

De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el 2000

(From signs of identity to multiculturalism. A review of Basque sculpture in the year 2000)

Álvarez, M^ª Soledad
Univ. de Oviedo
Dpto. de Historia del Arte y Musicología
Teniente Alfonso Martínez, s/ n
33011 Oviedo

La ponencia De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el 2000 aborda la revisión de la plástica vasca de nuestra época partiendo de la actualidad de los artistas modernos y de las consecuencias que su legado ha supuesto en el panorama artístico de Euskadi. Así mismo se ocupa de las opciones plásticas de las dos últimas décadas con todo lo que entrañan de multiculturalismo de transversalidad en los lenguajes y de cambio del concepto de la actividad escultórica en la gestación y materialización de la idea, en su presentación y su difusión con la aplicación de las nuevas tecnologías.

Palabras Clave: Escultura vasca. Escuela vasca. Nuevos medios. Instalaciones.

Nortasun bereizgarrietatik multikulturalismora. Euskal eskulturaren berrikuspina 2000. urtean izenburuko txostenak gure garaiko euskal plastikaren berrikuspinari ekiteko dio artista modernoen gaurkotasuna eta Euskadiko arte panoraman horiek utzirik ondareak ekarri dituen ondorioak abiapuntu harturik. Era berean, bertan aztertzen dira azken bi hamarkadetan azalduko arte bideak, horiek dakartzaten multikulturalismoa, ze harkakotasuna hizkeretan eta eskultura jardueraren kontzeptuaren aldaketa, bai ideia sortze eta gauzatzeari, aurkezpenari eta obraren hedakuntzari dagokienez, teknologia berrien aplikazioa dela medio.

Giltza-Hitzak: Euskal eskultura. Euskal eskola. Baliabide berriak. Instalazioak.

L'exposé Des signes d'identité au multiculturalisme. Une révision de la sculpture basque en l'an 2000 aborde la révision de la plastique basque de notre époque en partant de l'actualité des artistes modernes et des conséquences de leur héritage dans le panorama artistique d'Euskadi. Cet exposé s'occupe également des options plastiques des deux dernières décennies avec tout ce que cela comporte de multiculturalisme, de "transversalité" dans les langages et de changement du concept de l'activité sculpturale dans la gestation et la matérialisation de l'idée, dans sa présentation et sa diffusion avec l'application des nouvelles technologies.

Mots Clés: Sculpture basque. Ecole basque. Nouveaux moyens. Installations.

Cuando hace veinticinco años inicié mi tesis doctoral sobre la escultura vasca¹, el panorama artístico de Euskadi estaba aún inmerso en la defensa dentro del proyecto moderno de un lenguaje plástico diferenciado y con raíces. Dicho planteamiento, con el respaldo del ideario oteiziano, constituía el fundamento conceptual y formal de la producción de buena parte de los escultores activos en aquellos momentos, tanto de los que se encontraban en una fase de madurez, como de los que por aquellos años iniciaban su andadura. Las series escultóricas gestadas por Basterrechea y Mendiburu en los años 70 son muestras muy evidentes de la búsqueda de una identidad plástica vasca. Y similar preocupación semántica, y casi siempre también morfológica, se encontraba en la producción de los restantes artistas.

Hoy, veinticinco años después, la creación escultórica en Euskadi ofrece un panorama caracterizado por la pluralidad y el multiculturalismo. A la aportación que aún supone la labor creativa de los artistas de la modernidad vasca, es preciso sumar la de nuevas generaciones incorporadas a dicha actividad en las dos últimas décadas. Con ellas se inicia un proceso de cambio que supone el distanciamiento del lenguaje metaestético y diferencial anterior en favor de procesos creativos tendentes a la globalización. Pero ese cambio de actitud experimentado en la década de los 80 resultaría difícilmente explicable sin mencionar nuevamente a Oteiza. En efecto, el contenido ético de su propuesta, su idea de adecuar forma, significado y contexto sociocultural, cierra el proceso de la modernidad y da paso a una nueva etapa de la plástica vasca, la de la comunicación, en la que podemos inscribir la actividad desarrollada en los últimos veinte años.

Esta ponencia realizará una revisión de la escultura vasca en el año 2000, partiendo de la actualidad de los artistas modernos y de las consecuencias –positivas y negativas– que su legado ha supuesto en el panorama artístico de Euskadi, así como de las opciones plásticas surgidas en las dos últimas décadas con todo lo que entrañan de multiculturalismo y transversalidad en los lenguajes y de cambio del concepto de la actividad escultórica en la gestación y materialización de la idea, en su presentación y su difusión con la aplicación de las nuevas tecnologías.

1. LA ESCULTURA DE LA MODERNIDAD REVISADA EN EL 2000

En relación con lo expuesto, en este trabajo no se pretende abordar el análisis de todas las opciones existentes a lo largo del siglo XX en el panora-

ma escultórico de Euskadi. Las continuistas de técnicas y planteamientos estéticos anclados en el pasado artístico, aquellas que no han supuesto ninguna aportación y se muestran hoy como simples ejemplos meritorios por la corrección de su factura, no serán objeto de atención en la revisión que ahora se realiza.

Se inicia ésta con la indiscutible aportación de los escultores vascos de la modernidad a la plástica de nuestra época, en particular, y a la historia del arte, en general. Se parte pues, del trabajo de unos escultores admirados hoy como los “grandes clásicos” de la escultura vasca, pero que hace cuatro décadas veían admitidas sus propuestas vanguardistas en el contexto de Euskadi antes por su enraizamiento cultural que por sus aportaciones plásticas, ya entonces reconocidas internacionalmente y avaladas por premios del prestigio de las bienales de Sao Paulo y Venecia.

La dilatada y profunda experiencia vital y artística de estos creadores, así como su voluntad de definir un lenguaje distintivo de la plástica vasca a través de sus estilos personales, permite otorgarles esa condición de maestros clásicos vascos. Condición que no implica en absoluto agotamiento de soluciones. Al contrario, la interpretación del clásico como un arte dotado de valores atemporales y, por tanto, siempre vigente, también tiene sentido en este caso, en el que, además, los artistas se encuentran activos, o lo han estado hasta fechas muy recientes, dando cuenta de su capacidad de renovación dentro de su lenguaje expresivo.

Esa experiencia creativa y abierta de los clásicos de la escultura vasca, que actuó como referente de buena parte de la actividad artística desarrollada desde los años 60 y que aún lo sigue haciendo, aunque en mayor medida en el plano teórico que en el propiamente plástico, ocupará este primer apartado de la ponencia que parte de la premisa de la actualidad de los clásicos.

A las razones ya expuestas de esa actualidad, al trabajo desarrollado hasta hoy por Oteiza en el plano proyectual y teórico y por Chillida en el propiamente plástico, se suman frecuentes acontecimientos relacionados con esos artistas que reconocen sus trayectorias, las proyectan ante el público o se hacen cargo de su conservación y difusión. La creación de la Fundación Oteiza en Alzuza y la inauguración de las salas del Kursaal de San Sebastián el día 15 de diciembre de 2000 con una exposición suya²; la concesión a Chillida en el mes de septiembre de ese año del Premio Piepenbrock, pocos días antes de la inauguración del Chillida Leku; las cada vez más frecuentes publicaciones que se les dedican, las esculturas

1. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa 1930-1980. Medio siglo de una Escuela Vasca de Escultura*, San Sebastián, 1983.

2. VVAA, Oteiza, Catálogo Sala Kubo Kutxaespacio del Arte, Fundación Kutxa, San Sebastián, 2000.

integradas en espacios públicos en los últimos años³, son algunas de las muestras, y no las únicas, del interés y el reconocimiento hacia la labor de unos maestros que han dado una proyección internacional al arte vasco.

1.1. Los maestros de la plástica moderna

Oteiza y Chillida se nos presentan hoy, tal como ya he expuesto en otro trabajo⁴, como los dos polos de la escultura moderna vasca. Se trata de los maestros indiscutibles que marcan las opciones seguidas por los restantes escultores modernos: Oteiza, el pionero de la nueva escultura vasca, el vanguardista comprometido con su proyecto de indagación especialista, el teórico y gran maestro nonagenario defensor de la necesidad del arte como referencia ética para la sociedad. Chillida, el creador de un lenguaje cargado de connotaciones vascas, el escultor empeñado en desentrañar los enigmas de la naturaleza y de la materia, el artista que ha recibido los mayores reconocimientos internacionales. Dos posturas y dos trayectorias de resultados y proyección bien diferenciados, que parten, no obstante, de bases socioculturales comunes.

Estas bases comunes, paradójicamente determinantes de teorías y comportamientos plásticos divergentes en la fase de madurez de los artistas, no parecen incidir en sus primeras propuestas escultóricas, que, con una distancia cronológica de casi 20 años impuesta por la diferencia de edad de los artistas⁵, parten de las búsquedas planteadas por la escultura de la modernidad en el ámbito internacional.

En efecto, las piezas creadas por Oteiza desde 1928 hasta fines de los 40, así como las realizadas por Chillida entre 1948 y 1951, desarrollan planteamientos abordados por gran parte de los artistas de vanguardia, desde Picasso a Moore,

además de Brancusi, Lipchitz, Epstein, Arp y Giacometti, entre otros, según se desarrollara más adelante. No obstante, a pesar de esa existencia de algunos intereses comunes en las obras iniciales y aunque la proyección de ambos incida en el desarrollo de la plástica vasca fundamentalmente a partir de los años 50, la aportación de los dos maestros vascos se plantea bien diferenciada. Oteiza, de acuerdo con las preocupaciones de los movimientos artísticos internacionales de la primera mitad de siglo, especialmente de los de entreguerras, desarrolla y da soluciones a algunos de los problemas planteados por la vanguardia histórica y actúa como nexo entre aquella y la segunda vanguardia. Chillida desarrolla fundamentalmente su labor en el contexto de esta última.

En síntesis, el análisis del legado de estos maestros desde la perspectiva histórica del año 2000 podemos abordarlo estructurado en tres grandes bloques: La experiencia de Oteiza y la vanguardia histórica. La aportación de Chillida en el contexto de la segunda vanguardia. La configuración de una teoría y un lenguaje vascos.

1.1.1. LA EXPERIENCIA DE OTEIZA Y LA VANGUARDIA HISTÓRICA

Tras sus trabajos iniciales, que da a conocer en San Sebastián a comienzos de la década de los 30⁶, Oteiza (Orío, 1908) desarrolla sus primeras series escultóricas en América desde 1935 a 1948. Durante esos años, la incidencia ejercida por su obra en el ámbito vasco no fue especialmente relevante, al contrario que tras su regreso definitivo, que es cuando muestra los resultados de una indagación paralela a la desarrollada por las vanguardias internacionales de entreguerras, al tiempo que concluye sus búsquedas con el proyecto experimental especialista que desarrolla en los años cincuenta. Desde entonces la impronta oteiziana no ha dejado de marcar en alguna medida el devenir del arte vasco.

Y sin embargo, aunque la renovación no se haya llegado a consolidar inicialmente por la marcha del artista a América y las consecuencias de la guerra civil, los trabajos anteriores a aquel viaje ya habían supuesto la apertura de nuevos cauces expresivos en el ámbito vasco. Es cierto que tal renovación tuvo su incidencia casi exclusivamente en el contexto artístico culto y deseoso de cambios de la República y no llegó a desterrar el gusto decimonónico y las tendencias regionalistas imperantes hasta entonces. No obstante, la obtención del primer premio en las ediciones IX y X de la *Exposición de Artistas Novelas Guipuzcoanos* (1931 y 1933) resulta bastante significativa de la asimilación, aunque sea por una minoría, del carácter vanguardista de las esculturas de Oteiza en los aspectos material, formal y temático. La pieza

3. Desde que en 1988 se inaugura *Gure aitaren etxea* en Gernika, se han colocado en espacios públicos las esculturas de Eduardo Chillida *Homenaje a Lizardi* (Tblosa, 1990), *Besarkarda. Estela para Rafael Ruiz Balardi* (San Sebastián, 1991), *Elogio del hierro III* (Bilbao, 1991) y *Bakearen Gurutzea o La cruz de la paz* (San Sebastián, 1997). Lo mismo ha ocurrido en los años 90 con las esculturas de Oteiza *Homenaje al poeta Juan Ignacio Goikoeetxea* (Gaztelu, 1991), *Par móvil. Estela en recuerdo a la muerte de Txabi Echevarrieta y Atauts* (Tblosa, 1993 y 1994), *Lurra eta Iargi (La tierra y la luna)* (Oñate, 1995), *Itziar* (Zumárraga 1997), *Homenaje a Lekuona, Sarriegui y Yoyes* (Ordizia, 1998), *Tkopitea eta pakea* (Eibar, 1998), *Batarrabi* (Azkoitia, 1999), *Bertsolarizari omenaldia* y *La siesta* (Zarauz, 1999).

Para este aspecto, véase VVAA, *50 años de escultura pública en el País Vasco*, Bilbao, 2000.

4. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., "Oteiza y Chillida: La escultura vasca entre el proyecto moderno y la impronta del pasado", *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 42-1, San Sebastián, 1997, pp. 13-26.

5. Nacido en 1908, Oteiza crea su primera escultura en 1928. Chillida nace en 1924 y realiza sus primeras obras en 1948.

6. Presenta por primera vez su obra en la *IX Exposición de Artistas Novelas Guipuzcoanos* en 1931.

galardonada en 1931, *Adán y Eva. Tangente S igual a A partido por B*, es una muestra representativa y no la única.

En efecto, la aportación realizada por las primeras obras del artista de Orio reside en la ruptura con el concepto tradicional de escultura. Llama la atención que desde sus primeros trabajos de juventud, Oteiza se presente ya como un artista vanguardista que rechaza el concepto de estatua predominante en Euskadi, es decir, la identificación de ésta con la figura humana, proporcionada, realizada con materiales nobles y destinada a desempeñar una función monumental conmemorativa, política o religiosa. La depuración formal y la esencialidad volumétrica (*Sarriegui*, 1934; *Retrato de Miguel María de Lojendio*, 1935), las alteraciones morfológicas introducidas por la ruptura con el sistema de proporciones (*Maternidad*, 1928-29), la fragmentación o exaltación de una parte por el todo (*Formas al borde del camino*, 1933), el abandono del tema tradicional (*Figura comprendiendo políticamente*, 1935) o su reinterpretación en términos primitivistas y totémicos (retratos como *Uekudun*, 1935; tema religioso como *San José y María encinta*, 1931; mitológico como *Mikelats y Atarrabi*, 1935 suponen modos de interpretar los temas tradicionales) o transgresores (*San Adán*, 1933-34), el recurso a materiales antes despreciados en el quehacer escultórico, como el cemento, con el que realiza la mayor parte de las esculturas mencionadas, o el canto rodado (*Retrato de Sadi Zañartu*, 1935), y todo ello sin renunciar a la referencia antropomórfica, sitúan a Oteiza en un plano de investigación plástica paralelo al desarrollado desde la primera década del XX por Matisse, Picasso, Modigliani, Brancusi y Giacometti, entre otros.

Y esa es una de las aportaciones de la primera indagación escultórica del maestro vasco a la plástica del siglo XX: la reflexión personal sobre los planteamientos del arte de vanguardia, que en los primeros momentos de su trayectoria aborda con la experiencia plástica y pronto complementa en el plano teórico.

Los planteamientos mencionados se irán ampliando en los años siguientes en una investigación⁷ que aborda dentro de un coherente proyecto personal cuestiones desarrolladas antes por otros escultores españoles (Alberto Sánchez, Ángel Ferrant) y extranjeros (Dimitri Txaplin, Henry Moore). Dicho proyecto plástico, paralelo a sus primeras reflexiones teóricas⁸, le ocupa hasta principios de los años 50 y denota el interés por la

dialéctica que en el plano escultórico suponen las relaciones volumétrico-espaciales.

Aunque los resultados plásticos son producto de un proceso diacrónico con fases que conducen de una solución a nuevos planteamientos, no excluyen la indagación simultánea e interrelacionada en aspectos morfoespaciales diversos, tal como se desprende de la cronología de las piezas. Sin pretender agotar la totalidad de la producción de aquellos años, la investigación plástica oteiziana de los años 30 y 40 se puede decir que parte del concepto de compacidad volumétrica de la *estatua masa* y se desarrolla con diversas propuestas volumétrico-espaciales hasta conseguir la “estatua liviana y abierta”, tal como razona el propio artista en “Informe sobre mi escultura”⁹.

Exponentes de tal evolución son las búsquedas emprendidas con la *escultura vertical*, que inicia con *Formas al borde del camino* (1933) inspirada en la obra de Alberto Sánchez, y con la *escultura con aplastamiento de volumen*, que replantea cuestiones abordadas por el ruso Dimitri Txaplin, cuya obra conoce en Madrid en 1929, y que Oteiza desarrolla en las series de *Laocoon* y *Hombre caído* de fines de los 30, en una experiencia paralela a la también entonces abierta por Henry Moore. Como consecuencia del desarrollo hiperespacial de la escultura en el planteamiento anterior, su proceso plástico inicia con *Mujer acostada* (1940) el análisis de la escultura con tres puntos de apoyo, sobre la que también realiza una reflexión teórica¹⁰ paralela a la indagación plástica.

Las fases siguientes del proceso escultórico de aquellos años conducen a la apertura de la masa y la desmaterialización de la escultura. Se inician éstas con el análisis de los resultados morfoespaciales del *tratamiento cóncavo de los volúmenes* (*Maternidad*, refractario, 1949), que, enraizado en las anteriores esculturas de volúmenes aplastados con puntos de convergencia en el exterior, da origen a las nuevas investigaciones del ensayo de lo simultáneo (*Maternidad*, piedra, c. 1950), con el que obtiene el Diploma de Honor en la *IX Trienal de Milán*, y de la *escultura perforada* (*Mujer con niño mirando con temor el cielo*, 1949), paralela en planteamiento formal aunque no en la solución estética¹¹ a la escultura de Henry Moore, que desarrolla en sincretismo experimental con las series ya mencionadas. Resultado decisivo dentro de este proceso y hallazgo fundamental en el desarrollo de su indagación especialista es el *hiperboloide*, que analiza ampliamente en su extensa reflexión teórica¹² de

7. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. 1983, vol. I, pp. 161-229.

8. OTEIZA, J., “Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra”, *Revista de la Universidad del Cauca*, Popayán, 1944; “Informe sobre mi escultura”, *Cabalga-ta*, Buenos Aires, 1947; “La investigación abstracta en la escultura actual”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 120, Madrid, 1951; *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, 1952; “Renovación de la estructura en el arte actual”, *Revista de Lekaroz*, 1952.

9. OTEIZA, J., Op. cit. 1947.

10. OTEIZA, J., Op. cit. 1947.

11. URIARTE, L.L., “En tomo a la concepción plástica de Jorge Oteiza”, *Hierro*, Bilbao, 14 diciembre 1951.

aquellos años y materializa por vez primera en la *Unidad triple y liviana* (1950), para aplicarlo posteriormente en creaciones emblemáticas de su trabajo, desde el proyecto de *Monumento al Prisionero Político Desconocido*¹³ a la estatuaría de Aránzazu.

Con el hiperboloide, Oteiza obtiene un primer resultado satisfactorio y definitivo dentro de su larga y profunda investigación sobre la naturaleza espacial de la escultura. Advierte entonces que el concepto cerrado y estático de la estatua no puede dar más de sí, pues su solución reside fuera de ella¹⁴. Esa solución espacial obtenida al convertir la masa cilíndrica en hiperbólica supone al mismo tiempo el punto final de la primera etapa creativa de Oteiza y el inicio de una segunda fase centrada en el desarrollo de su proyecto espacialista, en el que la investigación gira en torno a la obtención del vacío por fusión de unidades livianas.

Y con todo lo que la indagación escultórica anterior de Oteiza había supuesto de preocupación por renovar en el concepto material, formal y espacial de la escultura, es el proceso experimental desarrollado en los años 50 el que ha constituido un verdadero revulsivo de la plástica como pionero del racionalismo escultórico en el ámbito vasco y en todo el ámbito español, enriqueciendo también las aportaciones de los movimientos analíticos internacionales con su solución conclusiva de naturaleza ética¹⁵.

En efecto, en el contexto analítico de la vanguardia, Jorge Oteiza ha sido junto a Max Bill, David Smith y Anthony Caro, el artista que más ha contribuido a la indagación escultórica especialista y geométrica con un proyecto experimental que le convierte en un "heterodoxo" del Movimiento Con-

creto¹⁶. Con febril actividad creadora y siguiendo un método racional y sistemático, entre 1956 y 1958 desarrolla un proyecto escultórico en el que la naturaleza espacial de la obra centra todo el interés. Aunque el análisis se plantea a través de varias series de desarrollo prácticamente simultáneo¹⁷, dentro de cada una de ellas el proceso es progresivo y conducente de una fase analítica a la siguiente. Tal es el desarrollo de la investigación sobre la *perforación e iluminación natural de la estatua*, sobre el *relieve mural*, la *desocupación del cilindro*, la *desocupación de la esfera* y la *apertura de los poliedros*, esta última desarrollada en las series de *maclas*, *desocupación espacial interna de los poliedros*, *pedras discadas*, *cajas de piedra*, *construcciones vacías y poliedros vacíos o cajas metafísicas*¹⁸.

En este proceso experimental, el lenguaje formal no supone más que la herramienta necesaria para desarrollar la indagación espacialista, y los aspectos relacionados con la factura y la materialidad ofrecen un interés inversamente proporcional a los conceptuales que centran su actuación. Por ello, el planteamiento morfológico se caracteriza por el rigor y la contención geométrica y se orienta a obtener por desocupación espacial una escultura vacía, definida según su autor por una presencia de la ausencia formal¹⁹. A ella llega en las *Cajas vacías* o *Cajas metafísicas*, con las que entiende el artista que concluye la trayectoria iniciada por Malevitch y Mondrian y desarrollada por toda la experiencia artística racionalista derivada del constructivismo²⁰.

Oteiza, que considera a Malevitch "el único fundamento vivo en las nuevas realidades espaciales"²¹, interpreta el vacío de sus Cajas metafísicas como recuerdo de la "pintura vacía" del *Cuadrado blanco sobre blanco*²² y con él da por concluido su trabajo como escultor "en la línea espiritualista y ética de Kandinsky, Malevitch y Mondrian"²³, puesto que los resultados obtenidos traspasan los límites propiamente plásticos al "desocupar formalmente la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico"²⁴. No obstante, Oteiza

12. OTEIZA, J., Op. cit. 1947; "Informe sobre la escultura contemporánea", Cursos Internacionales de la Universidad de Santander, 1951; "Renovación...", 1952; "Escultura dinámica", Cursos Internacionales de la Universidad de Santander, 1952, publicado en *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, 1959.

13. OTEIZA, J., "Memoria del proyecto del escultor Oteiza presentada al Concurso Internacional para el Monumento al Prisionero Político Desconocido y protesta ante el jurado", (1952), en *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1952.

14. OTEIZA, J., "Renovación...", 1952.

15. OTEIZA, J., "Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el arte" (Madrid, 1964), en *Oteiza 1933-1968*, Madrid, 1968; "Dos breves aclaraciones", Catálogo de la exposición de Oteiza en Txantxangomí, Fuenterrabía, agosto-septiembre, 1974; *La Ley de los cambios*, Zarauz, 1990.

16. J. Oteiza expone a este respecto: "El estilo geométrico de las tendencias inmediatamente anteriores a las de hoy (el movimiento concreto, racional y espacialista) debió haber cumplido con la neutralización total de la expresión, definiendo resueltamente su nada final. Al racionalismo geométrico de los concretos, ayer, les faltó la visión suficiente en su último objetivo... Un solo artista concreto ayer, que hubiera logrado la obtención final de su experiencia en una nada, habría representado el final victorioso del proceso espacialista... Hago esta observación y la voy a corregir ya que hubo un artista en el movimiento concreto que logró aisladamente esa victoria,... tengo que referirme a mí", en *Quousque tandem..!* (1963), 3ª ed., San Sebastián, 1975, pp. 84-85.

17. ROWELL, M., *Qué'est-ce que la sculpture moderne*, París, 1986; "Una modernidad...", 1988; BOZAL, V., *Pintura y escultura españolas del siglo XX* (1939-1990), Summa Artis, XXXVII, Madrid, 1992, p. 259.

18. Véase el análisis de dicha investigación en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. 1983, vol. 1, pp. 201-226; BADIOLA, Tx., "Oteiza Propósito Experimental", Madrid, 1988, pp. 41-63.

19. En FULLAONDO, J.D., *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, Bilbao, 1976, p. 22.

20. En este sentido expone el artista: "Considero que mi investigación ajusta y completa racionalmente a Malevitch y concluye a Mondrian", en J.D. FULLAONDO, op. cit. 1976, p. 55.

21. OTEIZA, J., "Propósito Experimental 1956-1957", *Catálogo Bienal de Sao Paulo*, 1957.

22. En PELAY OROZCO, M., *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, 1978, p. 208.

23. OTEIZA, J., Op. cit. 1974.

24. En entrevista de Fr. Joseba de Intxausti para *Revista Jukin*, Aránzazu, diciembre 1960.

no olvida su compromiso como artista productor “de resultados para una nueva sociedad y conocimiento de los nuevos comportamientos”²⁵ y sigue interviniendo en la actividad cultural y creativa de su tiempo. Sus numerosos proyectos arquitectónicos y urbanísticos, los dedicados a centros de investigación artística, su extensa labor teórica²⁶, sus trabajos escultóricos “póstumos” hacen de él un artista completamente activo.

El entusiasmo, rigor y coherencia en el desarrollo de su proyecto y su interpretación metaestética de los resultados han introducido en el contexto artístico de la indagación racionalista una nueva postura trascendente, una búsqueda de valores espirituales que suponen otra de sus grandes aportaciones.

La indagación oteiziana racionalista y geométrica contribuye a definir una de las vías de la plástica española que en los años 50 asistirá a una recuperación de las tendencias normativas. Estas tienen un desarrollo paralelo a las gestuales e informalistas, a las que en aquellos momentos realiza una importante contribución Eduardo Chillida.

1.1.2. LA APORTACIÓN DE CHILLIDA EN EL CONTEXTO DE LA SEGUNDA VANGUARDIA

En efecto, el trabajo escultórico de Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924) se inscribe en el contexto cronológico y artístico de la segunda vanguardia o vanguardia de posguerra, coincidiendo sus primeras fases con el desarrollo del proyecto experimental espacialista de Oteiza en los años 50.

El paralelismo cronológico de ambas trayectorias en los años 50 no supone, tal como se señaló con anterioridad, similitud de actitudes vitales ni planteamientos plásticos. Chillida gesta sus prime-

ras creaciones en París entre 1948 y 1951 y orienta desde entonces su actividad hacia los medios artísticos internacionales, aunque en 1951 establece definitivamente su residencia en el País Vasco y define un lenguaje cargado de connotaciones culturales autóctonas. Pero con esos signos como herramienta conceptual y formalizadora, su escultura va más allá de la “localización” geocultural para abordar problemas universales como el que subyace en el conjunto de su experiencia plástica: la indagación sobre las leyes que rigen la existencia y el funcionamiento de la naturaleza. Ello explica que su propuesta haya tenido una casi inmediata aceptación internacional, anterior, sin duda, a la proyección ejercida en el País Vasco.

Al modo que lo habían hecho los artistas de la modernidad y el propio Oteiza en los años 30, Chillida realiza unas primeras esculturas que no se sustraen a la influencia de los primitivismos como medio de ruptura con el concepto clásico de estatua. En su caso, con un lejano referente en los viejos ídolos cicládicos y la escultura arcaica griega, entre 1948 y 1950 crea una serie de piezas antropomórficas interpretadas en términos de compacidad, frontalidad o fragmentación. En ellas queda ya constancia del interés por la materia y del sentido monumental alcanzado con independencia del tamaño real, rasgo común al de la obra de Henry Moore. *Forma, Pensadora y Maternidad* de 1948 y *Concreción* de 1950 son esculturas representativas de los intereses que le mueven en aquella fase.

Esos planteamientos apenas duran tres años, pues con *Ilarik* (1951) se manifiesta un cambio de orientación que encauzará los objetivos conceptuales y estéticos de toda su producción posterior: A partir de entonces su investigación plástica se centra en la exploración de la naturaleza de la materia, primero a partir de una intervención con técnicas artesanales fuertemente arraigadas en su entorno vasco. Esa práctica e intereses quedan patentados en sus primeras series de hierro y sus monumentales piezas de madera de roble. Posteriormente, mediante técnicas industriales más complejas, se materializan las grandes creaciones de acero o de hormigón. Pero siempre, con independencia de la técnica –artesanal o industrial– y del material –hierro, madera, hormigón, alabastro, barro o piedra– Chillida ha aportado a la escultura de su tiempo una forma personal de desvelar el misterio, las leyes internas, la fuerza y la vida latentes en la materia, entendiendo ésta como un medio para comunicarse con el cosmos. De ahí que G. Bachelard se refiera a sus esculturas como creaciones hechas “a la gloria de la materia”²⁷.

Aunque a lo largo de su trayectoria²⁸ Chillida se ha ocupado de indagar las cualidades intrínse-

25. OTEIZA, J., Op. cit. 1974.

26. Tras la conclusión de su proyecto plástico, Oteiza desarrolla una labor teórica y poética mucho más intensa, en la que a la reflexión estética suma una interpretación ética de propósitos prácticos en el contexto cultural vasco. Destacan como fundamentales “Hacia una pintura instantánea, sin espacio y sin tiempo” (1960); “El final del arte contemporáneo” (1960), “Cromlech y estelas funerarias” (1963), *Quousque tandem...! Interpretación estética del alma vasca* (1963); “Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el Arte” (1964); “Para una tipología de las relaciones del vasco con Dios y la muerte. (1965); “Estética del huevo. Mentalidad vasca y laberinto” (1968); “Justificación de mi presencia” (1973); “Dos breves aclaraciones” (1974); “Un modelo de hombre para el niño en cada país” (1975); “Aizkorbe, nuevo escultor en Escuela vasca” (1976); “Algo sobre los dos lados en el espacio para un comportamiento combatiente” (1978); *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida* (1965-1983), “Utopía y fracaso político del arte contemporáneo. (1988); *Cartas al Príncipe* (1988), *Existe Dios al Noroeste* (1990), *La Ley de los Cambios* (1991); *Libro de los Plagios* (1991), *Ilziar elegía y otros poemas* (1992); *Nociones para una Filología Vasca de nuestro Preindoeuropeo*, Pamplona, 1995; *Goya mañana. El realismo Inmóvil. El Greco. Goya. Picasso* (1949, 1997).

27. BACHELARD, G., “El cosmos de hierro”, *Revista de Occidente*, 3, Madrid, 1976, p. 27.

28. Véase ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. 1983, vol. II, pp. 324-393; BARAÑANO, K., *La obra plástica de Eduardo Chillida*, Bilbao, 1988.

cas de numerosos materiales, ha sido quizá el hierro el que ha explorado con mayor intensidad y el que le ha aportado más profundo conocimiento²⁹. Desde 1951, el hierro se convierte en su aliado para desarrollar la investigación plástica. Sus esculturas ponen de relieve la resistencia de la materia, su densidad, elasticidad y texturas, y con ella desarrolla una investigación morfoespacial a partir de las técnicas tradicionales de los herreros en las *series instrumentales* de los años 1951-1956 (*Consejo al espacio I, Música de las esferas II, Del horizonte, Elogio del aire, Peine del viento I, Música callada*) que toman como referencia formal los aperos e instrumentos del mundo rural³⁰. La referencia objetual desaparecerá en las creaciones posteriores, pero la serie instrumental con su definición de una “escultura con memoria” y su aproximación a la materia con un sentido telúrico, marca el resto de la trayectoria artística de Chillida y se convierte en uno de los modelos la nueva escultura gestada en el ámbito vasco.

Ese enraizamiento cultural del lenguaje plástico de Chillida³¹ no implica la desvinculación de los planteamientos artísticos internacionales de los años 50. Buen ejemplo son las *series gestuales* de *Hierros del temblor* (1955-1959), *Rumor de límites* (1958-1972), *Yunque de sueños* (1958-1973) y *Modulación del espacio* (1963) que, con similar valor connotativo de técnica y materia y un primitivismo gestual en la forma, comparten recursos informalistas tales como la espontaneidad y libertad de acción. El resultado serán unas piezas caracterizadas por la morfología impulsiva, dinámica y signica de los volúmenes y por la expresividad del material.

Las series de hierro de mayor volumen y potencia arquitectónica, consecuencia de una actitud creativa que modera el impulso gestual con el rigor constructivo (*Estelas, Alrededor del vacío, Elogio a la arquitectura II y III, Elogio del Hierro,...*), se realizan aplicando técnicas de fundición más relacionadas con procedimientos industriales que tampoco son ajenos al medio geográfico vasco. En ellas se mantiene la exploración matérica antes apuntada, pero se acusa una nueva posición ante el soporte material: se trata de doblegar su peso, cualidad ésta que había condicionado su obra anterior. En efecto, estas series son las primeras que llevan el hierro a las grandes proporciones, sólo abordadas en los años sesenta en *Abesti Gogora* con la madera³², que por ser más ligera y de contextura blanda permitía al artista definir potentes volúmenes, capa-

ces de desvelar su energía y fuerza vital a través de las grietas, los nudos y las fibrosidades.

La búsqueda de la monumentalidad y la indagación sobre la ley de la gravedad le inducen a utilizar el hormigón, con el que realiza su primera creación en 1972 (*Lugar de encuentros III*) y con el que alcanza unos logros de índole arquitectónico veinte años más tarde en el “Elogio del Horizonte” del Cerro de Santa Catalina de Gijón³³.

De la materia, entendida como bastante más que un mero soporte, depende, por tanto, el planteamiento plástico y el desarrollo morfo-espacial de la escultura. El hierro se instaura en el espacio a partir de una continuidad formal moduladora de ritmos, que deja paso en las piezas de madera a la rotundidad volumétrica y a la problemática de los límites espaciales. Estos se abordan de nuevo con el hormigón, donde se replantean en términos de espacios receptivos o *Lugar de encuentros*. Las investigaciones lumínicas con el alabastro³⁴ (*Elogio de la luz, Elogio de la arquitectura, Modulación heterodoxa,...*) y la exploración de la ductilidad y ligereza del barro como materia primera y elemental en las *Lurra*, la experimentación con el papel como soporte de sus dibujos y grabados³⁵, pero también como materia dotada de sus propias cualidades morfo-espaciales en las *Gravitaciones*, resumen la importante aportación realizada por este artista al arte contemporáneo vasco, español y universal.

1.1.3. LA CONFIGURACIÓN DE UNA TEORÍA Y UN LENGUAJE VASCOS

Los procesos creativos de Oteiza y Chillida, perfectamente acordes con los intereses artísticos de la modernidad en el ámbito internacional, no renuncian a la “localización” cultural, aspecto que individualiza a la vanguardia vasca dentro del contexto artístico de aquella etapa. Aunque el fenómeno de la localización se manifieste a través de diferentes medios en estos artistas³⁶, ambos contribuyen a definir una teoría y un lenguaje diferenciados que tuvieron una rápida aceptación en los medios artísticos vascos.

En efecto, la construcción de lo moderno con “la memoria de lo antiguo”³⁷ resume un posicio-

29. BACHELARD, G., Op. cit. 1976; PAZ, O., “Chillida, entre el hierro y la luz”, en *Eduardo Chillida*, Periódico de Exposiciones, nº 3, Palacio de Cristal, Madrid, 7 julio 1980.

30. FERNÁNDEZ ALBA, A., “La mano como huella del hombre en los tiempos largos de la Historia”, *Revista de Occidente*, 3, Madrid, enero 1976.

31. RESTANY, P., “Un jansenista basco: Chillida”, *Cmaise*, París, julio-agosto 1962.

32. VOLBOUDT, P., *Chillida*, Barcelona, 1967; FIGUEROLA FERRETI, L., *Eduardo Chillida*, Madrid, 1971.

33. VAA, *Elogio del horizonte. Una obra de Eduardo Chillida*, Oviedo, 1990.

34. PAZ, O., Op. cit. 1980.

35. MICHELIN, G., *Chillida. L'oeuvre graphique*, París, 1973; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., “El diálogo de las formas: obra gráfica y esculturas de Chillida”, *Chillida. Obra gráfica / Esculturas*, Catálogo Museo Barjola, Gijón, 1990.

36. FULLAONDO, J.D., Op. cit. 1976; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. 1997.

37. MANIEROLA, P., “La escultura vasca, una cuestión de límites”, *Escultores Vascos: Oteiza, Basterretxea, Ugarte*, Catálogo Caja de Asturias, Oviedo, 1991, p. 13.

namiento bastante generalizado en el ámbito vasco que parte de la aportación de Oteiza en el plano teórico y de Chillida en el propiamente plástico. El legado cultural del pasado está en la base de la configuración material, técnica y formal de la producción escultórica de Chillida. No ocurre lo mismo en la de Oteiza, en la que ni el léxico formal ni la carga semántica responden a otros intereses que los estrictamente comprometidos con su proceso experimental espacialista. Sin embargo, su búsqueda de soluciones estéticas con capacidad de proyección ética en la sociedad³⁸, es decir, la interpretación metaestética de su conclusión escultórica y la relación de ésta con la tradición protohistórica de su pueblo, junto con los numerosos proyectos encaminados a promover la enseñanza o la creación y difusión artísticas en Escuela Vasca, le convierten en el máximo defensor de un arte de valor universal gestado desde la diferencia.

En efecto, desde 1948 Oteiza se convierte en el eje central del renacer plástico del País Vasco, con un amplio programa de actuación en varios ámbitos.

Aunque su influencia se ejerza antes en el terreno conceptual que en el de la praxis artística, Oteiza como primer escultor vasco que entronca con las vanguardias internacionales y como autor de un proyecto racionalista abre una nueva vía de investigación plástica en la que se inscribe la producción de otros artistas más jóvenes, desde las primeras creaciones de Néstor Basterrechea a las de la denominada Nueva Escultura Vasca de los 80, sin olvidar la producción de Ricardo Ugarte y otros muchos. No obstante, ya Moreno Galván reconoció que la enseñanza de Oteiza a los jóvenes artistas no residió en una fórmula para la realización de un tipo especial de escultura, sino en una fórmula para el enfrentamiento con la escultura³⁹ que favorece el desarrollo de la personalidad artística de cada creador. Resulta significativa a este respecto una frase de *Quousque tandem...!*: “Nuestra Escuela será el reconocimiento de la aventura individual, del valor no ortodoxo de la impaciencia espiritual”⁴⁰.

En el campo que mayor proyección han tenido sus enseñanzas es en la concienciación de autotonía plástica. Su labor en este sentido se desarrolló simultáneamente a través de varios medios. Por una parte, están sus proyectos de centros de formación e investigación artística, relacionados con la importancia que el artista concede a la estética como nexo de los comportamientos espirituales y existenciales del hombre: Academia Arteta en la

antigua Escuela de Artes y Oficios de Achuri (1949), Facultad de Bellas Artes de Atocha como centro experimental autofinanciado por talleres de porcelana eléctrica (1950), Colegio de Artistas Vascos de Oñate, Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas Comparadas en San Juan de Luz (1964), Universidad Infantil Piloto de Elorrio (1965), Laboratorios Universidad Popular de Arte Vasco en San Sebastián (1965), Museo de Antropología Estética Vasca en Vitoria (1965), Fundación Internacional de Escultura en Vitoria (1965), Instituto de Investigaciones Prehistóricas (1965), Universidad de Artistas Vascos en Pamplona (1966), Ikastola experimental y talleres de arte de Loyola (1967), Escuela de Deva (1969), proyecto de cambio radical de la Facultad Bellas Artes de Bilbao (1978) y el más reciente proyecto de Museo de Arte Vasco con Escuela de Estética Experimental para la Alhóndiga de Bilbao.

En el mismo sentido incide su labor teórica difundida en publicaciones⁴¹, y conferencias⁴². Baste recordar que *Quousque Tandem...* fue uno de los libros más leídos en Euskadi tras su publicación en 1963. La línea teórica abierta en él se sigue desarrollando en *Ejercicios espirituales (De Antropología estética vasca y como continuación de la problemática planteada en el Quousque tandem...!)* y en otros muchos trabajos orientados a indagar sobre la existencia de un estilo vasco en el comportamiento del hombre ante el arte y la vida⁴³.

A los proyectos de centros de arte vasco y a la labor teórica es preciso sumar la organización del Movimiento de la Escuela Vasca para comprender el protagonismo ejercido por este maestro en la concienciación de autoctonía artística. Oteiza es el encargado de aglutinar e impulsar las inquietudes que habían comenzado a aflorar en el contexto artístico de Euskadi en los años 40⁴⁴ y de organizar un movimiento orientado a afirmar la personalidad cultural y artística del pueblo vasco que comienza a cobrar impulso durante los trabajos y realizados en la basílica de Aránzazu a

41. Véase nota 26.

42. Son significativas las impartidas en Gemika en 1964 con título “Importancia del artista en la vida del pueblo vasco”, en Italia en el mismo año sobre “Ideología y técnica desde una ley de los cambios para el arte. Conclusiones de urgencia estética y política para el artista de hoy” y en Barcelona en 1965 sobre “El arte como escuela política de tomas de conciencia”, perteneciente a los *Ejercicios Espirituales en un Túnel* (1965) y posteriormente también publicada en la *Ley de los Cambios*, Zarauz, 1990.

43. En los años 60 escribe también con la misma orientación ideológica “En esta hora para un renacimiento popular del poeta y los artistas vascos”, Carta-prólogo libro de Aresti, Azurmendi, Lasa y Otzalar; “Para una tipología de las relaciones del vasco con Dios y con la muerte”, epílogo del libro de Elías Amézaga *Consejos para un recién muerto*.

44. GUASCH, A.M., “Crónica de una vanguardia”, *Guadalimar*, 25, Madrid, octubre 1977. p. 52; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S. Op. cit. 1983, vol. 1, p. 65.

38. Véanse declaraciones del artista en PELAY OROZCO, M., Op. cit. 1978, p. 39.

39. MORENO GALVÁN, J.M., “Arte”, *Triunfo*, Madrid, octubre 1973.

40. OTEIZA, J., Op. cit. 1963

comienzos de los 50⁴⁵ y desarrolla su mayor actividad en 1966 con los grupos Gaur, Emen, Orain y Danok, de los que se han ocupado ampliamente otros trabajos⁴⁶.

Oteiza es, por tanto, el maestro que confecciona el nuevo discurso artístico a partir de una historia, una lengua, unas tradiciones y una cultura propiamente vascas. Su carisma personal, la vehemencia puesta en la defensa de sus ideas, su comportamiento ético, su compromiso político, le convirtieron desde los años 50 en un referente y un modelo de compromiso con el arte, con la cultura de su pueblo y con la libertad⁴⁷. Y así lo han reconocido los artistas de la entonces denominada Escuela Vasca⁴⁸, a excepción de Chillida, que tampoco reconoce la existencia de tal escuela⁴⁹.

La incidencia ejercida por el ideario oteiziano como vehículo ideológico de una identidad vasca es fácilmente comprensible en el contexto fuertemente politizado de la época de la dictadura franquista⁵⁰. Por la misma razón es lógico que sus proyectos de un arte vasco y de un funcionamiento colectivo hayan pervivido mientras se mantuvo aquella situación política y que con el triunfo de la democracia cedieran paso a actitudes más abiertas a las tendencias globalizadoras de las grandes capitales del arte, aunque sin perder nunca la referencia ética del legado del maestro⁵¹.

Además de la labor de Oteiza como ideólogo del nuevo arte vasco, es preciso valorar la incidencia ejercida por la producción de Chillida. Su actividad carece de la vertiente teórica y del liderazgo organizativo que habían ocupado a Oteiza desde los años cincuenta, pero su actitud creativa no exenta de cierta carga romántica que valora la antropología material del propio territorio como factor diferencial para configurar un lenguaje sígnico, poético e inventivo de naturaleza estrictamente plástica, hacen de él otro referente de la escultura moderna de Euskadi⁵².

1.2. Actitudes ante el hecho diferencial y moderno: artistas y tendencias de la Escuela Vasca de Escultura

La escultura vasca, hasta entonces anclada en los valores tradicionales de la imaginaria religiosa y del retrato étnico, adquirió con Oteiza y Chillida una dimensión moderna y unas señas de identidad que encauzan las líneas de investigación gestadas desde los años 50. Definidas entonces, consolidadas en las dos décadas siguientes y enriquecidas y renovadas dentro de los lenguajes personales de sus autores hasta hoy, éstas se nos presentan actualmente con la distancia de medio siglo como exponentes “clásicos” de una escultura moderna diferenciada.

En ese contexto encontró su fundamento la denominada Escuela Vasca de Escultura, cohesionada ideológicamente como proyecto de autoafirmación ante la imposición cultural del franquismo y de defensa de la renovación plástica desde el conocimiento y la vivencia de lo propio. Se pueden vincular a dicha escuela artistas de cronología distante por nacimiento, pero que participaron conjuntamente y de forma activa en el desarrollo y renovación del arte vasco en los años 60 y 70. Dentro de dicha Escuela adquirió un especial protagonismo el grupo guipuzcoano⁵³, integrado por Néstor Basterrechea (Bermeo, 1924), Remigio Mendiburu (Fuenterrabía, 1931-1990) y Ricardo Ugarte (Pasajes de San Pedro, 1942), además de Oteiza y Chillida⁵⁴. Junto a ellos, los escultores vizcaínos Vicente Larrea (Bilbao, 1934) y Ramón Carrera (Madrid, 1935) y el alavés José Gabriel

45. OTEIZA J., “Grupos de vanguardia en el franquismo”, *Cartas* al... 1988, p. 66.

46. ARRIBAS, M.J., *40 años de arte vasco 1937-1977. Historia y documentos*, San Sebastián, 1979; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. 1983, vol. 1, pp. 78-83; GUASCH, A.M., *Arte e ideología en el País Vasco*, Madrid, 1885; VVAA, *Arte y artistas vascos en los años 60*, San Sebastián, 1995.

47. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., “El legado de Jorge de Oteiza”, *Oteiza, esteta...*, 1986, pp. 213-217.

48. Las opiniones vertidas en este sentido son muy numerosas. Resultan significativas las siguientes palabras de Ibarrola: “Desde que le conocimos, Oteiza comienza a enderezarnos y nos incordia con la necesidad de reorganizar la Escuela vasca y recuperar la estética de los artistas vascos de antes de la guerra... Jorge siempre supo animar a la juventud de una manera muy anarquizante y muy especial, pero con unas coordenadas suficientemente válidas y serias” (en ANGULO J., *Ibarrola, pintor maldito*, San Sebastián, 1978, p. 26).

49. Su opinión en este sentido ha sido manifestada ampliamente en diferentes trabajos y entrevistas, se cita aquí como muestra representativa la recogida por ARAMBERRI, LA en “Eduardo Chillida: la libertad es el caldo de cultivo del arte”, *Deia*, Bilbao, 13 enero 1980.

50. VIAR, J., “Arte vasco: tradición y vanguardia”, *Arte Vasco* 78. Catálogo Caja de Ahorros Municipal, Bilbao, 1978; SUREDA, J., “Realidad y existencia de la escuela vasca”, *Guadalimar*, 25, Madrid, octubre, 1977; GUASCH, A.M., Op. cit. 1977; Op. cit. 1885; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. 1983, Vol. I.

51. BEGUIRISTAIN, M.T., “Euskadi: Los hijos de Satumo”, *Ars Mediterranea. Dossier Euskadi*, 3, 1998, pp. 22-23; COUSINIER, F., “L'art en Euskadi”; VILLOTA TOYOS, G., “Breve crónica (en cinco pasos) del parricidio necesario”; BADIOLA, T., *Arreglár-selas sin el padre*, Catálogo Arteleku, San Sebastián, 1995.

52. En relación con las aportaciones y actitudes de ambos maestros es de consulta imprescindible el estudio de P MANIEROLA *El Jardín de un Caballero. La escultura vasca de la postguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida*, San Sebastián, 1993.

53. Véase el “Significado del grupo guipuzcoano en la escultura vasca”, en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. 1983, vol. I, p. 75.

54. El peso de los escultores fue siempre grande en el contexto artístico guipuzcoano. En los años de funcionamiento colectivista de los grupos del Movimiento de la Escuela Vasca, la indagación tridimensional ocupa también ocasionalmente a algunos pintores, como J.A. Sistiaga que en 1967 expone en San Telmo una pieza de grandes proporciones junto a su producción pictórica.

Aguirre (1924) daban cuenta a través de sus lenguajes personales de numerosos aspectos comunes en la aproximación al hecho escultórico.

En efecto, en ellos se apreciaba una actitud creativa que partía de la relación dialéctica tradición-modernidad⁵⁵. Tradición por cuanto existía un arraigo voluntario y consciente en un medio físico y en una cultura diferenciada. Modernidad por el talante renovador de la actitud creativa, acorde con los intereses plásticos de su momento histórico. En ese sentido, del mismo modo que estos artistas rompían con la escultura figurativa imperante e imponían un dominio de la abstracción en la escultura vasca, planteaban sus propuestas con la mirada puesta en el medio natural, en la historia, en la tradición ancestral o en una situación socio-económica más próxima.

Dentro de estas coordenadas, válidas en general para todos los escultores vascos de la modernidad, se aprecian experiencias plásticas múltiples. Pero la pluralidad de los discursos en la concreción formal y expresiva no implicaba la dispersión. Los fundamentos comunes existían, los proporcionaba el medio socio-económico y cultural, y a partir de él, se gestaron unas propuestas que considero que se pueden resumir en dos opciones: orientada a despertar la memoria antropológica una, con la mirada puesta en lo más próximo y contemporáneo la otra. Una planteaba el hecho plástico como seña de identidad, partía del medio como elemento significante y configuraba el hecho artístico desde la diferencia. Otra valoraba los elementos materiales y técnicos que le ofrecía el medio para explorar todas sus posibilidades morfo-espaciales y se centraba en el desarrollo de una experiencia fundamentalmente plástica.

Aún así, se puede apreciar que en todos los casos la configuración del lenguaje plástico moderno se ha fundamentado de algún modo en la memoria del pasado, impulsando desde la diferencia la conexión con soluciones plásticas universales. De ahí que la materia escultórica haya constituido en toda la escultura moderna vasca algo más que un mero soporte. El valor significativo de ésta resulta evidente cuando nos encontramos con piezas talladas en troncos de madera o forjadas en hierro. Pero también el recurso a la chapa y perfiles de acero remite a un aprovechamiento del producto industrial próximo. La vinculación al medio resulta también evidente en lo referente a las técnicas. La respuesta de la madera o de la piedra a una intervención según viejos procedimientos artesanales era bien conocida por gran parte de estos escultores, que eligieron las prácticas tradicionales cargadas de connotaciones culturales para intervenir unas materias igualmente

valoradas como elemento natural, cultural y simbólico. Pero también el trabajo del hierro con recursos y técnicas industriales constituyó un elemento diferenciador de lo propio en el País Vasco, si bien, determinados artistas, siguiendo el ejemplo de Oteiza, valoraron tal soporte y procedimientos por su inexpressividad.

La relación escultura-medio tampoco fue ajena a la formalización de las piezas. En principio, y a pesar de las diferencias existentes entre los estilos personales de los artistas, se aprecian una serie constantes en relación con el interés por la valoración espacial –abordada según diferentes interpretaciones– y por los resultados austeros, recios y constructivos en la concreción escultórica, puestos de relieve en su momento por Juan Plazaola⁵⁶.

1.2.1. LA ESCULTURA EN CLAVE MODERNA

El respeto al discurso histórico hace conveniente iniciar el análisis de la Escuela de Escultura Vasca partiendo de la opción vanguardista iniciada por Oteiza y que, en cuanto a voluntad de trabajar según un método experimental centrado en la indagación espacial, no es ajena a otros escultores en alguna fase de su trayectoria o a lo largo de toda ella.

La indagación plástica abordada por Néstor Basterrechea en sus primeras series escultóricas de chapa de acero y por Ricardo Ugarte en gran parte de su producción planteaba el desarrollo de un proyecto que, en principio, parecía libre de referencias que no respondiesen al propio proceso experimental. Aunque los lenguajes difieran, el objetivo primordial residía en la investigación sobre la naturaleza espacial de la escultura. De ahí el recurso constante al acero industrial, laminado y en perfiles en ángulo o en doble T materia idónea por su capacidad para referenciar el espacio sin ocuparlo. De ahí su manipulación mediante procedimientos y maquinaria industriales (plegadoras, fresadoras,...) que restan protagonismo a cualquier capacidad referencial de la materia que distraiga de la experiencia espacial. De ahí también la formalización geométrica de las piezas, que permite un análisis racional de las relaciones volumétrico-espaciales al eliminar toda carga simbólica.

Pero ya se ha expuesto cómo a pesar de esa defensa de la esencialidad material y expresiva, la materia industrial empleada no deja de convertirse en un referente del medio geocultural. Incluso Oteiza, máximo defensor de una neutralización total de la expresión⁵⁷, había sido el primero en enraizar

55. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., "Tres momentos-tres opciones: la imagen de la plástica vasca en el siglo XX", *Escultura Vasca en la Colección Kutxa*, Catálogo, San Sebastián, 2000, pp. 21-22.

56. PLAZAOLA, J., "La Escuela Vasca de Escultura", *Cultura Vasca II*, San Sebastián, 1978, p. 355.

57. Entre otros textos desarrolla ampliamente sus teorías sobre este punto en *El final del arte contemporáneo* y en *Ideología y técnica de una ley de los cambios en el arte*.

teóricamente los resultados de su experimentación plástica en la tradición cultural vasca⁵⁸. Y lo mismo ocurre con toda la producción de Ricardo Ugarte, en cuya obra, el acero laminado refuerza el valor significante en alianza con soluciones formales no exentas de referencias culturales.

En este sentido, cabe entender como muestra contextualizada en una cultura vasca la escultura vacía y final de Oteiza⁵⁹, así como los procesos escultóricos que son producto de una indagación racionalista relacionada con su legado. Buenos ejemplos son las series creadas entre 1960 y 1972 por Néstor Basterrechea, entonces preocupado por elaborar una escultura consciente y racional. Pero en ese proceso objetivo Basterrechea no excluía los impulsos de la intuición, aunque procuraba encauzarlos “en diagramas explicados desde una voluntad de ordenación, desde una administración consciente del espacio”⁶⁰. En los *Relieves*, *Planos estallados* y *Esculturas* de entonces, las formas modulares ordenadas geoméricamente⁶¹ se interpretaban como límite de lo que constituía el verdadero objeto de la investigación plástica: la ocupación y desocupación del espacio⁶².

Así pues, la primera fase escultórica de Basterrechea en la línea del planteamiento oteiziano, despreciaba las cualidades estéticas de la materia, se despreocupaba de los aspectos técnicos relacionados con el proceso de formalización y atendía a la forma en relación con la exploración y definición del espacio escultórico. Pero la entonces pretendida inexpresividad y objetividad de aquella escultura enseguida dejó paso a un nuevo concepto escultórico que partía de la firme voluntad del artista de crear con un lenguaje propiamente vasco.

La huella de la lección de Oteiza se aprecia también en la producción de Ricardo Ugarte, que inició su trabajo con unas esculturas de carácter analítico para ir abriéndose a la expresividad a través de las modulaciones formales y de los tratamientos texturales de la chapa de hierro, materia que en adelante emplea como algo más que un

instrumento de la investigación espacial. Por tanto, a pesar de que su elección responda en origen a la idoneidad para desarrollar un proceso escultórico centrado en la ocupación-desocupación simultánea del espacio, el hierro adquiere para Ugarte un sentido diferente del que le daba Oteiza. En su obra se convierte en un valor expresivo de la escultura por formas, modulaciones, texturas y cromatismo.

De esa manipulación del hierro como elemento expresivo para definir un imaginario morfo-espacial también cargado de referencias surge el lenguaje escultórico ugartiano. En él se aprecia una evolución que va desde el rigorismo conceptual del *Rectangularismo*⁶³, a la libertad y el impulso, que manifiestan un aumento progresivo hasta 1976 con los módulos cúbicos y las modulaciones rítmicas de las series de *Estelas*, *Cadenas*, *Distorsiones*, *Loreas*, *Campanas*, *Huecos habitables* y *Aleteos*⁶⁴. Ese desarrollo plástico de los años 70 tiene una vertiente paralela e interrelacionada en la actividad literaria del artista⁶⁵, relación que, aunque de forma menos evidente, no llega a desaparecer en las creaciones conceptuales de los años 80 (*Escuadra*, *Cartabón*, *En el taller*) a pesar de que entonces el planteamiento se centra en la valoración estricta de la indagación espacial a partir de elementos mínimos definidos con perfiles industriales de acero y desprovistos de todo contenido semántico. Pero el valor connotativo que sustentaba la mayor parte de su producción se recupera en los *Gaztelu* de los años 90 y especialmente en su última serie de *Proas*, que tiene en la escultura *Tajamar* (2001) su ejemplo más reciente y de mayor envergadura⁶⁶. Esta última serie escultórica de Ugarte, como las de *Noray*, *Anclas* y *Castillos de popa* forman parte del un amplio proyecto, *Ixas-Burni*, que este artista de Pasajes de San Pedro ha venido desarrollando desde los años 70 en homenaje poético y plástico al contexto marítimo y a su rico universo objetual, en el que nació y vive.

En clave moderna, aunque más distantes del proyecto racionalista oteiziano, es preciso también entender los procesos creativos de los escultores Vicente Larrea y Ramón Carrera. Estos procesos se enmarcan dentro del contexto artístico vizcaíno

58. OTEIZA, J., Op. cit. 1963; “Cromlech y estelas funerarias”, *Homenaje a D. José Miguel de Barandiarán*, San Sebastián, 1963, pp. 141 y ss.; “Mentalidad vasca y laberinto”, *Oteiza 33-68*, Madrid, 1968, pp. 101-103; *La ley de los Cambios*, Zarauz, 1990.

59. “Antes de afirmar que nuestro pequeño cromlech vacío, no es estela funeraria sino estatua vacía y final, he procedido dentro del arte por un análisis comparado comprobando que sucede así en la vida de los cambios en el arte de otras épocas o que ha estado a punto de suceder, como está ocurriendo en el arte contemporáneo y a mi personalmente ya me pasó”, en “Cromlech...”, 1963, pp. 152-162.

60. BASTERRECHEA, N., “Notas biográficas”, *Nueva Forma*, 74, Madrid, marzo, 1972, p. 6.

61. MORENO GALVÁN, J.M., *Néstor Basterrechea*, Madrid, abril, 1960.

62. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. 1983, vol. II, pp. 508-523.

63. UGARTE DE ZUBIARRAIN, R., “Breve apunte de una estética”, Catálogo Galería Barandiarán, San Sebastián, noviembre 1967; “Reflexiones desde y hacia la escultura”, *Noticias de la Caja de Ahorros Vizcaína*. Bilbao, 1976.

64. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. 1983, vol. III, pp. 689-743.

65. Si las primeras series racionalistas fueron objeto de un reflexivo análisis teórico, a partir de la serie de *Loreas* su obra plástica tiene una proyección poética, apreciándose la estrecha interrelación entre composiciones literarias y estructuras escultóricas. Los *Huecos habitables* y las *Loreas* se interpretan con lenguaje poético en el poemario *Silencio de eternidades*, los *Aleteos* escultóricos en *Aylux*, las *Estelas*, *Huecos habitables*, *Noray* y *Anclas* en *Ixas Burni*.

66. Escultura de 8 metros de alto realizada para su integración en una plaza pública de Lasarte-Oria durante el periodo de redacción de esta ponencia.

que, aunque más diversificado en cuanto a tendencias e influenciado en su actividad por la militancia política⁶⁷, experimentó una renovación escultórica a raíz de la organización del Movimiento de la Escuela Vasca. En el origen de ésta se encuentra la aportación de Larrea, que llega desde una formación tradicional en el campo de la imaginería, y de Carrera, que en los años 60 realiza sus primeras propuestas abstractas. Vicente Larrea inicia a partir de 1966 una investigación morfo-espacial con hierro o madera de cierta contención geométrica y, para evolucionar hacia un organicismo fruto de la experimentación con materiales sintéticos dentro de una línea de investigación plástica que nada tiene que ver con lo analizado en el contexto de la Escuela Vasca. Por el contrario, la intensa actividad de Ramón Carrera en los años 70 da origen a una obra en la que con mayor independencia en la elección de materiales (frecuente uso del aluminio) y en el proceso de concreción formal, evocador de procedimientos informalistas, encontramos connotaciones vascas. Y ello no sólo por el recurso al hierro como materia, sino también por las preocupaciones espaciales aprendidas de Oteiza y la configuración de unas formas potentes, expresivas y signílicas, con aspectos comunes a los que se analizan en el apartado siguiente.

1.2.2. LA ESCULTURA CON MEMORIA

Las restantes propuestas de la escultura moderna vasca encontraron su fundamento en la recuperación para la plástica de la memoria cultural del pueblo. Se trata, por tanto, de unas creaciones surgidas de una actitud no exenta de cierta carga romántica, en la que la conciencia de la cultura ancestral impulsó la formulación de una escultura con raíces, de una escultura entendida como signo de identidad.

Evidentemente, la variedad y densidad de contenidos que nutren la cultura tradicional han de generar múltiples formulaciones plásticas. Unas recrearon con intención artística aperos campesinos e instrumentos tradicionales, otras evocaron en tradición protohistórica las creencias primigenias, se aproximaron a la materia con un sentido telúrico, hicieron revivir con fines artísticos prácticas y técnicas ancestrales o recuperaron la memoria del lugar en una demostración de relación armónica con la naturaleza. Así, con la mirada puesta en la antropología material, los escultores de la Escuela Vasca lograron elaborar unos lenguajes que, con gran sutileza poética, transformaron en escultura moderna de naturaleza puramente estética lo que en cultura tradicional había desempeñado algún tipo de función práctica.

La elección y el tratamiento del hierro, la madera y la piedra por Chillida, Mendiburu y Basterre-

chea respondían a una intención de reivindicar para el campo de la creatividad plástica unos materiales que, en tradición vasca, han ocupado a lo largo de los siglos a herreros, aitzkolaris y canteros. Evocaban además tales prácticas artísticas toda una historia de integración armónica en el medio natural y una larga tradición de aprovechamiento de lo suministrado por el entorno para configurar desde los monumentos megalíticos y objetos de culto a los instrumentos de trabajo. Ese amplio repertorio objetual tradicional dejó paso en la escultura moderna a otro menos preciso y de carácter inventivo con el que, recurriendo a una formalización sobria en la forma y potente y recia en los volúmenes, se definieron plásticamente piezas primitivistas, de expresividad y fuerza totémica, capaces de representar costumbres y actitudes vitales, creencias y mitos ancestrales que carecían de imagen visual.

Así se aprecia en la obra de Remigio Mendiburu, artista que parte del hecho diferencial hasta el punto de considerar que jamás hubiera hecho escultura de no haber creído en la fuerza de su pueblo⁶⁸. De su actividad ya me he ocupado en otros trabajos como muestra de una síntesis perfecta de producto natural y creación artística⁶⁹. En efecto, en las obras de Mendiburu, la confluencia del tiempo y el azar; de la energía y la organicidad material, de lo natural y lo aprendido en cultura ancestral, da origen a imágenes simbólicas que recrean actitudes y estados emocionales inspirados en la tradicional relación armónica del hombre vasco con el medio circundante.

En ese sentido se expresaba Javier Viar al escribir que “la escultura de Remigio Mendiburu se ha manifestado como experiencia de la naturaleza y como una experiencia de civilización nacida a su vez de un muy próximo entendimiento con la naturaleza”⁷⁰. Perfectos exponentes de ese entendimiento son sus creaciones de madera, azarosas en la acumulación de los volúmenes, caprichosas en la forma como es propio de unos troncos de roble, fresno o haya, que apenas ven alterada su morfología original. Algo parecido ocurre, aunque con intervención más rotunda del artista, cuando afronta el trabajo de la piedra.

Pero cuando por exigencias de integración en espacios urbanísticos o como respuesta a afanes experimentales propios de su condición de artista moderno acomete el trabajo de materias ajenas a la tradición vasca (latón, acero inoxidable, bronce, hormigón, etc.), sin renunciar al principio de acumulación tan característico de su estilo, impone un

67. Véase SÁENZ DE GORBEA, X, “Bizkaia años sesenta”. *Arte y artistas vascos...*, 1995, pp. 153 y ss.

68. Declaración de Mendiburu, en ZAMALLOA, J., “El escultor Remigio Mendiburu en París”, *Deia*, Bilbao, 22 junio 1978.

69. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. 1983, vol. III, pp. 602-606; Op. cit., 2000, p. 23.

70. VIAR, J.M. “Arte vasco”, *Erakusketa* 78, Bilbao, 1978.

orden que no es producto del azar sino de la elaboración mental y la reflexión plástica pura⁷¹.

Aunque por vías distintas de las de Mendiburu, Néstor Basterrechea se manifiesta como un artista conscientemente enraizado en la tradición cultural autóctona desde que en 1972 inició las series del *Homenaje a mi pueblo*⁷². En ellas, las creencias, tradiciones, costumbres populares y la lengua vasca constituyen el fundamento argumental para definir un lenguaje sígnico que formula plásticamente lo que carece de forma material, o, expresado con palabras del propio artista, “para dotar de apariencias tangibles” lo “heredado en forma de tradición oral”⁷³.

La configuración de “un vocabulario de símbolos visuales y gestuales” que Oteiza⁷⁴ valoraba como uno de los objetivos de la nueva plástica vasca, centraba los planteamientos de Basterrechea en las piezas integrantes de la *Serie Cosmogónica Vasca*, de *Illargi amandarean mamuak*, *Eguzki Loreak*, *Estelas discoideas* y *Mascarones de proa*⁷⁵, en las que, a pesar de la carga semántica, se eludía la figuración sin prescindir del sentido mágico, misterioso y solemne requerido por el tema.

Similar disposición antropológica determinó también la gestación del *Homenaje a la América Primera* en reconocimiento de las civilizaciones primitivas que con sus vestigios llenos de “veracidad testimonial de lo cotidiano y de lo mágico” unidos “en una sola realidad”⁷⁶ habían atraído fuertemente al artista durante su exilio americano. Pero además, en esta serie de 1992, Basterrechea elabora una síntesis de toda su investigación anterior. Del trabajo pictórico inicial, puesto que incorpora el color como componente expresivo. De su fase

escultórica analítica, por el empleo de la chapa de acero y la delimitación de espacios escultóricos. De sus series vascas, por el recurso a grafismos y signos evocadores de contenidos mágicos que, como expone su autor, “no han muerto del todo”, manteniendo vivo aún hoy el “tesoro cultural” de la “América primera”⁷⁷.

Deudora de los planteamientos apuntados para los dos artistas anteriores, y especialmente para Mendiburu, es la trayectoria del escultor alavés José Gabriel Aguirre, quien elige la madera por sus connotaciones culturales y configura una estatuaria primitivista en la que no renuncia a la experimentación plástica con los volúmenes articulados, con la afirmación-negación del espacio escultórico, con el dinamismo organicista de las formas, surgidas no tanto del gestualismo espontáneo como de la reflexión y el cálculo compositivo.

1.2.3. OTRAS VERTIENTES DE LA MODERNIDAD ESCULTÓRICA

En este apartado dedicado a la escultura moderna vasca es preciso hacer mención de otras figuras que por diferentes razones requieren un tratamiento independiente.

Por una parte, Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930), que desempeñó un importante papel de liderazgo en el Movimiento de la Escuela Vasca dentro del grupo Emen e influyó considerablemente en el desarrollo artístico en Vizcaya⁷⁸, provincia menos implicada ideológicamente que Guipúzcoa en los postulados oteizianos⁷⁹. Aunque su actividad artística de entonces fue intensa, contribuyendo a abrir nuevos caminos en el ámbito del arte racionalista a raíz de su participación como cofundador en el Equipo 57, y de la pintura social, en él coherente con su actitud comprometida en la lucha antifranquista, la referencia a su obra se realiza independientemente de la de los escultores que trabajan en los años 50 y 60, puesto que en aquellos momentos su actividad más relevante era la pictórica.

No obstante, aunque se hayan desarrollado fundamentalmente a partir de los años 80, no conviene olvidar las aportaciones realizadas por Ibarrola a otros medios de expresión plástica que le convierten en el artista moderno que más ha

71. Para el estudio de la escultura de Mendiburu véase ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. 1983, vol. III, pp. 607-620.

72. En los momentos iniciales de su nueva orientación escultórica, el artista expone: “Me he planteado de nuevo mi obra y es por ello por lo que me he pasado a los comienzos, a los orígenes, a los mitos. Es el deseo de empezar de la nada. Por eso me he ido tan atrás, para empezar desde el comienzo. Quisiera extender, universalizar todo lo vasco. Pienso que soy hijo de una tribu y por ello universal” (en KORTADI, E., “Veladas otoñales”, *Zeruko Argia*, 555, San Sebastián, 21 octubre 1973).

73. Texto escrito por el artista en tomo a 1973, parcialmente publicado en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. 1983 vol. II y “Basterrechea y Ugarte en la escultura vasca de vanguardia”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, XLVIII, 3-4, 1992, p. 429.

74. OTEIZA, J., “Mi nuevo encuentro con las esculturas de Néstor Basterrechea”, *Néstor Basterrechea*, Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana, vol. II, 14, Bilbao, 1973, p. 98.

75. Véase ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S. Op. cit. 1983, vol. II pp. 524-555.

76. BASTERRECHEA, N., “Homenaje a la América Primera”, *Las Bellas Artes y la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, San Sebastián, junio-julio, 1992.

77. BASTERRECHEA, N., Op. cit. 1992.

78. La intensa actividad artística, cultural y política de Ibarrola en los años en que se fragua, funciona y se disuelve el Movimiento de la Escuela Vasca queda reflejada en el libro BARTUREN, J.A., *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de postguerra. 1950-1977)*, San Sebastián, 1978.

79. La actitud diferenciada de los artistas de las provincias vascas en los años 60 ha sido ampliamente analizada en relación con los posicionamientos de los grupos Gaur, Emen, Orain y Danok. Véase, entre otros: GUASCH, A.M., “Crónica de una vanguardia”, *Guade limar*, 25, Madrid, 1977, p. 52; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., *Escultores...* 1983, pp. 78-83; VV.AA., *Arte y artistas vascos en los años 60*, San Sebastián 1995, etc.

contribuido en las últimas décadas a renovar las estrategias y actitudes ante el hecho escultórico. Las actuaciones en los espacios naturales, las instalaciones y las creaciones escultóricas son parte significativa de esa actividad. A través de ellas se presenta sin duda Ibarrola como un escultor vasco; queda patente la relación armónica con el medio y el interés por la memoria del propio territorio, pero para él el medio es indistintamente el natural y el industrial, puesto que como bien ha expuesto C. Martínez Gorriarán, Ibarrola entiende el paisaje “como producto histórico y cultural de la incesante intervención humana que lo ha modificado y domesticado”⁸⁰.

De ahí la actitud y el lenguaje adoptados en sus intervenciones en el “Bosque de Oma” (Vizcaya)⁸¹ y el río “O Rexo” de Allariz (Orense), que evidencian la experiencia del artista en la indagación racionalista de la vanguardia. En ellas plantea una nueva vertiente de la relación escultor-naturaleza, próxima a la del *land-art*, hasta ahora no abordada en el País Vasco⁸². Los espacios naturales, sin dejar de serlo ni perder sus cualidades, se convierten en creaciones plásticas que aceptan la caprichosa morfología, el azar de la composición, la consistencia variante de los elementos, las transformaciones que la materia viva experimenta con el paso del tiempo. Pero las manchas de color, las formas de elemental geometrismo, los espacios realizados por la intervención del artista, son también factores fundamentales de esa producción, en la que el acto creador irreflexivo y caprichoso de la naturaleza se ve intervenido por una voluntad racional creativa del artista. Magnífico ejemplo de esa dualidad y, como el de “O Rexo”, muestra de su intervención en espacios ajenos al contexto vasco, es el proyecto para el puerto pesquero de Llanes (Asturias)⁸³, que el artista inició en el verano de 2001.

Del mismo modo, cuando Ibarrola propone una recuperación de la memoria del lugar, lo hace con recursos distintos de los característicos de los escultores vascos. Su origen vizcaíno le vincula al bosque, pero también y especialmente le une a la industria. Y es la memoria histórica, social, cultural y económica del País Vasco industrial —que está también en la base de su obra pictórica de los años 50— la que se propone recuperar con sus tubos de acero, como en el gran proyecto evocador del imaginario fabril que diseñó para la ría de Bilbao. Estas obras, como otras esculturas emplazadas en lugares públicos, sus troncos de madera, piezas de granito, sus tubos de cartón, vigas de ferrocarril, etc., definen un nuevo lengua-

je expresivo que valora la memoria pero no excluye el futuro, que denota compromiso pero no olvida la investigación y los intereses propiamente artísticos, que no renuncia a lo propio pero lo interpreta con un discurso coherente con las estrategias creativas del momento artístico actual. Es esa dualidad y no la resultante morfológica, la que establece los nexos de su trabajo con el de otros escultores vascos de la modernidad⁸⁴.

También José Alberdi y Javier Echevarría han de ser estudiados al margen de los grupos antes analizados por su temprana emigración a Europa y la escasa incidencia de su trabajo en el ámbito vasco. Sin embargo, por generación y vinculación a los postulados de la escultura moderna deben ser mencionados en este apartado.

La trayectoria artística de José Alberdi (Azcoitia, 1922) no deja de resultar paradójica. Tras una breve fase de formación en San Sebastián, la actividad escultórica de Alberdi se desarrolla en Inglaterra, donde se refugia durante la guerra civil española. La residencia en ese país determina en parte la orientación estilística de su escultura, que, si bien en la fase de juventud parece aún anclada en los géneros tradicionales de la imaginería religiosa y el retrato que de niño había conocido en Euskadi, fundamentalmente a través de la obra de Julio Beobide, ceden paso a partir de los años 60 a preocupaciones morfoespaciales bastante comunes a la plástica de la modernidad ya experimentadas en Inglaterra por Henry Moore y Barbara Hepworth y por Jorge Oteiza durante su estancia en América y en los primeros momentos tras su regreso a España.

Inmersa en una indagación formalista y tan preocupada por las relaciones volumétrico-espaciales como por el acabado bruñido de las superficies, la obra de Alberdi se proyecta y desarrolla al margen del territorio vasco y aunque ocasionalmente pueda dar indicios de una voluntad de enraizamiento cultural, sirva de ejemplo la escultura *Ama ta aurtxoa* (1974), éste no deja de ser superficial, limitándose a la temática y al empleo del euskera en el título, sin alterar su léxico habitual ni en el concepto ni en la forma. La elección de la materia escultórica y las técnicas empleadas para su manipulación acentúan aún la diferencia con el resto de los artistas vascos de su generación. Aunque utiliza el hierro lo despoja del valor connotativo que adquiría en la escultura vasca, y lo mismo ocurre con la madera, que Alberdi selecciona en función de las posibilidades formales ofrecidas por sus vetas, de modo que apenas trabaja las autóctonas como el roble y el haya⁸⁵. A hierro y madera, en él desprovistos de carga semántica, se unen como soportes del desarrollo formal materias como bronce, aluminio, cobre y níquel, mármol, cristal y sinté-

80. MARTÍNEZ GORRIARÁN, C., *Un itinerario por la obra de Agustín Ibarrola*, Diputación de Valencia, Valencia, 1997.

81. *Ibarrola. En el Interior del Bosque*, Catálogo Sala Parpalló, Centre Cultural de la Beneficencia, Diputación de Valencia, octubre-noviembre 1997.

82. Dicha relación es analizada para la producción de Oteiza, Chillida y Mendiburu por P. MANIEROLA en *El Jurdín...*, 1993.

83. GUTIÉRREZ, M., “El mural más grande del mundo”, *El Comercio*, Gijón, 24 enero 2001.

84. VELA DEL CAMPO, J.A., “Compañero Ibarrola”, *Agustín Ibarrola*, Catálogo Museo Barjola, Gijón, 2000.

85. Declaraciones en entrevista a URROZ, A., “Treinta años de trabajo de José Alberdi”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 18 diciembre 1977.

ticos, prácticamente ignorados por la escultura de la Escuela Vasca.

Aunque también exiliado político desde 1946, el escultor alavés Javier Echevarría (Barambio, 1916) ha desarrollado una actividad no exenta de connotaciones vascas. Su vinculación a la actividad artística de los años 50 y 60 en el ámbito que se estudia fue escasa y se limitó a una esporádica e incompleta participación en el grupo Orain⁸⁶. No obstante, su residencia en el País Vasco francés le mantuvo unido a un medio y a unas tradiciones culturales diferenciadas que están en la base de su producción artística. En ella la recuperación de la memoria se produce a través del primitivismo de lo popular; de la presencia del roble, de la esencialidad y rotundidad volumétricas, de una unión armónica con la naturaleza⁸⁷.

1.3. El legado de la escultura moderna vasca

La aceptación en el contexto social vasco de las propuestas vanguardistas como muestras de una escultura propia y diferenciada, la proyección internacional de los grandes maestros, el modelo de trabajo de los restantes escultores de la Escuela Vasca, así como la actividad colectiva desarrollada, que aunque languideciendo, no desaparece después del fracaso en 1966 del intento colectivista del Movimiento de la Escuela Vasca, contribuyen a incrementar la nómina de los escultores. La actividad de los más jóvenes se gesta en los años 70 con el ideario diferencial de la plástica moderna, aunque posteriormente las trayectorias personales reconduzcan los planteamientos por derroteros más personales. También entonces se desarrolla el trabajo de otros autores, no siempre noveles, que no llegan a despegarse de las enseñanzas recibidas de los grandes maestros.

1.3.1. EPÍGONOS Y ANACRONISMOS

La aplicación formalista de soluciones desarrolladas por los maestros modernos está en las bases de los academicismos estilísticos surgidos entrada la década de los 70. La constante mirada hacia fórmulas precedentes genera el amaneramiento y explica la frialdad de unas piezas en las que la corrección técnica y formal no logra imbuir fuerza ni expresividad. Aunque los modelos son diversos, lo mismo que lo eran las opciones de la escultura moderna, las propuestas de Oteiza constituyen la referencia fundamental. Así se aprecia en los trabajos de su hermano Antonio Oteiza (San Sebastián, 1926), colaborador de Jorge en Aránzazu y seguidor de sus planteamientos figurativos

con el hiperboloide y de sus ensayos con la cerámica, y de Reinaldo (Vigo, 1944), discípulo de Oteiza en la escuela de Deva, fundador a su vez de la escuela de Aya y autor de esculturas de piedra firmemente enraizadas en la estatuaria de Aránzazu.

Acusada influencia de la investigación oteiziana se aprecia también en los años 70 en la producción de Tomás Murua, centrada en la definición de imágenes vascas a partir de formas representativas muy depuradas. Y lo mismo cabe decir de la producción de Xabier Santxotena, que evidencia la atracción que le produce la labor experimental desarrollada por Oteiza en el Laboratorio de Tizas. El experimentalismo geométrico y espacialista oteiziano inspira así mismo la producción de José Luis Pequeño (Bilbao, 1941), que también se deja imbuir del expresivismo sígnico de la producción de Chillida.

1.3.2. ENTRE LA TRADICIÓN MODERNA Y LA RENOVACIÓN DE LOS LENGUAJES

Paralelo al trabajo de los escultores mencionados, cuya edad era al menos de treinta años en el momento a que se hace referencia, se inicia la trayectoria de otros más jóvenes, que generan unas primeras creaciones en la línea de la tradición antropológica de la Escuela Vasca pero no exentas de aportaciones personales, que serán las que se impongan casi siempre en los desarrollos plásticos posteriores.

Los nuevos escultores guipuzcoanos y navarros ofrecían en la segunda mitad de los 70 la mejor muestra de la pervivencia de la tradición instaurada por los escultores modernos. Es el caso de Isasa y Koldo Alberdi en aquel momento y de otros guipuzcoanos de su generación, aunque de actividad plástica más tardía, Nino Barriuso⁸⁸, Mikel Cristi y Antón Mendizábal⁸⁹. De todos ellos, en la segunda mitad de los 70 era Alberdi el que había alcanzado ya cierto reconocimiento y conseguido algunos premios⁹⁰. Discípulo de Oteiza en Deva y colaborador de Mendiburu, abandonó una primera fase figurativa de acusada impronta oteiziana para diseñar sus *Máquinas-herramienta* de madera, piezas de carácter monumental y muy próximas al informalismo de los troncos de Mendiburu, aunque no ajenas a la potencia constructiva de las series arquitectónicas de Chillida ni a la investigación de Oteiza en el Laboratorio de Tizas. Al contrario que los restantes escultores de su generación, que en adelante plantean opciones personales diferencia-

88. Escultor nacido en Palencia, profesor de Bellas Artes en Bilbao y colaborador entonces de Oteiza y Basterrechea.

89. Antón Mendizabal, *Hamabi Urte... 1982/1993*, Catálogo Kutxa, septiembre-octubre 1993.

90. En 1976 obtiene el Premio beca del "I Concurso de Escultura Arte Joven del Norte" patrocinado por El Corte Inglés, al que concurrían algunos otros artistas vascos de su generación y de todo el norte de España.

86. SAN MARTÍN, E.J., "Aspectos del arte alavés en la década de los sesenta", *Arte y artistas vascos en los sesenta*, San Sebastián, 1992, p. 216.

87. COMIE, P., *Jésús Echevarría. Ateliers Aujourd'hui*, Catálogo Centro Georges Pompidou, París, febrero-marzo 1979.

das, el que se presentaba como joven promesa de la “escultura vasca” de los 70 no mantuvo con posterioridad una actividad creativa continuada.

De los jóvenes que inician su actividad a fines de los 70, destaca el escultor residente en Guipúzcoa Xabier Laka (Ondárroa, 1954). Laka es un buen ejemplo de la influencia ejercida por el “lenguaje escultórico vasco” en los años 70 y de cómo éste es superado en la década siguiente cuando se entra en contacto con nuevos referentes plásticos. Formado en la tradición oteiziana en la escuela de Aya con Reinaldo y fundador a su vez de la escuela de Sorabilla (Andoain), que en la línea de la anterior sigue reproduciendo el patrón heredado de la talla de la piedra, es capaz de dar un giro completo a su trabajo tras su estancia en 1985 en la St. Martin School of Arts de Londres, donde conoce las propuestas de Anthony Caro y de la nueva escultura anglosajona. A partir de aquí, el análisis de la producción de Laka debería realizarse en el capítulo siguiente dedicado a la renovación del lenguaje vasco, por todo lo que supone de descarga semántica, renovación formal e incorporación de materiales inéditos, en ocasiones de naturaleza efímera.

Un caso original de independencia estilística en el ámbito artístico guipuzcoano de los 70 lo constituía la producción de Andrés Nagel (San Sebastián, 1947)⁹¹, artista que define su obra con un lenguaje heterodoxo por cuanto ajeno a la localización cultural entonces imperante, intelectualizado e imaginativo, de decidida voluntad figurativa, dramático, sarcástico y transgresor en su imaginario y conceptualmente universal con el que ha alcanzado una rápida proyección internacional.

En Navarra, inician en aquella fase su trabajo Aizkorbe, Garraza, Idoate, Sauras y José Ramón Anda, todos ellos influenciados por el magisterio de Oteiza⁹². Esos vínculos culturales de los inicios dan paso a diferentes lenguajes personales en las trayectorias posteriores, centradas en procesos de indagación formalista y espacial (Aizkorbe)⁹³, matérica (Garraza)⁹⁴ u objetual (José Ramón Anda). Es quizá la obra de Anda⁹⁵, nacido en Bakaikoan

(Navarra) en 1949 y residente después en Guipúzcoa donde desarrolla su actividad, la que sin recurrir a las estrategias rupturistas imperantes en los 80 logra crear un lenguaje innovador que despoja la madera de toda carga semántica, como también suprime la potencia totémica diferenciadora de la escultura moderna anterior.

En Vizcaya, donde el movimiento artístico de los años 60 había estado más abierto a todo tipo de tendencias, se aprecia una introducción de otras vías de expresión plástica a finales de los 70 de la mano de nuevos creadores como José Ramón Morquillas (Baracaldo, 1947), Ricardo Catania (Bilbao, 1953), Fernando y Vicente Roscabas (Palma de Mallorca, 1953) y Leyre Ormaeche (Bilbao, 1954). No todos tuvieron similar protagonismo en la renovación del lenguaje escultórico, destacando en este sentido los cuatro primeros. No obstante, el caso de Leyre Ormaeche anticipa el perfil de escultor de la década siguiente por formación y actitud: cursó estudios en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y los completa en América⁹⁶, donde entra en contacto con nuevos posicionamientos artísticos. Junto a los mencionados, otras nuevas figuras de la plástica vasca también realizan al borde del inicio de los años 80 sus primeras esculturas a la par que cursan en Bilbao los estudios de Bellas Artes, pero su producción alcanzará una definición personal al tiempo que una voluntad de articular el bagaje artístico local con el de otros centros españoles –Madrid y Barcelona, fundamentalmente– e internacionales –Nueva York, Londres y diversos puntos de Alemania– en la década siguiente.

2. REVISIONES Y RUPTURAS

2.1. La escultura en los 80

Los años 80 fueron en Euskadi, como en otros ámbitos artísticos, los del eclecticismo postmoderno, de los revisionismos, la deconstrucción, las rupturas, los de “matar al padre”⁹⁷, o en palabras de Txomin Badiola, los de “arreglárselas sin el padre”⁹⁸. Numerosos factores contribuyeron a impulsar el abandono de las poéticas establecidas por los escultores modernos, que no obstante, en origen, siguen ejerciendo su injujo desde la investigación oteiziana y su teoría del arte como solución de comportamiento ético para la vida.

91. *Andrés Nagel*, Catálogo Ministerio de Cultura, Madrid, 1983; *Andrés Nagel*, Catálogo Tasende Gallery, California, 1990; LUCIESMITH, E., *Andrés Nagel*, Barcelona, 1992.

92. Oteiza escribe el texto del catálogo de la exposición de Aizkorbe, en el que se refiere a los nuevos escultores navarros: “Sorprende el despertar al arte en estos momentos del genio navarro y su incorporación en la vanguardia de la escultura vasca. Garraza, Sauras, Idoate, tres nuevos y poderosos escultores navarros con los que tomo contacto...”. OTEIZA, J., “Aizkorbe, nuevo escultor en Escuela Vasca”, catálogo *Aizkorbe, escultura, pintura*, Caja de Ahorros Municipal, Pamplona, 1976.

93. VVAA, *Aizkorbe*, Taller Macla, Aoi, 1992; *Aizkorbe*, Catálogo Feria Universal de Sevilla Expo’92 Puerto de Indias, 1992; *Aizkorbe*, Catálogo Museo Barjola, Gijón, 1993.

94. *Ángel Garraza*, Catálogo Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, diciembre 1985-enero 1986.

95. *J.R. Anda 1987-1992*, Catálogo Gaspar Erakustaretoa, Barcelona, 1992.

96. Leyre Ormaeche realiza estudios de postgrado en el The School of the Museum of Fine Arts de Boston. *Leyre Ormaeche*, Catálogo Galería Siboney, Santander, mayo-junio 1992.

97. VILLOTA TOYOS, G., *Breve crónica (en cinco pasos) del parricidio necesario*.

98. BADIOLA, Tx., “Arreglárselas sin el padre”, Catálogo exposición del taller dirigido por Ángel Bados y Txomin Badiola, Arteleku, San Sebastián, marzo-abril, 1995, pp. 86-130.

También se aprecia entonces un incremento y dinamización de la actividad escultórica que coincide con el experimentado en otros ámbitos geográficos de España⁹⁹.

En primer lugar existen razones ideológicas y políticas para el cambio de actitud, ampliamente mencionadas por autores diversos¹⁰⁰. Con la llegada de la democracia la defensa de la identidad cultural no requiere el subterfugio de la vía plástica. Surge a partir de entonces en el País Vasco una nueva actitud creativa desde la valoración globalizadora del arte que responde a otro tipo de demandas culturales insertas en la conciencia del europeísmo y del internacionalismo. De este modo se asiste a la aparición de la conciencia de una cultura heterogénea y plural; de un mestizaje que desborda los límites de la identificación con lo próximo para articularlo con lo español y lo internacional.

Por otra parte, la nueva situación política y cultural favorece el contacto con otras formas de expresión a través del fenómeno de internacionalización de la difusión, la circulación y el intercambio del producto artístico. En este sentido, las exposiciones constituyen un canal fundamental de difusión y generan un nuevo tipo de infraestructura artística supranacional que incide tanto en la definición y configuración del gusto como en la generalización del mismo. Ciertamente, no todos los nuevos artistas vascos tienen acceso a tales muestras internacionales, pero cuentan al menos con una amplia información de las mismas que les pone en contacto con las derivaciones de la plástica en cada momento.

Así mismo, la labor determinante de la crítica en apoyo de las nuevas actitudes, la posibilidad de acceder a la información a través de los medios de comunicación y desde los centros de formación o de experimentación promovidos por la Administración, el apoyo institucional al arte joven a través de la concesión de becas y la organización de exposiciones de promoción y las cada vez más frecuentes estancias en el extranjero¹⁰¹, impulsan a los nuevos creadores a participar de procesos artísticos globalizadores, desvinculándose de cualquier tentación endogámica de localización cultural.

Un papel fundamental en el nuevo enfoque de la conciencia artística lo desempeñaron entonces y

lo siguen haciendo actualmente, los centros de formación o experimentación artística, especialmente la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, así como los talleres y seminarios internacionales de Arteleku¹⁰² y de Bilbao Arte¹⁰³ y la actividad desarrollada algo más tarde por el centro cultural Koldo Mitxelena de San Sebastián.

En el contexto de tales parámetros generales, la escultura vasca de los 80 se nos presenta caracterizada por la diversidad de opciones. Pero dentro de la diversidad, se pueden definir dos tipos de actitudes, que, salvo el caso excepcional de algún artista, coinciden también con dos momentos sucesivos. El primero, más dilatado en duración, se desarrolla hasta bien entrada la década acusando aún el peso de la tradición moderna. En este sentido, cabe decir que las primeras formulaciones plásticas de los 80 elaboran su nuevo discurso a partir de la revisión del legado vanguardista anterior: El cambio de mentalidad artística se hace más evidente en los últimos años de la década, cuando se impone la deconstrucción del propio concepto de escultura como género artístico diferenciado.

2.1.1. LOS DISCURSOS REVISIONISTAS

Los jóvenes escultores vascos de los 80, salvo excepciones de artistas autodidactas, responden al perfil de artista titulado, de formación teórica y práctica sólida, que cursa estudios en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao o en algún otro centro de arte del País Vasco, que viaja al extranjero becado para completar su formación o por iniciativa propia para desarrollar libremente su actividad en otros contextos. Este perfil parece quedar instaurado en el ámbito vasco en adelante, puesto que la mayor parte de los creadores de las nuevas generaciones son licenciados por la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, centro que sin duda desempeñó un papel fundamental en la apertura del horizonte artístico de los jóvenes creadores.

La reflexión sobre el proyecto de la modernidad y la renovación de la conciencia artística son los rasgos comunes más evidentes de los discursos plásticos enunciados en los 80, discursos que sin abandonar aún el concepto tradicional de escultura, responden a opciones estéticas múltiples.

A comienzos de la década, coincidiendo con el triunfo de la pintura en el ámbito internacional y con los desarrollos del neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana, se aprecia la definición de trayectorias plásticas que, al menos en caracterización formal y base conceptual, carecían de precedentes modernos en Euskadi y cuyo análisis no

99. GUIASOLA, F., "Aproximación al arte de los 80 en España", *ZEHAR*, 20, San Sebastián, enero-febrero 1993, p. 15.

100. GUIASOLA, F., Op. cit. 1993; COUSINIER, F., Op. cit.; BEGUIRISTAIN, M.T., Op. cit. 1998; SÁENZ DE GORBEA, X., "Viaje interior por el último arte. (1980-1994)", *Ars Mediterranea. Dossier Euskadi*, 3, 1998, pp. 31 y ss.; MARTÍNEZ GORRIARAN, C., "Escultura en el arte vasco de los ochenta", *Ars Mediterranea. Dossier Euskadi*, 3, 1998, pp. 49 y ss.

101. Gabriel Villota se refiere a una "certeza del exilio" ante la imposibilidad de que algún esfuerzo llegue a fructificar en el ámbito local, en VILLOTA TOYOS, G. Op., cit.

102. GOIVANO, F., "Arteleku: un espacio para crear", *Ars Mediterranea. Dossier Euskadi*, 3, 1998, pp. 98-99.

103. RADIC, S., "BilbaoArte: un espacio para trabajar", *Ars Mediterranea. Dossier Euskadi*, 3, 1998, pp. 100-101.

puede abordarse, por tanto, desde la perspectiva de la escultura de vanguardia. Son significativas en este sentido las experiencias desarrolladas entonces por Koldobika Jáuregui (Alkiza, 1959)¹⁰⁴ y Begoña Goyenetxea¹⁰⁵. Se aprecia en ellas la memoria de la vertiente más expresiva (Mendiburu) y más narrativa (Basterrechea) de la escultura vasca de vanguardia. Pero el recurso a la madera y a las técnicas tradicionales se desliga de la intención antropológica anterior. Se abandona la abstracción imperante en la modernidad escultórica vasca y se reivindica, con gran fuerza en la producción de Jáuregui, una figuración extraña, de fuerte expresionismo, en la que, según nuevas estrategias estéticas, se alían los recursos y procedimientos de la escultura y la pintura. Se aprecia claramente un cambio en la orientación de la mirada que pone en contacto con las revisiones postmodernas realizadas en aquel momento en otros ámbitos geográficos, especialmente en Alemania.

La revisión del expresionismo está también en la base de la producción del escultor guipuzcoano José Zugasti (Eibar, 1952), autor de dramáticas figuras definidas con alambre con unos trazos nerviosos y expresivos que evocan sus dibujos y trabajos bidimensionales anteriores.

Pero es de nuevo la experiencia oteiziana la que está en el punto de mira del grupo más cohesionado de escultores jóvenes y la que constituye el objeto de su reflexión desde la distancia de la "actualidad" y la referencia de los postulados minimalistas y conceptuales. La renovación desde estas posturas postconstructivistas o postminimalistas, que aún no han roto con el lenguaje escultórico "de tendencia", fue impulsada por escultores vinculados a la Facultad de Bellas Artes de Bilbao a comienzos de los 80. En ella coincidieron los profesores Angel Bados (Olazagutia, 1945), Txomin Badiola (Bilbao, 1957) y Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960) y los estudiantes Pello Irazu (Andoain, 1963) y María Luisa Fernández (León, 1955), que se autodenominaron Nueva Escultura Vasca.

Preocupados por la crisis del concepto de proyecto, los nuevos escultores reflexionaban sobre la función del arte y del artista, los problemas de lenguaje y los procedimientos formales, intentando definir un programa capaz de compatibilizar las nuevas estrategias postmodernas con algunos de los postulados de la modernidad. De ese intento, fallido en términos globales, ha sido la vertiente ética y social de su conciencia artística la que les

une con los presupuestos vanguardistas. Esa actitud respecto a la tradición de vanguardia queda clara en su presentación ante el público bilbaíno en 1984 en la exposición *Mitos y Delitos*¹⁰⁶, en la que planeaba la presencia oteiziana al mismo tiempo que se evidenciaba el distanciamiento de la localización cultural¹⁰⁷.

En efecto, en la posición inicial de sus trayectorias estos nuevos escultores entienden el proyecto ético de Oteiza y su neutralización de la expresión como única opción válida de la escultura moderna vasca y acorde con la experiencia minimalista de la que parten como referente inmediato. En esa línea, la actitud creativa de los artistas bilbaínos citados, a los que se une Ricardo Catania, es analítica. Entienden el comportamiento creativo como proceso de conocimiento¹⁰⁸, con una reflexión sobre la experiencia constructivista y minimalista que está en la base de la pureza geométrica y el orden que rigen sus creaciones escultóricas. No obstante las relaciones formales existentes, cada artista aborda la problemática que le suscita la ausencia de un proyecto a través de planteamientos personales diversos, entre lo irónico y lo esteticista.

Las creaciones de Txomin Badiola¹⁰⁹ y Angel Bados¹¹⁰ estaban en la primera mitad de los 80 fuertemente marcadas por la experiencia minimalista, que posteriormente abandonaron para abordar otro tipo de problemática que aplican en su producción y en la programación del taller dirigido conjuntamente en Arteleku el año 1994, por el que pasaron varios de los escultores que se citan en el siguiente apartado¹¹¹. Pero incluso esa orientación posterior de sus trayectorias como escultores del espacio con sus instalaciones, es consecuencia de la evolución lógica a la que se llega desde la reflexión sobre las funciones y destinos del arte en relación con el contexto real,

106. La exposición se celebra en la sala de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao y junto a los artistas mencionados expone también José Ramón Morquillas.

107. MARTÍNEZ GORRIARAN, C., Op. cit. 1998, p. 54.

108. SÁENZ DE GORBEA, X., Op. cit., 1998, p. 38.

109. La obra de Badiola ha dado origen a una dilatada bibliografía, además de la propia reflexión personal. Es recomendable la consulta de MARCHAN, S., "En los intersticios de lo moderno", *Txomin Badiola. Escultura 1990-1993*, Catálogo exposición Puerto de Santander, Verano 1993; CASTRO FLÓREZ, F., "Txomin Badiola. Adolescencia sin consuelo: reconsiderando la obra de Txomin Badiola", *Cimai*, junio 2000, pp. 43-54, además de los diversos textos de Kevin Power, de Keith Seward, etc. y las numerosas aportaciones hechas por el escultor en los catálogos de sus exposiciones.

110. *Ángel Bados*, Catálogo sala d'Exposicions de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988; *Ángel Bados*, Catálogo Galería Robayera, Miengo, Santander, 1993; *Ángel Bados*, Catálogo Exposición Arsenal, Bilbao, 1996.

111. *Catálogo publicado con motivo de la exposición del taller dirigido por Angel Bados y Txomin Badiola en Arteleku durante los meses de mayo, junio, septiembre y octubre de 1994*, Arteleku, San Sebastián, 1995.

104. VVAA, *Néstor Basterrechea, Koldobika Jáuregui, Remigio Mendiburu. Zuzekoak*, Catálogo Casa de Cultura de Oquendo, San Sebastián, marzo-abril, 1994.

105. El comentario que hago sobre B. Goyenetxea parte de la actividad desarrollada por la escultora a mediados de los 80 (Véase FERNÁNDEZ-CID, M., "Begoña Goyenetxea", *Fundación Museo Evaristo Valle*. Boletín n.º 6, Gijón, abril 1985). Desconozco cual ha sido su evolución escultórica posterior, que comparte con una actividad docente en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

línea que cuenta con un apoyo teórico en el pensamiento deconstructivista de J. Derrida y en el concepto de la diferencia de Gilles Deleuze en la que también se inscribe la producción de Juan Luis Moraza¹¹². Este escultor alavés había integrado entre 1980 y 1986 con M^{re} Luisa Fernández el CVA, o Comité de Vigilancia del Arte, con la intención de fomentar la práctica artística y la reflexión teórica, aspecto éste último que le ha ocupado ampliamente desde fines de los 80, coincidiendo con el desarrollo de sus nuevas propuestas abiertas, fragmentadas y transgresoras¹¹³.

Pero esa no ha sido la única vía de salida a la revisión de las propuestas de la vanguardia vasca. Las creaciones de Pello Irazu¹¹⁴ iniciadas a partir de una revisión desesemantizadora de la solución experimental oteiziana y planteadas en el debate minimalismo-conceptualismo-objetualidad, responden desde fines de los 80 a una recuperación de los valores sustantivos de la escultura con una formalización que parte del geometrismo, se interesa por el material y el color y define cuidadosos objetos estéticos dentro del espacio que son fruto de una reflexión abierta sobre la realidad. En ellos, el artista demostró su gran capacidad para generar alternativas a los principios de la escultura geométrica inicial.

Similar capacidad presenta M^{re} Luisa Fernández, que inicialmente había realizado una relectura del minimalismo en piezas geométricas de madera que acusaban como las de sus compañeros de la Nueva Escultura Vasca la influencia del pensamiento deconstructivista. Su producción evoluciona desde 1986 hacia propuestas que fuerzan la expresividad, incorporan el color y se plantean instaladas en un recinto espacial. También Ricardo Catania¹¹⁵ inicia su obra desde la referencia distanciada a la propuesta oteiziana (series *Indicaciones*, 1981-1983; *Nímicos*, 1982; *Irónica*, 1984), para seguir planteando la interacción con el espacio desde la escultura en sentido estricto o desde la instalación, hasta que en 1992 abandona tales prácticas y empieza a manejar la informática como herramienta creativa.

La deconstrucción del “lenguaje vasco” realizada por la denominada Nueva Escultura Vasca tiene

112. POWER, K, “La poética del claroscuro”, *Juan Luis Moraza*, Catálogo Galería Oliva Mara, Madrid, octubre 1988; BREA, J.L., *Eclipses (Gozo y Duelo) II*, Becas Banesto, 1992.

113. Es quizá a partir de entonces cuando la proyección de Moraza se hace más evidente, participando, por ejemplo, como único artista vasco en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en la exposición “El Sueño Imperativo” que se dedica a la relación arte-poder.

114. *Pello Irazu*, Catálogo Soledad Lorenzo, Madrid, 1992; QUERALT, R., LEIGH, Ch., POWER, K, *Pello Irazu*, Catálogo Palacete del Embarcadero, Santander, 1994.

115. *Catania. Escultura 1985-1986*, Catálogo Museo de Arte e Historia, Durango, 1987; *Catania. Escultura 86-87*, Catálogo Galería Ángel Romero, Madrid, septiembre-octubre 1987; *Catania*, Catálogo Sala Trayecto, Vitoria, abril-mayo 1989.

un paralelo menos teórico y reflexivo pero clarividente y de gran interés en la producción del donostiarra Pablo Donézar (San Sebastián, 1948). A principios de los 80 y al margen de la estrategia del grupo citado, este artista inicia una trayectoria que despoja de carga semántica sus creaciones geométricas como primer paso de una drástica deconstrucción de los principios que sustentaban el discurso plástico de la modernidad vasca. Ya desde entonces, Donézar desarrolla una experiencia que explora todos los códigos expresivos.

También la trayectoria del guipuzcoano y residente en Francia Aitor de Mendizábal (San Sebastián, 1949) aporta una respuesta personal al arte diferenciado de los escultores modernos. Formado inicialmente con Reinaldo y después en la tradición escultórica clásica en Roma, este admirador de la teoría oteiziana sobre el vacío crea unas esculturas, entre el objeto figurativo y la construcción abstracta¹¹⁶, que con una valoración de la materia y de sus cualidades estéticas, parten de la mirada desmitificada del pasado y del entorno.

Por su parte, Javier Elorriaga (Galdácano, 1959), que en los años 80 fue profesor de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, perfila a fines de esa década un lenguaje en el que se manifiesta la percepción del entorno y la memoria cultural, como ya expuso en su momento X Sáenz de Gorbea¹¹⁷. Pero esa aparición de lo vasco poco tiene que ver con los signos de identidad de la escultura moderna. Surge sin intención etnográfica, de modo natural y espontáneo como lo hacen las vivencias, y da origen a un peculiar imaginario arquitectónico que se traduce plásticamente en objetos aún dependientes de la noción tradicional de escultura por sus cualidades volumétricas, matéricas y espaciales, pero con un alcance mayor en la definición estética y simbólica del ámbito espacial que ocupan.

Pero las propuestas plásticas elaboradas por los escultores mencionados no agotan el panorama de la plástica vasca de los 80. La ruptura con los modelos modernos y la actitud personalista con la que se hace frente al fenómeno creativo dieron origen a una oferta fragmentada que culminará en el eclecticismo en la década siguiente. De esa diversidad y fragmentación, es buen exponente, entre otras, la exposición “10 escultores jóvenes guipuzcoanos”, celebrada en el Museo San Telmo de San Sebastián entre mayo y junio de 1988, para la que fueron seleccionados como exponentes de la nueva escultura de Guipúzcoa Ayui Revol (Pasajes Ancho, 1961), J.L. Baroja Collet (Le Creusot, Francia, 1957), Mikel Campo (1957), José M^{re} Herrera (Azpeitia, 1960), Koldobika Jauregui (Alkiza, 1959), M^{re} José Lacadena (Orio, 1957), Kepa

116. CRESPIY, O., “3 artistas guipuzcoanos en Euskadi Norte”, *Dossier...* 1998, p. 70.

117. SÁENZ DE GORBEA X., “El silencio y el grito del lugar. Entre Arquitectura y escultura”, *Javier Elorriaga, Arkitektura*, Catálogo Windsor Kulturgintza, Bilbao, mayo 1992, p. 12.

Landaluce (Mondragón, 1958), Nieves Larroy (Barcelona, 1964), Pello Mitxelena (Oyarzun, 1963) e Iñaki Murua (San Sebastián, 1963).

2.1.2. LA DECONSTRUCCIÓN DE LA ESCULTURA

En la trayectoria de algunos artistas de la Nueva Escultura Vasca se aprecia en la segunda mitad de la década algo más que una revisión de la poética escultórica y de los lenguajes expresivos de la escultura moderna. Con el punto de partida en el legado del arte conceptual y con el referente de comportamientos artísticos como los de Beuys y Kosuth, los nuevos escultores vascos abordan la deconstrucción del concepto de escultura como género artístico.

Tal actitud supone la desaparición de la escultura como “pieza” tridimensional y el nacimiento de una nueva conciencia expresiva, de un nuevo territorio artístico, la instalación, en la que el recinto espacial constituye un elemento determinante de la concreción estética. En ella, la especificidad no reside ni en la materia ni en la forma, sino en las relaciones establecidas recíprocamente con el marco espacial que deviene así en un *topos* estético o lugar ocupado, apropiado y reconvertido física y conceptualmente en un nuevo producto artístico.

La aparición de ese nuevo territorio artístico supuso en Euskadi, como lo había hecho en los medios internacionales, cambios sustanciales en el concepto, soportes, estrategias y percepción de la obra de arte. Por una parte incide en una objetualización de los géneros¹¹⁸ al asimilar el rango estético dentro del recinto espacial de pintura, escultura y cualquier objeto anodino. Y en el mismo sentido, al acoger cualquier hecho plástico, bidimensional o volumétrico, lumínico o sonoro, surgido de la acción directa del artista y/o del espectador o generado por las nuevas tecnologías, el mundo de la instalación se presenta abierto a posibilidades infinitas. Comienza a apreciarse entonces una indefinición o mestizaje de las disciplinas artísticas tradicionales, o mejor una transversalidad de éstas, que hace imposible la definición de los nuevos productos según una clasificación convencional de géneros o tendencias y obliga a revisar el legado de las instalaciones y las intervenciones de los artistas conceptuales¹¹⁹. Además, la instalación supone cambios sustanciales en la percepción por parte del espectador. Lo implica de forma más directa que la de la escultura, lo envuelve, lo invita a un recorrido, suscita una experiencia personal interactiva con el espacio artístico.

Por cuanto se prescinde de las referencias de género artístico y tendencia formal, se genera la dispersión de los lenguajes y la multiplicación de

las propuestas personales, haciéndose más patente que nunca en la escultura vasca el triunfo del individualismo y la fragmentación. Y con esa actitud de desafío personal se desarrolla a fines de los 80 la actividad de algunos escultores que a comienzos de la década habían desarrollado la revisión del racionalismo vanguardista, la de los jóvenes recién incorporados a la práctica artística y la de figuras que desde el inicio de su trayectoria realizaron y proyectaron su trabajo en los medios internacionales.

Este último es el caso de Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956)¹²⁰, que gesta su actividad en Madrid y en el extranjero al margen de la influencia del discurso moderno vasco y alcanza ya en los años 80 una considerable proyección internacional, llegando a representar a España en la Bienal de Venecia en 1993 y a exponer desde 1997 en algunas de las más importantes instituciones museísticas, como el Guggenheim Museum de Nueva York y de Bilbao, en el de Chicago y en el Reina Sofía de Madrid.

Formada en Barcelona primero, amplía el concepto que tenía de la escultura durante su estancia en Londres en contacto con la nueva escultura británica de los 80. Entonces define un estilo personal, ajeno a los planteamientos que se desarrollaban en aquellos años en el ámbito vasco. Su producción impone una rotunda fisicidad en el espacio a través de volúmenes potentes, de acusada referencia arquitectónica con frecuencia, y de materias de diferente origen, naturaleza, textura y color¹²¹. Con ellos define nuevos e insólitos ámbitos estéticos en los que desarrolla su experiencia del mundo y del espacio a través de nociones como la solidez de la masa, el peso y la gravedad, que conducen a uno de los rasgos característicos de su escultura: la monumentalidad. Pero esa monumentalidad no supone la mera ocupación física del espacio. A través de las potentes formas constructivas, de la ambigua combinación de la materia, elegida de modo que se ponga en evidencia la dualidad gravedad-ligereza, dureza-blandura, lisura-rugosidad, resistencia-fragilidad, frialdad-calor, y del protagonismo de la luz, interpretada como si fuera un material más, las instalaciones de Cristina Iglesias nos sugieren más interrogantes que afirmaciones. Interrogantes que aumentan cuando incorpora

120. La bibliografía sobre esta escultora es bastante dilatada. De los títulos más recientes conviene reseñar: *Cristina Iglesias*, XLV Bienal de Venecia. Puntos cardinales del Arte, Pabellón de España, Venecia, junio-octubre 1993; MADERUELO, J., *Cristina Iglesias. Cinco proyectos*, Fundación Argenteria, Madrid, 1996; GIMÉNEZ, C. (ed.), *Cristina Iglesias*, Guggenheim Museum Publication, New York, 1997, editado con motivo de su exposición en dicho museo neoyorquino del 18 de julio al 7 de septiembre de 1997 (también en versión española).

121. En los años 80 predomina en su obra el uso del hierro, la madera, el cristal y el cuero, a los que se suman posteriormente el aluminio fundido, el cemento, las resinas y el alabastro.

118. GUIASOLA, F, Op. cit. 1993, p. 15-16.

119. BOZAL, V, Op. cit., 1992, pp. 612-613.

fotografías y serigrafías que narran el proceso creativo introduciendo, por tanto, el discurso temporal, con todo lo que implica de transformación y de cambio, en una creación concebida como imagen estática.

De los escultores iniciados en la revisión de los postulados modernos ha sido Txomin Badiola¹²² el que de modo más contundente rompe con los conceptos de las disciplinas artísticas¹²³ en los que se había desarrollado su producción inicial de los años 80. Con apoyo en diferente tipo de soportes que van desde las instalaciones de esculturas en el espacio, a la fotografía y al vídeo-instalación, las creaciones de Badiola plantean como temas recurrentes la identidad, la insatisfacción¹²⁴, y la búsqueda de un proceso de comunicación en la sociedad moderna que resume su instalación de fotografías, vídeo y juego de luces *El juego del otro*.¹²⁵

Tras sus construcciones escultóricas de la primera mitad de los 80, que suponen un referente nunca olvidado por completo en la producción de Badiola como demuestra la serie *M.D.* realizada en Nueva York en 1990¹²⁶, el afinamiento en dicha capital mundial del arte, donde vivió 10 años, y la previa estancia en Londres supusieron un cambio de estrategia creativa en la que las piezas se conciben siempre en relación con el recinto espacial. Significativa en este sentido es *The Peacemaker* (1990), instalación con elementos geométricos en un monumento público de la Parade Gardens de Bath (Inglaterra). El proceso de hibridación se convierte en constante de su obra desde *Family Plot* (1993-94), instalación presentada en la galería John Weber de Nueva York en la que incorpora elementos procedentes del cine, la televisión, la novela, los comics, etc. para configurar un ámbito espacial definido por el discurso narrativo. No en vano, el artista había escrito ya en 1990 que “el arte ha tenido que afrontar su incapacidad para

competir con el potencial comunicativo de los medios de masas...”¹²⁷. Desde entonces, *4 historias de mentira y agitación* (1995)¹²⁸ y las instalaciones que la suceden –*Gimme Shelter* (1999) y *Bedsong Visitantes* (2000), por citar dos de sus últimas creaciones– se conforman generalmente de construcciones de madera, muebles, fotografías, vídeo-proyectores y/o monitores/ magneto, en un intento de sacar el arte de su aislamiento culturalista y establecer una comunicación más directa con la sociedad.

Ángel Bados¹²⁹, el artista de más edad del grupo de la Nueva Escultura Vasca, ya había realizado instalaciones en la década de los 70¹³⁰ y aunque en la década siguiente no abandona la escultura espacial¹³¹, mantiene un interés por el lenguaje de la materia (cristal, alambre, madera, plomo, fieltro...) en piezas que podemos considerar escultura-escultura que le ocupan fundamentalmente desde 1992¹³². Más contenidas, de carácter estrictamente geométrico y objetual y cuidadosas en los valores esteticistas son las instalaciones de Pello Irazu, que no obstante, en su producción más reciente, manifiesta mayor interés por la transversalidad de los lenguajes¹³³. Estos valores también los cultiva M^a Luisa Fernández, que introduce la componente irónica y la fuerza expresiva, evidentes en sus instalaciones *Catorce veces grande de España* y *Artistas Ideales*. Más rupturista y arriesgada es la propuesta de Juan Luis Moraza¹³⁴ que en sus instalaciones, además del recurso expresivo de materiales diferentes por textura, color y resistencia, combina con la escultura y el collage diversos objetos, aparatos electrónicos y textos, en un estrechamiento de arte, técnica y pensamiento del que el artista da cuenta en expo-

127. En JIMÉNEZ, J., “Txomin Badiola, Insatisfacción”, *El Mundo*, Madrid, 29 abril 2000.

128. Serie de 4 instalaciones realizadas en Nueva York y expuestas en Madrid en la Galería Soledad Lorenzo en septiembre octubre de 1995.

129. BADOS, A., “A modo de epílogo”, Catálogo exposición del taller dirigido por Ángel Bados y Txomin Badiola, Arteleku, San Sebastián, marzo-abril, 1995, pp. 135-137.

130. En 1979 presenta en la itinerante organizada por el Ministerio de Cultura la instalación *Pamplona ciudad* (1976) junto a la *Serie de tres cajas sobre un viaje a Finlandia* (1977).

131. Muestra de ello es *Tramuntana*, presentada en la Sala d'Exposicions de la Fundació Caixa de Pensions de Barcelona en 1988.

132. Representativas de esos planteamientos más recientes son las escultura presentadas en la Galería Robayera (Miengo, Cantabria) en mayo de 1993 y en Arsenal (Bilbao) en 1996.

133. *Esperanza. Reality, hope*, Bilbao, 2000.

134. MORAZA, J.L., “Almacén (Placer)”, *Un Placer. Cualquiera, todos, ninguno. (Más allá de la muerte del autor)*, Arteleku San Sebastián, 1991; “Pallar el blanco. Cuenta atrás para una discusión sobre los valores. (Roma, 1991); *Anestésica (Algologos)*, Junta de Andalucía, 1998; “Interpasividad”, *Interpasividad* Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, noviembre 1999-febrero 2000, pp. 41-61.

122. BADIOLA, Tx., “Arreglárselas sin el padre”, Catálogo exposición del taller dirigido por Ángel Bados y Txomin Badiola, Arteleku, San Sebastián, marzo-abril, 1995, pp. 86-130. Badiola es autor de numerosos textos publicados en los catálogos de sus exposiciones.

123. La reciente participación de Badiola con la galería Soledad Lorenzo en la Sección Off del festival Photo España 2000 que con el tema *Fronteras* se dedicó a la transgresión de los límites de las disciplinas y su presencia con *Bedsong Visitantes* en la Expo 2000 de Hannover, constituyen ejemplos recientes de su visión plural de las estrategias estéticas.

124. LYOTARD, “El imaginario posmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura”, *Pensar-Componer/ Construir-Habitar*, Arteleku, 1994.

125. La instalación se presenta en San Sebastián en 1997 y en la galería Luis Serpa en marzo-abril de 2000. Al mismo tema se dedica el libro BADIOLA, Tx., *El Juego del otro*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1997; ERASO, M., “Txomin Badiola, el otro, el mismo”, *ZEHAR*, 35, San Sebastián, 1997, pp. 47.

126. BADIOLA, Tx., *Txomin Badiola: M.D. Series New York 1990*, Windsor Kulturgintza, Bilbao, 1990.

siciones de los años 90: *Brillos Suspensivos* (1996), *Nas* (1998) e *Interpasividad* (2000)¹³⁵.

Fernando y Vicente Roscubas, cuya actividad se había iniciado en los 70, constituyen también un magnífico ejemplo de transversalidad de los géneros con su manipulación simultánea de escultura, pintura y objetos para realizar una crítica irónica, no exenta de humor, del contexto vasco¹³⁶. En su obra, esa transversalidad se complica con el pluralismo de lenguajes: “exploramos nuevas posibilidades creativas, aunando sucesivamente la distorsión expresionista, el rigor constructivo, la experimentación conceptual y una decidida inclinación a la nueva iconografía de masas”¹³⁷, con lo que su producción se nos presenta como uno de los más claros ejemplos en el ámbito vasco de la dispersión y fragmentación artísticas de los últimos 20 años.

La ironía, la parodia y la crítica surgen de una actitud lúdica en otros jóvenes artistas que desarrollarán fundamentalmente su trabajo en la década siguiente. Sus nuevas estrategias estéticas plantean una visión provocadora, divertida y descajonada de la problemática de la época con un apoyo en la imagen que, a través de cualquier tipo de soporte, escultórico, objetual o tecnológico, se instaura con una firmeza desconocida anteriormente en el contexto de la plástica vasca.

2.2. Las estrategias ¿escultóricas? de los 90

El proceso de globalización había supuesto en el contexto artístico vasco de los años 80 la incorporación de conceptos tales como pluralismo, diversidad y movilidad. La desaparición del monopolio de la cultura y el arte localizados, el ejercicio de la elección múltiple y abierta y el cosmopolitismo de la oferta plástica fueron conquistas de entonces que supusieron la superación del enquistamiento artístico que comenzaba a evidenciarse en los epígonos de la escultura planteada según un “estilo vasco”.

Introducidos entonces, el multiculturalismo, la subjetividad y la autodeterminación artísticas se imponen en los años 90 respaldados por la aceleración en el ritmo de la información y por la intensificación de la producción y la difusión de obras de arte. No obstante, el fenómeno de mundialización artística, lo mismo que ocurría en la fase anterior, difícilmente se sustrae a la influencia del medio en que se desarrolla la vida diaria del artista que lo

acusará en mayor o menor medida en la formulación, promoción y difusión de su obra, aspecto ya destacado en sus reflexiones sobre el arte vasco de los años 80 por autores como Cousinier¹³⁸ y Sáenz de Gorbea¹³⁹.

En este sentido, siguen ejerciendo un papel fundamental los centros de formación y experimentación creados en los años 80, que aumentan en los 90 con el proyecto experimental consosni¹⁴⁰ como centro de prácticas artísticas contemporáneas, por no mencionar otro de gran incidencia social y cultural y no tanta en la orientación del panorama artístico vasco, el museo Guggenheim¹⁴¹, que hasta el momento sólo se ha ocupado de artistas consagrados internacionalmente como Chillida, Cristina Iglesias¹⁴² o Txomin Badiola¹⁴³, con un único guiño al nuevo arte vasco desde la exposición *La Torre Herida por el Rayo. Lo Imposible como Meta*¹⁴⁴. Se desconoce por el momento cual será la incidencia en la promoción del arte joven de la sala Kubo del Kursaal de San Sebastián, recién inaugurada en diciembre de 2000 con una exposición de Oteiza¹⁴⁵ y cuya orientación no parece aún suficientemente definida.

La transversalidad apuntada en los 80 se instaura como rasgo definidor de la producción artística de la época, a la que además se incorporan de forma generalizada las nuevas tecnologías y un mayor protagonismo de la imagen, lo que a su vez redundará en la acusada fragmentación de las propuestas.

Dentro de este marco general, parece conveniente referirse a artistas ocupados en la intervención del espacio antes que a escultores en el sentido tradicional. Pero dentro de esta característica común, las soluciones plantean aún mayor diversidad que en los años 80 y las actitudes creativas responden a intereses muy variados. Se encuentra desde la simple recreación en la condición esteticista de determinados objetos o en la

135. *Brillos Suspensivos*. Juan Luis Moraza, Catálogo Universidad Pública de Navarra, Sala Carlos III, Pamplona, 1996; Juan Luis Moraza. *Nas*. Catálogo Galería DV, San Sebastián, enero-febrero, 1998; *Interpasividad*, Catálogo Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2000.

136. SÁENZ DE GORBEA, X, Op. cit. 1998, p. 34.

137. Texto de F y V. ROSCUBAS incluido en el Dossier Euskadi, C.D., 1998.

138. COUSINIER, F Op. cit.

139. SÁENZ DE GORBEA, X, Op. cit., 1998, p. 41.

140. IARCADE, F, “Cososni: un espacio para experimentar”, *Ars Mediterranea. Dossier Euskadi*, 3, 1998, pp. 102-107.

141. ZULAIKA, J, *Crónica de una seducción*, Madrid, 1997; VVAA, *El Milagro Guggenheim*, Bilbao, 1997; PÉREZ RUBIO, A, “Guggenheim Bilbao: el contenedor al contenido”, *Ars Mediterranea. Dossier Euskadi*, 3, 1998, pp. 109-113.

142. *El arte de Cristina Iglesias*, Exposición Museo Guggenheim, Bilbao, 7 noviembre 1998-14 febrero 1999.

143. Badiola participa en la exposición inaugural *The Guggenheim Museums and the Art of this Century*, celebrada entre el 6 de febrero y 3 de junio de 1998, en la que también figuraban Chillida y Cristina Iglesias. Estos son además, junto con Juan Luis Moraza los únicos escultores vascos de los que el museo ha adquirido obra para su colección.

144. *La Torre Herida por el Rayo. Lo Imposible como Meta*, Catálogo Guggenheim Bilbao, Bilbao. 2000.

145. VVAA. *Oteiza*, Catálogo Sala Kubo Kutxaespacio del Arte, Fundación Kutxa, San Sebastián, 2000.

resultante de su instalación en el espacio, a la indagación de nuevos lenguajes connotativos que recuperen el compromiso entre arte y sociedad perdido tras la vanguardia. Además, aunque pueda existir una comunidad de intenciones, la resolución práctica responde únicamente a una determinación estrictamente individual en la que caben todas las estrategias posibles.

El empeño de clasificación en un panorama tan abierto resulta bastante inútil. Aún así, se realiza una propuesta que estructura el complejo panorama escultórico vivido en los años noventa, con la advertencia de que los criterios válidos para el agrupamiento son múltiples y quizá todos discutibles, de que el encasillamiento siempre resulta reduccionista al prescindir de una parte de la complejidad intrínseca a los planteamientos desarrollados y de que en un panorama tan próximo y en constante modificación no se puede pretender recoger el amplio abanico de opciones, ni mencionar a todos los artistas, cuya selección en parte puede resultar subjetiva en este momento ante la falta, casi siempre, de una trayectoria que la respalde.

Por otra parte, debe quedar también claro que si bien los artistas se mencionan como representativos de alguna de las opciones citadas, se expresan a través de medios diferentes en las distintas intervenciones o transgreden sus límites en la misma creación. El título elegido por Estrella de Diego para el texto introductorio del catálogo de los *Gure Artea* 1994, “Disfraces, travestismos, contaminaciones”¹⁴⁶, resume bien los cambios de identidad y las contaminaciones de las categorías artísticas que generan la ambigüedad predominante en esos años.

Pero la complejidad del panorama escultórico de los 90 no se debe únicamente al triunfo de las nuevas estrategias creativas. En ellos conviven las propuestas de los escultores modernos aún activos dentro de sus estilos personales, las de los artistas de los años 80, cuya evolución ha influido en la ampliación de los territorios expresivos, de los que se convierten en primeros representantes. Junto a ellos, comienzan a destacar figuras ya introducidas en el trabajo plástico a fines de la década anterior; que entrados los 90 han obtenido cierto prestigio y reconocimiento, caso de Dora Salazar; y se van sumando otros muy jóvenes que inician ahora su trayectoria y empiezan a proyectar su obra a través de su participación en concursos de becas de creación artística, certámenes de noveles, de los *Gure Artea* y *Bizkaiko Artea*.

2.2.1. ENTRE LA ESCULTURA Y LA INSTALACIÓN

Aunque escasas y planteando una transgresión de géneros, de materiales y técnicas y, en espe-

cial, de referentes del pasado, se encuentra un tipo de creaciones derivadas de la práctica “tradicional” de la escultura, es decir, obras tridimensionales en las que en principio la materia y el espacio se plantean desde dentro, en función de la propia pieza, que se “limita” a ocupar físicamente el lugar de emplazamiento.

Las variantes son infinitas y las posibilidades de clasificación escasas. Encontramos desde creaciones matéricas elevadas al rango de objetos y no siempre desprovistas de referencias connotativas, hasta piezas en las que resulta inevitable evocar el largo pasado racionalista, el peso de la cultura de masas y del pop, ciertas premisas de lo conceptual o elementos propios del diseño. Pero sus autores raramente pueden encasillarse en la mención que aquí voy a hacer de ellos. Casi todos participan de referentes múltiples y casi siempre desbordan lo que es el trabajo escultórico para explorar nuevos “territorios artísticos para oír y ver”, en términos de un texto de José Iges¹⁴⁷ que utilizo aquí siguiendo la práctica apropiacionista tan habitual en los artistas actuales.

Los procesos escultóricos racionalistas pueden encontrar unos ecos recientes y personalizados en creaciones de Gerardo Armesto, de Dick Recalde (Pamplona, 1963), que aporta una interesante producción entre la pintura, la escultura y el diseño con apoyo geométrico no exento de referencias arquitectónicas, y de Guillermo Zuaznabar (San Sebastián, 1971)¹⁴⁸. Este joven artista guipuzcoano proyecta su sólido conocimiento de la arquitectura en creaciones escultóricas caracterizadas por una esencialidad geométrica que no deja de problematizar el espacio en que se instalan, lo mismo que problematizan los límites de los lenguajes en su constante alianza con la pintura y, ocasionalmente, con la fotografía. Por su parte, Maider López (San Sebastián, 1975)¹⁴⁹, ganadora del 2º premio del concurso de noveles de 2000, plantea su obra en la tradición postminimalista con un desafío a los límites de pintura y escultura: su pintura ocupa físicamente el espacio y se dispone aislada contra la pared ofreciendo al espectador el dorso y proyectando sobre el muro una luminosidad brillante. La transgresión de los géneros es evidente: la pintura plantea una ocupación tridimensional propia de la escultura, la pared de la sala, como receptora de la luminosidad cromática, se incorpora como elemento activo de la pintura,

147. IGES, J., “Territorios artísticos para oír y ver”, *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada*, Catálogo Koldo Mitxelena Kulturenea, San Sebastián, 29 julio-25 septiembre 1999.

148. GOLVANO, F., “Del intersticio a la grieta: aperturas subjetiles”, *Subjetiles. Tres escenarios*, Catálogo Círculo de Bellas Artes, Koldo Mitxelena, Centre d'Art Santa Mónica, Madrid, San Sebastián, Barcelona, octubre 1997-marzo 1998, pp. 21-22.

149. BEECH, D., “Las paredes se convierten en ventanas”, *ZEHR*, 42, San Sebastián, 2000, pp. 42-45.

146. DIEGO, E. de, “Disfraces, travestismos, contaminaciones”, Catálogo *Gure Artea* 1994, Vitoria, 1994.

los límites entre creación artística y recinto espacial desaparecen.

Por diferentes vías, pero transgrediendo las categorías artísticas realizan su obra José Ramón Amondarain (San Sebastián, 1964), artista formado en la pintura, cuya práctica le ocupa en los años 80 para evolucionar más tarde hacia una ocupación física del espacio que le introduce en el mundo de la instalación, y Mikel Bergara (Irún, 1965)¹⁵⁰, creador que partiendo de la pintura contribuyó a la deconstrucción de los géneros con piezas capaces de definir ámbitos arquitectónicos cargados de referencias metafóricas con su variado repertorio objetual. También Idoia Montón (San Sebastián, 1969)¹⁵¹ se adentra desde la pintura en la experiencia tridimensional en el taller de escultura dirigido por Angel Bados en Arteleku. Primero desde la valoración volumétrica de la tabla pintada, después con piezas constructivas murales de mayor complejidad, finalmente con una figuración silueteada en la tabla de madera que nunca prescinde del cromatismo. Esa figuración es la que favorece a su vez la insistencia en la actividad pictórica en paralelo con la escultórica, pero sin excluir de ella pequeños objetos volumétricos que refuerzan el mestizaje de sus lenguajes creativos.

La esencialidad formal y el juego semántico derivado del reflejo y la transparencia caracteriza las obras de Lucía Onzain (Bilbao, 1964)¹⁵², que en su búsqueda de una escultura desmaterializada recurre al cristal, a ejes metálicos y a elementos livianos para componer unas instalaciones en las que la imagen fotográfica, el dibujo y pequeños objetos actúan también como elementos connotativos. La intervención espacial con el cristal está así mismo en la base de las creaciones del escultor Oier Villar (San Sebastián, 1969) caracterizadas por una gran contención en la forma y en las referencias.

Las propuestas de algunas artistas de esta generación responden a posicionamientos más críticos, como la de Ana Laura Alaez (Bilbao, 1964), cuyas piezas e instalaciones dan vida a una imaginaria que, entre otros aspectos, traduce con el discurso plástico un sutil debate feminista¹⁵³. Lo mismo que lo hacen los pequeños objetos metamórficos de M^ª José Díez¹⁵⁴. Y una parte de la pro-

ducción de Dora Salazar (Alsasua, 1963), una de las artistas de esta generación con mayor proyección en la actualidad dentro y fuera del País Vasco, que en su serie escultórica *Intimidación Preservada* plantea con actitud reivindicativa toda la problemática de la mujer en la sociedad contemporánea¹⁵⁵ que también aflora en proyectos de mayor envergadura como sus *Heroínas ficticias*¹⁵⁶. El discurso narrativo es consustancial al desarrollo estético, de ahí su uso constante de códigos figurativos tanto en esculturas como en instalaciones. En éstas, el diálogo interactivo establecido por las piezas en el espacio, se enriquece con los factores lumínicos, dinámicos y sonoros.

Existen también particulares referencias al mundo objetual. La escultura de Miren Arenzana (Bilbao, 1965) ofrece una presentación ambigua entre el objeto próximo a lo cotidiano y lo inútil desde fuera del mero esteticismo, entre la escultura y el cuidado aspecto pictórico, y todo ello con notorio referente en el diseño. Con diferente lenguaje, Belén Moreno¹⁵⁷ introduce recursos propios de la pintura y del diseño en esculturas que exploran las posibilidades formales, espaciales y expresivas de materiales tan diversos como el hierro, el caucho, el plomo, la madera, el poliéster o la tela. La actitud transgresora adopta nueva fórmula en la obra de Gema Intxausti (Guernica, 1966)¹⁵⁸, cuyas piezas metarreferenciales, entre la realidad del material y la ficción de la representación, toman forma a partir de la descontextualización de lo cotidiano y lo vulgar. Por su parte, Juan Carlos Meana (Vitoria, 1964) plantea con sus objetos una ordenación constructiva del espacio.

Las derivaciones de lo conceptual tienen, así mismo, su presencia en esta fragmentada oferta de propuestas. Es preciso destacar la experiencia artística SEAC (Selección de Euskadi de Arte de Concepto)¹⁵⁹, rica en estrategias innovadoras y preocupada por el lenguaje y la práctica conceptual del arte que plantea con una actitud ecléctica, entre la performance, el happening y el situacionismo¹⁶⁰. El colectivo SEAC, integrado por Juan Martínez Ilarduya (Vitoria, 1968), Arturo Rodríguez (Vitoria, 1964), Natxo Rodríguez (Vitoria, 1967) y Pepo Salazar (Vitoria, 1972), aborda a través de sus intervenciones el tema de la comunicación y, con carácter didáctico, explica sus actuaciones al público bien directamente o a tra-

150. SÁENZ DE GORBEA, X, "Paradojas", *ZEHAR*, 23, San Sebastián, agosto-octubre, 1993, p. 9; "Estrepitoso Silencio y Reconsideración de la Utopía", *ZEHAR*, 30, San Sebastián, primavera, 1996, pp. 35-37.

151. AGUIRIANO, M., "Una visita al Estudio de Idoia Montón", *ZEHAR*, 19, San Sebastián, noviembre-diciembre 1992, pp. 24-25.

152. AGUIRIANO, M., "Una visita al taller de Lucía Onzain", *ZEHAR*, 25, San Sebastián, mayo-junio, 1994, pp. 32-33.

153. SÁENZ DE GORBEA, X, Op. cit., 1998, p. 42-43.

154. MOYA, A., "Una visita al taller: María José Díez", *ZEHAR*, 20, San Sebastián, enero-febrero, 1993, pp. 24-25.

155. FRANCES, E., "Corsé de intimidad-corsé preservativo", *Dora Salazar: Intimidación Preservada*, Catálogo Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 1994.

156. IRAZU, A., "Dora Salazar, escultora", *Euskoneus & Media*.

157. AGUIRIANO, M., "Una visita al estudio de Belén Moreno", *ZEHAR*, 22, San Sebastián, mayo-julio 1993, pp. 24-25.

158. SAN MARTÍN, F.J., "Gema Intxausti", *ZEHAR*, 23, San Sebastián, agosto-octubre, 1993, pp. 24-25.

159. VILLOTA, G., "Una PICCA en la SEAC", *ZEHAR*, 33, San Sebastián, 1997, pp. 39-43.

vés de fotografías y de los numerosos textos publicados en catálogos, folletos y revistas. Iniciada en 1994 con un recorrido lúdico por el casco antiguo de Vitoria que se detenía en los estudios de los artistas, donde se presentaban instalaciones y performances, la experiencia continuó en acciones basadas en el recorrido físico y en una actitud irreverente y divertida, que se pone de manifiesto en sus visitas a los principales museos vascos y en las instalaciones *Expresión de un deseo joven* (1994)¹⁶¹, *Atardecer de una jirafa* (1995)¹⁶² y *Se veía al revés* (1996)¹⁶³, a las que se suman posteriormente elementos sonoros con una estética próxima al rock¹⁶⁴.

La fragmentación, contaminaciones y transversalidad de la última ¿escultura? vasca cuenta con un magnífico reflejo en la exposición la *Torre Herida por el Rayo. Lo Imposible como meta*¹⁶⁵, del Museo Guggenheim de Bilbao. En de ella, varios artistas jóvenes dieron cuenta con sus instalaciones, performances, objetos y textos de la gran diversificación existente en las aproximaciones al fenómeno creativo en el fin del milenio. Gabriel Díaz (Pamplona, 1968), junto al desarrollo de experiencias en el campo del *land-art*, es autor de instalaciones en las que el vuelo en el espacio de esculturas pétreas establece una relación dialéctica con el cuerpo del espectador a través de su suspensión inquietante¹⁶⁶. En el caso del trabajo conjunto de Leopoldo Ferrán (Irún, 1963) y Agustina Otero (San Adrián del Valle, León, 1963) las propuestas conceptuales, de marcada carga alegórica, se caracterizan por la versatilidad de los soportes y de los lenguajes, desde la construcción de madera y la fundición de hierro, al vídeo, desde el esmerado trabajo artesanal, al soporte tecnológico¹⁶⁷. Javier Pérez (Bilbao, 1968) es autor de instalaciones que favorecen el mestizaje de materias naturales, textos y técnica y de construcciones espaciales que enfrentan al individuo con un recorrido imposible en el que la noción de tiempo

queda anulada¹⁶⁸. La interactividad de materias y técnicas es también propia de la actitud creativa de Francisco Ruiz de Infante (Vitoria, 1966), que además incorpora la acción del espectador como parte integrante de la obra junto a objetos, imágenes proyectadas y sonidos para completar la reflexión en torno a las formas de “libertad interactiva” que plantea en sus instalaciones¹⁶⁹. Por su parte, las creaciones entre inquietantes y agresivas de Mabi Revuelta (Baracaldo, 1967), a través de su reiterada referencia a la piel humana con distintas materias, objetos e imágenes, establecen un vínculo con la idea de la vida y de la tierra¹⁷⁰.

2.2.2. ESCULTURA Y NUEVOS MEDIOS

En sus propuestas queda ya clara la incorporación de todo tipo de estrategias y mistificaciones, pues la mirada al entorno, el deseo de acortar la distancia entre arte y vida —aunque paradójicamente la distancia respecto al público se agrave más que nunca en estos momentos—, el cuestionamiento de la obra de arte cerrada y el interés por implicar al espectador como agente activo, impulsan a incorporar en sus instalaciones desde aspectos tecnológicos elementales, como pueda ser la luz eléctrica, hasta los denominados nuevos medios: la fotografía, el vídeo y toda la gama de las tecnologías cibernéticas¹⁷¹, que se aplican con tales interconexiones que ya no funcionan como herramientas aisladas, sino como un nuevo territorio caracterizado por la mistificación.

La luz es un elemento activo que ya había interesado a la vanguardia histórica, pero nunca había alcanzado el protagonismo que le otorgan las nuevas propuestas creativas. De ese interés da cuenta el taller *Arte & Electricidad* organizado por Arteleku en el 2000 con el objetivo de “fijarnos en las referencias lumínicas que nos ofrece la electricidad frente al complejo aparato de funcionamiento electrónico, como metáfora de lo mínimo que hace posible algo...”¹⁷². Su presencia en las instalaciones de los nuevos creadores es cada vez más frecuente. Es incorporada junto a los objetos y materiales más diversos (libros, fotografías, dibujos, film, material eléctrico, óleo, esculturas, etc.)

160. GOIVANO, F., “Del intersticio a la grieta: aperturas subtiles”, *Subjetiles. Tres escenarios*, Catálogo Círculo de Bellas Artes, Koldo Mitxelena, Centre d'Art Santa Mónica, Madrid, San Sebastián, Barcelona, octubre 1997-marzo 1998, p. 20.

161. Instalación presentada en el hall del cine Gasteiz, sobre la que publican *Expresión de un deseo Joven*, Bilbao, 1994.

162. Esta instalación fue presentada en la sala Sanz-Enea de Zarauz en 1995, integrada por el cuadro *Atardecer de una jirafa*, firmado por Agente 22, y dos performances, la primera, *El cuerpo del delito*, ya realizada en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, que planteaba el debate en torno al propio tema de la creación artística, y *Cultural Tribute to Zarauz*.

163. Se presenta en la sala La Fundación de Bilbao.

164. VILLOTA, G., Op. cit., 1997, p. 42.

165. Op. cit., 2000.

166. GONZÁLEZ DE DURANA, J., “Gabriel Díaz. Los firmes andamiajes de lo insostenible”, *La Torre...*, 2000, p. 181.

167. GONZÁLEZ DE DURANA, J., “Leopoldo Ferrán&Agustina Otero. La pureza profanada”, *La Torre...*, 2000, pp. 201-203.

168. “Javier Pérez”, *Dossier...* 1998, 96; GONZÁLEZ DE DURANA, J., “Javier Pérez. Arquitectura de la percepción”, *La Torre...*, 2000, pp. 223-225.

169. RUIZ DE INEÑANIE, F., “Habitar espacios para la confusión: Construir y Destruir”, *La Torre...*, 2000, p. 275.

170. GONZÁLEZ DE DURANA, J., “Mabi Revuelta. La piel y el lenguaje de la fecundidad”, *La Torre...*, 2000, pp. 247-249.

171. COSTA, M., “Estética, técnica, tecnologías”, *Arte en la era electrónica*, Barcelona, 1997, pp. 7-13; BREA, J.L., “Algunos pensamientos sueltos acerca de Arte y Técnica”, *ZEHAR*, 33, San Sebastián, 1997, pp. 8-15; FERNÁNDEZ OSTOLAZA, J., “Vida artificial, Arte y Tecnología”, *ZEHAR*, 31, San Sebastián, 1996, pp. 28-32.

172. Texto extraído del descriptor del boletín de inscripción del taller.

por el ya veterano por edad respecto a los restantes Fernando Illana (Talavera de la Reina, 1950), que también da cuenta del recurso al ordenador para digitalizar algunas imágenes. Es un elemento activo fundamental de las construcciones de Javier Tudela, de Zigor Urrutia (Bilbao, 1971) y gran parte de los que se citarán a continuación. En efecto, Juan Carlos Román (Bilbao, 1961) plantea sus instalaciones entre la pintura y la escultura, con la incorporación objetual y física la luz eléctrica. Elena Mendizábal hace intervenir la electricidad para generar luz propia en unas construcciones de considerable protagonismo referencial en el espacio, en las que también existe una ambigua referencia a los medios fotográficos.

El sonido es otro agente activo en las nuevas propuestas creativas. Su incorporación en los desarrollos plásticos contaba ya con antecedentes en la escultura vasca de vanguardia. Baste citar como ejemplo la serie de "Campanas"¹⁷³ de Ricardo Ugarte en las que se requería la acción de un agente externo, fundamentalmente del espectador. El campo de la escultura sonora también fue explorado en París en contacto con las experiencias europeas del arte sonoro y como miembro del grupo ZAJ desde 1967 por Esther Ferrer (San Sebastián, 1937), autora de performances e instalaciones¹⁷⁴. Los sonidos del mundo cotidiano y los objetos que los producen aportan el repertorio icónico y sonoro de su universo conceptual, que toma como punto de partida lo absurdo de la vida cotidiana¹⁷⁵. Esta exploración, que como gran parte de las manifestaciones del arte conceptual desarrolla procedimientos abiertos por artistas de Fluxus, ha supuesto la aplicación de una de las vertientes de la tecnología electrónica a la práctica escultórica y al campo de la instalación. Con ella, una nueva categoría, el tiempo, viene a sumarse a la materia y al espacio como elementos configuradores de la obra, generándose un nuevo tipo de percepción que además de los aspectos ópticos incorpora los acústicos.

La valoración del sonido como elemento espacial en cuanto dotado de capacidad para redefinir un ámbito y en cuanto receptivo, a su vez, de la influencia que éste ejerce en la percepción sonora, introduce una variante más en los procesos de contaminación y mestizaje. En el ámbito vasco, no es habitual su empleo como componente único de la instalación. Generalmente se combina con otros visuales producidos por los nuevos medios: fotográfico, videográfico, cinematográfico, televisivo e informático.

173. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Op. cit. vol. 3, 1983, pp. 717-720.

174. AGUIRIANO, M., "Esther Ferrer", *ZEHAR*, 25, San Sebastián, 1994, pp. 34.

175. MOTTE, H. de la, "Racionalidad e imprevisibilidad", *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*, Catálogo Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1997; IGES, J., Op. cit. 1999.

La experiencia con imágenes estáticas o en movimiento¹⁷⁶ tampoco constituye una novedad del arte vasco más reciente. Cuenta con precedentes vanguardistas en los proyectos cinematográficos de Oteiza y Basterrechea¹⁷⁷, en los fotográficos del último y de Ugarte, artista que también ha hecho amplio uso de la informática desde los años 80 para manipular las imágenes. La novedad que aportan respecto a la vanguardia los escultores de los 90 en la aplicación de los soportes fotográfico y cinematográfico, a parte de los cambios que puedan suponer los avances técnicos, es la instalación de la imagen fija o en movimiento, o de la combinación de ambas, como elemento objetual que ocupa y define un espacio con la intención de recalificado artísticamente.

La mistificación y complejidad de las estrategias comunicativas y, por tanto, de los soportes, que además de los físicos, incorporan los magnéticos, los acústicos y los informáticos, definen el contexto en que se mueven algunos de los artistas ya mencionados y los que a continuación se relacionan, cuyos recursos tecnológicos dejo para su análisis a los especialistas en ese campo.

Pueden recurrir a las nuevas tecnologías entendiéndolas, en el sentido de Michel Gaillot¹⁷⁸, como instrumentos capaces de generar un proceso de desterritorialización y, por tanto, de favorecer el mestizaje y el libre desarrollo de la comunicación humana. Pueden buscar en ellas el medio para desarrollar una experimentación de nuevas formas visuales o para registrar acciones o situaciones, en cuyo caso la videoescultura y la videoinstalación¹⁷⁹ son junto con la fotografía los recursos más frecuentes. Pueden explorar nuevos sistemas de creación de imágenes¹⁸⁰, en cuyo caso el empleo del ordenador ofrece múltiples posibilidades (imágenes de síntesis fijas bidimensionales, imágenes de síntesis tridimensionales fijas o en movimiento, imágenes e instalaciones interactivas, estas últimas en la base de las realidades virtuales, etc.), al mismo tiempo que cuestiona el mismo concepto de "realidad".

En estos nuevos ámbitos creativos es preciso referirse a Iñigo Royo (San Sebastián, 1962), autor de instalaciones en las que adquiere relevancia su

176. FERRER, E., "La imagen en todos sus estados", *Lápiz*, 69, junio 1990, pp. 50-55.

177. BAKEDANO, J.J., "La práctica de la vanguardia cinematográfica vasca de los años 60", *Arte y Artistas vascos en los años 60*, San Sebastián, 1995.

178. GAILLOT, M., "Del mix al mestizaje", *ZEHAR*, 36, San Sebastián, 1998, pp. 12-15.

179. MERA, E., "Videoinstalaciones, videoesculturas, videoengendros", *Lápiz*, 50, 1988, pp. 52-57; BONET, E., "Realismo alucinatorio", *Lápiz*, 69, junio, pp. 43-45.

180. DAVIS, D., "El trabajo artístico en la era de la reproducción digital", *ZEHAR*, 33, San Sebastián, 1997, pp. 21-30; GIANNETTI, C., "Arte e hipermmedia: proyecto y proceso reactivo", *ZEHAR*, 31, San Sebastián, 1996, pp. 33-35.

experiencia fotográfica. A Imanol Marrodán (Bilbao, 1964), que amplía sus estrategias creativas en pintura, escultura y artes gráficas con la aplicación de nuevas tecnologías. A Asier Pérez (Bilbao, 1970), inventor y mistificador de medios expresivos entre escultura, pintura y fotografía, con apoyo en nuevas técnicas de reproducción de la imagen. A Asier Mendizábal (Ordizia, 1973), ganador del Certamen de Noveles 2000 con un lenguaje transversal entre pintura, escultura, escritura, sonido e imagen proyectada.

Jon Mikel Euba (Bilbao, 1967) e Itziar Okariz (San Sebastián, 1965) recurren a la fotografía, el vídeo y nuevas técnicas de reproducción de la imagen para comunicar la experiencia con el propio cuerpo y sus relaciones con el contexto. Y también en ambos tal experiencia se manifiesta a través de medios transversales. En Euba la autoafirmación en el contexto puede abordarse mediante montajes objetuales, como las cajas serigrafadas con el nombre del artista, y vídeo-instalaciones en las que la imagen en movimiento del vídeo se complementa con imágenes fijas dibujadas en la pared (dibujos y fotografías manipuladas digitalmente) que denotan la mirada a procedimientos del cine. La influencia cinematográfica se evidencia así mismo en Itziar Okariz¹⁸¹ a través del recurso secuencial propio de ese medio. Seleccionada para formar parte de la experiencia *Transfer* (2000)¹⁸², participó en ella junto a otro creador vasco, Sergio Prego (San Sebastián, 1969)¹⁸³, uno de los nuevos artistas vascos de trayectoria más decididamente comprometida con el vídeo para plantear el problema en torno al que gira su producción: las nuevas formas de aprehender el espacio¹⁸⁴. De ahí las imágenes flotantes y dinámicas de su propio cuerpo, fotografiado en sus performances simultáneamente por numerosas cámaras y proyectado posteriormente en vídeo, que, acompañadas de dibujos, objetos y estructuras diversas, reconvierten el espacio físico de la acción en un nuevo espacio, de naturaleza virtual en el que desaparece la noción del tiempo real.

Bigara es un colectivo que forman en 1998¹⁸⁵ Itziar García (San Sebastián, 1975) y Jon Ander García (Zumaya, 1977) para profundizar conjuntamente en las nuevas estrategias escultóricas. Finalistas del último Certamen de Noveles (2000) con una videoinstalación que combina la imagen en movimiento de las pantallas con la presencia física de una vela encendida, estos jóvenes creadores emplean diversos medios expresivos. Sus esculturas, como *Udaberriar Sortuz* (1998), con la que ganaron el IV Concurso Internacional de Cerámica Artística de Zarauz, las instalaciones (*Noren Lurra?*, 1999; *Trans II, Fracciones, Una noche*, 2000), fotografías (*L 479 PGW*, 1999) y performances (*In-comunicación*, 1999) son muestra de los caminos abiertos dentro de la aún breve pero ya intensa trayectoria plástica.

A los mencionados, las últimas convocatorias de arte joven van sumando otros artistas emergentes cuya evolución será preciso seguir en el futuro. No obstante las dudas planteadas por estas propuestas iniciales, que habrán de ser tamizados por la propia reflexión y la experiencia de sus autores, el elevado número de nombres que a continuación se relacionan, así como la diversidad y atrevimiento de sus propuestas, dan cuenta de lo mucho que se ha ampliado y transformado el panorama escultórico vasco a lo largo de los últimos cincuenta años.

Ander Alcorta, Txema Anguisola, Jasone Anso, Ibon Aramberri, Gurutz Begoña, Naia del Castillo, Marisa Egaña, Miriam Eguizabal, Idoia Elósegui, Ana Fernández, Beatriz Fernández, Iñaki Garmendia, Eduardo González, Abigail Laskoz, Amaia Lekeirikabeaskoa, Eduardo López, Jon Mantzisor, Marina Mendieta, Saioa Olmo, Monique Ríos, Xabier Salaberria, Aran Santamaria, Nerea Zapirain, ... exponentes todos de la más joven escultura vasca en el cambio del milenio.

181. SÁENZ DE GORBEA, X., "Paradojas", *ZEHAR*, 23, San Sebastián, agosto-octubre, 1993, p. 8.

182. Experiencia de intercambio de artistas gallegos, asturianos, vascos y alemanes que trata de ampliar los referentes y de favorecer la actividad creativa de un medio distinto del habitual.

183. GOIVANO, F., "Del intersticio a la grieta: aperturas subjetiles", *Subjetiles. Tres escenarios*, Catálogo Círculo de Bellas Artes, Koldo Mitxelena, Centre d'Art Santa Mónica, Madrid, San Sebastián, Barcelona, octubre 1997-marzo 1998, p. 18.

184. *TEISUO (bound to fail) vídeos de Sergio Prego*, Dossier de prensa, 2-28 noviembre 1998.

185. Exponen conjuntamente por primera vez en la colectiva de pintura y escultura de la Casa de Cultura de Gallarta en mayo de 1998.