico anterior, sino también en una aceptación como profesionales facultados para derivar hacia labores remuneradas acordes a su valía y a la carrera realizada. En ese sentido, el centro y sus alumnos tuvieron una resonancia en la sociedad bastante notable con numerosos artículos en prensa, diversas exposiciones y participaciones en acontecimientos y asambleas de artistas vascos que demostraban el interés de la sociedad del momento. Las galerías y los nuevos espacios divulgadores ofrecían sus salas para mostrar a los artistas más noveles, gracias, en parte a contar con la categoría de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, lo cual ya les confería un nuevo status que aprobaba su capacidad creativa. Aun así, tales repercusiones y consideraciones se producirán de modo más significativo en los años ochenta, cuando mayoritariamente surjan promociones de artistas que copen el espectro creativo vasco y empiecen a relegar a los creadores de las décadas anteriores. En cierta medida, la implantación de la escuela en Bilbao

fue determinante en que la capital vizcaína volviera a recuperar el interés artístico que, en los años anteriores, se había polarizado en la vecina provincia guipuzcoana.

Asimismo, una de las consecuencias más reseñables de la implantación de la Escuela de Bellas Artes en Bilbao fue la equiparación del acceso de la mujer a las artes plásticas. La situación de la mujer creadora en la década de los setenta es muy parecida a la que se daba en periodos anteriores con una clara deficiencia en cuanto al número de artistas dedicadas de manera exclusiva a la actividad plástica y con muy pocas mujeres participando en las exposiciones, concursos y actividades más importantes del momento. El centro bilbaíno permite un acceso a la formación entre iguales, sin cortapisas y les ofrece, en principio, la misma consideración y reconocimiento que a sus compañeros, los hombres. Es constatable cómo desde la primera promoción que surge de la escuela a mediados de los setenta, son varias las mujeres que emergen en el panorama creativo vasco y empiezan a formar parte de sus debates, de sus planteamientos y de su gestión; aunque sin olvidar las dificultades evidentes con las que se encuentran, al tener en frente un dominio masculino que mantiene gran parte del poder en las administraciones y agrupaciones populares. Incluso se puede comprobar cómo, en varios cursos, el número de estudiantes mujeres matriculadas en muchas ocasiones superaban a la cantidad de hombres, un dato que explica, cuanto menos, un interés por la plástica mayor en el género femenino que en el masculino y que paradójicamente, no se llegaba a reflejar en la visibilización de las mismas en el ámbito plástico debido a las múltiples trabas impuestas y heredadas que comenzaron ligeramente a denunciarse en estos momentos.

En realidad, la apertura de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao conllevó una escena artística más complicada y plural. Por un lado, provocó que las nuevas generaciones estuviesen abocadas a tener una formación reglada que regularía, de algún modo, el oficio, pero sin olvidar que todavía en esos años, convivían con los artistas autodidactas que se habían formado según sus intereses y que dominaban el panorama creativo vasco. Asimismo, se ampliaban las opciones de trabajo y también la información se relacionaba con la escena internacional, lo que dinamizaba el panorama creativo y provocaba una extensión del conocimiento y un interés por el arte que, principalmente, se demostrará años más tarde, en plena década de los ochenta con una generación de artistas de éxito incluso internacional.

6. Frente a los cauces oficiales, a lo largo de los años setenta **existieron otras experiencias pedagógicas que pretendieron una actualización de la educación estética de carácter innovador** en el País Vasco. Sin embargo, ninguna de ellas logró alcanzar un desarrollo lo suficientemente amplio y adecuado como para provocar un cambio de rumbo en la plástica vasca. Ante el planteamiento obsoleto de una educación pautada y dirigida por parte de los centros oficiales, en estos momentos, dentro del ámbito educativo de las artes se pretende conseguir poder trabajar y aprender con libertad, unas ideas acordes a las poéticas de vanguardia que permitieran desarrollar la libre creatividad del artista.

Entre los proyectos analizados, destaca la frustrada y efímera creación de la Escuela Experimental de Arte de Deba como consecuencia de las ideas que Jorge Oteiza impulsó sobre la educación estética y la misión del artista con su sociedad. En la misma, se quisieron acercar a una enseñanza del arte para todos los niveles educativos, pero siempre dentro de unos lenguajes de vanguardia que, además necesitaban de una interdisciplinariedad que permitiera alcanzar una formación completa. Entre sus referentes se encontraban los centros de comienzos del siglo XX como la Bauhaus alemana o los Vhutemas rusos que habían logrado un acercamiento a la enseñanza del arte más avanzado. Igualmente, en esta escuela era fundamental el proyecto socializante y comprometido con el pueblo vasco, tanto es así que el impulso social como colectivo que tuvo la Escuela Experimental de Arte de Deba fue más relevante que la propia producción plástica de la misma o la docencia y aprendizaje ofrecido a los escasos alumnos presentes. La labor de conferencias, colaboraciones con entidades múltiples, trabajos plásticos e incluso diseños para cuestiones sociales y culturales, demostraron, de algún modo, la capacidad de aunar arte y vida y la posibilidad de provocar una transformación que, sin embargo, tampoco pudo prolongarse por lo quimérico de su desarrollo y las múltiples trabas surgidas en el centro desde sus inicios.

7. Los años setenta fueron unos años de **gran efervescencia creativa en los que afloraron múltiples vertientes estilísticas, entre las que principalmente destacaron las prácticas figurativas**. El periodo analizado asiste a una multiplicación de tendencias que vinieron a terminar con la hegemonía que las posturas abstractas habían disfrutado e impuesto como la manifestación definitoria de la expresión vanguardista vasca. A lo largo de estos años y como consecuencia de las múltiples transformaciones acontecidas, verdaderamente se produce una mayor libertad en la expresión plástica derivada de una nueva manera de mirar la realidad y es que, tal como hemos señalado, el artista de los años setenta es diferente al de los años anteriores y por ello, su manera de expresarse también lo es. Se amplían los temas, materiales, cuestiones y posicionamientos; se rechazan las jerarquías anteriores y se producen unos ideales de espontaneidad creativa que enfatizan en la subjetividad del artista. Incluso se llega a la separación clásica del objeto usual y el artístico, con una apropiación del mismo por parte de numerosos creadores de la época. Igualmente, en la mayoría de los casos, los artistas están alejados de la codificación de su arte en base a unos estereotipos vascos, de modo que su obra se abre frente a ellos y juega con los mismos en creaciones totalmente nuevas, subversivas y sorprendidas. En definitiva, se produce un arte mucho más imaginativo y centrado en su propia realidad que el de años anteriores, lo cual dinamiza y diversifica el panorama creativo vasco.

Tanto es así que, en un mismo momento, convergen desde una abstracción informalista y gestual a otra analítica y geométrica hasta otras actitudes cercanas a la figuración y a la representación de la realidad e incluso ciertos comportamientos y creaciones conceptuales que, aunque con menor incidencia, también empiezan a tener un asentamiento

y una aceptación en los artistas más jóvenes. Sin llegar a desaparecer, la abstracción parece provocar un rechazo por parte de los creadores que emergen en estos años y que han nacido en torno a la década de los cuarenta y cincuenta, en algunos casos por haber quedado enlazada con un ideario estético y cultural definido en cuestiones nacionalistas y en otros por un deseo de renovación ante una poética en clara decadencia. Frente a ella, la corriente que más seguidores obtiene es la figuración, pero se trata de una figuración nueva con un carácter diferente que se vincula con lo que en otras latitudes empieza a producirse y que, además, se aleja de las diferentes vertientes del realismo testimonial asentado en las décadas anteriores de clara intención de denuncia y compromiso. Tal como sucede en el panorama internacional, se produce una vuelta a la especificidad de la pintura, con menos pretensiones de alimentar pensamientos críticos.

La nueva figuración empieza a considerarse como una postura que entraña un componente moderno y que define muy bien la nueva sociedad cosmopolita que quiere conformarse. Se asienta no solo en una mayor producción y número de artistas enfocados a la misma, sino que también su éxito puede observarse en premios, exposiciones o en el mismo mercado, donde artistas como Andrés Nagel, Vicente Ameztoy o Mari Puri Herrero adquieren un aplauso que hace que estas manifestaciones se vayan consolidando frente al imaginario abstracto anterior. No obstante, todas estas consideraciones únicamente son válidas ante la disciplina pictórica, ya que, a excepción de algún ejemplo significativo como el de Andrés Nagel, la mayor parte de las obras escultóricas continuaron en la senda abierta por los escultores de los años cincuenta y sesenta asentados en variadas abstracciones. El gran peso y reconocimiento de la obra de artistas como Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, hizo que la figuración quedara relegada a un plano tradicionalista e incluso, en la década posterior, en los ochenta, serán las posturas analíticas y aformales derivadas de aquellas las que fueron trabajadas por un nueva generación de artistas salidos de la Facultad de Bellas Artes que llegarán a recuperar la hegemonía del grupo anterior con unas nuevas concepciones alejadas de los cuestionamientos identitarios y centrados más en planteamientos e idearios conceptuales cercanos al minimal.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que la figuración que imponen los artistas vascos de la generación de los setenta es diferente a la que se está produciendo en el resto de España. En el País Vasco, por lo general, los realismos no pretenden ofrecer un reflejo crítico de la situación política y de la sociedad del momento, sino que asientan unas figuraciones más imaginativas, centradas en la realidad circundante, pero con un componente más sugestivo, irónico y ensoñador que crítico. El sarcasmo y el humor se convirtieron en una forma de denunciar las controversias del momento. Asimismo, es muy esclarecedor de este sentido nuevo de la figuración, el que artistas que comenzaron su experimentación en los años cincuenta y sesenta dentro de la abstracción gestual, tales como José Luis Zumeta, Carmelo Ortiz de Elguea e incluso Juan Luis Goenaga derivan en este periodo hacia una representación figurativa de carácter neoexpresionista que pretendía demostrar en gran

medida las cuestiones que les rodean, la época y la nueva sociedad que se está asentando y en la que se insertan. Aun así, también existen casos contrarios que, partiendo de una figuración de carácter comprometido socialmente en los primeros años de trayectoria, posteriormente abordan un desarrollo por el mundo aformal y gestual, entre los que podemos destacar a Mikel Díez Alaba o Iñaki de la Fuente, ambos vizcaínos, lo que nos permite señalar al entorno incluso provincial de cada uno de ellos como el definitorio de unos desarrollos frente a otros. En ese sentido, todavía en los años setenta existen diferencias notables entre las provincias y los modos de trabajar en cada una de ellas. Con salvedades entre las mismas y de una manera general y simplista, podríamos señalar el predominio de algunas corrientes en cada uno de los territorios. Por ejemplo, en Guipúzcoa hubo más representantes de la figuración sarcástica y surrealizante que en el resto de territorios, mientras que en Vizcaya se produjo una preponderancia de las posturas investigadoras dentro de la formalización concreta y analítica junto a otros ejercicios realistas críticos. En Navarra por su parte, hubo un fuerte arraigo por el realismo y en Álava por las prácticas informales y expresionistas.

8. En cuanto a la idea generalizada de la inexistencia de experiencias innovadoras en el arte vasco de los años setenta, hemos conocido cómo a lo largo de toda la década y con mayor incidencia a finales de la misma, **hubo ciertas aproximaciones a un mundo creativo reflexivo que recogía una voluntad experimental nueva** que, en ocasiones, incluso estaba cercana a nuevos comportamientos conceptuales. Varios autores han señalado la poca aceptación que tuvieron los movimientos internacionales del momento y las prácticas conceptuales entre los artistas del País Vasco de la época analizada. En gran medida se ha señalado el desconocimiento y la falta de información que se tenían de las mismas como una de las principales causas, a lo que tampoco ayudaba la carencia de espacios de distribución de obra que apostaran por el arte más rupturista. Hasta prácticamente a finales de los años setenta, tanto las salas institucionales como los museos o las galerías, en su gran mayoría, seguían centradas en las manifestaciones y las disciplinas más tradicionales y no fue hasta la irrupción de nuevos espacios alternativos con los que se pudieron ver algunas obras de tipo conceptual o de otras disciplinas emergentes. Sin embargo, consideramos que, dadas las circunstancias conocidas, pudo tratarse de las particularidades e inquietudes de los artistas y de la zona las que provocaron el escaso desarrollo de dichas manifestaciones conceptuales. No podemos olvidar que el mejor escaparate sobre arte conceptual internacional producido en España tuvo lugar con los Encuentros de Pamplona de 1972, donde se pudieron ver obras de las tendencias más arriesgadas de la vanguardia internacional y por lo tanto, su cercanía nos permite presuponer e intuir un conocimiento de las mismas por parte de los creadores vascos, por lo que se trataría de que quizás no lograran captar su interés por lo alejado de sus planteamientos en ese momento. Por otro lado, las aproximaciones que artistas como Juan Luis Goenaga, Andrés Nagel, los hermanos Roscubas, Ángel Bados, Xabier Morrás o José Ramón Sainz Morquillas entre otros, elaboraron a planteamientos innovadores, nos informa del conocimiento de las mismas y un interés e información de parcelas creativas de las que estaban al tanto. Sus trabajos eran



acercamientos intimistas, individuales y con un carácter espontáneo que nada tenían que ver con las tendencias internacionales en boga. En ese sentido, aunque no de manera generalizada, el conocimiento de las mismas era gracias a los viajes que los creadores realizaban en su búsqueda personal y formación creativa. La posibilidad de viajar que algunos creadores contaban, les permitía ampliar su conocimiento de la modernidad que, además, ya no se quedaba en el París del informalismo de los años cincuenta del que bebieron tantos compañeros de la generación anterior; ahora los viajes se diversificaban hacia Inglaterra, Alemania o Italia con lo que se incrementaba el concepto de vanguardia que descubrían.

Con todo, el que no se produjera un asentamiento generalizado de estos ejercicios reflexivos pudo estar motivado en cierto sentido, por un lado, a la poca permeabilidad del artista vasco a las influencias ajenas. Ante el cuestionamiento del arte conceptual hacia su propia esencialidad, su desmaterialización y crítica de los canales de circulación y difusión tradicionales, el creador vasco de estos momentos todavía se encuentra muy implicado con su sociedad y su manera de ver la realidad que le circunda, de modo que enfoca su trabajo hacia los problemas de la zona. En cierta medida es consecuencia de haber heredado una forma de ver y trabajar con deudas a lo vasco, una herencia que se ha convertido en cultura y que todavía prevalece frente a la búsqueda y ataque de la realidad dentro del lenguaje artístico de las prácticas conceptuales. Tal idea puede comprobarse en el carácter contestatario que algunos de los ejercicios más avanzados de la época mantienen frente a lo establecido ya que se proponían casi como ejercicios contraculturales, todavía con ciertas resonancias a los problemas culturales y políticos vascos.

Asimismo, dentro de los nuevos comportamientos artísticos, podemos afirmar que las cuestiones relacionadas con el paisaje y la naturaleza son las que tuvieron una mayor incidencia entre los autores vascos. Los problemas ecológicos, las prácticas con la naturaleza y la inclusión de obras plásticas en su entorno o la apropiación artística de elementos naturales dentro del ámbito galerístico fueron prácticas asiduas en estos nuevos lenguajes. Los artistas parecen tener una necesidad de estar en contacto con el medio ambiente, incluso se alejan de las ciudades para vivir en la naturaleza, con un anhelo romántico de recuperación de los valores de la misma que, al mismo tiempo, puede entenderse como un deseo de enlazar con lo primigenio y definitorio antropológicamente de la zona; una manera de mirar y expresarse en el arte que continúa, de algún modo, con el simbolismo identitario anterior.

9. Se puede señalar la existencia de una generación de artistas nacida en torno a los años cuarenta y cincuenta que emerge en los años setenta, que son claramente diferentes tanto a los autores que desarrollaron su arte en las décadas anteriores como en las posteriores. Igual que sucede con otras parcelas ya señaladas, **la generación de artistas que surge en los años setenta se convierte en una generación de tránsito**, que enlaza ciertas cuestiones del arte vasco de posguerra con comportamientos posteriores de la posmodernidad de los años ochenta. Sin embargo, la situación entre dos momentos clave para el desarrollo del arte

vasco contemporáneo ha hecho que la historiografía artística obvie en muchas ocasiones y relegue a pequeñas personalidades y etapas, una generación nueva que no fue atendida en su momento. Hay que tener en cuenta que no contaron con tiempo suficiente para lograr su reconocimiento ya que, durante estos años, son todavía los artistas que han desarrollado su trabajo en los años cincuenta y sesenta los que dominan el panorama creativo y sin embargo, para cuando empiezan las instituciones nuevas a copar el arte vasco, ha surgido una nueva generación, más joven, que se adueña del escenario conformado.

En cierta medida, la historiografía del arte vasco ha ensalzado en gran parte a los artistas de los años sesenta y a los de los ochenta, que vinieron a ser una readecuación del éxito de los lenguajes abstractos y analíticos de los anteriores en un contexto nuevo y sin embargo, no se ha ofrecido la misma trascendencia y atención a los artistas de la década que nos ocupa y que supusieron una transición entre ambas, al ser capaces de olvidarse de las connotaciones políticas en un panorama nuevo que se vislumbraba y de algún modo, abrieron el camino a los creadores de la década posterior.

10. **Los cambios políticos y sociales producidos en los años setenta indudablemente repercutieron en la trama creativa del País Vasco**, aunque su influencia se dejara notar de manera más clara en el espectro institucional que en el de la expresión creativa y plástica. No hay duda de que la cultura y el arte fueron a lo largo de estos años un motor con el que demostrar un progreso frente a lo caduco y establecido del periodo anterior. Sin embargo, frente a la manida sentencia en la que se da por sentado que los cambios políticos se reflejaron en el arte, ya que se provocó una apertura hacia nuevos planteamientos, en esta ocasión lo que verdaderamente cambia es el entramado del arte, dado que las tendencias siguieron prácticamente siendo las mismas desde inicios de la década hasta finales de la misma. No existe realmente un gran cambio en las corrientes plásticas, todo se modifica desde el comienzo del periodo, cuando empiezan a emerger varios artistas con una figuración diferente e incluso, consideramos que desde comienzos de los setenta se pueden entrever formas de trabajar nuevas. Lo que verdaderamente se produjo fue un cambio en las posibilidades que el nuevo marco de infraestructuras permite y ayuda a documentar e informar a los artistas, que pueden así conocer nuevas expresiones.

Es relevante comprobar que si bien la situación social y política del momento es muy convulsa y se manifiesta en un compromiso del artista con las cuestiones culturales y políticas tal como hemos visto, en cuanto a posturas creativas, su obra no es un reflejo de la realidad para su denuncia en la mayoría de los casos. Creemos que el momento que se vive pide nuevas formas plásticas alejadas de las figuraciones populares con contenido social de años anteriores y por ello la figuración se centrará más en la crítica y el sarcasmo como una manera de denunciar las controversias del momento

11. A lo largo de la década de los setenta **las exposiciones colectivas de arte vasco se configuraron como un medio primordial para afianzar cuestiones identitarias, democratizadoras e incluso vanguardistas.** Fue evidente la proliferación de muestras colectivas durante toda la década analizada que adquirieron un impulso desconocido y una importancia meritoria con incursiones en el extranjero y en el panorama nacional, que manifestaban una intención de equiparar y mostrar la realidad cultural y artística vasca fuera de sus fronteras. Hemos comprobado los diferentes tipos de muestras llevadas a cabo, desde las selectivas y restrictivas que ofrecieron numerosos problemas en cuanto a la representatividad de todas las sensibilidades, hasta las indiscriminadas en las cuales podían participar todos aquellos que lo desearan, pero con las consiguientes dificultades de brindar una representación vanguardista y de calidad. Sea como fuere, existía en todas ellas una pretensión de sistematizar el arte vasco contemporáneo y oficializarlo como una categoría real que incluyera las últimas manifestaciones de vanguardia. La manera de hacerlo, no obstante, provocaba problemas ya que la pretendida unificación estilística e identitaria se materializaba a través de una selección de autores y de obras, lo cual, lógicamente, no satisfacía todas las realidades creativas del País Vasco.

Hay un deseo por categorizar, compendiar y mostrar el arte vasco contemporáneo en gran medida porque subsiste un desconocimiento general de la situación plástica del territorio. Se quiere realizar una reflexión sobre la realidad de la creación actual, volver la mirada hacia atrás para calibrar la aportación a la vanguardia de un territorio que también pretende afirmarse y así autoconvencerse de su modernidad. En todas ellas, había un componente muy especial que era la atención y el éxito que tenían estas muestras a nivel popular. La asistencia de público a las mismas era muy significativa de la necesidad de cultura y libertad demandada en el periodo y prevalecía el éxito cuantitativo en el número de visitantes frente el escaso entendimiento de gran parte de la población de muchas de las manifestaciones presentadas. Es importante tener en cuenta que las exposiciones fueron, poco a poco, convirtiéndose en un fenómeno de masas hasta llegar a convertirse en los años ochenta en un hecho social con gran afluencia de público a las muestras de arte convertidas en acontecimientos culturales de primer orden.

Aun así, no siempre se obtuvieron resultados satisfactorios, en todas las exposiciones hubo polémicas, discusiones, insatisfacciones personales y problemas de diversa índole que explican la complejidad y las contradicciones en las que el arte vasco se encuentra sumido en estos años. La confluencia de intereses, ideologías, planteamientos estéticos y de vida tan diferentes y de varias generaciones entremezcladas, hacían muy complicado llegar a objetivos comunes y definitivos. Es muy relevante y clarificador del proceso transformador que acontece en la década, ver el cambio sustancial que se produjo en los propósitos que generaron las muestras analizadas. Si a comienzos de los años setenta, todavía pervivía un deseo por afianzar las características de un arte vasco propio y contemporáneo con la inclusión de los creadores que habían tomado parte en los colectivos de Escuela Vasca

(México, Pamplona) y en otras ocasiones se buscaba una representación asamblearia colectiva (Baracaldo); a partir de la segunda mitad de la década se diversifican los conceptos y hay un deseo por realizar un balance de la situación artística vasca con objetivos y resultados dispares (Erakusketa, Euskal Artea, La Trama del Arte Vasco). Se comprueba muy bien cómo se ha producido un cambio en los estereotipos aceptados sobre el arte vasco de vanguardia desde los trabajos abstractos e informalistas de los artistas de los años sesenta que adoptaron la categoría vasca hasta la amalgama de corrientes y posturas creativas que explican un panorama múltiple y abierto del arte vasco a finales del periodo. Aun así, se debe destacar que dichas posturas son consecuencia de los diversos organismos y entidades que las promueven y, por lo tanto, son ellas las encargadas de ofrecer sus ideas y objetivos. En realidad, son la consecuencia y el logro de una realidad autonómica permitida en parte tanto por el nuevo impulso promotor de entidades como Faustino Orbegozo o las cajas de Ahorro como por la nueva situación política. Son el claro reflejo de la situación cada vez más diversificada y plural en la que se ha convertido el arte vasco para finales de los años setenta.

12. Pese al importante desarrollo galerístico que se vive en los años setenta en el País Vasco con una eclosión de salas de arte, de las que algunas apostaban por la vanguardia, verdaderamente su situación, a nivel general, fue bastante deficiente y efímera en experiencias de arte contemporáneo, por lo que **no podemos señalar a la promoción privada de las galerías como un factor determinante en el asentamiento de la vanguardia**. Si bien en la primera mitad de la década, la escasez de otros apoyos públicos o sin un carácter comercial hicieron que las galerías fueran los únicos espacios donde conocer posturas vanguardistas, a partir de 1977, unido a la crisis en el sector y en cierta medida, como consecuencia de los nuevos momentos políticos y sociales, serán las instituciones públicas las que proporcionarán un espacio de difusión para el arte de vanguardia vasco que, hasta entonces, había quedado recogido en las salas comerciales. Una vez más, podemos señalar cómo este periodo se convierte en un puente entre unas formas de promoción privada y los inicios de la difusión por la vía oficial, defendida y garantizada desde las posturas públicas e institucionales.

Al igual que sucedió en el resto de España y Europa, en el País Vasco se produjo una fuerte comercialización de obras de arte a comienzos de la década que nos atañe con numerosas aperturas de espacios para la venta artística que eran consecuencia directa del crecimiento económico de los años sesenta y el interés por los bienes de consumo, entre los que se incluyó el arte. El intento por dinamizar el sector, sin embargo, no tuvo una continuidad dada la crisis económica que sufrió el periodo y por las propias deficiencias de estos espacios, con pocos ejemplos que buscaran la diferencia en las propuestas creativas como consecuencia de las necesidades del mercado. Aun así, la experiencia de galerías como Lúzaró, Mikeldi, Galería B, El Pez o Recalde demuestran que sus impulsores tuvieron un conocimiento y una decidida apuesta por los creadores vascos más rupturistas en formas visuales, por lo que no podemos señalar el panorama como un páramo, sino que deben de reconocerse como los únicos espacios de promoción creativa vanguardista que, hasta la

apertura de salas de entidades bancarias sin significación económica, ofrecían un cauce a la difusión y promoción del arte de vanguardia en el País Vasco.

13. En todo el conglomerado de promoción y difusión que hemos analizado tuvo un papel significativo la literatura artística de carácter crítico producida básicamente en la prensa de la época. Durante la década objeto de nuestro estudio, **se produjo un proceso de cambio y renovación en la crítica de arte en el País Vasco** que ayudó al conocimiento e impulso del arte vasco contemporáneo. El periodo comienza con una exigua presencia de artículos y reseñas sobre arte de vanguardia debido en gran parte, a la escasez de críticos de arte con una formación específica, lo que conllevaba un posicionamiento a favor de posturas más tradicionales y un rechazo, no expreso, pero sí censor, hacia el resto de lenguajes vanguardistas. Pese a ello, existieron grandes excepciones que deben destacarse tales como Genoveva Gastaminza, Edorta Kortadi, Javier Serrano, Javier Urquijo o María José Arribas, quienes, por su capacidad informativa y analítica supieron apoyar sin miramientos en estos años a muchos de los creadores más jóvenes y novedosos del momento y mostrar un interés en extensos reportajes, entrevistas, mayores incluso que las de sus compañeros de generaciones anteriores.

Sin embargo, el gran cambio se produjo a finales del decenio cuando surge una generación de críticos con un bagaje más amplio e incluso universitario, entre los que se encuentran Ana María Guasch, Maya Aguiriano, Javier Viar, Xabier Sáenz de Gorbea o Pedro Manterola quienes propugnan unos intereses innovadores y un conocimiento de los planteamientos plásticos y cuestiones teóricas mucho más amplio que los anteriores, lo que les permite acercar posturas con las prácticas menos tradicionales. La irrupción de estos autores fue consecuencia de la creación de nuevos medios de comunicación debido a la posibilidad que los cambios políticos permitieron. La puesta en marcha de diarios como *Deia* y *Egin* significó una oportunidad para contar con un espacio amplio dedicado al arte que acaparaba muchas de las noticias culturales que trababan sus páginas. Asimismo, la atención que mostraban estos periódicos hacia el arte vasco contemporáneo indicaba una consideración del mismo como un producto cultural autóctono y por lo tanto relevante de destacar y defender. Es notorio el cambio de tratamiento hacia el arte que ofrecen en estos años finales de la década, ya que pasa a ocupar varias páginas diarias frente a la escasez de artículos en los diarios asentados, en los cuales decrecieron notablemente, en este periodo, los artículos sobre la cultura y el arte. Con todo, hay que tener en cuenta que la mayoría de la literatura crítica se elaboraba en la prensa diaria del País Vasco y en ciertas revistas culturales, de modo que se trataba de un medio más informador que analítico y por lo tanto, en la mayoría de los casos y con salvedades, se limitaba a hacer una crónica de los acontecimientos producidos en las respectivas ciudades. Por otra parte, es relevante resaltar el tratamiento y fuerte impulso al arte que la revista *Zeruko Argia* ofrece a partir de 1977, con una intención de renovarse y mostrar una imagen más moderna y cosmopolita, tal como los tiempos requerían y que lo haga a través de un fuerte impulso de la creación plástica de los

jóvenes vascos, ya que no solo toman parte en la misma a la hora de crear sus portadas, sino que también les ofrece un espacio para mostrar a la sociedad su trabajo.

14. Por todo lo apuntado hasta el momento, podemos concluir señalando que **la trama artística que hemos descubierto vino a estandarizar el arte del País Vasco hacia cánones internacionales**, lo que significaba una normalización de la plástica vasca acorde a lo que los nuevos tiempos democráticos requerían. Ante la idea de purga que algunos autores han señalado para explicar los años setenta, dado su carácter transitorio e incluso especificado como un paréntesis para la creación contemporánea española, consideramos que este periodo es prolífico y definidor de un sinfín de poéticas nuevas muy importantes que serán, además, el punto de partida de las que, años después se desarrollarán. El proceso de homologación con el resto del mundo que sufre, propiciará la puesta al día con las últimas aportaciones de la vanguardia internacional e incluso podemos señalar que la situación tan floreciente del arte vasco en los años ochenta es consecuencia de las transformaciones que hemos conocido, dado que sería inimaginable entender su desarrollo sin la conformación de todas las instituciones, organismos o entidades que propiciaron unos patrocinios, exposiciones y crítica que consiguieron consolidar un panorama nuevo y posmoderno.

Por último, quisiéramos terminar destacando que, pese a ofrecer con estas líneas un final físico a nuestra tesis doctoral, consideramos todo lo señalado como un primer paso para comprender el desarrollo del arte vasco contemporáneo que abre nuevos caminos de investigación tales como ampliar cronológicamente el conocimiento de la maraña de gestión configurada en los años ochenta o continuar conociendo a las personas implicadas directamente en las experiencias analizadas e indagar en parcelas creativas individuales de gran interés. Esperamos en un futuro poder continuar con todo ello o que otras personas puedan proseguir con las ideas ofrecidas hasta aquí.





## APÉNDICE DOCUMENTAL

### DOCUMENTO NÚM. 1.

NÉSTOR BASTERRETxea. GOBIERNO VASCO. DEPARTAMENTOS DE CULTURA.

Convocatoria del primer concurso “Gure Artea” de Artes Plásticas. ca. mayo 1981.

Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 45, Signatura 6464.

CONVOCATORIA DEL PRIMER CONCURSO “GURE ARTEA” DE ARTES PLÁSTICAS. (Tachado: Convocatoria de dos concursos de artes plásticas)

El Departamento de Cultura del Gobierno Vasco convoca un doble Concurso de Pintura y Escultura, denominado “Gure Artea” que se celebrará anualmente a partir de la presente edición. (Tachado: “coincidiendo con la celebración del Mundial de fútbol que se celebrará en Bilbao”).

BASES COMUNES A LOS CONCURSOS DE PINTURA Y ESCULTURA.

Los concursantes deberán ser nacidos o residentes habituales en Álava, Behenafarroa, Guipúzcoa, Lapurdi, Navarra, Vizcaya o Zuberoa.

Los temas de las obras, sus conceptos plásticos, los materiales utilizados en su realización y las medidas, son libres.

Cada concursante sólo puede presentar una obra a cada Concurso, pudiendo participar en ambos, si lo desea.

Las obras deberán ser presentadas en Bilbao, Calle Alameda de Recalde nº 35, entre los días 7, 8, 9, 10 de junio, de las 17 horas a las 21 horas. (A mano: inaugurar el lunes 14)

Al portador de cada obra se le entregará un recibo de la misma.

PREMIOS

Se establecen, en cada apartado de Pintura y Escultura, los siguientes premios:

“Premio Adquisición del Departamento de Cultura”: 1.000.000 pesetas.

2º premio: 500.000 pesetas

3º premio: 350.000 pesetas

y 6 Accésit de 150.000 pesetas cada uno.

Un Jurado calificador otorgará los premios correspondientes y decisión será inapelable.

Los premios no podrán declararse desiertos.

Con las 18 obras premiadas, se celebrará una Exposición en el mismo lugar de la entrega de las mismas, que se inaugurará el lunes 14 de junio a las 19 horas. La exposición se clausurará el día 3 de julio, a las 22 horas.

Todas las obras presentadas, menos los dos premios –“Adquisición del Departamento de Cultura”, deberán ser retiradas por sus autores, o personas expresamente autorizadas por ellos mediante escrito, en los días 5, 6 y 7 de julio, entre las 17 y las 21 horas.

El Departamento de Cultura cuidará de la buena conservación de las obras, pero no se responsabiliza de los posibles deterioros que pudieran sufrir.

La participación en estos concursos supone la aceptación expresa de las bases expuestas.

Arantza Zabala, de la Galería Ederti de Bilbao, se ocupará de la recepción de las obras, el cuidado de las mismas, el montaje de la Exposición y la devolución de las obras: por esa labor pide 150.000 pesetas, por el mes de trabajo. Nos alquilan la antigua Galería Recalde para un mes, por el precio de 100.000 pesetas.

Limpieza y varios: 10.000 pesetas.

Retribución a los miembros del jurado (4): 10.000 pesetas a cada uno más gastos comida.

Presupuesto Total: 6.120.000

TOTAL: 6.120.000. A esto habría que añadirle la publicidad de prensa.

n. b.

## **DOCUMENTO NÚM. 2.**

GOTZON OLARTE LASA. "Carta de la Consejería de Cultura a diversas personalidades". 23 noviembre 1979  
Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-21, Signatura F-15-2.

CONSEJO GENERAL DEL PAÍS VASCO. EUSKO KONTSEILU NAGUSIA.  
CONSEJERÍA DE CULTURA. KULTUR KONTSEILARITZA  
Paseo Miraconcha, s/n. – Teléfono 466011 – 66188  
SAN SEBASTIÁN, 23 de Noviembre de 1979

Distinguido amigo:

La Consejería de Cultural del Consejo General del País Vasco, profundamente ilusionada porque en un futuro inmediato la política cultural en Euskadi va a poder ser planteada y desarrollada por la propia Comunidad Vasca, se hace eco de las lógicas inquietudes existentes sobre el presente y futuro en el campo de las Bellas Artes y le ruega su asistencia a la reunión que las 17,30 horas del próximo día 19 de Noviembre se va a celebrar en la Diputación Foral del Señorío de Vizcaya, con el siguiente Orden del Día.

1. Posicionamiento respecto al cuadro – "Gernika" de Picasso.
2. Bellas Artes en Euskadi.

Con un cordial saludo,

Fdo. Gotzon Olarte Lasa  
Consejero de Cultura

Anexo.- Lista de las personalidades que han prometido su asistencia.

### REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

D. NÉSTOR BASTERRETxea  
D. EDUARDO CHILLIDA  
D. AGUSTÍN IBARROLA  
D. PEDRO MANTEROLA  
D. REMIGIO MENDIBURU  
D. JUAN MIEG  
D. CARMELO ORTIZ DE ELGUEA  
D. JORGE OTEIZA  
D. RAFAEL RUIZ BALERDI  
D. JOSÉ LUIS ZUMETA

### REPRESENTACIÓN ACADÉMICA

D. PEDRO GUASCH MATUTE  
D. GONZALO MARTÍN GUZMAN  
D. KOLDO MITXELENA  
D. GREGORIO MONREAL

### REPRESENTACIÓN POLÍTICA

D. CARLOS GARAIKOETXEA URRIZA  
D. GOTXON OLARTE LASA

**DOCUMENTO NÚM. 3.**

NÉSTOR BASTERRETxea, RUFINO BASAÑEZ, JOSÉ LUIS ISASA. “Proyecto centro de arte contemporáneo”. ca. 1982.

La creación de un Centro de Arte Contemporáneo en Euzkadi, constituirá un verdadero acontecimiento cultural de primera magnitud.

Su importancia se concreta por la extensión de los campos de acción que abarcará, a través de los medios y formas de expresiones artísticas que se han impuesto en el mundo, como fundamentales. La realidad de una nueva sociología de la cultura y sus métodos pedagógicos, hasta la variedad y riqueza de las artes plásticas, visuales, sonoras y literarias, serán ordenadas, analizadas, estudiadas y elaboradas en el Centro, por equipos de especialistas. Posteriormente, se establecerá una labor de divulgación a niveles populares, que abrirá y consolidará la comprensión de los aspectos más vitales del pensamiento creador, tanto a escala vasca, como universal.

El alcance de semejante conjunto de acciones culturales –y su consiguiente beneficio para nuestra colectividad-, será motivo de orgullo para este Departamento de Cultura, por haber creado una institución permanente, del más alto nivel de estudios, información y producción artística: una institución que nunca ha existido aquí, y que todavía hoy, no existe más que en contados lugares del extranjero.

Adjunto el estudio económico realizado urgentemente, pero con la suficiente precisión, por el Arquitecto Rufino Basañez, ateniéndose al programa de necesidades que le he expuesto, habiendo colaborado en el aspecto musical, José Luis Isasa, compositor de música.

Pienso que el programado viaje de varias personas para conocer algunos prestigiosos Centro Culturales europeos, así como la Exposición de los trabajos realizados en esos Centros, las conferencias de profesores y artistas –durante el tiempo de la Exposición- y el proyecto del edificio del Centro de Arte Contemporáneo que propongo, están supeditados a la aprobación de este presupuesto, pues de no ser así, huelgan las demás gestiones, ya que son preparatorias para la creación de la presente propuesta.

Fdo: Néstor Basterretxea, Asesor.

**CONSIDERACIONES SOBRE EL HECHO CULTURAL VASCO**

A pesar de la dificultad que supone concretar en unas líneas el hecho cultural vasco, podríamos definir en principio a éste, como el conjunto de actividades y actitudes, diferenciales que conforman la trayectoria histórica de un Pueblo. En las relaciones entre los miembros del mismo y en sus relaciones con los demás, desarrollando una conciencia individual y colectiva de Patrimonio común e Histórico.

Entendemos que aún a pesar de la constante manipulación histórica que han enmarcado los programas educacionales de la mayoría de nuestro Pueblo, hoy, y gracias al esfuerzo constante del mismo, se va tomando conciencia de la necesidad de redescubrir el hecho cultural vasco que en definitiva, es la base de la conciencia nacional.

Si el nacimiento del arte de nuestro País puede ser considerado como una “Anticipación”, el trabajo de fuertes individualidades de artistas surgidos en los últimos años, en una labor puntera dentro de la dimensión contemporánea, sirve para demostrar, -una vez más- que para nosotros los vascos, el arte es ahora, como desde nuestra prehistoria, lo que siempre ha debido ser: la expresión de un espíritu popular en el que se compenetran y conjugan los elementos de nuestra tradición con los de nuestra vanguardia artística.

La creación del Centro de Arte Contemporáneo, es de vital importancia para nuestro País, como plataforma para plantear nuestra recuperación cultural, maltrecha y atomizada en la creación contemporánea.

De esta manera podrá surgir –debe- un lugar para la investigación comparada de todas las formas de expresión, de todas las disciplinas estéticas de la comunicación, del lenguaje. Las técnicas de difusión audiovisual, la música, la imagen, cambios en la arquitectura y el urbanismo, diseño, escultura, pintura, cine, teatro; creando, promoviendo, orientando y organizando libremente, en un campo de amplias posibilidades.

Fdo: José Luis Isasa.

## CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

La descripción y avances de presupuestos que se adjuntan, responden a la creación de un CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO en Euskadi y que el mismo cubra las necesidades de creación y ayuda a los artistas vascos a unos niveles de vanguardia internacional, pero sin olvidar nuestra dimensión.

Este centro debería cumplir un programa organizativo que a nuestro juicio puede plasmarse en las siguientes condiciones:

1.- Centralización con una distribución posiblemente, de los servicios de:

- Sala de exposiciones general
- Biblioteca
- Hemeroteca
- Obra gráfica
- Sala de vídeo (8 unidades)
- Sala de audición musical
- Fonoteca
- Sala de grabación permanente
- Sala de grabación de discos (matrices)
- Cafetería

lo que independientemente de la conexión necesaria entre varios de estos apartados, mejora la distribución, control y servicio con un mínimo de empleados.

2.- Zona de talleres con sección de grabado y serigrafía.

3.- Aulas (2 unidades de 80 y 150 m<sup>2</sup>, respectivamente)

4.- Estudios de música electro-acústica y editora de partituras.

5.- Auditoria para 500 personas, con una instalación de escenario capaz de dar cabida a las últimas técnicas escénicas, así como a una orquesta sinfónica. Este escenario debería poseer la doble vertiente, de poder abrirse en este sentido opuesto a la sala a fin de incorporarse a un auditorio al aire libre capaz para 1500 personas.

6.- Salas de máquinas, dirección, secretaría, archivo y espacios, pasos y servicios de acuerdo con las necesidades del programa.

Dicho programa a albergar en la nueva construcción y por su situación, en la vecindad del Palacio de Urdanibia y las antiguas instalaciones de una ferrería (embalse y canalización sobre arcos), hace del nuevo edificio un delicado contrapunto enmarcado en una vegetación privilegiada.

Los esquemas de instalaciones y sus superficies aproximadas son los siguientes:

Hall-información.....	150 m <sup>2</sup> .
Sala general de exposiciones.....	600 m <sup>2</sup> .
Biblioteca.....	500 “
Hemeroteca.....	100 “

Obra gráfica.....	100 “
Sala de vídeos (8).....	60 “
Sala de audición musical.....	100 “
Fonoteca.....	100 “
Sala de grabación permanente.....	40 “
Cafetería.....	60 “

Talleres-ediciones propias del centro

Grabado y serigrafía.....	200 m2.
---------------------------	---------

Aulas

1 (10x 8).....	80 m2.
2 (15x10).....	150 “

230 m2

Estudio de música electro-acústica

Nº 1.....	50 m2.
Nº 2.....	50 m2.
Editora partituras.....	100 “

Secretaría-archivo-dirección.....170 m2.

Sala de máquinas.....350 “

Auditoria y escenario.....1000 “

Pasos, aseos, etc.....250 “

---

4.210 m2

Auditorio al aire libre (1500 personas)



## DOCUMENTO NÚM. 4

Resumen de la reunión en Vitoria el día 7 de agosto de 1976, en el “Hotel Canciller Ayala” para llevar a cabo una exposición de arte de vanguardia creado por artistas vascos.- Bilbao 11 agosto 197.  
Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18741-17.

Se reúnen:

Don Pedro San Cristóbal, por el Museo de Vitoria, don Javier de Bengoechea por el Museo de Bilbao. Y los pintores vitorianos don Moisés Plágaro, don Carmelo Ortiz de Elguea, don Alberto González, e Iñurrieta. Se había convocado también al pintor Mieg, que no acude pero al que representa Iñurrieta ya que ambos trabajan juntos en el mismo estudio.

Se expone la idea que es la siguiente: el Museo de Bilbao desea celebrar en el próximo otoño –en principio en el mes de noviembre- una exposición de arte vasco de vanguardia. Con ello se prestará la debida atención al artista vasco, y además se abrirá el Museo al artista contemporáneo joven, y al público interesado en el arte del momento, presumiblemente joven también. Se entiende que, al día de la fecha, los Museos no pueden ser meras colecciones pasivas, sino que tienen que promover o al menos participar en la vida cultural activa de las ciudades.

Esa exposición se podría completar con “mesas redondas” en las que los propios artistas, o comentaristas idóneos, subrayasen el significado o los propósitos de las obras expuestas. Podría intentarse, también la participación del público en tales reuniones.

El Museo de Vitoria se adhiere a la idea, expodrá [sic: expondrá] también la muestra en sus instalaciones, y entiendo que la exposición podría circular también por San Sebastián, y por Pamplona, ya que los artistas guipuzcoanos y navarros participarán en la misma. Esas exposiciones servirán para que los respectivos Museos conozcan la obra de esos artistas y puedan hacer adquisiciones que llenen las lagunas actuales de los Museos respecto al arte vasco de vanguardia, si en tales obras se advirtiera calidad e interés suficientes. Los artistas colaborarían señalando precios muy especiales a sus obras si un Museo se interesara por alguna o algunas de ellas.

Queda claro que se pretende una información sobre el arte precisamente de vanguardia, problemático, de investigación. Habrá que prescindir de los artistas vascos que hacen una obra actual pero encajada ya en el arte admitido, en el arte que circula. Da ahí que parezca oportuno limitar la edad de los expositores, inicialmente a 35 años como máximo. La exposición se refirará [sic: referirá], por esta vez, a pintura exclusivamente. Y por supuesto, junto a esas notas de novedad en el autor y en la obra, se exigirá una rigurosa calidad o un evidente interés en el material a seleccionar.

Se debate el problema de cómo convocar a los artistas -¿a quiénes?- y cómo hacer la selección. El Sr. Bengoechea aceptaría que en la elección de artistas y de obras se fuera a un sistema que permitiera que los propios artistas participasen en esas responsabilidades. Pero los artistas presentes opinan que tal sistema tropezaría con dificultades, y recuerdan los problemas surgidos para la reciente exposición de Venecia a causa del predominio que en la elección de autores ha tenido determinado pintor vasco. Parece preferible que sea el Museo de Bilbao quien curse cartas de invitación a los artistas que estime deben concurrir a la muestra. Se aprueba esa sugerencia.

Para iniciar una labor informativa previa, el día 8, y el día 9 de agosto los Srs. San Cristóbal y Bengoechea visitan los estudios de Alberto González, Moisés Plágaro y Carmelo Ortiz de Elguea. Al Sr. Bengoechea no le es posible visitar el estudio conjunto de Iñurrieta y Mieg porque a pesar de haber acudido a él las mañanas de los días 7 y 8 no ha encontrado a los artistas en él. No obstante, ha conocido obras de tales pintores en el Museo de Vitoria.

Se conviene con los artistas en girar una nueva visita a sus estudios en el próximo mes de octubre para decidir ya qué obras concretas de Alberto González, Plágaro [sic: Plágaro], Ortiz de Elguea (que expondrá en la Sala Lúzar de Bilbao en Octubre) e Iñurrieta, quedan seleccionadas. Como parece ser que Mieg tiene más de 35 años inicialmente no se cuenta con él, a no ser que, posteriormente, decidiera elevarse el tope de la edad, lo que entra en lo posible.

El Sr. San Cristóbal, y para finales de Agosto, preparará [sic: preparará] una entrevista y unas subsiguientes visitas a estudios con pintores guipuzcoanos para, en unión del Sr. Bengoechea, exponer la idea a esos artistas y comprobar el interés y calidad de sus obras. Posteriormente se intentará la misma operación con Pamplona.

Bilbao a 11 de agosto 1976.

Nota sobre reunión en San Sebastián, el día 18 de septiembre de 1976, para la exposición de artistas vascos.-

En San Sebastián, el día dieciocho de septiembre de 1976, se reúnen [sic: reúnen] los directores de los Museos de Vitoria y de Bilbao (Sres. Sancristobal y Bengoechea) y los siguientes artistas guipuzcoanos: Don Juan Luis Goenaga (Caserío Urruzola, Alquila, Guipúzcoa); Don Andrés Naguel [sic: Nagel] (Mola, nº 47, San Sebastián); Don Ramón Zubiarrain [sic: Zuriarraín] (Gral. Echagüe, nº 4-7º, San Sebastián); Don José Llanos (Pasajes de San Juan, Guipúzcoa); Don Vicente Ameztoy (Echeondora, Villabona); Don José Luis Zumeta (Nausia, nº 2, Usurbil) y Don Carlos Zabala (Cipriano Larrañaga, nº 18, Irún).

Por los Directores de los Museos se comunica a los reunidos la idea de celebrar en los Museos de Bilbao, Vitoria y San Sebastián, una exposición o muestra de la obra de los artistas vascos del momento, centrando la atención en aquellos artistas de menos de 40 años con una obra avanzada a tenor de las ideas que ya se recogieron en la reseña de la reunión tenida por los dos Directores de los dos Museos con artistas alaveses, el día ..... de Agosto del corriente año.

Los artistas guipuzcoanos se interesan por dicha exposición y aceptan el esquema general de ideas según los cuales la misma quedaría montada. De forma especial entienden que, efectivamente, los artistas deben ser directamente invitados por los museos. Por parte de los directores de los dos museos se precisa que, además, la selección no tendrá carácter de “numero clausus” puesto que, en el catálogo que se confecciona y en la publicidad que se haga a la exposición quedaría claro que se trata de un esfuerzo informativo acerca del arte vasco del momento que se inicia con esta exposición pero que tendrá o podrá tener continuación con muestra sucesivas en las cuales los artistas invitados puedan ser otros. Se invita a los reunidos a que si lo creen conveniente indiquen el nombre de pintores guipuzcoanos con los cuales, inicialmente, debería contarse. Se recomiendan por los presentes los siguientes nombres: Don José M. Tellería (Segura, Guipúzcoa), Carlos Sanz (Primo de Rivera, nº 3, San Sebastián), Marta Cárdenas (a falta de dirección será Don Pedro Sancristobal quien contacte con ella), Iñigo Altolaquirre (Casa Orio, Fuenterrabía).

Se acuerda que el sábado día 9 de octubre, los directores de los Museos, Don Pedro Sancristobal, y Don Javier de Bengoechea, se personen nuevamente en San Sebastián para visitar los estudios de los artistas y elegir ya dos obras de cada uno de ellos con destino a la exposición.

Bilbao, a 20 de Septiembre de 1976.

## DOCUMENTO NÚM. 5

JUNTA DE CULTURA. Actividades desarrolladas por Museo Provincial de Álava, Fray Francisco de Vitoria, 8 durante el año 1976.

Archivo del Territorio Histórico de Álava. ATHA, DAIC 16043-1.1

### ADQUISICIONES DE OBRAS DE ARTE:

#### PINTURA:

“Pintura” de Carlos Zabala Madina  
“Volúmenes” de Santos Iñurrieta  
“Pintura” de Antonio Saura  
“Pintura perspectiva en verdes, azules y violetas” y “Pintura malvas” de Rafael Ruiz Balerdi  
“Familia” de Vicente Ameztoy  
“Paisaje de Invierno” y “Ernio-Arenas” de Gonzalo Chillida  
“Pintura abstracta” de José Luis Zumeta  
“Escena de playa”, “Escena urbana” y “La mordaza” esculto-pintura de Rafael Canogar  
“Pintura” de Moisés Álvarez Plágaro  
“Tío Vivo” y “Paisaje” de Ángel Moraza Ruiz  
“Nubes” y “Horizontes” de Fernando Lerín  
“Abstracción”, “Grafismos” y “Bodegón” de Juan Navarro Ramón  
“Pintura” y “El Baño” de Carmelo Ortiz de Elguea  
“Pintura” y “Pintura” de Juan Mieg  
“La Dama de Elche” de Gregorio Prieto  
“Homenaje al Greco”, “Imagen y torso femenino”, “Imagen figurativa” y “Desnudo femenino” de Manuel Ángeles Ortiz  
“Serie Tonal” N<sup>o</sup>s: 1, 2, 3, 4 y 5 de Fernando Roscubas  
“Concepto en verdes” de Alberto González  
“País en Azul” de Enrique Suárez Alba  
“Inocente”, “Fin de la tarde” y “Vertical rota”, de Fermín Aguayo  
“Figura colgando ropa” esculto-pintura sobre lienzo y vidrio de Andrés Nagel.  
Tres cuadros de José María Tellería  
“Abstracción” de Luis Feito  
“Abstracción en naranja” y “Abstracción de grises” de Juan Luis Goenaga  
“Envuelto en líquenes” y “Quemando en tierra” de César Manrique  
“Apocalipsis de la Oleada” de Luis García Ochoa  
“Puerta” de Florencio Galindo  
“Homenaje a Vivaldi” de Enrique Vara  
“Maternidad” y “Hechos y locuras” de José Otero Laxeiro  
“Monroy I” y “Orte V” de Pablo Palazuelo  
“Peinture” de Antonio Tàpies  
“Femme dans la nuit” de Joan Miró  
“Caballete” de Martha Cárdenas  
“Sedimentación-Estructuración” y “Fumando duplex más espacio abierto” de Luis Gordillo  
“Los brujos de la guerra” de Alfonso Bonifacio  
“Leer a Daumier” de Equipo Crónica  
“La charanga” de Manuel Mompó  
“Artista en su taller o el placer de la pintura” de Guillermo Pérez Villalta  
“La Gilda de sobremesa” de M. Salamanca  
“Pintura” y “Composición” de Rafael Canogar  
“Oboe I” y “Adriática” de Fernando Zóbel  
“Los enemigos de Henry Ford” de José María Cundín Martínez  
“Metamorfosis” de Manuel Rivera

“Abstracción” de Fajardo  
 “Casi un silencio” de F. Farreras  
 “S. H.?” de Mouliá, pintura acrílica sobre tela  
 Un óleo sobre tablex, de C. Z. Arrastalu  
 Un gouache sobre tela de Gerardo Aparicio  
 “Catedral de León” y “Garrafontes” de Anguero, (acuarelas donadas por el autor).  
 “Espacio” de Begoña del Valle –Premio Bienal Plástica del Ayuntamiento de Vitoria y 2º Premio Diputación año 1976  
 “Diálogo ensimismado”, “Ventanas”, “Ascendentes”, “Pintura”, “Encuentros desesperados” y “Paisaje” de “Hanton”, Antonio González.

#### ESCULTURA

“Perros”. Fibra de vidrio de Andrés Nagel  
 “Andramari con Niño” de madera, de autor anónimo  
 “Homenaje a Chillida” en madera, de José Manuel Alberdi Elorza  
 “Estela I” escultura de madera de Néstor Basterrechea  
 “Santiago”, anónimo. Escultura en madera policromada.  
 “Cicugay” de José Aguirre. Escultura en madera  
 “Homenaje a J. Sebastián Bach” de José Manuel Alberdi, en madera.

#### LITOGRAFÍAS

Cinco litografías de Carmelo Ortiz de Elguea  
 “Hombre de espaldas” de Rafael Canogar  
 “Cocktail Party” de Antonio Saura  
 “Segalari”, “Euskal-Jokoak”, “Manos”, “Unamuno y San Ignacio” y “Caza de la ballena” de Barañaga.  
 “La ciencia dice”, “En la calle”, “Cascanueces”, “Disparos al aire” y “Una mano tendida” de Iraola.  
 Cinco litografías de Rafael Ruiz Balerdi  
 Idem. Idem., de José Luis Zumeta

#### SERIGRAFÍAS

“Los curas”, grupo de 4 serigrafías, “THE KING” grupo de 4 serigrafías, “El perro de Goya”, grupo de 4 serigrafías y “Aforismos” grupo de 6 serigrafías, de Antonio Saura.  
 Cinco serigrafías de Néstor Basterrechea.

#### AGUAFUERTES:

Un aguafuerte de Hernández Mompó  
 Idem. De Rafael Ruiz Balerdi

#### DIBUJO:

2 “Verticales” de Elena Asins, en cartulina  
 “Ritmo oblicuo-positivo”, “Ritmo oblicuo-negativo”, “Serie blanco y negro” y “Extremos mutilados” de Elena Asins.  
 4 dibujos sobre papel, de Mouliá.

#### VARIOS:

“Abstracción” técnica mixta sobre papel de Antonio Saura  
 “Dama en tcnicolor” collage y técnica mixta Antonio Saura  
 “Cara” óleo sobre papel, de Antonio Saura  
 “Un personaje”, “Montaje 4 dibujos” sobre papel, “Felipe II”, tinta y duco sobre papel, “Montaje cuatro dibujos sobre papel”, “Dama” dibujo a carón, “Superposición” tinta sobre fotografía, “Un personaje”, técnica mixta sobre papel y “Multitud” tinta y duco sobre papel de Antonio Saura.

#### RESTAURACIONES:

El Restaurador del Consejo de Cultura, don Francisco Villanueva Matute, ha restaurado en el Museo los siguientes cuadros:

“Retrato de dama” de Félix Revelio de Toro  
 “La Reina Gobernadora” de Pablo de Uranga  
 “Muchacha asomada a la ventana” de José Moreno Garayo  
 “Almendro en flor” de Francisco Galindo  
 “El Campo” de Salaverría  
 “Abstracción” de Luis Feito

- “Homenaje a Vivaldi” de Enrique Vara
- “Ventana” de “Hanton” Antonio González
- “Cambio de turno en la mina” de Elías Salaverría
- “Valle-Inclán” y Florero” de Juan Echevarría y Zuricalday
- 81 obras del pintor Luis Feito procedentes de Madrid, para la Exposición Antológica organizada y patrocinada por el Consejo de Cultura
- “Segoviano” de J. B. Ibarrondo
- “Pintura acrílica”, de Luis Feito
- De la Fundación América:
- Dos paisajes, “Villodas” y “Calma en el Valle”
- En la Casa Palacio Provincial:
- “Copia del Cristo de Ribera” de Aldekoa
- “San Antonio Abad”
- “Voluntaria entrega de Álava”
- 1º “Milagro de San Antonio”
- 2ª “Milagro de San Antonio”
- “La Prudencia de Abigail”
- “Retrato de D. Bartolomé José de Urbina” Anónimo
- “Retrato de D. Ramón María de Urbina”. Anónimo
- 2 molduras de espejo de la Sala de Ante-sesiones.

El día 29 de Marzo quedó montada en el Museo Provincial una importante exposición de Arte Vasco Contemporáneo, en la que figuraron los artistas jóvenes más destacados de Álava, Guipúzcoa y Navarra. Para esta exposición se habilitaron las dos grandes salas de la planta baja del Museo así como otras dos del segundo piso. La parte más notable de la obra expuesta son adquisiciones del Consejo de Cultura, y el resto, constituida por obras cedidas temporalmente por los artistas para esta exposición.

Personal del Museo Provincial dejó instalada la exposición del Arquitecto y artistas Imanol Ordorika, en la Sala de Exposiciones de la Caja Provincial de Ahorros de Álava, que tuvo lugar entre los días 23 de Junio y 3 de Julio. Asimismo instalaron en la misma Sala, la exposición del pintor Luis Feito, que se efectuó entre los días 30 de Noviembre y 1 de Diciembre.

El día 24 de Diciembre se inauguró la exposición del pintor Fermín Aguayo ubicada en la sala de Exposiciones del Museo Provincial y se clausuró el día 11 de Enero de 1977.

PUBLICACIONES:

El Consejo de Cultura ha editado las siguientes obras:

- “Desamortización, Fueros y Pronunciamientos en Álava” de José María Mutilos Poza.
- “El Concierto económico con Álava” de José Badía La-Calle.
- “Cinco ensayos al filo de la jubilación” de José Carreras Picó.
- “Gregorio Fernández en Álava” y “El escultor Lope de Larrea” de Salvador Andrés ORDax.

DIVULGACIÓN CULTURAL:

El día 28 de Julio se celebró en el Museo Provincial una Reunión-Coloquio para la presentación del Proyecto “Plaza-Monumento a los Fueros” del escultor Eduardo Chillida y del arquitecto Luis Peña Ganchequi, y, de los días 12 al 28 de Agosto, el XXXI Curso de la Universidad de Valladolid en Vitoria, en el se dieron varias conferencias. Se ha organizado el Concurso de Cuentos “Premio Ignacio Aldekoa” cuyas bases se adjuntan, al que se presentaron ciento ochenta y cuatro cuentos, habiéndose concedido por el Jurado calificador los siguientes premios:

- Primero, de 100.000 pesetas a D. Luis Mateo Díez. Por su cuento “Cenizas”.
- Segundo, de 50.000 pesetas a D. Luis Alfredo Béjar, por su cuento “El hombre que regreso al polvo”
- Tercero, de 25.000 pesetas a D. José María Páez Balgañón.

Durante el año 1976 han visitado el Museo Provincial 23.645 personas, desglosadas en la siguiente forma:

Nacionales.....	21.719
Extranjeros.....	576
Visitas colectivas.....	1.350 (en su mayoría Colegios).
	-----
	23.645 visitantes

## DOCUMENTO NÚM. 6.

AYUNTAMIENTO DE LA ANTEIGLESIA DE BARACALDO. Bases de la Exposición.  
 Archivo Municipal de Baracaldo, sin signatura.

Baracaldo, 6 de noviembre de 1971.

Correspondiendo a las sugerencias de diversos artistas de la región vasco – navarra, sobre la conveniencia de realizar una exposición conjunta de las Artes Plásticas que en ella se están desarrollando, el Ilmo. Ayuntamiento de la Anteiglesia de Baracaldo hace una llamada a los artistas nacidos o radicados en las provincias de Vizcaya, Guipúzcoa, Álava y Navarra

El fin de esta Exposición, además de su sentido pedagógico para el pueblo baracaldés, es investigar el momento actual del Arte Vasco, los elementos comunes que lo caracterizan, las aportaciones plásticas de artistas de otras provincias y, a la recíproca, la influencia de estos elementos comunes sobre los últimos artistas citados.

Esta Exposición se organizará con arreglo a las siguientes Bases:

- 1.ª- Si el número de trabajos presentados, excediera de la capacidad de la Sala, la Exposición se dividirá en dos fases.
- 2.ª- La inauguración de la Exposición se realizará el 15 de diciembre de 1971, siendo el lugar de la misma la 5.ª planta del Ayuntamiento (Salón de Exposiciones).
- 3.ª- La entrega de las obras, deberá realizarse en las fechas comprendidas del 8 de noviembre al 7 de diciembre, en la 6.ª Planta del Ayuntamiento de Baracaldo (Biblioteca Municipal).
- 4.ª-El criterio de participación en una u otra fase será el orden alfabético, a partir del primer apellido. No se admite pseudónimo eventual.
- 5.ª- Se admitirán hasta tres obras por artista, debiendo éste indicar el orden de preferencia de las mismas. Según el número total de obras presentadas y el espacio útil de la Sala, se expondrán tres, dos o una, de cada participante, siguiendo el orden de preferencia señalado por éste.
- 6.ª- Podrá presentarse toda obra que entre dentro del amplio concepto de Artes Plásticas, sea escultura, pintura, grabado, bajorrelieve, etc., etc., sin discriminación de técnicas (óleo, acuarela, cerámica...), ni dimensiones. Puesto que esta Exposición alienta el espíritu creativo, huelga advertir que no se admiten copias de otras obras, solo originales.
- 7.ª- Igualmente, no existe criterio discriminativo respecto al participante, por edad o formación artística. Sí se recomienda, sin embargo, el ejercicio de la autocritica, para que esta Exposición responda a los fines de su planteamiento. El sentido de responsabilidad crítica, en todos aquellos que deseen participar, es uno de los factores que diferenciarán una simple acumulación de obras, de una auténtica Exposición representativa del Arte actual.
- 8.ª- Por carecer de sentido competitivo, no habrá premiadas, ni en metálico, o por galardón, trofeo o medalla.
- 9.ª- En sobre cerrado, acompañarán a la entrega de la obra, los siguientes datos:
  - a) Personales.- Nombre y apellidos. Dirección. Teléfono (si lo tiene). Edad, lugar de nacimiento y tiempo de residencia en la Provincia.
  - b) Técnicos.- Título de la obra (si lo tiene). Materiales empleados. Dimensiones, escala personal de preferencia de las obras presentadas. Valoración económica para un posible adquiriente (si la tiene, se supondrá que no está a la venta).
- 10.ª- El envío y recogida de obras será a cargo de los Artistas Expositores, respondiendo este Ayuntamiento de los deterioros o roturas desde su recepción, hasta su reexpido, el cual lo realizará el Ayuntamiento una vez terminada la Exposición, y si el expositor no indica su interés en recogerlo personalmente.

Baracaldo, 6 de noviembre de 1971.



## DOCUMENTO NÚM. 7

JORGE OTEIZA. Baracaldo, 2 febrero 1972.

Fondo Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD Caja PRE-34, Carpeta conferencias.

BARACALDO, 2, 2, 72

en esquema, una consideración de la CRISIS ACTUAL DEL ARTE nos permitirá abordar la crítica de esta Exposición y los acuerdos que tendremos que tomar los Artistas vascos que aquí nos hemos presentado.

La profunda crisis actual en el arte es doble, presenta 2 caras, una positiva y la otra negativa.

La crisis positiva = El objetivo o los objetivos experimentales del arte contemporáneo se han cumplido. Se han necesitado unos 50 años, concretamente desde su génesis a partir del final del impresionismo. Por una parte se ha llegado a elaborar una nueva sensibilidad de comportamiento perceptivo audiovisual, de dominio y control de los fenómenos experimentados en el laboratorio del artista y que ahora podemos localizarlos en la realidad y en la vida.

Esta nueva sensibilidad es una propiedad social que el artista debe pasarla al pueblo. Pero el artista prefiere seguir explotándolos en su proyecto como una propiedad privada. Necesitamos entre nosotros plantearnos la naturaleza de esta devolución, de este traslado. Requiere por nuestra parte generosidad e inteligencia: un planteamiento político y económico de esta delicada operación que obliga a poner al artista al contacto de lo educativo en todos los niveles, particularmente, en le popular, en el niño.

La nueva obra de arte está en la Naturaleza, en nuestra vida diaria: esto quiere decir que su naturaleza es compuesta. Que se han borrado las fronteras entre las distintas formas o géneros de expresión, exactamente como ocurre en el espacio exterior de la vida real. EL artista también en este aspecto creador, ha sufrido una mutación, un cambio radical de naturaleza, que nos obliga a un nuevo y más completo tipo de preparaciones. Es preciso ahora que el artista entre en el conocimiento y comportamiento experimentales de todas las formas de expresión en conjunto. La obra de arte compuesto es de estructura teatral, vuelve al pueblo en forma de fiesta o participación colectiva, de espectáculo. También aquí precisamos de una nueva política sobre nuestra educación y nuestro comportamiento.

La ESCUELA DE DEVA nace como un centro de comunicaciones entre los artistas de nuestro país para afrontar esta problemática doble: la de nuestras nuevas preparaciones y la de nuestra proyección en nuestro pueblo para promover su participación y creatividad.

Pero veamos, antes de considerar la crítica de nuestra exposición desde los aspectos positivos de la crisis positiva del arte contemporáneo, veamos la cara negativa o reaccionaria de la crisis en el arte contemporáneo.

El arte contemporáneo tiene un gobierno mundial, es una poderosa industria que maneja y controla la producción y consumo de las obras de arte, a través de las grandes galerías de arte, capitales Londres, N. York, París, Madrid, maneja los certámenes internacionales de Venecia y San Paulo, editoriales, publicidad, revistas, crítica, periodistas.....

Esta industria no puede pararse. La experimentación lógica ha concluido en la fundamental y se siente un gran silencio creador. El mercado artístico precisa de más obras, de más artistas. Si la obra está de vuelta en la Naturaleza, el artista toma pedazos enteros en la realidad y las traslada a las galerías de arte.

El mercado necesita más artistas y los necesita ajustados a la escala de precios para sus compradores. Necesita artistas divididos en categorías. Contra esta división se oponen la mayoría en aumento de los artistas. Este es el carácter contestatario de la oposición a los premios, porque la mayoría queda siempre fuera. Los de arriba en cambio aceptan, sus premios por su dócil y buen comportamiento con las galerías, o se oponen a la competición después de haber obtenido alguno de los grandes premios, pero no antes.

Toda esta agitación actual en el mercado del arte es contrarrevolucionaria, nada tiene que ver con el planteamiento en cada país de una revolución cultural. EL artista sometido al movimiento del mercado mundial no tiene país.

Nosotros sí tenemos país. Qué es revolución cultural entre nosotros? Estamos acercándonos a la posibilidad de una concienciación crítica de esta Exposición de Baracaldo: antes de reflexionar entre nosotros, hemos suprimido los premios para Baracaldo y hemos contratado unos críticos reaccionarios, ajenos a nuestra realidad y nuestros intereses, ¿Trataba esta Exposición de promocionar artistas?

De organizarnos? De acercarnos a nuestro pueblo?

Al suprimir los premios hemos ahorrado dinero a quienes nos deben mucho dinero: Diputaciones, Ayuntamientos, industriales etc. Podíamos haber resaltado nuevos valores, promocionando nombres de artistas, ya que nuestra situación es totalmente distinta a la de los artistas en el juego mundial de las galerías, allí sobran, que nos faltan

El dinero de los premios podía haber pasado a un Fondo Económico de los Artistas Vascos ¿Cómo emplearlo? Becas para el interior de nuestro país y para completar el cuadro de nuestros especialistas para nuestra educación.

Estamos a tiempo de constituirnos todos los artistas en Jurado de la exposición y preparar un informe y destacar los nombres que habría que destacar. Y de tratar todos aquellos aspectos que debemos mejorar nuestra situación actual.

## DOCUMENTO NÚM. 8

Reunión celebrada en Vitoria el 1 de junio de 1972.  
Archivo Fundación Ostolaza de Deba, sin signatura.

Habiendo sido invitados a esta reunión, por convocatoria certificada y urgente, con fecha de 29 de mayo de 1972, para reunirse en Vitoria el día de la fecha, los artistas vascos siguientes: Adolfo Arri, José Antonio Arza, Néstor Basterretxea, Dionisio Blanco, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Vicente Larrea, Remigio Mendiburu, Juan Mieg, Fernando Mirantes, Carmelo Ortiz de Elguea, Jorge Oteiza, José Ramón Carrera, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta.

De los cuales asisten por sí o por representación:

Adolfo Arri, Dionisio Blanco, Agustín Ibarrola, Vicente Larrea, Juan Mieg, Fernando Mirantes, Carmelo Ortiz de Elguea, Jorge Oteiza y José Ramón Carrera. Excusa su asistencia y da conformidad a las resoluciones, Néstor Basterretxea; así como excusan su asistencia Eduardo Chillida y Rafael Ruiz Balerdi, rogando todos ellos información sobre la redacción definitiva de los acuerdos.

REUNIÓN: Comienza la reunión recordando la larga experiencia de proyectos de actividades culturales vascas.

Se hace constar que la interrupción de esta trayectoria hacia Pamplona se produjo en Vitoria y por esta razón se ha creído conveniente reanudar la misma en el mismo lugar.

### CONCLUSIONES:

- 1.- Los reunidos consideran necesaria la creación de una oficina permanente en Pamplona con el fin de coordinar y canalizar la actuación de los artistas vascos durante la preparación y desarrollo de los encuentros.
- 2.- Considerada la necesidad del nombramiento de una dirección de montaje, esta asamblea considera imprescindible recabar de la organización de los encuentros la financiación de las gestiones a realizar por la dirección de montaje designada.
- 3.- Considerada la necesidad de participación en Pamplona de otros sectores de la cultura vasca, en función de las directrices marcadas por los organismos de los encuentros internacionales, en cuanto a la presencia de manifestaciones culturales tradicionales junto a las de tipo experimental, investigativo, etc., la presente asamblea ha realizado un detallado estudio de participantes tanto individuales como colectivos cuya presencia se considera imprescindible.
- 4.- Se considera necesario que todo el material audiovisual disponible después de los encuentros de Pamplona se destine a un centro de archivo e investigación artística, condición que en esta ocasión solamente cumple la Escuela de Deva, la cual puede utilizar con garantías de eficacia y difusión el material recibido.
- 5.- La asamblea decide que la designación de participantes y la selección de su obra, tanto en estos encuentros como en manifestaciones similares, será decidida, en cada caso, libremente por las asambleas de cada región del País Vasco.

**DOCUMENTO NÚM. 9**

JORGE OTEIZA. “Carta sobre Encuentros de Pamplona”, Deba, 31 mayo 1972.  
Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, Fondo Documental, FD. 12676, Signatura E-37/85

Deba, 31 mayo 72

Con un saludo a los compañeros de la reunión de Vitoria, contesto a vuestra invitación:

Delego en Koldo Azpiazu mi representación, él es portavoz de la RESOLUCIÓN NÚM. 2 tomada en Deba, con la que estoy de acuerdo. Espero que comprendáis que es el complemento inseparable del magnífico análisis objetivo de la situación que en Pamplona se nos plantea a los Artistas Vascos, y que se hace en la Resolución de los Artistas Vizcaínos, Yo diría que a ESCUELA VASCA, ya que en Escuela Vasca nos definimos los Artistas Vascos como capaces de controlar nuestros actos, organizar nuestros esfuerzos, y fortalecer con nuestra unión la defensa de nuestros intereses colectivos antes que las personales y jamás en contra de nuestro pueblo.

Pero no hay praxis revolucionaria, de nada sirven los buenos análisis revolucionarios si no van seguidos de un auténtico comportamiento revolucionario. Los ENCUENTROS DE PAMPLONA anticipan efectivamente los encierros de los sanfermines con un visible encierro de cabestros vascos a los que se nos invitó, o más exactamente, en términos taurómacos, se nos cita con un poco de alfalfa del folklore de la vanguardia ya un tanto retrasada del arte contemporáneo.

Cómo también olvidar que fuimos ESCUELA VASCA quienes hace unos años ofrecimos a Pamplona la capitalidad universitaria de los Artistas Vascos y fuimos rechazados en los últimos momentos, en las mismas puertas de Pamplona, por los intereses que se impusieron del Opus y la debilidad del diputado foral Sr. Urmeneta? El artista vasco puede tener intereses personales en olvidar, pero un artista revolucionario, un artista EN ESCUELA VASCA no puede olvidar. En ESCUELA VASCA toda oportunidad es buena para actuar o contraatacar, como nos corresponde ahora exigiendo [sic] las condiciones que consideramos, que espero reconsideréis vosotros como mínimos para participar.

Y como última observación, permitidme rogaros que aceptéis mi alejamiento definitivo de nuestra lucha con los demás en la que siempre he creído. He dejado de creer. Que tengáis la suerte que no hemos tenido cuando yo os he acompañado, que la alegría de la lucha por nuestro país trabajador vasco, que os decidáis, que os acompañe. Un abrazo,

Jorge Oteiza



## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AGUILERA CERNÍ, Vicente [coord.]. *El arte en la sociedad contemporánea*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.
- AIT MORENO, Isaac. *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1979-1984*. [Tesis Doctoral], directoras: Carmen Bernárdez Sanchís, María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2009.
- AIZPURUA, Mikel. *Udako Euskal Unibertsitatea Euskal kulturagintzan: basierako urteak 1973-1984*. Bilbao: Udako Euskal Unibertsitatea, 2003.
- ALBARRÁN, Juan [Coord.]. *Arte y Transición. Brumaria 24*. Madrid: Brumaria, 2012.
- ALONSO-PIMENTEL, M<sup>a</sup> del Carmen. *Amable Arias*. San Sebastián: Universidad de Deusto, 1997.
- ÁLVAREZ LÁZARO, Pedro [Dir.]. *Cien años de educación en España. En torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica, 2001.
- ALOY RUIZ, María de las Mercedes Araceli. *Historia de la Formación Profesional en la Comunidad Autónoma Vasca durante el siglo XX*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad País Vasco, 1987.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad. *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa. 1930-1980. Medio siglo de una Escuela Vasca de Escultura*. San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983.
- , Jorge Oteiza. *Pasión y razón*. San Sebastián: Nerea, 2003.
- ANGULO BARTUREN, Javier. *Ibarrola. ¿Un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra. 1950-1977 de Aránzazu a la Bienal de Venecia)*. San Sebastián: L. Haranburu, 1978.
- ARANZASTI, María José. “Panorama general de la fotografía en el País Vasco: temáticas, nuevas tendencias y hábitos perceptivos en la era de la “iconosfera”. En *XV Congreso de Estudios Vascos. -euskal zientzia eta cultura, eta sare telematikoak*. Sección 5<sup>a</sup>: Artes Plásticas. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2001; pp. 53-78.
- ARAÑÓ GISBERT, Juan Carlos. *La Enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*. [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Reprografía, 1988.
- ARÓSTEGUI BARBIER, Juan de. *La pintura vizcaína de postguerra. Del grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972.
- ARREGUI, Ana, MARTÍN, Edurne. *El Palacio de Agustín Zulueta: de residencia familiar a Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2016.
- ARRIAGA LANDETA, Mikel; PÉREZ SOENGAS, José Luis. *La prensa diaria en Euskal Herria (1976-1998)*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco, 2000.
- ARRIBAS, María José. *40 años de arte vasco (1937-1977). Historia y documentos*. San Sebastián: Erein, 1979.
- ARRIETA, Leyre; BARANDIARÁN, Miren. *Diputación y modernización: Gipuzkoa 1940-1975*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2003.
- ARRIZABALAGA SALGADO, Víctor. *El coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX*. [Tesis Doctoral], director: Ignacio Díaz Balerdi. Vitoria: Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, Departamento de Historia del Arte y Música, 2015.
- ARRUABARRENA, Jesús Mari, SARRIONANDIA, Joseba, ANGOITIA, Txelu. *Durango Azoa 1965-2015*. Durango: Gerediaga Elkartea, 2015.
- Asociación de Familias de Recaldeberri. *El libro negro de Recaldeberri*. Barcelona: Editorial Dírosa, 1975.
- AZPEITIA, Ángel; LORENTE, Jesús Pedro [ed.]. *Exposiciones de arte actual en Zaragoza. Reseñas escogidas. 1962-2012*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- BARANDIARÁN, José Miguel de [et al.]. *Cultura Vasca*. Tomo II, San Sebastián: Erein, 1978.
- BARAÑANO, Kosme María de. *La Escultura de Vicente Larrea*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991.
- BARREIRO LÓPEZ, Pilar. *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- BENGOECHEA, Javier de. *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.



- BOLAÑOS, María. *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Ediciones Trea, 1997.
- BONET, Juan Manuel. *Museo de Arte Abstracto Español Cuenca*. Madrid: Fundación Juan March, 1988.
- BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim; MERCADER, Antoni; MUNTADAS, Antoni. *En torno al vídeo*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2010.
- BOZAL, Valeriano [et al.]. *La enseñanza en España*. Comunicación. Serie Hoy. Madrid: Alberto Corazón editor, 1975.
- . *Modernos y postmodernos*. Madrid: Historia 16, 1993.
- . *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*. Madrid: Espasa Calpé, 1995.
- . *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- BOZAL, Valeriano; LLORENS, Tomás [coord.]. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOZAL, Valeriano; CALABUIG, Tino, CORAZÓN, Alberto, ALBARRÁN, Diego. “Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación”. En ALBARRÁN, Juan [Coord.]. *Arte y Transición. Brumaria 24*. Madrid: Brumaria, 2012; pp. 283-296.
- BUENO PETISME, M<sup>a</sup> Belén. *La Escuela de Arte de Zaragoza. La evolución de su programa docente y la situación de la enseñanza oficial del grabado y las artes gráficas*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del Franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Biblioteca de Historia núm. 30. Madrid: CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988.
- CASTAÑER, Xesqui. “El coleccionismo público vasco y sus diferentes identidades”. En *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, CEHA*. 28 septiembre – 1 octubre 1998, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998; pp. 433-444.
- CARRILLO, Jesús [et al.]. *Desacuerdos, sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Vol. I. San Sebastián (etc.): Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, UNIA, arteypensamiento, 2004.
- CARRILLO, Jesús, VINDEL, Jaime [ed.]. *Desacuerdos, sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Vol. 8. Barcelona [D. L.]: Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Internacional de Andalucía, UNIA, arteypensamiento, 2014. También puede consultarse en: [www.museoreinasofia.es/publicaciones/descuerdos](http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/descuerdos) [Consultado en junio de 2018].
- CHILLIDA, Eduardo; PEÑA GANCHEGUI, Luis. *Memoria proyecto de Plaza-Monumento a los Fueros*. Vitoria: Excma. Diputación Foral de Álava, 1976, s. p.
- CHILLIDA, Susana [ed.]. *Elogio del horizonte, conversaciones con Eduardo Chillida*. Madrid: Destino, 2003.
- CHINCHETRU, Felipe, MARTÍNEZ SALAZAR, Joaquín [Dir.]. *Informe sobre la Universidad del País Vasco desde su creación hasta 1981*. Vitoria: Departamento de Planificación Educativa del I.C.E. de la Universidad Pública Vasca, Consejería de Educación del Gobierno Vasco, 1983.
- DÁVILA BALSERA, Pauli. *Las Escuelas de Artes y Oficios y el proceso de modernización en el País Vasco. 1879-1929*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1997.
- DE AZCONA, Tarsicio. *Fundación y construcción de San Telmo de San Sebastián. Estudio y Documentos*. San Sebastián: Grupo Doctor Camino de Historia de San Sebastián, Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, 1972.
- DE BEGOÑA, Ana. *Vitoria. Aspectos de una arquitectura y urbanismo durante los dos últimos siglos*. Vitoria: Caja Provincial de Álava, 1982.
- DE BEGOÑA, Ana; BERIAIN, María Jesús; MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas. *Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria: Diputación de Álava, 1982.
- DE DIEGO, Estrella. *Artes visuales en Occidente. Desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2015.
- DE HARO, Noemí. *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta*. [Tesis Doctoral], director: Miguel Cabañas Bravo. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte

- III (Contemporáneo), 2009.
- . *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- DE LA ENCINA, Juan. *La Trama del Arte Vasco*. Bilbao: Editorial Vasca, 1919.
- DE LA GRANJA, José Luis; BERAMENDI, Justo; ANGUERA, Pere. *La España de los nacionalismos y las autonomías*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.
- DE LA GRANJA, José Luis; DE PABLO, Santiago, [Coord.]. *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- DE LA TORRE OLIVER, Francisco. *Figuración postconceptual. Pintura española: de la nueva figuración madrileña a la neometafísica. (1970-2010)*. [Tesis Doctoral], director: David Pérez Rodrigo. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011.
- DE PABLO, Santiago. *Cien años de cine en el País Vasco, (1896 – 1995)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava. Departamento de Cultura y Educación, 1996.
- DE PABLO, Santiago [et al.]. *Historia de la UPV-EHU, 1980-2005: eman ta zabal zazu*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2006.
- DEPARTAMENTO DE CULTURA DEL GOBIERNO VASCO. *Departamento de Cultura. Memoria, 1980-1984*. Vitoria: Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1985.
- DÍAZ BALERDI, Iñaki. *Archipiélagos imaginarios. Museos de la Comunidad Autónoma del País Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2010.
- DÍAZ SÁNCHEZ; Julián. “Sobre la recepción del “Pop Art” en España”. En CABAÑAS BRAVO, Miguel [Coord.]. *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2005; pp. 495-504
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel. *Cloc: historias de arte y desastre (1978-1981)*. Madrid: Hiperión, 1999.
- DICKIE, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.
- DIEZHANDINO NIETO, María Pilar [et al.]. *La nueva información: Análisis de la evolución temática de los contenidos de la prensa vasca (1974/95)*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco, 1997.
- ELORZA, Antonio; GARMENDIA, José María; JAÚREGUI, Gurutz; DOMÍNGUEZ, Florencio. *La historia de ETA*. Madrid: Temas de hoy, 2000.
- ELORZA BERECIARTU, María Teresa. *Eduardo Chillida y la cultura vasca*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, Jakinet, 2006.
- ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE BILBAO. *Memoria presentada por la Junta Directiva en la Exposición Universal de Barcelona*. Bilbao: [s. n.], 1888.
- ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE LA CIUDAD DE VITORIA. *Curso 1956-57*. Vitoria: Tipografía Egaña, 1957.
- ESPEL ALDÁMIZ-ECHEVARRÍA, Miguel. *El mercado del arte. Reflexiones y experiencias de un marchante*. Gijón: Ediciones Trea, 2013
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo [Coord.]. *Pulchrum: scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra: Universidad de Navarra, 2011.
- FERNÁNDEZ PRADO, Emiliano. *La política cultural, qué es y para qué sirve*. Gijón: Ediciones Trea, 1991.
- FLORES GÓMEZ, Teodoro. *Universidad del País Vasco. Euskal Herriko Unibertsitatea. 1968-1993*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1997.
- FORNELLS, Montserrat [et al.]. *San Telmo, crónica de un centenario*. 2ª edición. San Sebastián: Amigos del Museo San Telmo, 2003.
- FUENTES, Juan Francisco; FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. *Historia del periodismo español. Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.
- FURIÓ, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2000.
- FUSI, Juan Pablo. *Un siglo de España. La cultura*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 1999.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel. *Los años setenta en Valencia. La consolidación de lenguajes y estéticas individuales en las artes plásticas*. [Tesis Doctoral] director: Ramón de la Calle. Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de

- Filosofía y Ciencias de la Educación, Departamento de Filosofía, Área de Estética y Teoría de las Artes, 1988.
- GARCÍA GARCÍA, Isabel. *Tiempo de estrategias. La asociación de artistas plásticos y el arte comprometido en los años setenta*. Colección Historia del Arte, Serie Artes y Artistas, 66. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016.
- GARCÍA MARCOS, Juan Antonio. *Los miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa en la historia reciente de la plástica vasca*. San Sebastián: Asociación Artística de Guipúzcoa, 1999.
- . *Salas y galerías de arte en San Sebastián. 1878-2005*. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2007.
- . *La Asociación Artística de Guipúzcoa del siglo XX al XXI. 1949-2009*. San Sebastián: Asociación Artística de Guipúzcoa, 2009.
- GARMENDIA, Francisco [et al.]. *Prensa, radio y televisión. Euskal Herria Emblemática*. Lasarte-Oria: Ostoa, 2003.
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Las exposiciones de arte moderno de Bilbao, 1900-1910: un intento modernizador pagado con espinas de indiferencia*. San Sebastián: Bassarai, 2007.
- GONZALO CARO. *Exposición en Arteder'83*. [Tesina de convalidación], Bilbao, 24 enero 1986, [sin editar].
- GRACIA, Jordi; RUIZ CARNICER, Miguel Ángel. *La España de Franco. (1936-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2004.
- GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980). Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*. Madrid: Akal, 1985.
- . *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1990*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- . *Los manifiestos del Arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980 – 1995*. Madrid: Akal, 2000.
- . *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956). Actas del congreso*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- HERNANDO CARRASCO, Javier. “Del artista comprometido al individualismo postmoderno”. En RODRÍGUEZ ESCUDERO, Paloma; SÁENZ DE GORBEA, Xabier; OLAIZOLA, Ane [Coord.]. *El papel y la función del Arte en el siglo XX*. Vol. II. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco; pp. 255-265.
- HIDALGO, Manuel; FERNÁNDEZ, Alicia. *Conversaciones con artistas navarros: Pedro Salaberrí*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, 2007.
- IBARRA GÜEL, Pedro. *El movimiento obrero en Vizcaya: 1967 – 1977. Ideología, organización y conflictividad*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1987
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1989.
- . *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*. Cuadernos Arte y Mecenazgo, núm. 2. Madrid: Fundación Arte y Mecenazgo, 2013; pp. 51-60. [www.fundacionarteymecenazgo.org](http://www.fundacionarteymecenazgo.org) [Consultado en noviembre de 2015].
- JIMÉNEZ DE ABERÁSTURI, Juan Carlos; LÓPEZ ADÁN, Emilio. *Organizaciones, sindicatos y partidos políticos ante la transición: Euskadi 1976*. San Sebastián: Euzko Ikaskuntza, Centro de Documentación de Historia Contemporánea del País Vasco, 1989.
- KORTADI, Edorta [Coord.]. *Censo de Museos del País Vasco*. San Sebastián: Euzko Ikaskuntza, 1987.
- LACRUZ NAVAS, Javier. *El grupo de Trama (vol. I): José Manuel Broto, Xabier Grau, Federico Jiménez Losantos, Javier Rubio, Gonzalo Tena*. Zaragoza: Mira, 2002.
- LARREA, Juan [et al.]. *Guernica: Pablo Picasso*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1977.
- LAYUNO ROSAS, María Ángeles. *Museos de Arte Contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*. Gijón: Ediciones Trea, 2003.
- LERCHUNDI, Alberto. *La Gaceta del Norte. Sus ochenta y tres años de vida*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco, 1985.
- LÓPEZ AGUIRRE, Elena. *Historia del rock vasco. Edozein herriko jaixetan*. Vitoria: Ediciones Aianai, 2011.
- LÓPEZ DE JUAN ABAD, José Manuel. *La Autonomía Vasca. Crónica del comienzo. El Consejo General Vasco del País Vasco*. San Sebastián: Txertoa, 1998.

- LÓPEZ LANDABASO, Patricia. *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el País Vasco*, [Tesis Doctoral], director: Daniel Rodríguez, Bilbao: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2016.
- LÓPEZ ROMO, Raúl. *Euskadi en duelo. La central nuclear de Lemoiz como símbolo de la Transición vasca*. San Sebastián [D. L.]: Fundación 2012 Fundazioa, 2012.
- LÓPEZ VIZCAÍNO, Pilar. “La formación oficial en las artes figurativas. La escuela de Bellas Artes de San Fernando”. En HENARES, Ignacio Luis; CASTILLO, José, PÉREZ, Gemma, CABRERA, María Isabel [Coord.]. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956). Actas del congreso*. Universidad de Granada, 2000. Vol. 1, Granada: Universidad de Granada, 2001; pp. 661- 675.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Andrés Nagel*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1992.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel. *Pintura Vasca*. Bilbao: Neguri Editorial, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1980.
- LLANO, Rafael [Coord.]. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2017.
- LLORENTE, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo. (1936-1951)*. Colección La Balsa de la Medusa, núm. 73. Madrid: Visor, 1995.
- , *Arte e ideología en la España de la Postguerra. (1939-1951)*. [Tesis Doctoral], director: Antonio Bonet Correa. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia, 2002.
- MAKAZAGA, Leire, VADILLO, Miren. *La Escuela Experimental de Arte de Deba: una apertura a la vanguardia*. Deba: Debako Ostolaza Kultur Elkarte, 2005.
- MANSO DE ZÚÑIGA, Gonzalo. *Museo San Telmo. San Sebastián*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976.
- MARAÑA, Félix [Coord.]. *Carlos Sanz, por dentro*. San Sebastián: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa. 1989.
- MARAÑA, Félix. *Jorge Oteiza, elogio del descontento*. Zarautz: Itxaropena-Birmingham, 1999.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. Antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal, 1986.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. *Jorge Oteiza y las vanguardias históricas. El arte como sistema simbólico*. [Tesis Doctoral], director: Dr. Mikel Azurmendi Intxausti, San Sebastián: Universidad del País Vasco. Facultad de Filosofía, 1991.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos [Coord.]. *Arte y estética, metáforas de la identidad. Seminario interdisciplinar de investigaciones estéticas*. Arteleku, noviembre 1991. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1991.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos; AGUIRRE ARRIAGA, Imanol. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad (1882 – 1966)*. Irún: Alberdania, 1995.
- MARZO, Jorge Luis. *Arte moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Girona: Fundació Espais, 2008.
- , *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?: arte y poder en España desde 1950*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España. (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2015.
- MATA, José Manuel. *El nacionalismo vasco radical. Discurso, organización y expresiones*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1993.
- MONTERO, Manuel. *Historia del País Vasco. De los orígenes a nuestros días*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1996.
- MUÑOZ, Francisco Javier. *El museo ausente. La evacuación del Museo de Arte Moderno de Bilbao durante la Guerra Civil*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2017.
- LÓPEZ DE MATURANA, Virginia. *La reinención de una ciudad. Poder y política simbólica en Vitoria durante el franquismo (1936-1975)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2014.
- LÓPEZ MUNUERA, Iván. *Los encuentros de Pamplona (1972) como laboratorio de la democracia*. [Tesis Doctoral], directora: Estrella de Diego Otero. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (Contemporánea), 2015.

- LÓPEZ ROMO, Raúl. *Nuevos movimientos sociales en el País Vasco de la Transición, 1975-1980*. [Tesis Doctoral], director: Luis Castells Arteche, Bilbao: Universidad del País Vasco, Departamento de Historia Contemporánea, 2010.
- MERINO, José Luis. *Las cartas boca arriba*. Bilbao: [s. n.], [Gráficas Gonda], 1972.
- *Zumeta. Retrospectiva / Atzera begira*. Vitoria: Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, 1989
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. *Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, 1973.
- MORÁN, Gregorio. *Testamento vasco. Un ensayo de interpretación*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- MUÑO A, Pilar. *Oteiza. La vida como experimento*. Irún: Alberdania, 2006.
- MUÑOZ-BAROJA PEÑAGARICANO, Jesús; IZAGUIRRE LACOSTE, Manuel [Coord.]. *Monumentos Nacionales de Euskadi. Guipúzcoa*. Tomo II. D. L.: Bilbao: Gobierno Vasco, Editorial Elexpuru, 1985.
- MUR, Pilar. “Coleccionismo privado y mecenazgo en el Bilbao de principios del siglo XX”. En GONZÁLEZ CEMELLÍN, J.M. y ORTEGA BERRUGUETE, A.R. *Bilbao, arte e historia*. Tomo II. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1990; pp. 153-165.
- NAVAJAS, Carlos; ITURRIAGA, Diego [Coord.]. *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2008.
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica. “El realismo español fuera de España: transmisión y lectura de una identidad estética durante la Guerra Fría”. En CABAÑAS BRAVO, Miguel [Coord.]. *El arte español fuera de España*. Madrid: CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003; pp. 131-142.
- *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 2006.
- ONANDIA GARATE, Mikel. *Artea Durangaldean, gaur. Arte en el Durangesado hoy*. Durango: Astarloa Kulturgintza, Ayuntamiento de Durango, 2013.
- *Museo de Bellas Artes de Bilbao: los orígenes de una colección. Las colecciones del Museo de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno de Bilbao. 1908-1936*. [Tesis Doctoral], director: Ismael Manterola Ispizua. Bilbao: Universidad del País Vasco, Departamento del Arte y Música, 2017.
- ORELLA y UNZUÉ, José Luis. *La Universidad Vasca. Historia. Proyectos actuales para su implantación*. San Sebastián: Itxaropena, 1977.
- OTEIZA, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. (2ª edición). San Sebastián: Hordago, 1984.
- *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. (5ª edición). Pamplona: Pamiela, 1994.
- PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1966-1980*. Madrid: Akal, 2007.
- PARREÑO, José María. *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*. [Tesis Doctoral], director: Valeriano Bozal, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III contemporáneo, 1995.
- PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1979.
- PÉREZ DE EULATE, Margarita. *La crítica de las artes plásticas en la prensa diaria navarra, 1955 – 1983*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998.
- PRIMO DE RIVERA GARCÍA-LOMAS, Paloma. *Arco 82. Génesis de una feria*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Fundación Banco Santander, 2016.
- PUELLES BENÍTEZ, Manuel de. *Educación e ideología en la España contemporánea*. Barcelona: Labor, 1991.
- QUAGGIO, Giulia. *Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)*. Seminario de Historia, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011. Disponible en [www.ucm.es/info/historia/ortega/1-11.pdf](http://www.ucm.es/info/historia/ortega/1-11.pdf)
- “Recomponer el canon estorbado. Pío Cabanillas y la política cultural de UCD”. En ALBARRÁN DIEGO, Juan [Coord.]. *Arte y Transición. Brumaria 24*. Madrid: Brumaria, 2012; pp. 197-222.



- REKALDE, Josu. “La imagen y el sonido electrónicos en el arte contemporáneo. Una visión del panorama internacional y su contextualización en el País Vasco”. En *XV Congreso de Estudios Vascos. -euskal zientzia eta cultura, eta sare telematikoak*. Sección 5ª: Artes Plásticas. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2001; pp. 79-108.
- RODRÍGUEZ SALÍS, Jaime. *Oteiza en Irún, 1957-1974*. Irún: Luis de Uránzu Kultur Taldea, Alberdania, 2003.
- ROSALES, Alberto [ed.]. *Jorge Oteiza, creador integral*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, Fundación Museo Jorge Oteiza, 1999.
- RUBIO ARÓSTEGUI, Juan. *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas*. Gijón: Ediciones Trea, 2003.
- RUBIO DE URQUÍA, Guadalupe [Dir. – Coord.]. *De Bellas Letras y artes en Euskalberria, hoy. Actas III semana delegación en corte de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*. Madrid: Delegación en corte, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1996.
- RUIZ, Javier Ruiz; HUICI, Fernando. *La Comedia del Arte. (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- SÁDABA CIPRIAIN, Silvia Dorotea. *Los Encuentros de Pamplona (1972). Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte*. [Tesis Doctoral], director: Francisco Javier Zubiaur. Pamplona: Universidad de Navarra, Departamento de Historia del Arte, 2013.
- SÁENZ DE GORBEA, Xabier. *Iñaki de la Fuente. Expresión y Vivencia*. Bilbao: Windsor Kulturgintza, 1993.
- SAGER, Peter. *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza, 1986.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier [Dir.]. *Carlos Sanz, 1943-1987*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1989.
- SÁNCHEZ RON, José Manuel. *Cincuenta años de cultura e investigación en España: la Fundación Juan March (1955-2005)*. Madrid: Crítica, 2005.
- SARRIUGARTE, Iñigo. “El arte español ante el final de la dictadura de Franco: la necesidad de una apertura internacional”. En NAVAJAS, Carlos; ITURRIAGA, Diego [Coord.]. *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2008; pp. 257-265.
- SERRANO, Javier. *Carmelo Ortíz de Elguea*. Bilbao: Fundación Faustino Orbeago, 1979.
- TOLOSA, José Luis. *Enseñar la pintura*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2003.
- TORAL, Mikel [Ed.]. *La calle es nuestra. La transición en el País Vasco [1973-1982]*. [Bilbao: Paradox], 2015.
- TORREALDAY, Joan Mari. *Euskal Idazleak, gaur: historia social de la lengua y la literatura vascas*. Oñati: Jakin, 1977.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel [Dir.]. *La prensa en los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*. I Encuentro de Historia de la Prensa. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco, 1986.
- TUSELL GARCÍA, Genoveva. “La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones oficiales en el exterior (1955-1964)”. En CABAÑAS BRAVO, Miguel [Coord.]. *El arte español fuera de España*. Madrid: CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003; pp. 121-130.
- TXILLARDEGI. *Euskal kulturaren zapalketa, 1956 – 1981*. San Sebastián: Elkar, 1984.
- UGARTE, Luxio. *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1996.
- Universidad de Bilbao. *Guía 1970-1971. Memoria*. Bilbao: Universidad de Bilbao, D. L. Imp. Casa Dochao, 1971.
- Universidad de Bilbao. *Guía 1971-1972. Memoria*. Bilbao: Universidad de Bilbao, D. L. Imp. Casa Dochao, 1972.
- Universidad del País Vasco. *Euskal Herriko Unibertsitatea. Memoria del año académico 1982-1983. Ikastolaren txostena*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco, 1984.
- VADILLO EGUINO, Miren, MAKAZAGA LANAS, Leire. *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2007.
- VÉLEZ, Eloina. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986*. [Tesis Doctoral], director: Jesús Hernández Perera. Madrid: Universidad Complutense. Facultad de Geografía e Historia. 1992.
- VIAR, Javier. *Historia del arte vasco. De la Guerra Civil a nuestros días (1936-2016)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.



- VIVES CASAS, Francisca. *La Academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)*. Vitoria: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2000.
- ZABALA, Mikel; ORMAZABAL, Sabino; ARROYO, Igor. *Ikasi eta Iraul. Euskal Ikasle mugimenduaren historia*. Tafalla: Txalaparta, 2005.
- ZUAZO, Koldo Zuazo. *Euskara batua. Ezina ekinez egin*. San Sebastián: Elkarlanean, 2005.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *El Cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1985.
- VV. AA. *Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- VV.AA.: *España. Vanguardia y realidad social: 1936 – 1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976
- VV.AA. *Arte Español '76*. Madrid: Editorial Lápiz, publicaciones de arte, 1976.
- VV.AA. *Cultura Vasca I y II*. San Sebastián: Erein, 1977.
- VV.AA. *Arte Español 78*. Madrid: Editorial Lápiz, publicaciones de arte, 1978.
- VV. AA. *Euskal Kultura, IPES Ikastaroak, formazio koadernoak*, núm. 13. Bilbao: IPES, 1990.
- VV. AA. *XI Congreso de Estudios Vascos. Nuevas formulaciones culturales: Euskal Herria y Europa*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1991.
- VV.AA. *Colección Pública. Museo de Bellas Artes de Álava. Ingresos de Arte Contemporáneo (1982-1990)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1991.
- VV.AA. *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra, 1995
- VV. AA. *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Maestros antiguos y modernos*. Bilbao: Fundación BBK Fundazioa, 1999.
- VV. AA. *XV Congreso de Estudios Vascos. Artes Plásticas*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2001.
- VV. AA. *Arte Vasco hasta los 50 en el Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2001.
- VV.AA. *Esculturas en espacios públicos de Vitoria-Gasteiz*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2002; pp. 9-18.
- VV. AA. *Artium: La colección: Catálogo*. Vitoria: Artium Centro-Museo Vasco de Arte contemporáneo, 2004.
- VV.AA. *Conparada 01: porrota, ez etorkizuna eta aldaketa (ezerezena). Derrota, no futuro y cambio (de nada)*. Vitoria-Gasteiz: Obra social de Caja Vital, 2008.
- VV.AA. *Pello Azketa. Memoria de la mirada*. Colección: Conversaciones con artistas navarros. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales, 2012.
- VV.AA. *Museo de la solidaridad Chile. Donación de los artistas al Gobierno Popular. Fraternidad. Arte. Política*. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013.
- VV.AA. *Museo Internacional de la Solidaridad Salvador Allende, MIRSÁ, 1975-1990*. Santiago de Chile: Museo de la solidaridad Salvador Allende, 2016.
- Escuela de Trabajo y de Artes y Oficios de Bilbao*. Bilbao: Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, 1945.
- Bicentenario de la Escuela de Artes y Oficios*. Vitoria: s. n.; 1974.
- Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. Memoria 1974*. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1975.
- Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra: obra cultural 76/77*. [Pamplona]: Caja de Ahorros de Navarra, 1977.
- La Biennale di Venezia, Annuario 1978. Eventi del 1976-1977*. Venecia: La Biennale di Venezia, 1979.
- Memoria 1979. Centro de Atracción y Turismo. Turismo eta Kultur Ekintzetxea*. San Sebastián: Centro de Atracción y Turismo, 1980.
- Euskadi 1977-1982, Egin Annuario*. San Sebastián: Orain, 1982.
- Annuario de Euskal-Herria, 1978*. Echevarri: Amigos del Libro Vasco, 1987.
- Museoak. Euskadi. Museos*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1995.

## PRENSA DIARIA

- A. "21 obras artísticas adquiridas por el Museo de Bellas Artes de Bilbao". *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 27 mayo 1975; p. 3.
- ABRIL, Nati. "De lo figurativo al objetualismo". *Egin*, [Bilbao], 6 marzo 1979; p. 23.
- AGUINAGALDE, Pablo. "Posible cierre masivo de Salas de Arte. La temporada 76-77 ha sido económicamente desastrosa". *Deia*, [Bilbao], 10 junio 1977; p. 11.
- "Andrés Nagel: Por encima, la idea". *Deia*, [Bilbao], 7 octubre 1977; p. 24.
- "Bonifacio: el arte, a las escuelas, a la universidad". *Deia*, [Bilbao], 21 octubre 1977; p. 26.
- "Santiago Amón: "Para la cultura que nos han dado en 40 años, que en España haya 5 primeras figuras me parece hasta un lujo". *Deia*, [Bilbao], 4 noviembre 1977; p. 25.
- "Vitoria: un nuevo museo para la colección de arte contemporáneo". *Deia*, [Bilbao], 13 enero 1978; p. 21.
- AGUINAGALDE, Pablo. "Zumeta, en la hora del cambio". *Deia*, [Bilbao], 14 febrero 1978; p. 35.
- AGUIRIANO, Maya. "La "Documenta 6" muestrario de la vanguardia artística (I)". *Egin*, [Hernani], 1 octubre 1977; p. 16.
- "Opina Fernando González, director de la galería Keska". *Egin*, [Hernani], 13 septiembre 1978; p. 15.
- "Juan Luis Goenaga, entre el caserío y la ciudad. Expone en el Museo de San Telmo de San Sebastián". *Egin*, [Hernani], 9 enero 1979; p. 15.
- "Vicente Amezttoy: pintura vasca y nacionalismo". *El País*, [País Vasco], 16 agosto 1979; p. 17.
- "Bilbao prepara su feria internacional de arte contemporáneo". *Arteder'81* se inaugurará el 28 de abril". *El País*, [Madrid], 16 abril 1981; hemeroteca digital, s. p.
- AGUIRRE, José María. "Pintura y escultura en San Fermín". *La Voz de España*, [San Sebastián], 7 julio 1972; p. 40.
- AGUIRRE, Rafael. "Sobre el Gran Premio de Pintura Vasca". *Unidad*, [San Sebastián], 28 diciembre 1974; p. 3.
- AIZARNA, Santiago. "Ramón Zubiarrain expone en "El Pez". *Unidad*, [San Sebastián], 13 abril 1973; p. 22.
- "Gran Premio de Pintura Vasca". *Unidad*, [San Sebastián], 3 diciembre 1974; p. 3.
- ALLO, Francisco. "Deusto coincidió con Méjico. Seis de los artistas que estuvieron "allá" expuestos en la "Muestra Antológica Vasca". *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 26 abril 1971; p. 16.
- "La nueva hora de la cultura en Vizcaya". *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 7 junio 1971; p. 36.
- "Informe y manifiesto sobre el arte y los artistas. Chequeo Público". *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 14 junio 1971; p. 32.
- "19 alumnos de Bellas Artes no creen en el "engaño"". *La Hoja del Lunes*, [Bilbao], 21 junio 1971; p. 32.
- "Informe sobre la función social del arte, condiciones de vida profesional y reforma de la enseñanza de Bellas Artes, ahora "camino" de la universidad. El artista impone su ley. Chequeo Público". *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 12 julio 1971; p. 8.
- ALONSO, Carmen. "Gran exposición de arte vasco". *Deia*, [Bilbao], 11 junio 1977; p. 11.
- ALONSO, José Manuel. "178 aspirantes a la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, que ayer celebró los exámenes de ingreso". *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 28 octubre 1970; p. 7.
- "Bilbao-México: "Exportación" de artistas". *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 15 octubre 1970; p. 3.
- "La escultura en la calle". *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 10 abril 1972; p. 9.
- "Vibración, luz y silencio vivo. (Con Rafael Ruiz Balerdi, "Maestro de la pintura contemporánea"". *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 25 marzo 1974; p. 15.
- ALONSO, Sofía; LIBERAL, Carmen. "El concurso Gure Artea". *El País*, [Barcelona], 29 noviembre 1983, hemeroteca digital; s. p.
- ALVAREZ EMPARANZA, Juan María. "Determinados aspectos del "Gran Premio de Pintura Vasca". *La Voz de España*, [San Sebastián], 6 septiembre 1970; p. 15.
- "Crónica de arte", *La Voz de España*, [San Sebastián], 19 julio 1974; p.16.
- "Vicente Amezttoy expone en "Txantxangorri"". *La Voz de España*, [San Sebastián], 19 julio 1974; p. 16.

- “Arte y Realidad”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 16 agosto 1974; p. 16.
- “Jorge Oteiza, en “Txantxangorri””. *La Voz de España*, [San Sebastián], 30 agosto 1974; p. 28.
- “El binomio figuración-abstracción”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 14 marzo 1975; p. 18.
- “Escultura de Chillida, en la Basílica de Santa María”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 12 septiembre 1975; p. 16.
- “Andrés Nagel en “Galería B””. *La Voz de España*, [San Sebastián], 7 noviembre 1975; p. 18.
- “El surrealismo y la pintura vasca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 28 enero 1977; p. 14.
- “Convocatoria del Nuevo Certamen de Pintores Noveles”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 3 septiembre 1977; p. 13.
- “Consideraciones sobre el tercer Certamen Vasco-Navarro de Pintura”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 19 noviembre 1977; p. 15.
- “Artistas guipuzcoanos de la exposición de Wiesbaden en San Telmo”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 10 agosto 1979; p. 7.
- “Ampliación de la pinacoteca del Museo de San Telmo”. *Norte Express*, [Vitoria], 2 abril 1981; pp. 14-15.
- ANGULO, Javier. “La I Muestra de Teatro Itinerante de Euskadi, una experiencia inédita de cultura popular”. *El País*, [Bilbao], 12 septiembre 1978, hemeroteca digital; s. p.
- “Proyecto de una facultad de Bellas Artes para Euskadi”. *El País*, [Madrid], 22 octubre 1978, hemeroteca digital, s. p.
- “Erakusketa – 78, muestra itinerante del arte vasco actual”. *El País*, [Madrid], 3 diciembre 1978; p. 29.
- “Erakusketa 79, arte vasco actual”. *El País*, [Madrid], 24 noviembre 1979; p. 29.
- “Más de cien autores representados en la exposición sobre “La trama del arte vasco” que se exhibe en Bilbao”. *El País*, [Madrid], 28 diciembre 1980, hemeroteca digital, s. p.
- APELLANIZ, Juan Maria. “El pluralismo artístico. Reflexiones sobre el arte actual”. *Deia*, [Bilbao], 18 mayo 1978; p. 2.
- ARAMBURU, Javier de. “Mañana dará comienzo, en Tolosa, la Quincena de Cultura Vasca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 5 mayo 1972; p. 15.
- ARIAS, Amable. “Mito y realidad en el arte vasco. (I). En torno a la exposición de Andrés Nagel”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 26 agosto 1973; p. 15.
- “Punto de vista del pintor Amable Arias sobre el VII Premio de Pintura Vasca”. *Unidad*, [San Sebastián], 26 diciembre 1974; p. 16.
- ARMAÑANZAS, Emy. “Más artistas y menos galerías en “Arteder-83””. *Deia*, [Bilbao], 21 abril 1983; p. 15.
- ARRIBAS, María José. “I Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 18 julio 1971; p. 9.
- “Baracaldo. I Muestra de Arte Vasco (Segunda fase)”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 2 enero 1972; p. 5.
- “Baracaldo: Tercera fase de la Muestra de Arte Vasco”. *El Correo español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 15 enero 1972; p. 4.
- ARRIBAS, María José. “Santos Iñurrieta en la sala “Mikeldi””. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 7 abril 1972; p. 7.
- “Arte en la calle y cine gratis. “Encuentros 72” o la fidelidad al presente”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 20 junio 1972; p. 35.
- “Pamplona: Chillida retira la escultura enviada a los “Encuentros 72”. Última hora: Miró no asistirá”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 24 junio 1972; p. 17.
- “Mañana comienzan los “Encuentros 72” en Pamplona. El Ayuntamiento de Baracaldo ha cedido la escultura de Larrea”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*. [Bilbao], 25 junio 1972; p. 23.
- “Asistencia masiva de público a los “Encuentros – 72””. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 29 junio 1972; p. 29.
- “Encuentros – 72: Apertura de la cúpula neumática”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 junio 1972; p. 21.

- “Dionisio Blanco, pintor autodidacta surgido de un accidente laboral”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 marzo 1973; p. 9.
- “Vicente Amezttoy ha vendido sus cuadros en una semana”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 2 noviembre 1973; p. 5.
- “Bellas Artes: Se complica la situación”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 26 abril 1974; p. 10.
- “III Exposición de alumnos de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 marzo 1974; p. 7.
- “Los alumnos de Bellas Artes se declaran en paro”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 25 abril 1974; p. 3.
- “Nagel en Lúzaro”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. [Bilbao], 5 marzo 1974; p. 4.
- “Aguiar, en Decar”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 4 febrero 1976; p. 6.
- ASTIZ, Miguel Ángel. “Mini-Escuela superior de Bellas Artes”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 7 noviembre 1970; p. 5.
- “El Grupo “Gorutz” –Beorlegui, Larrañaga y Txopitea- expone en once salas de arte”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 6 agosto 1975; p. 5.
- ATXAGA, Mikel. “Gotzon Olarte: “Kultura herriak sortzen du. Ez da goitik behera ezartzen”. *Deia*, [Bilbao], 8 junio 1979; p. 22.
- AZTIA. “La Escuela de Arte de Deva sigue siendo una quimera, un pasado hermético, un futuro opaco”. *Egin*, [Hernani], 18 julio 1979; p. 22.
- BARAÑANO, Kosme M.<sup>a</sup>. “Recuerdo del pabellón de Euzkadi en la Exposición de París de 1937”. *Deia*, [Bilbao], 15 enero 1978; p. 28.
- BORDEGARAI, Kepa. “Ayer se inauguró en Madrid “Erakusketa 79”. *Deia*, [Bilbao], 27 noviembre 1979; p. 21.
- BARRENA, Carlos. “Un grupo de artistas vizcaínos. “No estamos conformes con la selección hecha para la “Expo” de artistas vascos en México”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 22 octubre 1970; p. 7.
- BERRUEZO, José. “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 7 mayo 1972; p. 12.
- “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 3 diciembre 1972; p. 12.
- “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 4 marzo 1973; p. 12.
- “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 15 noviembre 1973; p. 12.
- “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 30 diciembre 1973; p. 12.
- “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 21 abril 1974; p. 12.
- “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 2 mayo 1976; p. 12.
- “Exposiciones, artistas y ...”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 29 mayo 1977; p. 12.
- BORRAS, María Lluïsa. “Gure Artea, una exposición singular”. *La Vanguardia*, [Barcelona], 28 abril 1985; p. 44.
- CEBERIO, Jesús. “178 aspirante para 40 plazas. Las aulas no tienen más cabida”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 28 octubre 1970; p. 4.
- CEBERIO, Jesús. “El País Vasco estará presente en la Bienal de Venecia”. *El País* [Madrid], 3 agosto 1976; p. 14.
- “El 23% de la población del País Vasco habla euskera”. *El País* [Bilbao], 29 octubre 1978, [hemeroteca digital]; s. p.
- CLAVERIA, Alberto. “El III Certamen de Navidad. 4 premios para los mejores cuadros de artistas guipuzcoanos”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 13 diciembre 1952; p. 10.
- ESTEBAN, Iñaki. “El “Guernica” rechazado”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 11 abril 2006; p. 61.
- “El fin del exilio. 25 años de la llegada del cuadro de Picasso”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 10 septiembre 2006; p. 83-85.
- DEL VAL, Venancio. “Clases de vascuence en la Escuela de Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 2 octubre 1974; p. 3.

- DOUEIL, Teresa. “Desaparecen dos grabados de Eduardo Chillida”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 7 septiembre 1977; p. 10.
- “No existe un instrumento que promocióne la cultura popular”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 6 octubre 1977; p. 6.
- “Pretendemos que nuestro trabajo se exponga en las plazas de los pueblos”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 12 octubre 1977; p. 12.
- “Una nueva sala y una “Guía para el visitante”, en el Museo de Bilbao”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 14 octubre 1977; p. 7.
- “Carlos Garaicoechea en la inauguración de “Arteder’81. “Estoy fascinado y caso superado por la muestra”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 29 abril 1981; p. 15.
- “Oteiza y Basterretxea donan sus obras al Gobierno Vasco”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 julio 1981; p. 11.
- ECHANIZ MACAZAGA. “Semana Vasca, en Zaragoza”. *Unidad*, [San Sebastián], 8 marzo 1973; p. 8.
- ECHEVERRI, Carlos. “José Antonio Maturana habla a “Unidad”. Si hubiera querido el Gobierno, tendríamos ya todas las transferencias”. *Unidad*, [San Sebastián], 4 agosto 1978; p. 3.
- ELU, Arantxa. “Una obra de Basterretxea presidirá el Parlamento Vasco”. *El País*, [Bilbao], 7 agosto 1982; hemeroteca digital; s. p.
- “Arteder se celebrará en Bilbao, entre el 26 de abril y el 3 de mayo”. *El País*, [Madrid], 12 enero 1983, hemeroteca digital; s. p.
- “Nace en Euskadi la Asociación de Artistas como grupo de presión”. *El País*, [Madrid], 17 febrero 1983, hemeroteca digital; s. p.
- ESTEBAN, José María. “Conflicto en los “Encuentros de Arte”. *Diario de Navarra*, [Pamplona], 28 junio 1972; p. 24.
- F. C.: “Baracaldo: obras de 35 artistas en el certamen de artes plásticas”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 6 julio 1971; p. 7.
- FERNÁNDEZ, Alicia. “Antonio Otaño, director de la desaparecida Galería Illescas. “Para mí no ha habido más ética que la estética”. *Bilbao*, [Bilbao], núm. 180, marzo 2004; p. 16.
- FERNÁNDEZ IÑIGO, María Esther. “Bai Euskarari se prolonga hasta el 16 de julio”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 20 junio 1978; p. 6.
- FRAILE, María Asunción. “La exposición de Arte Vasco de Baracaldo”. *Norte Expres*, [Vitoria], 23 noviembre 1971; p. 5.
- “Cinco alaveses en la Exposición de Arte de Baracaldo. Presentarán cuatro óleos y una escultura”. *Norte Expres*, [Vitoria], 18 diciembre 1971; p. 28.
- “La bienal plástica de pintura y escultura”. *Norte Expres*, [Vitoria], 12 agosto 1976; p. 18.
- GANDARIASBEITIA, M. J. “Hoy se inaugura en la Escuela de Bellas Artes una exposición de los trabajos realizados durante este curso”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 1 junio 1971; p. 3.
- GANDARIASBEITIA, M. J. “Juan Mieg o la búsqueda del fondo común popular”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 25 noviembre 1972; p. 3.
- “La escuela de Bellas Artes de Bilbao, incorporada a la Universidad”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 18 septiembre 1975; p. 3.
- GARBATI, Ana. “Los ocho artistas vascos reunidos en “Hostoa” se presentarán el mes próximo en Baleares”. *Deia*, [Bilbao], 10 agosto 1986; p. 20.
- GASTAMINZA, Genoveva. “Lo real y lo cotidiano en la obra de Marta Cárdenas”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 22 marzo 1970; p. 27.
- “¿Qué pasa con el arte en Guipúzcoa?”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 26 abril 1970; p. 16.
- “La primera exposición de la pintora donostiarra Marta Cárdenas”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 8 junio 1970; p. 24.
- “Un arte de firmas consagradas en la galería “Huts”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 29 agosto 1971; p. 23.



- “¿Será de verdad San Telmo un museo?”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 4 marzo 1972; p. 16.
- “Carta abierta al vicepresidente de la Diputación”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 12 febrero 1970; p. 18.
- “El Museo de San Telmo cuida y compra especialmente piezas de etnografía. Entre las donaciones destacan seis óleos cedidos por la familia Zuloaga”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 27 marzo 1970; p. 19.
- “La II Bienal de Escultura”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 24 enero 1971; p. 16.
- “Don Antonio Parera, Fundador de la dotación de arte Castellblanch”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 28 enero 1971; p. 21.
- “Se ha convocado el III Certamen “Pintoras de Guipúzcoa. La Comisión de Arte de la Junta de Cultura de la Diputación”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 18 mayo 1971; p. 16.
- “Ortiz de Elguea: el color, elemento constructivo”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 24 octubre 1971; p. 15
- “Hace falta en Guipúzcoa un museo de Bellas Artes”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 27 noviembre 1971; p. 16.
- “La colección de San Telmo no expuesta al público”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 4 marzo 1972; p. 16.
- “La mujer en el arte. Historia de una marginación”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 15 abril 1972; p. 18.
- “La libertad expresiva de Andrés Nagel”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 30 abril 1972; p. 20.
- “Las actividades de los “Encuentros”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 3 mayo 1972; p. 14.
- “I Exposición de Arte Vasco”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 6 mayo 1972; p. 18.
- “La contradicción y el absurdo de la vida cotidiana”. *LA Voz de España*, [San Sebastián], 13 mayo 1972; p. 20.
- “Encuentros del arte actual de vanguardia”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 24 junio 1972; p. 14.
- “Museos sibaritas para el arte”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 2 septiembre 1972; p. 13.
- “San Sebastián en la “era del tresillo”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 2 septiembre 1972; p. 13.
- “Documenta” en Pamplona. En Kassel triunfó el realismo”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 4 noviembre 1972; p. 15.
- “Guipúzcoa a cero. La triste crónica de una semana culturalmente vacía”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 14 octubre 1972; p. 13.
- “Escuela de arte de Deva. “El año pasado fue un año de inflación”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 9 diciembre 1972; p. 18.
- “¿Será la casa de Anchieta de Azpeitia un futuro museo de arte vasco actual?”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 23 diciembre 1972; p. 20.
- GASTAMINZA, Genoveva. “Crónica de un año: 1972. El ayer y el hoy del arte vasco”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 30 diciembre 1972; p. 18.
- “También San Telmo es una institución artísticamente muerta”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 10 febrero 1973; p. 20.
- “Vicente Ameztoy: “El paisaje es para mí un escenario, un medio de expresión”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 3 marzo 1973; p. 20.
- “Ramón Zuriarrain: La pintura de la imaginación”. *LA Voz de España*, [San Sebastián], 14 abril 1973; p. 22.
- “Andrés Nagel: Un artista solitario”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 28 julio 1973; p. 22.
- “Juan Luis Goenaga: el arte como forma de vida”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 23 septiembre 1973; p. 20.
- “Y, otra vez San Telmo. Museo imagen de una cultura caduca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 5 diciembre 1973; p. 24.



- “Se inauguró la nueva sala de exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 8 octubre 1974; p. 10.
- “Moisés Álvarez Plágaro, de Vitoria, ganador del VII Gran Premio de Pintura Vasca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 24 noviembre 1974; p. 10.
- “Arte vasco trascendente. Vicente Ameztoy: en trayecto hacia la madurez”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 30 mayo 1976; p. 20.
- “Arte vasco trascendente. José Luis Zumeta. La pintura que niega los tópicos”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 4 julio 1976; p. 17.
- “La gratuidad de San Telmo”. *Egin*, [San Sebastián], 5 marzo 1978; p. 4.
- “Tres millones de pesetas para acondicionar parte de San Telmo”. *Egin*, [San Sebastián], 16 marzo 1978; p. 4.
- GONZÁLEZ, Ángel González. “Orbegozo – 79”. *El País*, [Madrid], 1 diciembre 1979; p. 3.
- GONZÁLEZ, Manolo. “Iñaki Moreno, pintor abstracto”. *Unidad*, [San Sebastián], 19 septiembre 1974; p. 9.
- GRANADOS, José L. “El Mercado del arte”. *Unidad*, [San Sebastián], 6 mayo 1975; p. 10.
- GUASCH, Ana María. “Hoy inaugura en Galería Arteta. Gallo Bidegain: entre el yo y el universo”. *Egin*, [Hernani], 2 noviembre 1977; p. 12.
- “III Certamen Vasco-Navarro de Pintura. De lo “bonito” a lo comprometido”. *Egin*, [Hernani], 1 noviembre 1977; p. 2.
- “Goenaga presenta su serie pictórica “Los encapuchados”. *Egin*, [Hernani], 11 diciembre 1977; p. 27.
- “Morquillas: una plástica racionalista”. *Egin*, [Hernani], 17 diciembre 1977; p. 16.
- “Arte vizcaíno de vanguardia (I)”. *Egin*, [Hernani], 13 mayo 1978; p. 16.
- “Cinco pintores vascos, hoy”. *Egin*, [Bilbao], 23 junio 1978; p. 2.
- GUTIERREZ, C. “En debate público, la plaza de “Los Fueros” obtuvo el consenso general”. *Norte Express*, [Vitoria], 29 julio 1976; p. 11.
- HORTAL, Mara. “Ayer se inauguró la exposición. Intento para salvar la cerámica popular vasca. Un amplio programa de la Consejería de Cultura”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 4 julio 1978; p. 10.
- I.R. “Éxito del I Certamen de Pintores Noveles”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 27 noviembre 1977; p. 10.
- IBAÑEZ, Santos. “Hoy se inician las jornadas sobre “Arte y realidad”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 10 octubre 1974; p. 9.
- “Se iniciaron las jornadas sobre “Arte y Realidad”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 11 octubre 1974; p. 9.
- INCHAUSTI, Estrella. “Maturana presentó el Programa de su Consejería. Objetivo: Revalorizar la Cultura en y para Euskadi”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 4 junio 1978; p. 10.
- IRIZAR. “Arte contemporáneo en los locales de Babcock Wilcox”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 19 junio 1970; p. 4.
- “Facultad de Bellas Artes de Bilbao: Funcionará en los locales del Museo Arqueológico”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 10 septiembre 1970; p. 3.
- “IV Asamblea de Instituciones de cultura de las diputaciones”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 27 septiembre 1970; p. 3.
- “La Exposición Nacional de Bellas Artes y el Museo Histórico de Vizcaya”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 3 octubre 1970; p. 5.
- “Hoy: exámenes para los futuros alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 27 octubre 1970; p. 3.
- IZQUIERDO, Teodoro. “José María Ballester, director del centro de nuevas formas expresivas. Investigar la Cultura”. *Unidad*, [San Sebastián], 15 agosto 1978; p. 8.
- J. A. “Quince mil personas asistieron al Festival de Cultura Vasca”. *El País*, [Madrid], 1 noviembre 1977; p. 25.
- J. A. Z. “Gernika: mesas redondas sobre “Ciudad de Cultura y de Resistencia”. *Deia*, [Bilbao], 27 abril 1978; p. 8.
- J.B. “Gran Premio de Pintura Vasca”. *Abc*, [Madrid], 29 noviembre 1972; p. 62.

- J. de B. "Ortiz de Elguea en Mikeldi". *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 29 febrero 1972; p. 3.
- J.G.M. "Se declaran desiertos los premios de la II Bienal de escultura". *La Voz de España*, [San Sebastián], 15 septiembre 1971; p. 16.
- J. L. "San Sebastián tiene una Escuela de Artes Aplicadas". *La Voz de España*, [San Sebastián], 18 mayo 1972; p. 20.
- J.M.LL. "Crónica Foral". *Norte Express*, [Vitoria], 26 marzo 1975; p. 9.
- KAMM, Henry. "For Basques, the French-Spanish Border is an Affront". *The New York Times*, [Nueva York], 13 diciembre 1972, hemeroteca digital, s. p.
- KORTADI, Edorta. "Artearen inguruan, krisis larria". *Deia*, [Bilbao], 18 mayo 1978; p. 2.
- . "Una experiencia artística abierta y viva". *Deia*, [San Sebastián], 14 septiembre 1978; p. 20.
- . "Populismo femenino en la obra de Rosa Valverde". *Deia*, [Bilbao], 28 octubre 1978; p. 21.
- . "Certamen de Artistas Noveles de Guipúzcoa: mayor presencia y calidad de los "nuevos realismos". *Deia*, [Bilbao], 14 diciembre 1978; p. 22.
- . Edorta. "El arte vivo". *Deia*, [Bilbao], 1 febrero 1979; p. 21.
- . "Veintiséis artistas guipuzcoanos expusieron 89 obras en los pabellones de la Brunnenkolonnade". *Deia*, [Bilbao], 31 mayo 1979; p. 20.
- . "Cerca de un centenar de artistas exponen en San Juan de Luz". *Deia*, [Bilbao], 2 agosto 1979; p. 19.
- LAKUNZA, Rosana. "Etxenike inauguró ayer "Artered'83. Una realidad para el arte contemporáneo". *Deia*, [Bilbao], 27 abril 1983; p. 16.
- LARRAITZ. "XXII Certamen de Artistas Noveles". *Unidad*, [San Sebastián], 4 diciembre 1979; p. 16.
- LARRAURI, Eva. "El Gobierno Vasco dedica 100 millones a obras de Oteiza". *El País*, [Bilbao], 25 octubre 1988; hemeroteca digital, s. p.
- LLANO GORTOSTIZA, Manuel. "Lasterra y los Museos bilbaínos". *Abc*, [Madrid], 18 mayo 1974; p. 45.
- LLANOS, José M. "Consejo de Cultura. I Ciclo de la Filmoteca Nacional. Un mural de Zumeta para las oficinas técnicas provinciales. Capacitación de profesorado de lengua vasca". *Norte Express*, [Vitoria], 10 abril 1975; p. 9.
- M. "Momento de renovación en las Escuelas de Bellas Artes. El Plan Educativo exige un replanteamiento". *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 29 abril 1971; p. 5.
- M. "Original exposición en Baracaldo". *El Correo Español - El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 31 mayo 1974; p. 5.
- MALLO, Albino. "Carlos Arean ha dicho: "La escuela vasca de escultura es la más original de cuantas existen en el mundo occidental". *Unidad*, [San Sebastián], 24 enero 1970; p. 16.
- . "Marta Cárdenas: Primera exposición individual en Huts". *Unidad*, [San Sebastián], 17 marzo 1970; p. 14.
- . "Museo de San Telmo: Se puede hacer mucho más". *Unidad*, [San Sebastián], 30 marzo 1970; p. 10.
- MALLO, Albino. "Cuatro pintores guipuzcoanos en San Telmo". *Unidad*, [San Sebastián], 16 julio 1970; p. 16.
- . "V Gran Premio de Pintura Vasca. Criterio selectivo en busca de un arte actual". *Unidad*, [San Sebastián], 8 septiembre 1970; p. 32.
- . "Genoveva Gastaminza: "La pintura no tiene sexo". *Unidad*, [San Sebastián], 7 octubre 1970; p. 14.
- . "José Luis Merino llevó el arte vasco contemporáneo a Méjico". *Unidad*, [San Sebastián], 6 febrero 1971; p. 20.
- . "Doce artistas de primera línea mundial". *Unidad*, [San Sebastián], 7 diciembre 1973; p. 18.
- . "Chillida, propuesto para una vicepresidencia del Centro de Investigaciones de nuevas formas expresivas". *Unidad*, 7 diciembre 1977; p. 9.
- MANSO DE ZÚÑIGA, Gonzalo. "Carta del director del Museo de San Telmo. Expone los problemas de humedades y falta de espacio existentes". *Unidad*, [San Sebastián], 29 febrero 1972; p. 16.
- MARTÍNEZ, Florencio. "Ha comenzado la cuenta atrás de los "encuentros" de Pamplona". *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 22 junio 1972; p. 6.
- . "Éxitos y problemas en la tercera jornada de los "Encuentros". *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 29 junio 1972; p. 6.

- "El 15 de septiembre se inaugura la Sala Municipal de Baracaldo". *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 4 septiembre 1975; p. 3.
- "La exposición de arte vasco (2ª edición) volverá a Baracaldo". *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 5 septiembre 1975; p. 3.
- "Recuperar el humanismo, objetivo de la Fundación Faustino Orbegozo". *Deia*, [Bilbao], 9 abril 1978; p. 9.
- "Reunión de Garaikoetxea y artistas plásticos. "Gernika" Gernikara y euskaldunización de la Facultad de Bellas Artes, propósito de artistas y políticos". *Deia*, [Bilbao], 30 noviembre 1979; p. 40.
- "Santiago Amón: "Erakusketa ha servido de catalizador de una necesidad acuciante: cubrir la laguna cultural". *Deia*, [Bilbao], 2 abril 1980; p. 7.
- "103 artistas y 28 galerías concurren a "Arteder", primera feria de arte que se celebra en España". *Deia*, [Bilbao], 23 abril 1981; p. 21.
- "La calidad define a "Arteder", Feria de Arte Contemporáneo inaugurada ayer en Bilbao". *Deia*, [Bilbao], 29 abril 1981; p. 10.
- MERINO, José Luis. "Contestando a un grupo de artistas vascos", *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 23 enero 1971; p. 3.
- M.J.R. "26 noveles en Mikeldi". *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 6 abril 1971; p. 39.
- MORÓN, Carlos. "Exposición de grabados en Portugalete. Durará hasta el próximo día 26". *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 23 julio 1974; p. 5.
- MOTA, Jesús. "Miguel Diez: "Busco un nuevo lenguaje en la pintura". *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 18 agosto 1972; p. 3.
- ORMAECHEA, Joaquín. "Amable Arias nos habla de tres "momentos"". *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 22 marzo 1970; p. 8.
- "La Quincena Cultural Vasca de Tolosa". *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 3 octubre 1974; p. 8.
- OTEIZA, Jorge. "Para un ministerio autónomo de arte vasco. Por nuestra revolución cultural y lo político como estética aplicada". *Deia*, [Bilbao], 14 diciembre 1980; p. 3.
- P. A. "Ugarte en una sala bilbaína. El público puede creer también con sus "Campanas para el espíritu". *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 17 noviembre 1975; p. 3.
- P. A. "El nuevo pabellón del Museo se inaugurará el día 28 de septiembre". *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. [Bilbao], 18 junio 1970; p. 5.
- P. M. M. "Arte, pintura y otras cosas". *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 26 enero 1974; p. 3.
- P. U. "3.000 artistas participan en la feria Arteder de Bilbao". *El País*, [Madrid], 19 marzo 1982, hemeroteca digital; s. p.
- PASTOR. "El donostiarra Ricardo Ugarte, con su "Estela" ganó el primer premio de la Bienal de Escultura". *La Voz de España*, [San Sebastián], 20 septiembre 1969; p. 14.
- "Juan Luis Goenaga, premio nacional de pintura abstracta, se refugia en Alquiza para esculpir". *La Voz de España*, 17 diciembre 1969; p. 36.
- PASTOR, Robert: "José Antonio Maturana: "La cultura es una de las competencias que más se debe descentralizar". *Deia*, [Bilbao], 16 marzo 1978; p. 24.
- PEÑA SANTIAGO, Luis Pedro. "La pintora Marta Cárdenas. Carpeta de Apuntes (VI)". *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 14 diciembre 1972; p. 24.
- "Nagel, pintor". *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 9 noviembre 1975; p. 34.
- PETTIT CARO, Antonio. "Rector de la Universidad. Bellas Artes comenzará a funcionar en octubre". *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 4 agosto 1970; p. 3.
- "La Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, en marcha". *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 10 septiembre 1970; p. 7.
- PUIG DE LA BELLACASA, José María. "La Enseñanza de las Bellas Artes, reducida radicalmente". *La Vanguardia Española*, [Barcelona], 23 mayo 1975; p. 53.

- . “Al área de expresión se le dedica solamente un 12 por ciento de la totalidad de la enseñanza”. *La Vanguardia española*. [Barcelona], 7 marzo 1976; p. 28.
- RODRÍGUEZ, José A. “Cuatro galerías de arte han cerrado en Vizcaya”. *Deia*, [Bilbao], 27 septiembre 1979; p. 8.
- RUIZ DE GARIBAY, Carmen. “Habrá que cerrar muchas galerías”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 22 marzo 1978; p. 9.
- S. A. “José Llanos y la narrativa del paisaje”. *Unidad*, [San Sebastián], 18 diciembre 1975; p. 3.
- S. L. “¿Qué pasa en la Escuela de Bellas Artes?”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 26 febrero 1976; p. 7.
- SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “La trama del arte vasco: Crítica a una confusión”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 17 noviembre 1980; p. 17.
- . “Apuntes para un balance artístico de “Arteder`81”. *Deia*, [Bilbao], 7 mayo 1981; p. 21.
- SAIZ VALDIVIESO, Alfonso Carlos. “La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao (y III)”. En *Bilbao*, [Bilbao], núm. 211, enero 2007; p. 29.
- SERRANO, Javier. “El Museo Provincial ha adquirido obras de Aguirre, González Ruiz, Roscubas y Tellería”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 29 abril 1976; p. 5.
- . “Iñurrieta en “Luis de Ajuria”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 7 noviembre 1976; p. 6.
- . “San Román, Illana y Armesto, en “Luis de Ajuria””. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 10 abril 1977; p. 4.
- . “Erakusketa 78 – 79, Arte vasco contemporáneo en el Museo Provincial”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 14 enero 1979; p. 23.
- TORRES RIPA, Carmen. “Ibarrola, un humanista pintor vasco de la máquina”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 27 febrero 1978, pp. 10-11.
- TUSELL, Javier. “El final de la transición”. *El País*, [Madrid], 11 septiembre 1981, hemeroteca digital; s. p.
- UBETAGOYENA, Lourdes. “La situación universitaria en el País Vasco”. *Unidad*, [San Sebastián], 12 octubre 1977; p. 7.
- . “8 Ordu Kulturgintzan”. *Unidad*, [San Sebastián], 20 octubre 1977; p. 9.
- . “Kulturgintza. Numerosa acogida a las ocho horas culturales”. *Unidad*, [San Sebastián], 1 noviembre 1977; p. 7.
- . “Guernica, “Ciudad de la cultura”. *Unidad*, [San Sebastián], 19 abril 1978; p. 4.
- . “Interesante exposición de artistas pro ikastola y sección de cultura de la asamblea”. *Unidad*, [San Sebastián], 4 mayo 1978; p. 4.
- . “Las crisis de las salas de arte”. *Unidad*, [San Sebastián], 30 enero 1979; p. 3.
- . “Las Salas de Exposiciones (2)”. *Unidad*, [San Sebastián], 9 febrero 1979; p. 3.
- . “Reynaldo y su Taller de escultura. Funciona en San Pedro de Aya”. *Unidad*, [San Sebastián], 6 junio 1979; p. 3.
- UGARTE, Víctor. “Carmelo Ortiz de Elguera [sic: Elguea], expone en Bilbao”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 2 febrero 1974; p. 3.
- . “Sí, a la pintura moderna”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 2 febrero 1974; p. 3.
- UNZUETA, Patxo. “Artistas vascos reclaman para Guernica el famoso cuadro de Picasso”. *El País*, [Bilbao], 4 diciembre 1979; hemeroteca digital; s. p.
- . “Jorge de Oteiza desestima una propuesta para que donde su obra al Gobierno de Euskadi”. *El País*, [Bilbao], 1 agosto 1981, hemeroteca digital; s. p.
- URROZ, Javier. “La cultura vasca se presentó en Barcelona”. *Deia*, [Bilbao], 30 noviembre 1978; p. 23.
- ZINZARRI. “Ikusmira”, sala de arte y bar en una pieza”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 29 agosto 1979; p. 6.
- ZUGAZA, Leopoldo. “Un caballero vascongado”. *El País*, [Bilbao], 15 febrero 2008, hemeroteca digital; s. p.
- ZULAIKA, Ramón. “Etiqueta”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 7 marzo 1971; p. 24.
- “Se inauguró la I Exposición de Arte Actual”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 13 agosto 1961; p. 6.

- “Inauguración del Museo Fernando de América”. *Abc*, [Madrid], 14 junio 1966; p. 77.
- “Bilbao tendrá su Escuela de Bellas Artes”. *Abc*, [Madrid], 23 marzo 1969; p. 59.
- “Ricardo Ugarte de Zubirain primer premio de la Bienal de Escultura”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 20 de septiembre de 1969; p. 8.
- “Un Grupo de Artistas Vascos: No nos reuniremos con un aficionado”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 19 enero 1970; p. 3.
- “Quinientos pintores y escultores se niegan a participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes”. *La Vanguardia Española*, [Barcelona], 11 junio 1970; p. 8.
- “Exposición colectiva de artistas guipuzcoanos en Durango”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 1 septiembre 1970; p. 20.
- “Escuela Superior de Bellas Artes. Universidad de Bilbao”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 15 septiembre 1970; p. 5.
- “La nueva abstracción, un interesante movimiento que procede de Bilbao”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 22 noviembre 1970; p. 13.
- “Inasistencia a clase en Bellas Artes”. *Abc*, [Madrid], 12 diciembre 1970; p. 32.
- “Ayer quedó inaugurada la exposición de pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 2 junio 1971; p. 3.
- “El próximo lunes, se inaugura la “Galería Huts”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 13 agosto 1971; p. 16.
- “Escuela de arte en el edificio Ostolaza, de Deva”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 6 octubre 1971; p. 15.
- “Baracaldo: Se convoca la exposición de arte vasco. No habrá premios y estará abierta a todos”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 7 de noviembre 1971; p. 4.
- “Una llamada a los artistas alaveses. Bases para la Exposición General de Arte Vasco de Baracaldo”. *Norte Expres*, [Vitoria], 25 noviembre 1971; p. 13.
- “Baracaldo: Más de 150 obras recibidas para la Muestra General de Arte Vasco”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 8 diciembre 1971; p. 5.
- “Baracaldo: Inaugurada la Muestra de Arte Vasco”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao] 16 diciembre 1971; p. 4.
- “Baracaldo: la escultura de Larrea, un monumento al hierro”. *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 11 marzo 1972; p. 5.
- A.A. “Se acordó adquirir esta escultura de Vicente Larrea”. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 marzo 1972; p. 3.
- “Estudiantes de Bellas Artes expondrán sus obras en el Museo del Parque”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 27 abril 1972; p. 28.
- “Veinte jóvenes de Bellas Artes ayer, con sus cuadros, junto al Museo del Parque”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 1 mayo 1972; p. 4.
- “Tolosa. Gran éxito de los actos del Día del Poeta Vasco”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 10 mayo 1972; p. 21.
- “Presentan sus obras 88 alumnos de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 7 junio 1972; p. 3.
- “Los alumnos de Bellas Artes retiran la muestra de Galerías Zabálburu”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 12 junio 1972; p. 3.
- “Luis Badosa, director de la Escuela de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. [Bilbao], 24 octubre 1972; p. 5.
- “Adjudicación de los cuadros ganadores del Gran Premio de Pintura Vasca”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 29 noviembre 1972; p. 8.
- “El VI Gran Premio de Pintura Vasca. La exposición irá a otras localidades”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 8 diciembre 1972; p. 8.
- “Exposición de arte vasco en la Quincena Cultural de Tolosa”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 28 abril 1973; p. 21.



- “Los alumnos de Bellas Artes en el Parque”. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 14 mayo 1973; p. 4.
- “Un grupo de artistas, en contra de la selección y discriminación de la II Muestra de Baracaldo”. *Hoja del Lunes de Bilbao*, [Bilbao], 21 mayo 1973; p. 14.
- “Hoy, inauguración de la “II Exposición de Arte Vasco”. Tolosa – II Quincena Cultural Vasca”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 6 mayo 1973; p. 8.
- “Seis primeros premios, con la misma categoría, en el I Certamen Vasco-Navarro de Pintura: 600.000 pesetas”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 20 octubre 1973; p. 7.
- “Dentro de un par de meses... Dos nuevas galerías de arte en Bilbao”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 13 noviembre 1973; p. 3.
- “Escuela de Bellas Artes” *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 17 febrero 1974; p. 4.
- “Escuela Superior de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 31 marzo 1974; p. 13.
- “Paro total en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 26 abril 1974; p. 4.
- “Los alumnos de Bellas Artes de Bilbao pierden sus matrículas. Según la reglamentación académica”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 15 mayo 1974; p. 10.
- “Nota de la Escuela Superior de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 19 mayo 1974; p. 3.
- “Los alumnos de Bellas Artes expusieron sus cuadros en blanco”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 21 mayo 1974; p. 3.
- “Ayer terminaron los exámenes de ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 26 mayo 1974; p. 5.
- “Moisés Álvarez, de Vitoria, vencedor del Gran Premio de Pintura Vasca”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 24 noviembre 1974; p. 8.
- “Álava tendrá cursos permanentes de lengua vasca. Eduardo Chillida, por encargo de la Diputación, hará un monumento a los Fueros”. *Abc*, [Vitoria], 3 mayo 1975; p. 36.
- “Exposición de fin de curso de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 3 junio 1975; p. 3.
- “Se inauguró ayer la sala de exposiciones de C.A.P.”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 20 junio 1975; p. 9.
- “Nueve alumnos de la primera promoción de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao exponen colectivamente”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 22 junio 1975; p. 3.
- “Exposición de los escultores Basterrechea, Mendiburu y Ugarte”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 30 diciembre 1975; p. 10.
- “Audiencia de Robles Piquer a los directores de las Escuelas de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 11 marzo 1976; p. 21.
- “Escuela de Bellas Artes. La dirección y los alumnos estudian, conjuntamente, sus problemas”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 16 marzo 1976; p. 7.
- “Exposición de arte vasco contemporáneo y de nuevas adquisiciones en el Museo Provincial de Álava”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Vitoria], 7 abril 1976; p. 4.
- Tenerías. “Nuestro Monumento Nacional de Santa María de Lasarte, restaurado. Con el patrocinio de la Diputación han intervenido Basterrechea como escultora y Herrero como arquitecto”. *Norte Express*, [Vitoria], 7 mayo 1976; p. 12.
- “Fundación Faustino Orbeagoitia Eizaguirre. Ayer, presentación en Bilbao”. *La Gaceta del Norte*, [Bilbao], 4 mayo 1976; p. 7.
- “La Fundación “Faustino Orbeagoitia Eizaguirre” puede convertirse en la más importante de España. *Hoja del Lunes*, [Bilbao], 10 mayo 1976; p. 3.
- “Incidentes en Bellas Artes”, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 16 mayo 1976; p. 4.
- “Estuvo en Vitoria el director de la Galería “Maeght””. *Norte Express*, [Vitoria], 18 junio 1976; p. 11.
- “Importante exposición de pintura vasca”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 1 agosto 1976; p. 12.
- “Bellas Artes: La actual directiva dimitirá si no se consigue la gestión”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 4 noviembre 1976; p. 10.



- “Luis Badosa Conill ha cesado como director de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao”. *Abc*, [Madrid], 5 diciembre 1976; p. 12.
- “Artistas vascos apoyan a ANV”. *Egin*, [Hernani], 11 octubre 1977; p. 6.
- “8 ordu kulturgintzan”, Bilbon”. *Egin*, [Hernani], 21 octubre 1977; p. 21.
- “Reproducción del “Guernica”. *Unidad*, [San Sebastián], 3 diciembre 1977; p. 18.
- “Escuela Superior de Bellas Artes”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, [Bilbao], 30 marzo 1977; p. 7.
- “Artes plásticas: Nueva facultad universitaria en Bilbao”. *Unidad*, [San Sebastián], 25 octubre 1977; p. 5.
- “Guipúzcoa: El viento destruye el caserío-estudio del pintor Goenaga”. *Deia*, [Bilbao], 15 diciembre 1977; p. 5.
- “Los encapuchados”. Arte Erakusketa”. En *Zeruko Argia*, núm. 765, 18 diciembre 1977; p. 30.
- “Hacia una Asociación de Artistas Vascos”. *Norte Express*, [Vitoria], 20 diciembre 1977; p. 5.
- “La preautonomía y la cultura en Euskal Herria: De la esperanza al pesimismo”. *Deia*, [Bilbao], 5 enero 1978; p. 3.
- “Los alumnos de Bellas Artes, en contra del anteproyecto de enseñanzas artísticas”. *Deia*, [Bilbao], 2 marzo 1978; p. 9.
- “Se ha constituido el Sindicato de Artistas del País Vasco”. *Deia*, [Bilbao], 8 marzo 1978; p. 7.
- “Vuelta a clase en la escuela de Bellas Artes de Bilbao”. *Egin*, [Bilbao], 9 marzo 1978; p. 7.
- “Las Escuelas de Bellas Artes a la Universidad. La de Bilbao se integrará en el distrito vasco”. *Egin*, [Hernani], 10 marzo 1978; p. 8.
- “Optimismo moderado ante la anunciada ley de Enseñanzas Artísticas”. *El País*, [Madrid], 11 marzo 1978, hemeroteca digital; s. p.
- “Se proyecta la creación de un taller de escultura en San Pedro de Aya”. *Deia*, [Bilbao], 14 abril 1978; p. 27.
- “Hoy se inaugura en Madrid la exposición antológica de Joan Miró”. *Deia*, [Bilbao], 4 mayo 1978; p. 7.
- “Un representante del CGV, invitado a la exposición de artistas vascos en Praga”. *Deia*, [Bilbao], 11 mayo 1978; p. 7.
- “Mendiburu y Ugarte participan en la Trienal Europea de Escultura”. *Deia*, [Bilbao], 18 mayo 1978; p. 1.
- “Inauguración de la muestra de artistas vascos en Praga”. *Deia*, [Bilbao], 20 mayo 1978; p. 31.
- “Se estudiará el intercambio de estudiantes becarios y la creación de una cátedra de euskara”. *Deia*, [Bilbao], 26 mayo 1978; p. 31.
- “Amplia convocatoria de becas de creación artística, estudios e investigación”. *Deia*, [Bilbao], 2 junio 1978; p. 34.
- “Grandes inversiones de la Diputación de Álava para el Museo Provincial”. *Abc*, [Madrid], 18 junio 1978; p. 41.
- “Se inauguró la Exposición Itinerante de Pintores Guipuzcoanos”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 11 agosto 1978; p. 11.
- “Exposición de arte vasco en Polonia. Hasta el 30 de agosto”. *Deia*, [Bilbao], 15 agosto 1978; p. 27.
- “El Museo de Bilbao solicita el apoyo del Consejo General Vasco”. *Deia*, [Bilbao], 15 agosto 1978; p. 27.
- “Se prepara en Bilbao un congreso de arte vasco”. *Deia*, [Bilbao], 20 agosto 1978; p. 27.
- “El consejero de Cultura presentó en Bilbao la Muestra Itinerante de Teatro de Euzkadi”. *Deia*, [Bilbao], 6 septiembre 1978; p. 23.
- “Exposición colectiva y Congreso de Arte Vasco”. *Deia*, [Bilbao], 21 septiembre 1978; p. 1.
- “El rector de la Universidad de Bilbao se reunió con los artistas plásticos”. *Deia*, [Bilbao], 20 octubre 1978; p. 27.
- “Edorta Kortadi habló sobre el arte guipuzcoano”, *Deia*, [Bilbao], 28 octubre 1978; p. 34.
- “Finalizó en Bilbao la exposición “Euskal Artea 78”. *Deia*, [Bilbao], 2 noviembre 1978; p. 21.
- “El lunes se inaugura la escuela de diseño “Jorge Oteiza”. *Egin*, [Hernani], 5 noviembre 1978; p. 27.
- “Un grupo de ex –alumnos de Bellas Artes denuncia su marginación”. *Egin*, [Hernani], 8 diciembre 1978; p. 2.
- “Mañana se inaugura en Bilbao “Erakusketa 78”. *Deia*, [Bilbao], 30 noviembre 1978; p. 17.
- “Los alumnos de Bellas Artes de Bilbao contra los profesores”. *Deia*, [Bilbao], 23 diciembre 1978; p. 8.
- “La escuela de Deva, hacia la recuperación de la cerámica popular vasca”. *Deia*, [Bilbao], 31 diciembre 1978; p. 33.

- “Clausurado el curso “Cerámica-78” en Deva”. *Unidad*, [San Sebastián], 3 enero 1979; p. 14.
- “Pintura vasca en Alemania”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 6 marzo 1979; p. 10
- “Una escultura de Eduardo Chillida para el Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Deia*, [Bilbao], 24 marzo 1979; p. 38.
- “Contra el concurso de artistas vascos que concurrirán a Wiesbaden”. *Egin*, [Hernani], 27 marzo 1979; p. 16.
- “Una escultura de Oteiza, en Vitoria”. *Deia*, [Bilbao], 13 mayo 1979; p. 33.
- “El Museo de Bellas Artes, sala por sala”. *Deia*, [Bilbao], 15 mayo 1979; p. 37.
- “Doce artistas de Wiesbaden abrirán el sábado una exposición en San Telmo”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 29 mayo 1979; p. 10.
- “Nuevas alternativas al grabado tradicional y artesano”. *Deia*, [Bilbao], 21 junio 1979; p. 22.
- Polémica. Artistas guipuzcoanos replican”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 19 agosto 1979; p. 6.
- “Exposición con cuadros “cara a la pared”. *Egin*, [Bilbao], 6 noviembre 1979; p. 23.
- “Se han creado dos comisiones”. *Deia*, [Bilbao], 30 noviembre 1979; p. 40.
- “Zumeta, un artista que pone la estupidez cotidiana en la picota”. *Egin*, [Hernani], 2 diciembre 1979; p. 14.
- “Arteder-81”, en marcha a partir de hoy en la Feria Internacional de Muestras de Bilbao”. *Deia*, [Bilbao], 28 abril 1981; p. 6.
- “Hoy se inauguran las I Jornadas de Arte Vasco. Organizadas por la Facultad de Bellas Artes de Bilbao”. *Deia*, [Bilbao], 30 abril 1981; pp. 20-21.
- “Organigrama del Gobierno Vasco. Primer aniversario del Gobierno de Garaikoetxea”. *Deia*, [Bilbao], 29 abril 1981; p. 6.
- “Operación “Cuadro Grande”: El “Guernica”, en Madrid. “Guernica Gernikara” una reivindicación vigente”. *Deia*, [Bilbao], 11 septiembre 1981; pp. 18 – 26.
- “Ramón Labaien y Goio Monreal inauguraron ayer las Jornadas del Arte Vasco”. *Deia*, [Bilbao], 4 mayo 1982; p. 6.
- “Mañana se inician en Bilbao las Segundas Jornadas de Arte Vasco”. *Egin*, [Hernani], 2 mayo 1982; p. 22.
- “Gobierno Vasco. Departamento de Cultura. Convocatoria del Primer Concurso “Gure Artea” de Artes Plásticas”. *Egin*, [Hernani], 20 mayo 1982; p. 19.
- “Máximos triunfadores en la Bienal. Hoy se inaugura la exposición”. Suplemento *Deia Araba*. *Deia* [Vitoria], 12 junio 1982; p.1.
- “Gure Artea” sariez osaturiko erakusketa zabaldu da”. *Egin* [Hernani], 16 junio 1982; p. 25.
- “Por parte del Gobierno Vasco: Ugarte de Zubiarrain: Es importante que se estimule a los plásticos”. *Deia*, [Bilbao], 13 junio 1982; p. 4.
- “La Corporación aprobó las bases de cesión del Palacio de Miramar”. *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 23 febrero 1983; p. 5.
- “Arteder-83 pretende fomentar el arte de vanguardia”. *Egin*, [Bilbao], 21 abril 1983; p. 21.
- “Escenificación de “origen” en Arteder`83”. *Deia*, [Bilbao] 26 abril 1983; p. 15.
- “Euskal Artisten Elkarteak rechaza el “espíritu comercial” de la feria”. *Egin*, [Hernani], 1 mayo 1983; p. 32.
- “Raptan” una obra de Oteiza para señalar el desamparo artístico de Euskadi”. *El País*, [Madrid], 28 diciembre 1983, hemeroteca digital; s. p.
- “Entrevista a Ángel Garraza”. En *Bilbao*, [Bilbao], núm. 177, diciembre 2003; p. 15.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE LA ÉPOCA

- A. M.: “Leopoldo Zugaza, del Comité Organizador de Arteder`81”. En *Diart*, núm. 13, junio 1981; p. 13-15.
- AGUIRIANO, Maya. “Zumeta: entre la estética y la moral”. En *Ere*, núm. 58, 22-28 octubre 1980; p. 43.
- “Aires nuevos en la Escuela de Bellas Artes de Bilbao”. En *Ere*, núm. 71, 28 enero 1981; p. 39.
- “Arteder`81, objetivos comerciales y culturales”. En *Ere*, núm. 72, 3-10 febrero 1981; pp. 39-41.

- . "Leopoldo Zugaza: En cultura hay que dar muchas opciones para abrir caminos a la gente". En *Ere*, núm. 84, 6-12 mayo 1981; pp. 22-26.
- ÁLVAREZ, Joserra; BUSTILLO, Joxerra. "Utopía a ras de suelo". En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 277, 17-24 septiembre 1982; pp. 44-46.
- ÁLVAREZ, Joserra; BUSTILLO, Joxerra. "Museo de Bellas Artes de Bilbao. Mecenas del Arte". En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 278, 24-30 septiembre 1982; pp. 44-46.
- ALTZIBER, Joan. "Euskal prentsa euskaraz". En *Anaitasuna*, núm. 323-324, septiembre 1976; pp. 24-25.
- ASKALEKU. "Hamabostaldia dela ta...". *Zeruko Argia*, núm. 485, 18 junio 1972; p. 19.
- ARANBERRI, Luis A. "Debako Arte Lantokiak". En *Zeruko Argia*, núm. 513, 31 diciembre 1972; p. 14.
- . "Zumetaren murala Usurbilen. Urte beteko lan isila. Zumetarekin 3000 pieza banan banan egin eta jarriak". En *Zeruko Argia*, núm. 586, 26 mayo 1974; pp. 1, 12.
- AREÁN, Carlos. "El Museo Español de Arte Contemporáneo". En *Bellas Artes* 75. Núm. 45, agosto septiembre 1975; pp. 29-34.
- ARRIBAS, María José. "Baracaldo. II Muestra de Artes Plásticas". En *Gazeta del Arte*, núm. 6, 15 julio 1973; p. 15.
- ARROYO, María Dolores. "Arterder'83". En *Batik*, núm. 72, mayo – junio 1983; p. 44-45.
- A. B. "Bellas Arte de Sevilla: Por un arte en una sociedad más libre". En *Triunfo*, núm. 685, 13 marzo 1976; p. 54.
- BENEDITO, Rafael. "Definitivo sí a la Historia del Arte". En *Gazeta del Arte*, núm. 75, 9 mayo 1976; p. 3.
- BUSTAMANTE, Enrique. "Artes plásticas. De Arteta a Oteiza e Ibarrola". En *Cuadernos para el diálogo. Colección Los Suplementos*. Monográfico: La Cultura Vasca, hoy, núm. 44, 1974; p. 31-34.
- CARANDELL, Luis. "500 artistas proclaman la abstención". *Triunfo*, núm. 420, 20 junio 1970; pp. 8-9.
- CASTELLANO, Rafael. "Reinaldo, de arrantzale a escultor, pasando por Oteiza". En *Berriak*, núm. 28, 6 abril 1977; p. 26-27.
- . "Un Taller de Arte para Euskadi (1)". En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 101, 17-23 agosto 1978; pp. 39-41.
- . "Un taller de arte para Euskadi y (2)". En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 102, 24-30 agosto 1978; p. 20-22.
- CASTRO, J.A. "En la urbanística nacional, un ejemplo". En *Nueva Forma*, núm. 63, 1971; p. 50-51.
- COPEBAB, Comisión de prensa de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao. "Bellas Artes de Bilbao en paro". En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 28, 24-30 marzo 1977; p. 7.
- CHAVARRI, Raúl. "Plaza de Ezkurdi en Durango". En *Nueva Forma*, núm. 63, 1971; p. 49.
- DE APRAIZ, Ángel. "Crónica. El Museo de Vitoria". En *Archivo Español del Arte*, núm. 96, octubre-diciembre 1951; pp. 364-366.
- DEL CASTILLO, Alberto. "El Museo de arte contemporáneo en el de Bellas Artes de Bilbao". En *Goya*, núm. 101, marzo-abril 1971; pp. 326-331.
- ERRIALDE. "Gipuzkoako baserri batean, gau txori. Juan Luis Goenaga, euskal pintore gaztea". En *Zeruko Argia*, núm. 510, 10 diciembre 1972; p. 1.
- ETA. "Acción Cultural", *Hautsi*, agosto, 1972; p. 10.
- FIGUEROLA FERRETTI, Luis. "El Arte en Madrid". En *Goya*, núm. 145, julio -agosto 1978; p. 45.
- GARCÍA, Carmen T.: "Euzkadi, algo más que violencia. Arterder'81, acontecimiento cultural del año". En *Euzkadi*, núm. 13, 24 diciembre 1981; pp. 25-27.
- . "Un gran centro de arte contemporáneo para Euzkadi". En *Euzkadi*, núm. 23, 25 marzo 1982; p. 34-36.
- . "Néstor Basterretxea se enfrenta al rumor. "Yo no tengo esclavos". En *Euzkadi*, núm. 23, 25 marzo 1982; pp. 41-43.
- GARCÍA – HERRAIZ, Enrique. "Crónica de Nueva York". En *Goya*, núm. 102, mayo-junio 1971; p. 416-417.
- GONZÁLEZ, Marta. "Erakusketa 79: No están todos los que son". En *Ere*, núm. 16, 4 – 10 enero 1980; p. 54.
- GUASCH, Ana María. "El arte, cuestionado". En *Guadalimar*, núm. 22, abril 1977; p. 18-19.

- . “Pello Azketa”. En *Artes Plásticas*, núm. 17, mayo 1977; p. 81.
- . “Conversación con Ibarrola”. En *Guadalimar*, núm. 25, octubre 1977; p. 37-38.
- I.A. “Pedro Salaberri, una ruptura comprometida”. En *Ere*, núm. 68, 7-14 enero 1981; p. 40-41.
- IJURKO, Jexux. “Edorta Kortadi arte-kritikalariari elkarrizketa”. En *Argia*, núm. 943, 1 agosto 1981; pp. 15-17.
- KORTADI, Edorta. “Marc Chagall-i omenaldia Parisen”. En *Zeruko Argia*, núm. 378, 31 mayo 1970; p. 7.
- . “Euskal pintura gaur eta hemen...?”. En *Zeruko Argia*, núm. 400, 1 noviembre 1970; p. 9.
- . “Amable Ariasen hutsunea. Galerietan barna”. En *Zeruko Argia*, núm. 443, 22-29 agosto 1971; p. 13.
- . “Realismo berri bateruntz artean?”. En *Zeruko Argia*, núm. 479, 7 mayo 1972; p. 7.
- . “Erealismoaren Inguruan”. En *Zeruko Argia*, núm. 510, 10 diciembre 1972; p. 7.
- . “Artea eta erotismoa (I)”. En *Zeruko Argia*, núm. 634, 27 abril 1975; p. 7.
- . “La práctica del arte: Chillida a debate”. En *Garaia*, núm. 1, 21 julio 1976; p. 63.
- . “Axut” de Jose Maria Zabala: Cine de investigación vasco”. En *Garaia*, núm. 5, s. f, 1976; p. 45.
- . “Crónica de Barcelona. Art Basc 76 / Euskal Ertia 76”. En *Garaia*, núm. 16, 16 – 23 diciembre 1976; pp. 42 – 43.
- HARANBURU-ALTUNA, Luis. “Sistiagarekin solasean. ...ere erera baleibu icik subua aruaren...”. En *Zeruko Argia*, núm. 431, 6 junio 1971; p.1 y 7.
- . “Oteizarekin noiz arte...! quosque tandem...! noiz arte...!”. En *Zeruko Argia*, núm. 433, 20 junio 1971; p. 1.
- MORALES, Antonio: “Crónica de un acontecimiento”. En *Diart*, núm. 13, junio 1981; p. 21.
- MORENO GALVÁN, José María. “La escuela de Pamplona”. En *Triunfo*, núm. 409, 4 abril 1970; p. 45-46.
- . “El Premio de Pintura Vasca, en el Museo de San Telmo, San Sebastián”. En *Triunfo*, núm. 436, 10 octubre 1970; p. 45.
- . “Javier Morrás”. En *Triunfo*, núm. 510, 8 julio 1972; p. 50.
- . “Galerías de arte de Bilbao”. En *Triunfo*, núm. 563, 14 julio 1973; p. 57.
- . “Aquerreta. Galería Sen. Madrid”. En *Triunfo*, núm. 577, 20 octubre 1973; p. 79 – 80.
- OTEIZA, Jorge. “Falsificación con cultura vasca, artistas, vascofonía, universidad. A un periodista, puntualizaciones que sirven para gobernantes”. En *Muga*, núm. 18, agosto 1981; p. 70-82.
- P. M. L. “Unibertsitateetako Euskal Kultur mugimenduak, Bizkaian”. En *Jakin*, núm. 1, enero-marzo 1977; pp. 130-108.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. “¿Para qué la Historia del Arte?”. En *Triunfo*, núm. 684, 6 marzo 1976; pp. 34-35.
- RUIZ, P. “Maturana. Consejero de Cultura en el C.G.V. Impedir que puedan crearse dos culturas paralelas”. En *El Abra*, núm. 38, 1978; pp. 3-6.
- RUFÍ-GILBERT, M. “Arteder’82 (Bilbao)”. En *Batik*, núm. 67, abril 1982; pp. 14-15.
- SÁENZ DE GORBEA, Xabier. “Euzkadi: balance de un año”. En *Artes Plásticas*, núm. 35/36, enero- febrero 1980; pp. 27-31.
- . “Editorial”. En *Tarte*, núm. 0, 1983; p. 3.
- TRIKUARRIETA. “Ordiziako Jakintza astea”. En *Zeruko Argia*, núm. 548, 2 septiembre 1973; p. 7.
- TXABI. “Euskadi en la Bienal 76 de Venecia”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 16, 16-30 noviembre 1976; p. 19.
- SESÉ SARASTI, Margarita. “El arte en las cajas de ahorros. La Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa”. En *Ahorro*, núm. 107, marzo 1978; pp. 42-55.
- URQUIJO, Javier. “Arte cinético”. En *Informe de las Artes y las Letras*, núm. 00 febrero 1975; p. 3-4.
- . “Fernando Mirantes en la vanguardia del arte vasco”. En *Informe de las Artes y de las Letras*, núm. 0, octubre 1976; pp. 6-7.
- VERDU, Vicent. “Bienal de Venecia 1976. Artistas, Políticos y Caramelos”. En *Cuadernos para el diálogo*, núm. 170, 31 julio – 6 agosto 1976; pp. 54 – 57.
- VV. AA. “A la opinión pública. Al Gobierno Vasco”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 310, 20 – 27 mayo 1983; p. 43.
- X. A. “Euskal Herria Bienalan”. En *Anaitasuna*, núm. 328, 15 noviembre 1976; p. 22.

- “Astez Aste”. En *Zeruko Argia*, núm. 395, 27 septiembre 1970; p. 4.
- “Euskal Estetika-Eziera” (Escrito por Jorge Oteiza y traducción de Etxaniz). En *Zeruko Argia*, núm. 400, 1 noviembre 1970; p. 9.
- “Topaketak Iruñean (I). Euskal artearen belaunaldiak”. En *Zeruko Argia*, núm. 486, 25 junio 1972; p. 19.
- “Urola Ibarreko Biltzarrak”. En: *Zeruko Argia*, núm. 509, 3 diciembre 1972; p. 7.
- “Escrito de los participantes”. *Triunfo*, núm. 510, 8 julio 1972; p. 9.
- “Udako euskal unibersidadea”. *Zeruko Argia*, núm. 548, 2 septiembre 1973; p. 7
- “Bergarako Euskal Hamabostaldia”. En *Anaitasuna*, núm. 286, 30 noviembre 1974; p. 5-6.
- “Bergarako Euskal Hamabostaldia”. En *Anaitasuna*, núm. 289, 15 enero 1975; pp. 6-7.
- “Urbanizaciones. Nueva Plaza de los Fueros”. En *Boletín Municipal de Vitoria. Publicación del Excmo. Ayuntamiento de Vitoria*, núm. 36/37, Año 1976; p. 150.
- “Noiz-Zer-Nork”. En *Zeruko Argia*, núm. 680, 21 marzo 1976; pp. 16-18.
- “Editorial. Hoy empezamos”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, [Pamplona], núm. 1, 1-15 abril 1976; p. 3.
- “Estudiantes de Bellas Artes: Que pinten ellos”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 5, 1-15 junio 1976; p. 15.
- “Ausencia vasca en la Bienal de Venecia. Error político reconocido... oficiosamente”. *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 9, 1-15 agosto 1976; p. 26.
- “En torno al arte. Conversaciones en Euskadi”. En *Garaia*, núm. 13, 25 noviembre-2 diciembre 1976; p. 36-43.
- “Flor nueva en Árbol viejo (En torno a la cultura vasca)”. En *Berriak*, núm. 16, 29 diciembre 1976; p. 36-37.
- “ArteExpo 76. Balance de un certamen”. En *Batik*, núm. 29, diciembre 1976; pp. 45- 47.
- “Plaza-Monumento a los Fueros”. En *Boletín Municipal de Vitoria. Publicación del Excmo. Ayuntamiento de Vitoria*, núm. 38/39, Año 1977; p. 187.
- “Nuevo Museo con enfoque didáctico”. En *Berriak*, núm. 28, 6 abril 1977; p. 38.
- “Autonomía para las Escuelas de Bellas Artes. Comunicado de la Coordinadora de Alumnos”. En *Batik*, Barcelona, núm. 33, abril 1977; p. 25.
- “El “Guernica” para Guernica”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 41, 23 – 29 junio 1977; p. 17.
- “Artistei eskainia”. En *Zeruko Argia*, núm. 750, 4 septiembre 1977; p. 31.
- “Miguel González de San Román, Toño Montiel Quiñones”. En *Galería Recalde*, núm. 1, octubre 1977; p. 1.
- “Kulturgintza”. En *Iraultza. Ezker Komunita Erakundearen Euskadiko hamabosterokoa*. Núm. 16, 4 noviembre 1977; pp. 24-25.
- “Fundación Faustino Orbegozo”. En *Galería Recalde*, núm. 7, mayo 1978; p. 4.
- “Primer museo de arte vasco”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 90, 1-7 junio 1978; p. 16.
- “Bai Euskarari”, todo un éxito”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 90, 1-7 junio 1978; p. 14.
- “A por la Facultad de Bellas Artes. Arte propio, no de importación”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 112, 2-8 noviembre 1978; p. 18.
- “La escuela de Bellas Artes a medio gas”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 113; 9-15 noviembre 1978; p. 8.
- “Euskal kultura Barcelonan”. En *Zeruko Argia*, núm. 809, 3 diciembre 1978; p. 20-24.
- “Carta abierta al Sr. Viñes, ex alcalde de Pamplona y actual subsecretario de Sanidad y Seguridad Social”. En *Euskadi Sioux*, núm. 1, 15 febrero 1979; pp. 12-13.
- “La larga paciencia acabada de Oteiza y sin acabar”. En *Ere*, núm. 10, 15-22 noviembre 1979; p. 23-26.
- “Erakusketa – 79”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 151, 15 – 22 noviembre 1979; p. 43.
- “Primeros pasos de una política autonómica”. En *Ere*, núm. 13, 6-13 diciembre 1979; p. 50-52.
- “Entrevista a Gotzone Echevarría: “Por lo visto, el pueblo ya no necesita cultura”. En *Ere*, núm. 31, 17-24 abril 1980; pp. 29-32.
- “Resano y Osés, una reflexión sobre la cotidianidad”. En *Ere*, núm. 34, 8-15 mayo 1980; p. 47.
- “Cerámica en Deba”. En *Ere*, núm. 38, 4-11 junio 1980; p. 56.
- “La metamorfosis de Ramón Zuriarrain”. En *Ere*, núm. 38, 4-11 junio 1980; p. 56.
- “Kultura Plazara”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 197, 16-23 octubre 1980; p. 45.



- “Encuentros Antinucleares en Bilbao”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 200, 6-13 noviembre 1980; p. 41.
- “Inaugurada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao “La Trama del Arte Vasco”. En *Ahorro*, núm. 138, enero 1981; p. 86.
- “Arterder’81. Feria de Arte Contemporáneo”. En *Artes Plásticas*, núm. 45/46, 1981; p. 51-56.
- “Entrevista con Javier Morrás. La coherencia de un artista”. En *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 277, 17-24 septiembre 1982; pp. 19-25.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS ACTUALES SOBRE EL TEMA

- ALBARRÁN DIEGO, Juan. “Del “desarrollismo” al “entusiasmo”: Notas sobre el arte español en tiempos de transición”. En *Foro de Educación*, núm. 10, 2008; pp. 167-184.
- . “Estéticas de la resistencia en el último franquismo: entre la investigación lingüística y la consolidación del movimiento asociativo”. En *Artigrama*, núm. 25, 2010; pp. 535-564.
- . “Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo”. En *Espacio, Tiempo y Forma*, núm. 3, 2015, pp. 245-271.
- ALDEKOA, Iñaki. “La actividad cultural de los años 60”. En *Euskonews & Media*, [revista electrónica], núm. 77, 5 -12 mayo 2000; s. p.
- AMÉZAGA, Elías. “Segunda entresaca de un diccionario de seudónimos”. En *RIEV. Revista Internacional de los Estudios Vascos*, Año 41. Tomo XXXVIII, núm. 2, 1993; p. 2.
- ARCEDIANO SALAZAR, Santiago. “El eclecticismo en la pintura alavesa de postguerra: Grupo “Pajarita”. En *Cuadernos de Sección. Artes plásticas y Monumentales*, núm. 8, 1991; pp. 265-313.
- . “Un ejemplo de mecenazgo en la plástica contemporánea del País Vasco: El Instituto de Arte y Humanidades de la Fundación Orbegozo”. En *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte, CEHA*, 1988. Murcia: Universidad de Murcia, 1992; pp. 725-728.
- BARAÑANO, Kosme de. “El monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder”. En *Kobie, (Bellas Artes)*, núm. 5, 1988; p. 189-232.
- BAKEDANO, José Julián. “Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo”. En “Revisión del Arte Vasco entre 1939 – 1975”, *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 25, Euzko Ikaskuntza, San Sebastián, 2006, pp. 149 – 216.
- CARRILO CASTILLO, Jesús. “Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo”. En *Arte y políticas de identidad*, núm. 1 diciembre 2009; pp. 1-22.
- CHOCARRO, Carlos; MARTÍN, Celia. “Política de exposiciones en Pamplona. 1975-1990”. En *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 26, 2008; pp. 191-200.
- ETXEBERRI, Roger. “Urdanibia: arte y cultura para todo Euzkadi. Oteiza y Basterretxea donan una parte importante de su obra al Pueblo Vasco”. En *Euzkadi*, núm. 10, 4 diciembre 1981; pp. 36-37.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. “Las galerías de arte en el Madrid de la postguerra. Su labor en la transformación del panorama artístico nacional”. En *Villa de Madrid*, núm. 97-98, marzo-abril 1988; pp. 5-27.
- FUENTES VEGA, Alicia. “Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia”. En *Anales de la Historia del Arte*, núm. extraordinario 1, 2011; pp. 183-196.
- LATORRE, Jorge. “Entrevista a Aquerreta”. En *Arte y Parte*, núm. 80, marzo 2009; p. 44-51.
- LÓPEZ ATXURRA, Rafael. “Cultura, Educación y Estudios Vascos: hitos para la recuperación de nuestra memoria histórica”. En XII Congreso de Estudios Vascos. Estudios Vascos en el sistema educativo. Euskal Ikaskuntzak hezkuntza sarean, Vitoria, 1993. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1995; pp. 55-81.
- LÓPEZ CUENCA, Alberto. “El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80”. En *Revista de Occidente*, núm. 273, 2004; p. 36.



- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. “Los nuevos Museos de Arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo”. En *Artígrama*, núm. 13, 1998; pp. 295-313.
- MACAZAGA, Leire. “Talleres de grabado en el País Vasco durante el tardofranquismo y la Transición”. En *ACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, [Revista electrónica], núm. 23, 2013; s. p.
- MANTEROLA, Pedro. “La Bienal de Venecia 1976. Un debate abierto”. En *Berriak*, núm. 5, 14 octubre 1976; p. 53.
- MANTEROLA ISPIZUA, Ismael; RODRÍGUEZ VALLE, Esther. “El Taller de Aia – Aiako Tailerra”. En *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 7, 1990; p. 22-34.
- MARTÍN VAQUERO, Rosa. “La mujer como creadora: La Escuela de Artes y Oficios de Vitoria (1900-1990)”. En *Kobie. Bellas Artes*, núm. VII, 1990; pp. 25-50.
- MARTÍNEZ DE ALBENIZ, Iñaki. “La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural”. En *RIPS: Revista de investigaciones políticas y sociológicas*, vol. 11, núm. 3, 2012; pp. 149-171.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier. “Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-2008. Cien años de coleccionismo”. En *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009. <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/1421/1401>. [consultado en octubre 2011].
- NÈGRIER, Emmanuel. “Políticas culturales: Francia y Europa del Sur”. En *Arte y Sociedad*, vol. 44, núm. 3, 2007; pp. 57-70.
- NOVO, Javier; LARRINAGA, Andere; BILBAO, Mikel. “Las pensiones para artistas otorgadas por la Diputación Provincial de Vizcaya (1889-1912). Proceso histórico”. En *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, núm. 23, 2004; pp. 183-194
- OLAIZOLA, Imanol: “La Orquesta Sinfónica de Euskadi y su creación”. En *Euskoneus & Media*, [Revista electrónica], núm. 78, 12 - 19 mayo 2000; s. p.
- OLIVARES, Rosa. “Andrés Nagel. La hora del recreo”. En *Lápiç*, núm. 6, mayo 1983; p. 50-53.
- PACHO, María Jesús. “La acción institucional de fomento de las Bellas Artes en Bizkaia. El establecimiento del sistema de pensiones artísticas por la Diputación Provincial (1889-1890)”. En *Kobie. Serie Bellas Artes*, núm. 11, 1995/1997; pp. 191-198.
- PACHO, María Jesús. “La Escuela de Artes y Oficios de Bilbao tras la Guerra Civil. Nueva orientación sobre el arte y su enseñanza”. En *Bidebarrieta*, núm. 18, 2007; p. 441-458.
- PALACIOS GONZÁLEZ, Daniel. “ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política”. En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27, 2015; pp. 53-66.
- “Euskadi con el pueblo chileno: donaciones de artistas vascos y navarros al Museo de la Solidaridad Salvador Allende”. En *Ars Bilduma*, [revista electrónica], núm. 6, 2016; pp. 121-129.
- QUAGGIO, Giulia. “Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)”. En *Historia del presente*, núm. 17, 2011; pp. 109-125.
- REKALDE, Josu. “Panorama del Arte Vasco contemporáneo en relación con las nuevas tecnologías”. En *Ondare. Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales*, núm. 26, 2008; pp. 135-171.
- RODRIGUEZ, Arturo. “Txomin Badiola: de la fe en el arte”. En *Zazpika: suplemento dominical de Gara*, núm. 263, 8 febrero 2004; pp. 8-17.
- RUBIO ARÓSTEGUI, Juan. “Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007”. En *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, año/vol. 7, núm. 1, 2008; pp. 55-70.
- SALABERRIA, Urkiri. “Juan Luis Moraza. Escultor: El arte es la actividad más profundamente democrática que existe, donde uno puede ser a pesar de la cultura”. En *Euskoneus*. [Revista electrónica], núm. 490, 12-19 junio 2009; s. p.
- SARRIUGARTE, Iñigo. “Sátira y mordacidad formal: Herramientas vitales en la escultura del donostiarra Andrés Nagel en los años 80”. En *Sancho el Sabio*, núm. 28, 2008; pp. 11-38.

- “Rebelde con causa: la obra artística de José Ramón Sainz Morquillas en los años 80 y 90”. En *Bidebarrieta*, núm. 19, 2008; pp. 409-432.
- “Juncal Ballestín: una creadora de “objetos con memoria” durante los años 80”. En *Sancho el Sabio*, núm. 31, 2009; pp. 221-251.
- “Ángel Bados: Entre la construcción de un lenguaje propio y a influencia del discurso oteiziano en los años 80”. En *Príncipe de Viana*, núm. 249, 2010; pp. 87-118.
- SOJO, Kepa. “Algunos apuntes sobre el concepto de cine vasco y su relación con la Transición”. En *Quaderns de cine*, núm. 2, 2008; pp. 63-69.
- VÉLEZ DE MENDIZABAL, Josemari. “Leopoldo Zugaza. El totalitarismo no desaparece con una dicha matinal”. En *Euskonews & Media*, [Revista electrónica], núm. 594, 30 septiembre – 7 octubre 2011; s. p.
- “Ramón Labayen. Ex político, euskaltzale. Una sociedad, un idioma, una cultura y de ahí una nación”. En *Euskonews & Media*, [Revista electrónica], núm. 587, 21-28 octubre 2011.
- VERDÚ, Vicent. “Bienal de Venecia 1976. Artistas políticos y caramelos”. En *Cuadernos para el diálogo*, núm. 170, 31 julio - 6 agosto 1976; pp. 54-57
- VERDÚ, Juan A. “La sala Amadís, 1961-1975: Arte y/o franquismo”. En *Espacio, tiempo y forma. Serie VII Historia del Arte*, núm. 3, 2015; pp. 223 – 244.
- “Informe sobre las Ikastolas”. En *Arbola*, núm. 13 – 14, noviembre – diciembre 1987; pp. 53 – 55.
- “Pedro Manterola Armisén. Grandeza y autenticidad”. En *Arte-Vitoria*, núm. 2, invierno 2003-2004; p. 12.

## CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- I Exposición Internacional de Pintura y Escultura*, [Cat. Exp.], agosto – septiembre 1919, Escuelas de Berástegui. Bilbao, [s. n.], Imprenta Elexpuru, 1919.
- Exposición de los 10*. [Cat. Exp.], 23 diciembre 1959 – 5 enero 1960, Garibay 7, San Sebastián: Talleres Offset [impresión], 1959.
- Expone Grupo Gaur de la Escuela Vasca*. [Cat. Exp.], abril – mayo 1966, Galería Barandiarán, San Sebastián: [s.e.], 1966.
- Exponen Grupo Emen, Grupo Gaur de la Escuela Vasca*. [Cat. Exp.], Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Grupo Gaur y Grupo Emen de Escuela Vasca, 1966.
- Londres. Pinturas de Javier Morrás*. [Cat. Exp.], octubre 1969, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona: Publirruña, 1969.
- Marta Cárdenas, Ramón Zuriarrain, Carlos Sanz, Vicente Amezttoy*. [Cat. Exp.], septiembre 1970, Salas Municipales de Cultura, Paseo Ezkurdi, Durango. Bilbao: Gráficas Ellacuría, 1970.
- Pintura y Escultura Vasca Contemporáneas*. [Cat. Exp.], octubre – noviembre 1970, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes de México. México: [s. n.], [Secretaría de Educación Pública], 1970.
- Amezttoy*. [Cat. Exp.], 4 – 24 mayo 1971, Galería Ramón Durán, Madrid: Langa y Cía [D. L.], 1971
- I Muestra de Artes Plásticas*. [Cat. Exp.], julio 1971, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Baracaldo. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1971.
- Exposición Nacional de Arte Contemporáneo. Pintura, Escultura, dibujo y artes de estampación. Catálogo General, 1970*. [Cat. Exp.], 1970 Bilbao. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaria General de Exposiciones, 1971.
- Ortiz de Elguea*. [Cat. Exp.], 29 octubre – 13 noviembre 1971, Galería Huts, San Sebastián. Lasarte: Litografía Gama, 1971.
- Exposición de Arte Vasco*. [Cat. Exp.], diciembre 1971 – febrero 1972, Baracaldo. Bilbao: [s.n.] [Banco de Bilbao], 1972.
- 50 años de pintura vasca (1885-1935)*, [Cat. Exp.], enero - febrero 1972, Museo San Telmo. San Sebastián: Diputación de Guipúzcoa, Ayuntamiento de San Sebastián, 1972.
- Euskal Kultur Hamabostaldia. Arte-Erakusketa*, [Cat. Exp.], 6 - 21 mayo 1972, Palacio Zavala, Tolosa. San Sebastián: [s.n.] [Gráficas Ibarra], 1972.
- Encuentros 1972 Pamplona*, [Cat. Exp.], 26 junio – 3 julio 1972, Pamplona varios lugares. Madrid: Alea, 1972.

- Exposición de Arte Vasco* [Folleto exposición], 7 - 17 diciembre 1972, Casa Antxieta, Azpeitia: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1972.
- Euskal Kultura Hamabostaldia. Arte Erakusketa.* [Cat. Exp.], 5-20 mayo 1973, Tolosa. San Sebastián: [s. n.], [Gráficas Ibarra], 1973.
- Joxemiel Barandiarani gorazarre. Euskal Arte Erakusketa,* [Cat. Exp.], 12 – 21 junio, 1973, Ataun: [s. n.] 1973.
- Exposición nacional de arte contemporáneo 1972. Catálogo general.* [Cat. Exp.], [s.l.], Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría General de Exposiciones, ca. 1972.
- Vicente Ameztoy.* [Cat. Exp.], 9-31 marzo 1973, Galería El Pez, San Sebastián: [s. n.], 1973.
- Ibarrola. Exposición de óleos, ceras, relieves y grabados.* [Cat. Exp.], 7-28 mayo 1973, Galería Anne Barchet, Madrid: [s.n.], 1973.
- II Muestra de Artes Plásticas,* [Cat. Exp.] mayo – junio 1973, Sala de Municipal de Exposiciones, Baracaldo: Ayuntamiento de la Anteiglesia de Baracaldo, 1973.
- I Exposición de pintura y escultura.* [Cat. Exp.], 29 junio – 8 julio 1973, Munguía: Sociedad Alkartasuna, 1973.
- Arte 73. Exposición antológica de artistas españoles,* [Cat. Exp.], itinerante. Madrid: Fundación Juan March, 1973.
- Primer Certamen Vasconarro de pintura. Catálogo de obras expuestas.* [Cat. Exp.] octubre-noviembre 1973, Museo Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1973.
- Juan Luis Goenaga,* [Cat. Exp.], noviembre 1973, Salas Municipales de Cultura, Paseo de Ezkurdi, Durango: [s.n.], 1973.
- Colectiva,* [Cat. Exp.], Galería El Pez, 17 enero - 15 febrero 1974, San Sebastián: Galería El Pez, 1974.
- Marta Cárdenas. Dibujos.* [Cat. Exp.], 12 noviembre – 8 diciembre 1974, Salas Municipales de Cultura, Durango: Iruprint [impresión], 1974.
- Alumnos de la primera promoción de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, 1975.* [Cat. Exp.], 3 junio 1975, Galería Lúzaro, Bilbao, 1975.
- Ciudad de Fuenterrabía. Fiestas Euskaras. 1925-1975,* [Cat. Exp.], 1- 23 agosto 1975, Hondarribia: Galería Txantxangorri, 1975.
- Andrés Nagel.* [Cat. Exp.], 4 – 25 noviembre 1975, Galería B, San Sebastián, 1975.
- Segundo Certamen Vasconarro de Pintura.* [Cat. Exp.], octubre – noviembre 1973, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1975.
- Morquillas.* [Cat. Exp.], 10 – 31 diciembre 1976, Galería Mikeldi, Bilbao: Galería Mikeldi, 1976.
- Gipuzkoa '76.* [Cat. Exp.], 4-14 agosto 1976, Museo de San Telmo, San Sebastián: Instituto Promoción Estudios Sociales, 1976.
- Aizkorbe, escultura, pintura,* [Cat. Exp.], Sala de Arte García Castañón, Pamplona: Caja de Ahorros Municipal, 1976.
- Zumeta.* [Cat. Exp.], 4 – 28 octubre 1978, Galería Juana Mordó, Madrid: [s. n.], 1978.
- Arteexpo 76. Muestra de arte de vanguardia.* [Cat. Exp.], 6 – 14 diciembre 1976, Palacio de Alfonso XIII, Barcelona: Feria de Barcelona, 1976.
- Andrés Nagel. Obra Reciente.* [Cat. Exp.], mayo – junio 1978, Galería Felipe Santullano, Madrid: Artigrafía [Impresión], 1978.
- 20 años en la pintura de Ibarrola.* [Cat. Exp.], mayo – junio 1978, Pabellones de arte ciudadela, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Pamplona: [s.e.] Gráficas Egúzkiza, 1978.
- Erakusketa '78. Euskal Artea / Arte Vasco.* [Cat. Exp.], itinerante. Bilbao: Fundación Faustino Orbegozo, 1978.
- Euskal Artea '78 / Arte Vasco '78.* [Cat. Exp.], octubre 1978, Aula de Cultura de Bilbao. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1978.
- Panorama '78. Asociaciones Sindicales de Artistas Plásticos (ASAP).* [Cat. Exp.], octubre – noviembre 1978, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección general del patrimonio artístico, archivos y museos, 1978.
- Euskadi Margolaritzan. Euskadi en la pintura. 1978. Obras recientes.* [Cat. Exp.], itinerante 1978. Bilbao: Patronato Pro-Arte de Bilbao, PROA, 1978.

- 1979 *Erakusketa. Pintura – Escultura*, [Cat. Exp.], diciembre 1979, Palacio de Velázquez, Madrid. Bilbao: Fundación Faustino Orbeagozo, 1979.
- Giñuzkoako Pintoreak. 1939-1979*. [Cat. Exp.], diciembre 1979, Museo San Telmo. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1979.
- Euskal Grabatzaileak. Grabadores Vascos*. [Cat. Exp.], enero 1979, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1979.
- 4ª *Bienal de pintura*, [Cat. Exp.], 31 octubre – 22 noviembre 1979, Aula de Cultura, Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1979.
- Agustín Ibarrola. Desde el 6 de noviembre de 1979 exposición de las pinturas de Agustín Ibarrola en la sala Mikeldi*. [Cat. Exp.], noviembre 1979, Galería Mikeldi, Bilbao: Galería Mikeldi, 1979.
- Ángel Bados Iparaguire* [Cat. Exp.], exposición itinerante, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, D. L. 1979.
- Bizkaiko pintura, gaur*. [Cat. Exp.], diciembre 1979- abril 1980, itinerante, Vizcaya. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1980.
- Erakusketa 1980*. [Cat. Exp.], 8 febrero – 9 marzo, Fundació Joan Miró, Barcelona. Bilbao: Fundación Faustino Orbeagozo, 1980.
- Rafols Casamada. Premio Nacional de Artes Plásticas 1980*, [Cat. Exp.], marzo-abril 1980, Palacio de Velázquez, Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1980.
- La Trama del Arte Vasco*, [Cat. Exp.], 19 noviembre 1980 – 6 enero 1981, Museo Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1980.
- Arteder '81. Feria de Arte Contemporáneo*. [Cat. Exp.], 28 abril – 3 mayo 1981, Feria de Muestras de Bilbao, Bilbao: Feria Internacional de Muestras de Bilbao, 1981.
- Taller de Aya*. [Cat. Exp.], 4-30 septiembre 1981, Museo de San Telmo, San Sebastián, 1981.
- Homenaje a Picasso. En el centenario de su nacimiento*, [Cat. Exp.], 5-29 agosto 1981, Salas de exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1981.
- Daniel Txopitea. Oleos*. [Cat. Exp.] 1981, Salas de Cultura de la Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1981.
- Arteder '82. Muestra internacional de Arte Gráfico. Reglamento*. Bilbao: Feria Internacional de Muestras, 1982.
- Goenaga. 1975-1982*. [Cat. Exp.], 9-19 noviembre 1982, Aula de Cultura, Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1982.
- Arteder '82. Muestra Internacional de Obra Gráfica*, [Cat. Exp.], 19 marzo – 4 abril 1982, Feria de Muestras de Bilbao. Bilbao: Feria Internacional de Muestras de Bilbao, 1982.
- Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982*. [Cat. Exp.], octubre – noviembre 1982, Museo Municipal de Madrid, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de cultura, D. L., 1982.
- Ricardo Catania. Para Ver*. [Cat. Exp.], 15 octubre – 15 noviembre 1982, Sala de arte Gran Vía 21, Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1982.
- Geométricos Vascos*. [Cat. Exp.], 16 – 31 enero 1983, Museo Provincial de Vitoria: [s. n.], 1983.
- Arteder '83. Feria de Arte Contemporáneo*, [Cat. Exp.], 26 abril - 3 mayo 1983, Feria de Muestras de Bilbao. Bilbao: Feria Internacional de Muestras de Bilbao, 1983.
- Nagel*. [Cat. Exp.], 7-25 junio 1983, Sala de Arte y Cultura de La Laguna, Tenerife: Litoten, impresión, 1983.
- Gure Artea '84*, [Cat. Exp.], 1984, exposición itinerante. Bilbao: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1984.
- Ertibil. Catálogo. Exposición itinerante de artes plásticas*, [Cat. Exp.], 1984, exposición itinerante. Vitoria: Departamento de Cultura, Gobierno Vasco, 1984.
- Andrés de Nagel. Basque Country. Chicago International Art Exposition in conjuntion with Sculpture International Mile 4*. [Cat. Exp.], mayo 1985, Chicago. Bilbao: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1985.
- Mariano Royo, pintor. Mariano Royo, margolaria*. [Cat. Exp.], Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1986.
- Obras en marcha: Alejandro Gornemann, Antonio Ballester, Mercedes Melero, Andrés Nagel Contraparada 7*. [Cat. Exp.], Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 1986.

- Bellas Artes Bilbao: pintura, escultura, audiovisuales, diseño, gráficas, restauración. I Bienal de Escuelas de Arte Europeo. Toulouse 1987*, [Cat. Exp.], Bilbao: Universidad del País Vasco, 1987.
- Los Certámenes de Navidad. San Sebastián (1950-1965)*. [Cat. Exp.], 1988, Museo San Telmo. San Sebastián: Museo San Telmo, 1988.
- Morquillas*. [Cat. Exp.], itinerante, 1991, Galería Vanguardia, Bilbao: [s. n], [Galería Vanguardia], 1991.
- Ibarrola. 1948 – 1991*, [Cat. Exp.], mayo 1991, Museo de San Telmo, San Sebastián: Museo de San Telmo, 1991.
- Karne & Klorofila. Vicente Ameztoy. Bilduma/Recopilación (1976-1990)*. [Cat. Exp.] 1991, Sala de Exposiciones de Arteleku, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991.
- M.P. Herrero. Dibujos 1959-1992*. [Cat. Ex.], 13 julio – 29 agosto 1992, Sala de exposiciones Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1992.
- Balerdi. La experiencia infinita. Balardi. Azkengabeko esperientzia*. [Cat. Exp.] Tomo I y II, Bilbao: Sala Rekalde; San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 1993.
- Gaspar Montes Iturrioz*, [Cat. Exp.], 15 julio -18 septiembre 1994, Museo San Telmo, San Sebastián: Fundación Social y Cultural Kutxa, 1994.
- Arte y artistas vascos en los años sesenta*, [Cat. Exp.], 7 julio -7 septiembre 1995, Sala de Exposiciones de Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995.
- XXXVI Certamen de Artistas Noveles*. [Cat. Exp.], 19 septiembre - 28 octubre 1995, Salas de exposiciones de Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995.
- Juan Luis Goenaga. "Ilbeltza" (por caminos de sombras y silencio). Obras: 1969-1995*. [Cat. Exp.], 23 noviembre 1995 – 13 enero 1996, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995.
- Andrés Nagel. 1974-1995*. [Cat. Exp.], 13 diciembre 1995 – 11 febrero 1996, Sala BBK del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1995.
- Zaj*. [Cat. Exp.], 23 enero – 21 marzo 1996, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- Artistes Espanyoles als anys 70 a la Colecció de la Fundació Pilar y Joan Miró a Mallorca*. [Cat. Exp.], 19 enero -25 febrero 1996, Mallorca: Fundació Pilar Joan Miró, 1996.
- Pintores Vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros*, [Cat. Exp.] Itinerante, Bilbao, San Sebastián y Vitoria, desde el 10 de diciembre de 1996 al 1 de junio de 1997. Tomo VIII. San Sebastián: Kutxa, Vital Kutxa, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1996.
- Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros. Nueva Figuración*. Tomo VII. [Cat. Exp.], itinerante, 1996-1997, San Sebastián: Bilbao Bizkaia Kutxa, Gipuzkoa Donostia Kutxa, Vital Kutxa, 1997.
- Los Encuentros de Pamplona 25 años después*. [Cat. Exp.], 26 mayo – 29 junio 1997, Centro de Cultura Castillo de Maya, Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1997.
- Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*. [Cat. Exp.], 4 diciembre 1997 – 4 febrero 1998, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997.
- Kulturgintza 1971 – 1996. 25 aniversario de Windsor Kulturgintza*. [Cat. Exp.], mayo – junio 1997, Sala de exposiciones del Archivo Foral, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1997.
- Rafael Lafuente. Pinturas 1990-1997*. [Cat. Exp.], Sala América, Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1998.
- Arte Contemporáneo en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, [Cat. Exp.], 20 enero -20 abril 1999, Museo Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1999.
- Viaje por el poder en el Ayuntamiento de Bilbao. 1799-1999*. [Cat. Exp.], 15 abril -24 mayo 1999, Biblioteca de Bidebarrieta, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 1999.
- Pintura Vasca. Siglo XX*. [Cat. Exp.], 16 julio – 5 septiembre 1999, Salas Garibai, San Sebastián: Gipuzkoa Donostia Kutxa, 1999.
- Remirada. La década de los 80 en el Museo de Bellas Artes de Álava*. [Cat. Exp.], 9 - 15 febrero 2000, Arco Madrid; 7 marzo-23 abril 2000, Sala América, Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2000.
- Ezkerraldea Plastika. Las artes plásticas contemporáneas en la margen izquierda y zona minera*. [Cat. Exp.], Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2000.



- Museos de Álava, un patrimonio desconocido*, [Cat. Exp.], diciembre 2000 – febrero 2001, Sala de Exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, Santander: Fundación Santander Central Hispano, 2001.
- Mikel Díez Alaba. Del exterior al interior. 1971-2001*. [Cat. Exp.], itinerante, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2001.
- Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70*. [Cat. Exp.], 16 enero – 7 abril 2002, Centro andaluz de arte contemporáneo, Sevilla: Junta de Andalucía, 2002.
- 25 años en Rosa. Una exposición retrospectiva de Rosa Valverde. 1977-2002*. [Cat. Exp.], 17 julio – 31 agosto 2002, Koldo Mitxelena, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2002.
- Dionisio Blanco (1927-2003)*. [Cat. Exp.], 6 – 30 junio 2003, Aula de Cultura de BBK, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2003.
- José Llanos: Bera da / Es él*. [Cat. Exp.], 23 julio – 13 septiembre 2003, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2003.
- Ángel Larroque. Un pintor, el olvido y la memoria*. [Cat. Exp.], 7 julio - 28 septiembre 2003, Museo Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao, 2003.
- Constelación Gaur. una trama vanguardista del arte vasco*, [Cat. Exp.], 10 junio – 4 julio 2004, Vitoria: Obra Social de la Caja Vital Kutxa, 2004.
- Daniel Txopitea. Saber, pensar y soñar*. [Cat. Exp.], 8 – 31 octubre 2004, Aula de Cultura BBK, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 2004.
- MMIV Gure Artea. Euskal Teknika / Técnica Vasca*, [Cat. Exp.], 18 diciembre 2004 – 6 febrero 2005, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria: Servicio editorial del Gobierno Vasco, 2004.
- El patrimonio de Caja Vital Kutxa a través de sus certámenes*. [Cat. Exp.], Vitoria: Obra Social de la Caja Vital Kutxa, 2004.
- Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca. 1972-1982*. [Cat. Exp.], 27 octubre 2004 – 8 enero 2005, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004.
- Se70tenta en la colección Caja Navarra*. [Cat. Exp.], 24 febrero – 17 abril 2005, Sala de Cultura García Castañón, Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2005.
- Grupo Orain 5+1 Orain Taldea*, [Cat. Exp.], 21 abril – 22 mayo 2005, Sala Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria: Obra Social de la Caja Vital Kutxa, 2005.
- El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. [Cat. Exp.], 11 octubre 2005-9 enero 2006, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.
- Tiempos de libertad. Arte en España de 1975 a 1990*. [Cat. Exp.], 1 septiembre – 2 octubre 2005, Sala Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria: Caja Vital Kutxa, 2005.
- Inés Medina: banaketa plastikoaren konzeptua, gabeziaren absortzinoaren dekonstruktorea: método analitiko experimental, izakiaren batasunaren hartzailea*. [Cat. Exp.], 21 noviembre – 16 diciembre 2006, Aula de Cultura BBK, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 2006.
- Debako Arte Eskolak 25 urte. 25 años de la Escuela de Arte de Deba*. [Cat. Exp.], Salas Kutxa Boulevard. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2007.
- Laboratorios 70. Poéticas / políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*. [Cat. Exp.], 14 mayo – 6 septiembre 2009, Sala Rekalde, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2009.
- Ugarte. Itsas-burni*. [Cat. Exp.], 1 julio- 5 septiembre 2009, Ganbara del Koldo Mitxelena de San Sebastián. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura y Euskera, 2009.
- Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. [Cat. Exp.], 28 octubre 2009- 22 febrero 2010, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- Los Esquizos de Madrid. Figuración Madrileña de los años 70*. [Cat. Exp.], 2009 - 2010, itinerante, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- Praxis. Super Héroe euskalduntzarra*. [Cat. Exp.], enero – marzo 2010, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium, Vitoria: Artium, 2010.
- Figuraciones en los fondos del Museo de Navarra*. [Cat. Exp.], octubre 2011 – abril 2012, Museo de Navarra, Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, 2011



- José Ramón Anda. *Formas contra el tiempo*. [Cat. Exp.], 7 mayo – 9 septiembre 2012, Museo de Bellas Artes de Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2012.
- Ertibil Bizkaia 2012. *Muestra itinerante de artes visuales*. [Cat. Exp.], 19 junio - 26 diciembre 2012, itinerante, Bizkaia. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2012.
- Mikel Díez Alaba. *Transitando un tiempo*. [Cat. Exp.], 24 enero – 27 abril 2014, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014.
- De la Escuela Experimental al Equipo Córdoba (1954-1957)*. [Cat. Exp.], octubre-diciembre 2014, Galería José de la Mano, Madrid: José de la Mano Galería de Arte, 2014.
1966. *Gaur Konstelaizioak. 2016*. [Cat. Exp.], 23 enero – 15 mayo 2016, Museo San Telmo, San Sebastián: Fundación Donostia-San Sebastián 2016, San Telmo Museoa, 2016.
- Carmelo Ortiz de Elguea. *Retrospectiva (1963-2016)*. [Cat. Exp.], 18 octubre 2016 – 16 enero 2017, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.
- Pedro Manterola 1936-2016. [Cat. Exp.], 18 octubre – 9 diciembre 2017, Palacio Condestable, Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2017.

## DISPOSICIONES EN LOS BOLETINES OFICIALES. LEGISLACIÓN

- “Real decreto disponiendo que las Escuelas provinciales de Bellas Artes dependan de los Rectores de las Universidades, con arreglo á los términos que se expresan”. *Gaceta de Madrid*, 9 julio 1892, núm. 191; p. 122.
- “Real Decreto núm. 2461. Estatuto de Formación Profesional”. *Gaceta de Madrid*, 28 diciembre de 1928, núm. 363; pp. 1989-2002.
- “Real Decreto disponiendo que las Escuelas destinadas a la enseñanza técnica, artística e industrial en sus dos primeros grados, se divida en 2 grupos: Escuelas de Artes y Oficios, Escuelas Industriales”, *Gaceta de Madrid*, 28 diciembre 1910, núm. 362; pp. 724-726.
- “Real Decreto de 16 de diciembre de 1910, aprobando el Reglamento Orgánico para las Escuelas Industriales y las de Artes y Oficios”, *Gaceta de Madrid*, 28 diciembre 1910, núm. 362; pp. 726-733.
- “Decretos”. *Gaceta de Madrid*, 26 febrero 1932, núm. 57; p. 1429
- “Adjudicando las obras de reforma del edificio de Achuri para Escuela de Trabajo y de Artes y Oficios de Bilbao”. *Boletín Oficial del Estado*, 30 marzo 1955, núm. 89; p. 2065.
- “Orden relativa a acoplamiento del personal que se indica procedente de la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, cuyas enseñanzas industriales se extinguen al pasar a la Escuela Elemental de Trabajo”. *Gaceta de Madrid*, 8 mayo 1936, núm. 129; p. 1307.
- “Decreto de 30 de julio de 1940 por el que se reorganizan las Escuelas Superiores de Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 11 agosto 1940, núm. 224; pp. 5574-5577.
- “Decreto de 21 de septiembre de 1942 por el que se reorganizan las Escuelas Nacionales de Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 2 octubre 1942, núm. 275; pp. 7792-7794.
- “Orden de 20 de diciembre de 1943 por la que se incorpora a la Escuela Elemental de Trabajo de San Sebastián varias enseñanzas procedentes de la Escuela de Artes y Oficios de dicha capital”. *Boletín Oficial del Estado*, 15 enero 1944, núm. 15; p. 410.
- “Decreto de 29 de septiembre de 1944 por el que se establece la enseñanza religiosa en los centros de grado medio y elemental dependiente de las Direcciones Generales de Enseñanza Profesional y Técnica y Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 21 octubre 1944, núm. 295; pp. 7940-7941.
- “Decreto de 31 de octubre de 1952 por el que se establecen las enseñanzas de Formación del espíritu nacional en los Centros de Enseñanza Profesional y Técnica y de Enseñanza Laboral”. *Boletín Oficial del Estado*, 9 diciembre 1952, núm. 344; pp. 5973-5974.
- “Decreto 2022/1963, de 11 de julio, de creación del Museo Provincial de Álava”. *Boletín Oficial del Estado*, 10 agosto 1963, núm. 191; p. 11982.

- “Decreto 2127/1963, de 24 de junio, sobre reglamentación de los estudios de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos”. *Boletín Oficial del Estado*, 6 septiembre 1963, núm. 214; pp. 13088-13090.
- “Decreto 2514/1969, de 9 de octubre, por el que se crea en Bilbao una Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de carácter oficial”. *Boletín Oficial del Estado*, 28 octubre 1969, núm. 258; p. 16880.
- “Decreto 3022/1969, de 13 de noviembre, por el que se reorganizan las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 8 diciembre 1969, núm. 293; pp. 19097-19098.
- “Decreto 3269/1969, de 4 de diciembre, por el que se crea en Bilbao una Escuela Superior de Bellas Artes de carácter oficial”. *Boletín Oficial del Estado*, 23 diciembre 1969, núm. 306; p. 19976.
- “Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa”. *Boletín Oficial del Estado*, 6 agosto 1970, núm. 187; pp. 12525-12546.
- “Orden de 28 de enero de 1972 por la que se aprueba el Reglamento de las Exposiciones Nacionales de Arte Contemporáneo”. *Boletín Oficial del Estado*, 8 febrero 1972, núm. 33; pp. 2286-2288.
- “Ley 22 1972, de 10 de mayo, de aprobación del III Plan de Desarrollo Económico y Social”. *Boletín Oficial del Estado*, 12 mayo 1972, núm. 114; pp. 8421-8438.
- “Decreto 3422/1973, de 21 de diciembre, por el que se determina la incorporación de la Escuela Superior de Bellas Artes a la Universidad de Sevilla”. *Boletín Oficial del Estado*, 23 enero 1974, núm. 20; p. 1307.
- “Decreto 160/1975, de 23 de enero, por el que se aprueba el Plan de Estudios del Bachillerato”. *Boletín Oficial del Estado*, 13 febrero 1975, núm. 38; pp. 3071-3074.
- “Orden de 22 de marzo de 1975 por la que se desarrolla el Decreto 160/1975, de 23 de enero, que aprueba el Plan de Estudios del Bachillerato, y se regula el Curso de Orientación Universitaria”. *Boletín Oficial del Estado*, 18 abril 1975, núm. 93, pp. 8049-8068.
- “Decreto 2503/1975, de 23 de agosto, por el que se determina la incorporación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid y Valencia a las Universidades de Barcelona, Bilbao, Complutense de Madrid y Politécnica de Valencia”. *Boletín Oficial del Estado*, 23 octubre 1975, núm. 254; p. 22298.
- “Orden de 11 de septiembre de 1976 por la que se modifican determinados preceptos de la Orden de 22 de marzo de 1975 sobre el plan de estudios de Bachillerato”. *Boletín Oficial del Estado*, 22 septiembre 1976, núm. 226; pp. 18506-18507.
- “Decreto 161/1977, de 21 de enero, por el que se regula el ingreso en los Cuerpos Catedráticos Numerarios y de Profesores Agregados de Bachillerato”. *Boletín Oficial del Estado*, 17 febrero 1977, núm. 39; pp. 3647-3650.
- “Real Decreto 2258/1977, de 27 de agosto, sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura”. *Boletín Oficial del Estado*, 1 septiembre 1977, núm. 209, pp. 19581-19584.
- “Real Decreto 2541/1977, de 23 de septiembre por el que se modifican los Distritos universitarios de las Universidades de Bilbao y Valladolid”. *Boletín Oficial del Estado*, 3 octubre 1977, núm. 236; pp. 21902-21903.
- “Real Decreto-Ley 1/1978, de 4 de enero, por el que se aprueba el régimen preautonómico para el País Vasco”. *Boletín Oficial del Estado*, 6 enero 1978, núm. 5; pp. 326-327.
- “Real Decreto 988/1978, de 14 de abril, sobre transformación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia en facultades de las respectivas Universidades”. *Boletín Oficial del Estado*, 12 mayo 1978, núm. 113; pp. 11319-11320.
- “Constitución del Consejo General del País Vasco”. *Boletín Oficial del Consejo General del País Vasco*, 15 mayo 1978, núm. 1; p. 6.
- “Consejería de Cultura”. *Boletín Oficial del Consejo General del País Vasco*, 1 junio 1978, núm. 2; p. 14.
- “Declaración política del Consejo General del País Vasco”. *Boletín Oficial del Consejo General del País Vasco*, 15 junio 1978, núm. 3; pp. 17-21.
- “Real Decreto 1981/1978, de 15 de julio, sobre transferencias de competencias de la Administración del Estado al Consejo General del País Vasco en materia de agricultura, industria, comercio y urbanismo”. *Boletín Oficial del Estado*, 21 agosto 1978, núm. 199; pp. 19493-19499.

- “Real Decreto 2488/1978, de 25 de agosto, sobre transferencias de competencias de la Administración del Estado al Consejo General del País Vasco en materia de Interior, Turismo, Actividades Molestas, Insalubres, Nocivas y Peligrosas y Transportes”. *Boletín Oficial del Estado*, 26 octubre 1978, núm. 256; pp. 24661-24669.
- “Orden de 2 de abril de 1979 sobre directrices para la elaboración de los planes de estudios del primer ciclo de la Facultad de Bellas Artes”. *Boletín Oficial del Estado*, 9 mayo 1979, núm. 111; pp. 10447-10448.
- “Real Decreto 2055/1979, de 3 de agosto, por el que se crea el Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de nuevas formas expresivas”. *Boletín Oficial del Estado*, 30 agosto 1979, núm. 208; p. 20347.
- “Orden de 14 de agosto de 1979 por la que se convocan becas y ayudas para la promoción de las artes plásticas e investigación de nuevas formas expresivas”. *Boletín Oficial del Estado*, 30 agosto 1979, núm. 208; p. 20379.
- “228. D. Ángel Olarte Lasa, Secretario accidental, en funciones, del Consejo General del País Vasco”. *Boletín Oficial del Consejo General del País Vasco*, 29 octubre 1979, núm. 14; p. 237-238.
- “Ley Orgánica 3/1979, de 18 de diciembre, de Estatuto de Autonomía para el País Vasco”. *Boletín Oficial del Estado*, 22 diciembre 1979, núm. 306; pp. 29357-29363.
- “Orden de 3 de marzo de 1980 por la que se convoca concurso público para la concesión de becas y ayudas para la promoción de las artes plásticas y la investigación de nuevas formas expresivas en el año 1980”. *Boletín Oficial del Estado*, 26 marzo 1980, núm. 74; pp. 6719 – 6720.
- “Orden de 8 de marzo de 1980 por la que se crean los Premios Nacionales de Artes Plásticas para el año 1980”. *Boletín Oficial del Estado*, 19 abril 1980, núm. 95; p. 8541.
- “Real Decreto 675/1980, de 13 de abril, por el que se nombra presidente del Gobierno Vasco a don Carlos Garaikoetxea Urriza”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 30 abril 1980, núm. 1; p. 1.
- “Decreto de nombramiento de consejero”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 30 abril 1980, núm. 1; p. 2.
- “Real Decreto 3069/1980 de 26 de septiembre, sobre traspaso de servicios del Estado a la Comunidad Autónoma del País Vasco en materia de Fundaciones y asociaciones Culturales, Libro y Bibliotecas, Cinematografía, Música y Teatro, Juventud y Promoción Sociocultural, Patrimonio Histórico Artístico y Deportes”. *Boletín Oficial del Estado*, 5 febrero 1981, núm. 31; pp. 2630-2639.
- “Orden de 25 de febrero de 1980 por la que la Universidad de Bilbao pasa a denominarse Universidad del País Vasco (Euskal Herriko Unibertsitatea). *Boletín Oficial del Estado*, 3 marzo 1980, núm. 54; p. 4816.
- “Decreto 77/1981, de creación de la Junta Asesora del Patrimonio Monumental de Euskadi”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 20 julio 1981, núm. 44, pp. 1343-1344.
- “Orden de 31 de agosto de 1981, por la que se nombran Asesores de Bellas Artes de Vizcaya a D. Javier González de Durana Isasi, de Guipúzcoa, a D. Juan San Martín Ortiz de Zárate y de Álava a D<sup>a</sup> Ana de Begoña Azkarraga”. *Boletín Oficial del Estado*, 24 septiembre 1981, núm. 67; p. 1689.
- “Orden de 31 de agosto de 1981, por la que se nombran Asesores de la Junta Asesora del Patrimonio Monumental de Euskadi a D. Peli Martín, D. Jesús Etxaniz, D. Ricardo Etxepare, D. Iñaki Galárraga, D<sup>a</sup> Micaela Portilla, D. Javier Unzurrunzaga, D. José Ignacio Linazasoro, D. Edorta Kortadi, D. Javier Bengoetxea, D. José Ángel Barrio y D. Roque Aldabaldetrecu”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 24 septiembre 1981, núm. 67; pp. 1689-1690.
- “Decreto 62/1982 de 15 de Febrero, a propuesta de los Departamentos de Economía y Hacienda y Cultura, sobre creación de “Orquesta de Euskadi, S.A.”, aprobación de sus estatutos y ejercicio de los derechos de socio en dicha Sociedad Pública”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 26 marzo 1982, núm. 41; pp. 568-576.
- “Decreto 157/1982, de 19 de julio, sobre la constitución de la Sociedad Anónima Pública “Euskal Telebista-Televisión Vasca, S. A.”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 16 agosto 1982, núm. 102; pp. 2016-2022.
- “Orden de 4 de agosto de 1982, por la que se dictan normas para la adjudicación de becas, ayudas a la formación bolsas de viaje en el ámbito de las Bellas Artes y la Historia con el fin de cubrir las necesidades específicas en dicho campo en el País Vasco”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 6 septiembre 1982, núm. 110; pp. 2140-2141.
- “Resolución de 30 de septiembre de 1982, del Departamento de Cultura, por la que se hace público el fallo emitido por el Jurado Calificador y la Comisión Departamental, de las Becas y Ayudas a la formación en

- el ámbito de las Bellas Artes y la Historia”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 14 octubre 1982, núm. 131; p. 2523-2525.
- “Orden de 7 de octubre de 1982, por la que se crea el premio “Gure Artea”, de artes plásticas en las modalidades de Escultura, Pintura y Grabado y se convoca el correspondiente al año 1983”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 23 octubre 1982, núm. 137; pp. 2618-2619.
- “Orden del 10 de mayo de 1983, por la que se dictan normas para la adjudicación de becas, ayudas a la formación y bolsas de viaje en el ámbito de las Bellas Artes y de la Historia con el fin de cubrir las necesidades específicas en dicho campo en el País Vasco”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 16 mayo 1983, núm. 64; pp. 1436- 1438.
- “Ley 29/1983, de 25 de noviembre, de creación del Instituto de Alfabetización y Recusaldunización de Adultos y de Regulación de los Euskaltegis”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 12 diciembre 1983, núm. 183; pp. 4202-4210.
- “Decreto 158/1982, de 19 de julio, sobre la constitución de la Sociedad Anónima Pública “Eusko Irratia-Radiodifusión Vasca, S. A.”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 17 agosto 1982, núm. 103; pp. 2025-2031.
- “Orden de 9 de diciembre de 1982 por la que se aprueba el plan de estudios de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco”. *Boletín Oficial del Estado*, 25 enero 1983, núm. 21; p. 1904.
- “Resolución de 1 de agosto de 1983, de la Viceconsejería de Cultura del Departamento de Educación y Cultura, por la que se hace público el fallo emitido por el Jurado Calificador y la Comisión Departamental, de las Becas y Ayudas a la formación en el ámbito de las Bellas Artes y la Historia”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 31 agosto 1983, núm. 129; p. 3049-3051.
- “Resolución de 9 de noviembre, por la que se hacen públicos la composición del Jurado del Premio “Gure Artea” de artes plásticas en las modalidades de Escultura, Pintura y Grabado, edición 1983 y el fallo emitido por los mismos”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 25 noviembre 1983, núm. 174; pp. 3992-3993.
- “Orden de 29 de 1984, por la que se crea la Galería Estable de Escultura”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 30 marzo 1984, núm. 56; pp. 1844-1845.
- “Resolución de 5 de Noviembre, por la que se hacen públicos la composición del jurado del premio “Gure Artea” de Artes Plásticas en las modalidades de escultura, pintura y grabado, edición 1984, y el fallo emitido por los mismos”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 16 noviembre 1984, núm. 191; p. 4588.
- “Resolución del Departamento de Cultura, de 10 de Diciembre de 1984, por la que se convoca el premio Gure Artea correspondiente al año 1985, en las modalidades de Escultura, Pintura y Grabado”. *Boletín Oficial del País Vasco*, 20 diciembre 1984, núm. 217; p. 4925.

## DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO

- “Primera sesión de la Junta de Gobierno del Museo Municipal”. San Sebastián, 14 diciembre 1900. *Libro 1º de Actas. Junta de Gobierno del Museo Municipal. 1900-1905*; p. 7 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- “66ª sesión de la Junta de Gobierno del Museo Municipal”, San Sebastián, diciembre 1915. *Libro 3º de actas. Junta de Gobierno del Museo Municipal 1911-1916*; p. 166-181. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- “Plan para fomento de actividades provinciales”. Vitoria, 5 noviembre 1940. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18740-4.
- Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Sesión del día 12 de noviembre 1960”. Vitoria, 12 noviembre 1960. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16031-3.
- “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 25 agosto 1961. *Libro 1º de Actas de la Comisión Permanente*; pp. 54 vuelta-55 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Sesión del día 2 de diciembre de 1966”. Vitoria, 2 diciembre 1966. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16034-4, Exp. Núm. 9.
- Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Adquisición de obras de arte”. Vitoria, 3 mayo 1967. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16035-1.

- Diputación Provincial de Vizcaya. “Datos sobre aportaciones de la Corporación Provincial a las Bellas Artes”. Bilbao, 21 junio 1968. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 13.
- Ministerio de Educación y Ciencia. “Carta al Alcalde presidente del Excmo. Ayuntamiento de Burgos, Cádiz, Motril, Pamplona, Hospitales, Huelva, Lugo, Santander, Bilbao”. Madrid, 20 de enero 1969. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 13.
- Diputación Provincial de Vizcaya. “Diligencia”. Bilbao, 13 febrero 1969. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 17.
- Diputación Provincial de Vizcaya. “Carta al Excmo. Sr. Ministro de Educación y Ciencia”. Bilbao, 15 febrero 1969. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 17.
- “Acta de la sesión Ordinaria celebrada en 1ª convocatoria por el Excmo. Ayuntamiento Pleno el día 12 de junio de 1969. Aceptar el ofrecimiento estatal de erigir una Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en la Villa”. *Libro de Actas del Ayuntamiento de Bilbao Pleno*, febrero 1969; p. 48. Archivo Municipal de Bilbao, AMB/BUA.
- “Acta de la sesión Ordinaria celebrada en 1ª convocatoria por el Excmo. Ayuntamiento Pleno el día 9 de diciembre de 1969. Adquirir conjuntamente con la Excm. Diputación de Vizcaya y la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao unos terrenos para la instalación de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos”. *Libro de Actas del Ayuntamiento de Bilbao Pleno*, febrero 1969; p. 97 y 97 vuelta. Archivo Municipal de Bilbao, AMB/BUA.
- “Acta de la sesión ordinaria celebrada en 1ª convocatoria por el Excmo. Ayuntamiento Pleno el día 10 de noviembre de 1970. Ceder gratuitamente al Estado, juntamente con la Cámara de Comercio de Bilbao y Excm. Diputación Provincial de Vizcaya, una parcela de terrenos sita en Deusto para la construcción de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos”. *Libro de Actas del Ayuntamiento de Bilbao Pleno*, febrero 1969; p. 190. Archivo Municipal de Bilbao, AMB/BUA.
- “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 15 junio 1970. *Libro 2º de Actas de la Comisión Permanente*; p. 96 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- “Acta de la sesión Ordinaria celebrada en 1ª convocatoria por el Excmo. Ayuntamiento Pleno el día 22 de diciembre de 1972. *Libro de Actas del Ayuntamiento de Bilbao Pleno*, mayo 1972; p. 104. Archivo Municipal de Bilbao, AMB/BUA.
- Asociación para el Fomento de la Enseñanza y de la Cultura de Deva. “Inscripción al laboratorio experimental de arte. Relación de personas inscritas en el taller de arte”. Deva 1 de junio 1970. Archivo Debako Kultur Elkartea.
- Escuela de Arte de Deva. “Informe referido a la creación”. Deva, 15 junio 1970. Fondo Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD Caja PRE-34.
- “Reunión celebrada en Deva el 29 de junio de 1970”. Archivo Debako Kultur Elkartea, sin signatura.
- Néstor Basterretxea. *Carta para catálogo de la exposición de artistas vascos en México*, Fuenterrabía, 29 agosto 1970. Archivo Labayru Ikastetxea.
- Álvaro Libano Pérez-Ullibarri. “Carta al Sr. D. Javier Goldaracena”. Bilbao, 9 septiembre 1970. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AMB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 18.
- Diputación Provincial de Vizcaya. “Carta al Sr. Presidente de la Junta de la Santa y Real Casa de Misericordia de Bilbao”. Bilbao, 10 septiembre 1970. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 18.
- Universidad de Bilbao. Rectorado. “Carta al Excmo. Sr. Presidente de la Excm. Diputación Provincial de Vizcaya”. Bilbao, 22 septiembre 1970. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 18.



- Diputación Provincial de Vizcaya. “Decreto”. Bilbao, 16 octubre 1970. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 269, C-1020, Exp. 18.
- “Sesión de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 25 enero 1971. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16037-5.
- “Reunión de la Junta de Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de San Sebastián”. San Sebastián, 22 febrero 1971. *Libro 7º de Actas. Junta de Gobierno Museo Municipal*; pp. 165-170 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- “Reglamento de la Junta de Cultura de Vizcaya”. Bilbao, marzo 1971. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja nº 37, 1971.
- Pedro de Arístegui. “Carta al Iltrmo. Sr. Don Luis González Robles”. Bilbao 29 de septiembre 1971. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 41.
- “Junta de la Cooperación Cultural de la Excm. Diputación de Guipúzcoa”. San Sebastián, 8 octubre 1971. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 070, Exp. 028.
- “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 12 noviembre 1971. *Libro 2º de Actas de la Comisión Permanente*; p. 116 vuelta-118. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- José Ignacio de la Fuente, “Carta”, Bilbao, diciembre 1971. Archivo Municipal de Baracaldo, carpeta 2284 /1, sin signatura.
- Vicente Lozano López. “Carta al Sr. Oteiza”. Bilbao, 4 marzo 1972. Archivo Debako Kultur Elkartea.
- Comisión Organizadora. “Carta a los colaboradores”. Tolosa, 12 abril 1972. Archivo Municipal de Tolosa, sin signatura.
- Jorge Oteiza. “Resolución de Oteiza que pone en conocimiento de los artistas vascos”, Deva, 12 de mayo de 1972. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 12753, Signatura E-37/99.
- Jorge Oteiza. “Deva, 31 mayo 1972”. Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, Fondo Documental, FD. 12676, Signatura E-37/85.
- Jorge Oteiza. “Proyecto funcionamiento Escuela como Oficinas de arte para curso 1972-73”. Zarautz, 9 julio 1972. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 12778, Signatura E-38 /7.
- “Reunión de la Comisión de Arte y de Adquisiciones para el Museo Provincial de Álava”. Vitoria, 15 noviembre 1972. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16043.
- “Reunión de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 17 febrero 1973. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16038-6.
- Escuela de Arte de Deba. “Informe a la Asociación”. Deva, 29 marzo 1973. Archivo Debako Kultur Elkartea.
- “Reunión de la Comisión de Arte y adquisiciones para el Museo Provincial”. Vitoria, 17 abril 1973. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16043-1.4.4.
- Diputación Provincial de Vizcaya. “Informe”, Bilbao, 22 octubre 1973. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, C-1072, Exp. 7.
- “Junta de Cooperación Cultural de la Excm. Diputación Foral de Guipúzcoa”. San Sebastián, 10 diciembre 1973. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 070, Exp. 030.
- “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 14 diciembre 1973. *Libro 2º de Actas de la Comisión Permanente*; p. 152 vuelta- 153 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- “Reunión de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 1 marzo 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16045.
- Museo de Bellas Artes de Bilbao. “Resumen de la labor y actividades de la junta durante el ejercicio de 1973”. Bilbao, abril 1974. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, C-1072, Exp. 7.
- Javier Urquijo Arana. “Carta al Museo de Bellas Artes de Álava”. Bilbao 3 de abril 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16043-1.2.



- “Reunión de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 20 abril 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16045.
- Fernando de Otazu y Zulueta. “Carta al Sr. Don Pedro de Arístegui”. San Sebastián, 17 junio 1974. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 1074, Exp. 8.
- Juan Manuel Barredo. “Al Sr. Presidente de la Diputación Provincial de Vizcaya”. Bilbao, julio 1974. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Educación, deportes y turismo, Caja 315, C-1065, Exp. 15.
- “Reunión de la Comisión Permanente del Consejo de Cultura de la diputación Foral de Álava”. Vitoria, 30 septiembre 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16045.
- “Premios del concurso para un mural decorativo en el nuevo edificio de las oficinas técnicas de la Diputación”. Vitoria, noviembre 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16041-2-4.
- Cayetano Ezquerria. “Carta a D. Joan Miró”. Vitoria, 13 diciembre 1974. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18741-17.
- Junta de Cultura de Vizcaya. “Memoria sobre sus actividades en el ejercicio 1974”. Bilbao, 1975. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja nº 37. 1974.
- Escuela de Bellas Artes de Bilbao. “Carta al Sr. Presidente de la Diputación de Vizcaya”. Bilbao 1 febrero 1975. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 1151, Exp. 2.
- “Reunión del Consejo de Administración del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 20 mayo 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14093-3.
- Diputación Foral de Álava. “Proyecto Mural Oficinas Técnicas”. Vitoria, 25 abril 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16041-3.
- “Acta de la reunión ordinaria de la Comisión Permanente de la Junta de Cooperación Cultural de la Excma. Diputación Foral de Guipúzcoa, celebrada el día 15 de mayo de 1975”. San Sebastián, 15 mayo 1975. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 070, Exp. 034.
- Junta de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Actividades de las secciones”. Vitoria, mayo 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14092-1.
- M<sup>a</sup> Blanca Torres Ayala. “Carta al Consejo de Cultura”. Vitoria, 18 julio 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18740-8.
- Pedro de Sancristóval y Múrua. “Carta al Sr. De Wilde del Stedelijk Museum”. Vitoria, 25 septiembre 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-33.
- Diputación Foral de Álava. “Presupuesto Ordinario de 1975. Gastos”. Verificado el 16 de octubre de 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14093-3.
- Cayetano Ezquerria; Pedro de Sancristóval. “Carta al Excmo. Sr. Presidente de la Excma. Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 24 noviembre 1975. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14093-2.
- Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Adquisición de obras de arte. 75 serigrafías del artista Eduardo Chillida”. Vitoria, 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-6.
- “Reunión entre Néstor Basterrechea y Pedro de Sancristóval”. Vitoria, 5 enero 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-3.
- Jorge Oteiza. “Carta al Sr. Manuel García”, Pamplona, 25 de marzo de 1976. Fondo Documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 8438, Signatura C-105 /31.
- Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Informe sobre viaje a Madrid los días 3 y 4 de mayo de 1976”. Vitoria, 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava. ATHA, DAIC 1096-14.
- Diputación Foral de Álava. “Intervención. Consejo de Cultura”. Vitoria, 14 enero 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-2.
- Pedro de Sancristóval y Múrua. “Carta al Sr. E. de Wilde”. Vitoria, 13 febrero de 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-33.
- Stedelijk Museum. “Museum of contemporary art”. 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14097-33.

- “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 14 abril 1976. *Libro 2º de Actas de la Comisión Permanente*; p. 176. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- “Resumen de reunión en Vitoria el día 7 de agosto de 1976, en el “Hotel Canciller Ayala” para llevar a cabo una exposición de arte de vanguardia creado por artistas vascos”. Bilbao, 11 agosto 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18741-17.
- Ikastola Laskurain. “Carta a D. Pedro Recalde”. Tolosa, 23 septiembre 1976. Archivo Municipal de Tolosa, sin signatura.
- Jorge Oteiza. “Mi respuesta a la Presencia de Euskadi en Venecia”, 29 de septiembre de 1976. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 14535, Signatura E-123/45.
- “Acta de la reunión conjunta extraordinaria de la Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura, en Consejo de Vigilancia y la Escuela de Arte”. Deva, 29 septiembre 1976. Archivo Debako Kultur Elkartea, sin signatura.
- Cayetano Ezquerro Fernández. “Al Excmo. Sr. Presidente de la Excma Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 15 noviembre 1976. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18741-13.
- “Actividades desarrolladas por el Museo Provincial de Álava, Fray Francisco de Vitoria, 8 durante el año 1976”. Vitoria, 1977. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 16043-1.1.
- Javier de Bengoechea y Niebla. “Carta al Sr. Presidente de la Excma. Diputación Provincial de Vizcaya”. Bilbao, 27 enero 1977. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C-1157, Exp. 3.
- Museo de Bellas Artes de Bilbao. “Resumen de la labor y actividades de la Junta durante el ejercicio de 1976”. Bilbao, 30 marzo 1977. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C-1157, Exp. 3.
- “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 26 agosto 1977. *Libro 3º Actas de la Comisión Permanente*; pp. 13 vuelta-15 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- Julio Herrero Romero. “Presupuesto Museo de Arte Moderno”. Vitoria, 26 octubre 1977. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 15710-2.
- “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 11 noviembre 1977. *Libro 3º Actas de la Comisión Permanente*; p. 31-34 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- “Estatutos del Consejo de Cultura de la Excma. Diputación Foral de Álava”. Vitoria, noviembre 1977. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 13989-32.
- Diputación Foral de Álava. “Decreto sobre los Estatutos del Consejo de Cultura”. Vitoria, 19 noviembre 1977. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14098-1.
- “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 25 noviembre 1977. *Libro 3º Actas de la Comisión Permanente*; p. 35 vuelta. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- “Propuesta del Presidente del Consejo de Cultura para la creación de una sección de Artes Plásticas”. Vitoria, 31 de diciembre 1977. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 13989-32.
- “Creación sección de Fomento de las Artes Plásticas”. Vitoria 15 febrero 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAI 13989-32.
- Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava. “Guía de visita a los Museos de la Excma. Diputación Foral de Álava en el paseo de la senda”. Vitoria, 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC, 18741-19.
- Escuela de Arte de Deba. “Planteamiento del posible futuro en la disciplina de la cerámica de la Escuela de Arte de Deba”. Deva, 1978. Archivo Debako Kultur Elkartea.

- Museo de Bellas Artes de Bilbao. “Resumen de la labor y actividades de la Junta durante el ejercicio de 1977”. Bilbao, 20 enero 1978. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C-1157, Exp. 3.
- “Integración de la Junta Asesora de Museos de la Excma. Diputación Foral de Álava”. Vitoria, 16 febrero 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14098-1.
- Consejo General del País Vasco. Consejería de Cultura. “Programa”. 3 junio 1978. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-05, Signatura F-15-2.
- Jorge Oteiza. “La consejería de cultura (del CGV) presentó su programa”. 4 junio 1978. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 9465, Signatura E-14/77.
- “Junta de la Comisión Permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la Ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 9 junio 1978. *Libro 3º Actas de la Comisión Permanente*; p. 64. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- Escuela Superior de Bellas Artes. “Certificación Académica Oficial de Inés Medina Sánchez”. Bilbao 4 julio 1978. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 372, C-1124, Exp. 34.
- Consejero de Cultura. Consejo General del País Vasco. “Exposición cerámica popular vasca”. Julio 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 18740-22.
- Javier de Bengoechea: “Carta a la Consejería de Cultura del Consejo General Vasco”. Bilbao, 11 de agosto de 1978. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C- 1157, Exp. 2.
- “Reunión ordinaria de la Comisión Permanente de la Junta de Cooperación Cultural de la Excma. Diputación Foral de Guipúzcoa”. San Sebastián, 2 noviembre 1978. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 070, Exp. 32.
- Junta Asesora de Museos de la Diputación Foral de Álava. “Adquisiciones de varias obras”. Vitoria, 28 noviembre 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC, 14102-14.
- Junta Asesora de Museos. Diputación Foral de Álava. “Acuerdo sobre un Nuevo Museo de Arte Contemporáneo”. Vitoria, 21 diciembre 1978. Archivo del Territorio Histórico de Álava. ATHA, DAIC 14102-27.
- “Contrato entre la Fundación Faustino Orbeagozo y la Diputación Foral de Álava”. Bilbao, 1 enero 1979. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14103-10.
- Junta Asesora de Museos de la Diputación Foral de Álava. “Propuesta de adquisiciones de obras de arte”. Vitoria, 13 enero 1979. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC, 14103-6.
- Junta de Museos de la Diputación Foral de Álava. “Obras de arte recibidas”. Vitoria, 8 marzo 1979. Archivo del Territorio Histórico de Álava, ATHA, DAIC 14103-6.
- Jacinto Irazola. “Carta a la Escuela de Deba”. Eibar, 1979. Archivo Debako Kultur Elkartea.
- Consejería de Cultura. “Nota”. San Sebastián, 5 junio 1979. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-21. Signatura F-15-2.
- Maite Sukia. “Carta al Sr. D. Javier Caño. Composición de la Consejería de Cultura”. 18 octubre 1979. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-06, Signatura F-15-2.
- Gotzon Olarte Lasa. “Carta de la Consejería de Cultura a diversas personalidades”. 23 noviembre 1979. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-21, Signatura F-15-2.
- “Estudio Leonardo Da Vinci. Escuela de Decoradores del I.A.D.E. de Vizcaya”. Bilbao, 10 diciembre 1979. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Asociaciones culturales Bizkaia, Caja 25, Signatura 70343.
- Instituto de Arte y Humanidades, Fundación Faustino Orbeagozo. “Memoria Erakusketa -79. Palacio de Velázquez”, diciembre 1979. Archivo de la Fundación Faustino Orbeagozo, sin signatura
- Jorge Oteiza. “Wiesbaden, balnearios, turismo=San Sebastián”. 1979. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 5248, Signatura E-4/72.

- Museo de Bellas Artes de Bilbao. “Ingreso de obras de arte. Ejercicio 1979”. Bilbao, 1980. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C-1157, Exp. 3.
- “Asistencia a la exposición “Erakusketa” Palacio Velázquez”, ca. enero 1980. Archivo Fundación Faustino Orbeagozo, sin signatura.
- Consejería de Cultura. “Nota de la Consejería de Cultura del Consejo General del País Vasco para insertar en las páginas de Euskadi”. 22 febrero 1980. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 095-22, Signatura F-15-2.
- “Memorandum núm. 273, Fundación Joan Miró, 7 marzo 1980”. ca. marzo 1980. Archivo de la Fundación Faustino Orbeagozo, sin signatura.
- Museo de Bellas Artes de Bilbao. “Resumen de la labor y actividades de la Junta durante el ejercicio de 1980”. Bilbao, 1980. Archivo Diputación Foral de Bizkaia, BFA/AFB, Fondo Educación, Deportes y Turismo, Caja 405, C-1157, Exp. 1.
- “Informe sobre el desarrollo del artículo 19 del Estatuto del País Vasco”. ca. 1980. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Consejo General Vasco, Caja 094-01, Signatura F-15-2.
- “Junta permanente del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo de la ciudad de San Sebastián”. San Sebastián, 5 septiembre 1980. *Libro 7º de la Junta de Gobierno del Museo Municipal*; p. 180-183. Archivo Museo San Telmo, AMST.
- Jorge Oteiza. “Breve y definitivo INFORME sobre ESCUELA ARTE BILBAO”. Alzuza, 20 noviembre 1980. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 3723, Signatura E-22/37.
- Jorge Oteiza. “Música”. Pamplona, 16 enero 1981. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 19510, Signatura E-118/2.
- Juan María Álvarez Emparanza. “Carta al Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa”. San Sebastián, 15 mayo 1981. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 167, Exp. 002.
- Parlamento Vasco. Eusko Legebiltzarra. “Comisión de Educación y Cultura. Diario de Comisiones”. I. Legislatura, Vitoria, 25 septiembre 1981. Archivo Parlamento Vasco, sin signatura.
- Reinaldo López. “Programa de actividades de la Sección de Arte del Consejo de Cultura de la Excm. Diputación Foral de Guipúzcoa. (Ejercicio 1982)”. San Sebastián, 14 diciembre 1981. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 238, Exp. 025
- Jorge Oteiza. “Carta al Lehendakari, Carlos Garaikoetxea”. Alzuza, 19 enero 1982. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 1048, Signatura C-9/18.
- “Reunión de la sección de cultura de la Diputación de Guipúzcoa con las entidades artísticas de la provincia”. San Sebastián, 28 julio 1982. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 238, Exp. 025.
- Feria Internacional de Muestras de Bilbao. “Historia de “Arteder””. 20 septiembre 1982. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464.
- Gobierno Vasco. Departamento de Cultura. “Subvención a la Facultad de Bellas Artes”. Vitoria, 3 mayo 1983. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Exposiciones, Caja 41, Signatura 444.
- Feria Internacional de Bilbao. “Nota sobre la situación económica de “Arteder’82”. Bilbao, 18 marzo 1982. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464; p. 1.
- Néstor Basterretxea, José Luis Isasa, Rufino Basañez. “Proyecto de Centro de Arte Contemporáneo”, San Sebastián, ca. 1982. Documento inédito.
- Feria Internacional de Bilbao. “Arteder’82. Muestra Internacional de Arte Gráfico. Gastos e ingresos previstos”. Bilbao, 18 marzo 1982. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464.
- Néstor Basterretxea. “Convocatoria del primer concurso “Gure Artea” de artes plásticas”. Vitoria, ca. mayo 1982. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 45, Signatura 6464.
- Feria de Muestras de Bilbao. “Arteder’82”. Bilbao junio 1982. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464.

- Jorge Oteiza. "Carta a Néstor Basterretxea". Alzuza, 11 agosto 1982. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 861, Signatura C-9/33.
- Jorge Oteiza. "Mañana en Bilbao". Zarautz, 7 septiembre 1982. Fondo Documental Fundación Museo Jorge Oteiza, FMJO, FD 3666, Signatura E-3/26.
- Facultad de Bellas Artes. "Informe de la Comisión de Cultura. Septiembre 1982". Bilbao, septiembre 1982. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Exposiciones, Caja 41, Signatura 444.
- Facultad de Bellas Artes. "Previsión de gastos. Curso 1982/1983". Bilbao 1982. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Exposiciones, Caja 41, Signatura 444.
- Arteder'83. Feria de Arte Contemporáneo. "Acta del Jurado para las bolsas de participación en "Arteder'83" para artistas vascos, convocadas por las Diputaciones de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya". Bilbao, 19 enero 1983. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, signatura 6464.
- Feria Internacional de Muestras de Bilbao. "Arteder, Feria Internacional de Arte Contemporáneo". Bilbao, s. f., ca. 1983. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464; pp. 1-5.
- "Reunión de la Comisión de Cultura del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa". San Sebastián, 13 mayo 1983. Archivo Administrativo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, AADFG, Caja 511, Exp. 26.
- Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. "Acta". Vitoria, 31 mayo 1983. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464.
- "Convenio entre el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y la Feria Internacional de Muestras de Bilbao /Bilboko Nazioarteko Erakustazoka". Bilbao, s. f., ca. 1983. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464.
- Pedro Miguel Etxenike. "Carta". Vitoria, 6 octubre 1983. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 45 Signatura 6464.
- Gobierno Vasco. Departamento de Cultura. Delegación Territorial de Vizcaya. "Ertibil'83. Memoria". Bilbao, ca. 1984. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 42, Signatura 6464.
- "Presupuesto Ertibil'84". Vitoria, ca. 1985. Archivo General del Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 42, Signatura 6464.
- "Observaciones sobre Gure Artea 1984". Vitoria, 5 noviembre 1984. Archivo General del País Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 46, Signatura 6465.
- Ana de Begoña Azcárraga. "Carta al Sr. D. Juan Garaiurrebaso, Feria Internacional de Muestras de Bilbao". Vitoria, 6 noviembre 1984. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464.
- "Contrato con Roberto Sáenz de Gorbea". ca. 1985. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 46, Signatura 6465.
- Arteder. Feria de Arte Contemporáneo. "Arteder'86". Bilbao, marzo 1985. Archivo General Gobierno Vasco, AGGV, Fondo Cultura, Caja 41, Signatura 6464.
- Peña Ganchegui y Asociados. *Proyecto de ejecución. Protección y conservación del Patrimonio Municipal. Rehabilitación de la Plaza de los Fueros. Vitoria*. Diciembre 2009. San Sebastián. Disponible en [www.vitoria-gasteiz.org/we001/was/we001action.do?idiomas=es&accionWeoo1=adjunto&nombre=31149.pdf](http://www.vitoria-gasteiz.org/we001/was/we001action.do?idiomas=es&accionWeoo1=adjunto&nombre=31149.pdf) [Visto en agosto de 2015].
- "Directores de la Escuela Superior de Bellas Artes". 2009. Archivo de Decanato de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, UPV, sin signatura.