

Actualidad de la última pintura vasca (1995-2000)

(The present situation of the latest Basque painting (1995-2000))

San Martín, Francisco Javier

Univ. del País Vasco

Fac. de Bellas Artes

Dpto. Historia del Arte

Bº Sarriena, s/ n

48940 Leioa

Tomando como argumento la última generación de pintores vascos, se analizan en la ponencia aspectos generales de la situación de la pintura en la actualidad como la tensión entre lo local y lo global entre la tradición y la innovación la posición específica de lo pictórico en el entramado de las disciplinas del arte contemporáneo o la aparente contradicción entre la manualidad de la pintura y los retos de la imagen digital.

Palabras Clave: Pintores vascos. Local. Global. Tradición. Innovación. Pintura. Digital.

Azken belaunaldiko euskal margolariak mintzagai harturik, txosten honetan egungo pinturaren alderdi orokorrak aztertzen dira, hala nola bertakoaren eta globalaren arteko tentsioa, tradizioaren eta berrikuntzaren artekoa, pinturaren berriazko kokapena arte garaikideko disziplinen egituran edo eskuz eginiko pinturaren eta irudi digitalaren erronken arteko itxurazko kontraesana.

Giltza-Hitzak: Euskal pintoreak. Bertakoa. Globala. Tradizioa. Berrikuntza. Pintura. Digitala.

En prenant comme thème la dernière génération de peintres basques, on analyse, dans cet exposé, des aspects généraux de la situation de la peinture à l'heure actuelle, comme la tension entre le local et le global, entre la tradition et l'innovation, la position spécifique du pictural dans l'entrelacement des disciplines de l'art contemporain ou l'apparente contradiction entre les travaux manuels de la peinture et les défis de l'image digitale.

Mots Clés: Peintres basques. Locaux. Global. Tradition. Innovation. Peinture. Digital.

1. DE LA PINTURA VASCA A LA PINTURA: ENTRE LO AUTÓCTONO Y LA GLOBALIZACIÓN

Dada la peculiar situación de la pintura en los últimos años, especialmente desde finales de los años ochenta cuando, después del predominio de la figuración expresionista, se instaura con progresiva fuerza la llamada “postmodernidad fría”, que prima la manipulación de objetos, la instalación y la imagen electrónica y, por lo tanto, la relegación de la pintura a un segundo plano de la actividad artística más rutilante, y antes de abordar los elementos más positivos que aportan los artistas vascos en el período 1995-2000, nos proponemos realizar un análisis de una serie de problemas coyunturales de lo pictórico y quizás también alguno de orden estructural.

Con ello sólo queremos sortear el peligro del localismo que tan a menudo ha abortado muchos análisis sobre la pintura vasca, en los que el análisis se produce en un contexto interno, alimentando una genealogía endogámica. Somos conscientes de que partimos de un marco cultural globalizado en el que las resistencias de lo autóctono hace tiempo que han sido desdibujadas por la potencia unificadora de los nuevos mecanismos de producción y difusión de cultura. Si la Pintura Vasca surgió como definición de una *diferencia*, contrapuesta, a mediados del siglo XIX, a otras “Escuelas” contemporáneas, tanto en el interior del Estado español como en el contexto europeo; 150 años después, al final del camino, nos encontramos con un panorama de sorprendente vitalidad, pero claramente desprovisto de esa componente diferenciadora que alumbró sus orígenes.

Los sucesivos movimientos de renovación artística que se han producido en el país –desde las primeras visitas y estancias parisinas de los pioneros, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, los intentos inconexos de los años veinte, la primera vanguardia en los tiempos de la II República, y también desde el gran impulso de Aránzazu en los años cincuenta y de los Grupos de la Escuela Vasca de los sesenta, propiciado por Jorge Oteiza– han tenido todos ellos, de una forma más o menos evidente, un componente que buscaba la integración entre el pensamiento integral de “tierra, cultura y tradición”, junto a un decidido impulso de modernidad.

Después de la muerte de Franco, no sólo muchos artistas buscaron alternativas diferentes en el terreno del arte alejadas de la exploración de los valores autóctonos que habían alimentado las reivindicaciones de generaciones de artistas vascos, sino que una buena parte de ellos pensaron que la llegada de la democracia política significaba un relajamiento en la cuestión nacional, una posibilidad nueva de plantear aspectos alejados de la confrontación política. A todo ello se une la incidencia de las corrientes internacionales por la globalización de la cultura y el arte, tendencias que fueron especialmente significativas en un país que

acababa de incorporarse a la escena internacional después de cuarenta años de aislamiento.

En los años sesenta, con Oteiza y los movimientos de la Escuela Vasca se produce el primer gran impulso internacionalista que conecta el arte vasco con las corrientes modernas europeas y norteamericanas: Oteiza, como último eslabón de la vanguardia analítica y las tendencias contemporáneas del arte normativo; Ruiz Balerdi, Sistiaga, Zumeta... con el arte francés y estadounidense contemporáneo, a través del informalismo, la pintura del gesto, etc., e incluso, Ibarrola, Estampa popular o Xabier Murrás que se aproximaron a las tendencias del realismo crítico inglesas, francesas, italianas o centroeuropeas.

Pero en todos los casos, y de forma paralela o superpuesta, se encuentra presente una corriente profunda de esencialismo vasco, propugnado fundamentalmente por Oteiza y los escultores guipuzcoanos cuyo proyecto estético y vital consistía en enlazar los últimos datos de la modernidad con un substrato estético vasco enraizado en el inconsciente colectivo popular.

Este estado de cosas comienza lentamente a cambiar desde la disolución de los Grupos de la Escuela vasca y, sobre todo, después del fracaso asociativo que se produjo en los Encuentros de Pamplona de 1972. Los años ochenta se abren a un panorama muy diferente, en un momento político marcado por el Estatuto de Guernica y unas expectativas dominadas ante todo por el impulso de las llamadas culturas periféricas y su apertura al mercado interior y exterior. En el País Vasco, este espíritu cristalizó en Arterder, la primera feria de arte realizada nunca en Euskadi que, aunque efímera como organización tuvo una enorme trascendencia en el desarrollo posterior del arte. Arterder supone el intento de mayor alcance de cara a la idea de un arte vasco ligado por vez primera a una estructura de mercado, un arte vasco, que la feria sitúa en el contexto internacional, a la búsqueda de una viabilidad económica. Como parecía impulsar el *zeitgeist*, las expectativas no se aproximan tanto a parámetros culturales o antropológicos, como había ocurrido en los años sesenta, sino a una perspectiva que intenta sentar las bases de una normalización del mercado y el surgimiento de un coleccionismo moderno, equiparable al que se practicaba en los países más desarrollados de nuestro entorno geográfico.

Todo ello coincide con el relanzamiento de la pintura como práctica manual y como espacio de expresión personal, un relanzamiento paralelo al del propio mercado del arte. Por otra parte, la *globalización* de la cultura comienza a despuntar firmemente, dejando de ser una utopía de integrados o una idea agorera del sector apocalíptico, para pasar a convertirse en un dato objetivo de los mecanismos de la cultura contemporánea.

Después de tantas experiencias de renovación, tantos intentos del arte vasco por encontrar un

espacio habitable en la modernidad, ha acabado por descubrir que la búsqueda estaba lastrada en uno de los términos de la proposición. En los años noventa, los impulsos de la globalización han conducido al predominio de la idea de arte, dejando el concepto de vasco en un segundo término, no tanto por dejación de sus protagonistas, algo que sí ocurrió en buena medida en los años ochenta, sino por la férrea imposición de referencias artísticas globales que hacían inviable cualquier proyecto de diferenciación.

En los años heroicos de construcción de la Pintura vasca, desde Guiard a Tellaetxe, desde Arteta hasta Echevarría, los pintores viajaban a los centros decisivos –fundamentalmente París– con la intención de “modernizar” lo propio a su vuelta. En los años sesenta, desde la experiencia del periplo antropológico de Oteiza en Sudamérica hasta los viajes a Europa de otros artistas, la perspectiva continuó siendo esencialmente idéntica. En los años ochenta y noventa, los artistas vascos han vuelto a poner su mirada en Europa y los EE.UU., pero su vuelta al País supone una perspectiva muy diferente de la que alumbraron las generaciones precedentes. No se trata en ningún caso de una actualización de experiencias, una savia nueva con la que alimentar un proceso identitario a través del arte, sino simple y llanamente acumular experiencias, vivencias y saberes que se proyectan en el escenario global.

¿Cuándo ha dejado la pintura vasca de serlo? Cuando una nueva generación de artistas comenzaron a situarse en la esfera doblemente pragmática de un “cambio de estilo”: una vez terminada la dictadura, con la desaparición del general Franco, muchos artistas pensaron sencillamente que las tareas políticas habían finalizado o, al menos, habían pasado a un segundo plano y que era el momento propicio para centrarse en el terreno de producción de obra. Las nuevas instituciones autonómicas serían las encargadas de promocionar la nueva imagen plástica del País. La perspectiva actual nos indica que esta “eclosión de creatividad” –organizada fundamentalmente en torno al expresionismo a comienzos y mediados de los años ochenta– no era, en la mayoría de los casos, más que un atisbo de puesta al día, el comienzo de un proceso que no acabaría de madurar completamente sino años más tarde.

El expresionismo centroeuropeo, por no hablar del caso particular del norteamericano, no había surgido, como pudo parecer a algunos en su momento, sólo de una reacción airada contra el calvinismo expresivo del arte conceptual, sino como continuación de una tendencia larvada en la tradición artística de esos centros. Nada de eso ocurrió en el País Vasco: ni la presencia dominante de un arte conceptual contra el que luchar, ni la supervivencia de una tradición de expresionismo figurativo; y sin embargo, la eclosión de la pintura expresionista fue, junto a la aparición en Bilbao del grupo de la nueva escultura vasca, los elementos

determinantes del panorama artístico a mediados de los años ochenta.

La impresionante difusión del expresionismo es sólo el aspecto estilístico de una “actualización” que pretendía cumplirse en todos los órdenes. Un primer momento de ingenuidad, después de Arteder, pareció indicar que la normalización cultural y la apertura al exterior iría acompañada de un movimiento recíproco de afuera hacia adentro. La ansiedad de conocer y de experimentar de los artistas vascos sería el correlato de una ansiedad de los artistas, instituciones y galerías europeas por conocer al recién llegado al club de los países democráticamente homologados. El hecho de que muchos artistas vascos miraran hacia el exterior no implicaba que ese exterior; indefinido e impalpable, tuviera intención de mirarles a ellos. Fue una gran decepción. Se impuso el “principio de realidad”, la alternativa comercial que siguió a la primera implicación política los rasgos de una forma más económica de humildad: fortalecer el mercado interior; apoyar a los artistas en plazos prolongados, consolidar las relaciones con Madrid y Barcelona... A fin de cuentas, entrar en el club de los países democráticos, no había significado penetrar en el club más restringido de sus negocios.

2. FRAGMENTOS PARA UN DIAGNÓSTICO DE LA PINTURA ACTUAL

Resulta complejo escribir sobre pintura. Quizás porque actualmente también resulta complejo el propio acto de pintar. Abandonada por muchos como un viejo artefacto, superada por el peso insalvable de su tradición secular; defendida por otros como elemento insustituible en el panorama del arte, el viejo oficio de la pintura se ha encontrado durante el siglo XX en el centro de todas las polémicas, de los abandonos militantes y las adhesiones principistas. Buena parte de la modernidad se ha fundado sobre el rechazo a su componente *retiniana*, la idea de cuadro como artefacto obsoleto, y de la pintura como práctica restringida en el estrecho y mezquino campo de la percepción sensorial. Otros le han achacado su carácter insociable, su nulo compromiso con la arquitectura, la ciudad y, en general, con el terreno de existencia de la realidad.

Sin embargo, la pintura ha seguido existiendo, y mientras, en general, las corrientes objetuales, accionistas y conceptuales se han cerrado a cualquier influencia pictórica, a cualquier contaminación proveniente del delicado *fluir* del color; la pintura ha tenido el cuidado o la necesidad de incorporar todo tipo de elementos novedosos provenientes de las nuevas formas de hacer y concebir el arte. La pintura ha tenido la sabiduría, la habilidad y la fuerza de una tradición para convertirse en una esponja, absorber las experiencias recientes y, en muchas ocasiones, organizar con ellos estrategias plenamente novedosas. Frente al carácter *instaurador* de las nuevas prácticas extrapictóricas, ocupadas en fundar y asentar su

nuevo lenguaje, de delimitar sus fronteras y de aunar sus procesos de significación, el viejo arte de la pintura, en el que todo y nada está dicho, ha tenido en estos últimos cuarenta años una actitud más reposada, más abierta, más proclive a contemporizar. En los últimos treinta años ha vivido, en general, más en la retaguardia de los avances puntuales que en una auténtica vanguardia de transgresión.

En una época en la que el permanente bombardeo de imágenes de los medios de masas ha conducido a la inevitable e irreversible banalización de su flujo de información, en la que muchos artistas se han apropiado de los medios electrónicos y guían al espectador por el ciberespacio o la realidad virtual, la pintura ha encontrado un nuevo lugar en su propia simplicidad tecnológica. Frente al creciente flujo digital y la exponencial disponibilidad de la red, y frente, también, a lo instantáneo y tan a menudo banal del discurso fotográfico o videográfico, la pintura propone su capacidad de ofrecer imágenes reales, su posibilidad de conducir los relatos y las figuras a un estado de densidad e intensidad.

2.1. Transparencia

Toda pintura es opaca, incluida la acuarela. Y no queremos indicar con ello que tenga dificultad o imposibilidad para transmitir su significado, sino que parece incapaz de revelar la historia de su elaboración. En el trabajo pictórico se produce una acumulación distorsionadora: las acciones del pintor se superponen dando lugar siempre a una *última* capa, que se convierte en la *única*, una permanente *contemporaneidad*, ya que el cuadro carece de *perfil* y sólo posee la frontalidad que restituye la imagen. El tiempo del trabajo se convierte en espacio bidimensional y se anula en una actualidad permanente, sin estratos, sin sombras, sin recuerdos. Por su propia lógica formativa, la pintura sólo conoce la epidermis, carece de una profundidad que relate su génesis. No hay geología, sólo geografía en la pintura; no hay profundidad, sólo extensión bidimensional.

Esta cualidad, en principio, no debería ser un inconveniente, excepto cuando se convierte en motivo de mixtificaciones: cuando el pintor camufla la secuencia de su trabajo, su tiempo y su dedicación, y su labor comienza a parecerse a la del maquillador; el artista dedicado a *embellecer* el soporte y también a escamotear este *borrado*: construir un objeto sin historia, una belleza decorativa desconectada de la vida.

2.2. Modelos de pintor

El *esfuerzo* invertido en el trabajo pictórico o, más exactamente, su simulación, da lugar a un variado número de mixtificaciones. Paradójicamente, en un arte tan analógico como la pintura, hay también espacio para lo *virtual*. Y el esfuerzo, la

cuantificación del trabajo, es algo que la pintura puede muy bien escamotear debido a esa actualidad permanente que comentábamos. Si se cuantifica sólo el *resultado*, la última secuencia, muchos pintores tienden a crear algoritmos que la magnifican, sistemas de acumulación engañosos, “trucos” o “recursos de cocina”.

Contra la mistificación se encuentra la verdad desnuda del análisis. Cualquier plato cocinado esconde –tras la fachada visual de su puesta en escena– las razones de su elaboración. La “cocina” acumula trucos que el buen gastrónomo acaba por descubrir. Y el análisis de la pintura produce también una suerte de diacronía capaz de recorrer en sentido inverso la elaboración del cuadro, reescribir su historia *clínica*, ya que en los casos que comentaremos, se trata de una *patología* de la pintura.

El primer modelo corresponde al del pintor que esconde el esfuerzo, lo camufla tras una cortina transparente de frescura, como si la obra fuera conducida por las alas de la espontaneidad, sin trabajo, sin dudas, sin dolor. Sólo el placer del conocimiento, la unión excelsa del oficio y la espontaneidad. Quiere hacernos creer que ha nacido pintor; que sus dotes no han sido adquiridas tras un aprendizaje convencional, sino de una disposición natural, que los cuadros le salen con la misma naturalidad con la que de niño le salieron los dientes. Su trabajo aparece, como algo fluido, cuando en realidad, cada uno de los estilemas de la frescura exhibida es producto de un calculado y agotador proceso de simulación. Se trata de una mistificación *sustractiva*: el trabajo se esconde, como producto de un castigo, de una carga ignominiosa que no debe ser confesada, de un esfuerzo que sería obsceno exhibir. El ritmo de este pintor ha de adecuarse a su “natural” facilidad. No ha de realizar esfuerzos para obtener una buena obra, como una cigala que crece inconsciente y despreocupada del exquisito sabor que tendrá una vez cocinada.

Este modelo de pintor trabaja, aparentemente, con destellos de creatividad, cortos pero de alta intensidad. El resto de su tiempo parece ser sólo un relajamiento para estos momentos de exacerbada actividad, el acecho de la caza pictórica que exige rapidez, agilidad, destreza y también una dosis considerable de astucia. Momentos espasmódicos esparcidos en una línea vital plana que reivindica el derecho a la pereza. Esta actitud plantea una línea estratégica por la mitificación del trabajo artístico, que no consiste sólo en *actividad* –simple exhibición de destreza– sino sobre todo celebración de la propia genialidad.

Pero también existe una mistificación de sentido contrario, *aditiva*. La obra, en este caso, muestra complejidades que no tiene, dificultades técnicas que son producto, en realidad, de atajos, de simples recursos técnicos, algoritmos de género, profundidades conceptuales que se

disuelven en la banalidad de las ideas comunes. Lo que se esconde en este caso es la falta de trabajo, la ausencia de espesor camuflada bajo la brillantez de una epidermis bella y banal. El tiempo de este pintor se distribuye de forma inversa. Vive realmente en la pereza, en la indolencia y el pasearse baudeleriano, pero genera simultáneamente una actividad *simulada* que lo convierte a los ojos de todo el mundo en un “trabajador incansable”.

Este pintor, ya que dedica tan poco tiempo a su oficio, encuentra muchas oportunidades para publicitar su trabajo entre críticos, galeristas y conservadores de museos. Con ello consigue que las horas que no emplea ante el lienzo, trabajen para él.

En el primer caso, la obra contiene trabajo pero lo esconde: mediocridad, “modestia de baja estofa”, como escribiera Nicolás de Chamfort¹; en el segundo no hay trabajo, pero el engaño parece acumularlo milagrosamente: histrionismo stajano-vista, moral de esfuerzo y productividad. El derecho a la pereza contra la lógica del Plan Quinquenal. Dandismo en el primer caso, seducción del tiempo libre y la creatividad descontrolada e imprevisible. Stalinismo en el segundo.

Visto el panorama de simulaciones de uno y otro signo, un acercamiento saludable al trabajo en pintura debería desconfiar de la facilidad simulada como de la falsa complejidad, abordar el cuadro siempre como una secuencia de estrategias específicas, irrepetibles, verdaderas, ligadas a una producción profesional. Cada obra debe generar sus propios medios, sus estrategias conceptuales y sus modos específicos de “puesta en imagen”. Por ello, el pintor debe aprender a vivir con las dudas, la inseguridad antes del trabajo y la incertidumbre sobre el resultado después. Sobre todo la incertidumbre, que es la que empuja a los pintores hacia nuevos proyectos. Entre estos límites tan inestables, tan proclives al fracaso, se encuentra el territorio movedizo que puede hacer de la pintura un arte arriesgado y, por lo tanto, un arte cargado de interés.

2.3. Pintura sin utopía

Sin embargo, parece que el riesgo hubiera sido desterrado de la pintura. Y también la aventura de los equilibristas sin red de otros tiempos no tan lejanos. Parece que en estos años noventa que ya han acabado nadie quiere pintar sin dispositivos de seguridad, sin algún tipo de protección técnica o conceptual. Si durante los años ochenta estas protecciones se basaron en la recuperación de una alegría desinhibida por el oficio de pintar y en la actualización de lo pictórico a través de la pervivencia de los mitos y el citacionismo, en los noventa,

al abrigo de la menor atención que despierta la pintura en la escena contemporánea, las protecciones se han buscado en el campo interior: en el terreno “técnico” del hacerse del cuadro, pero no como exhibición de virtuosismo, sino como ciencia de la representación, y también en la densidad de la historia que ahora no aparece como cita, sino como experiencia acumulada. O, dicho de una manera esquemática pero efectiva, si en los ochenta proliferaron tantas opciones de *Bad Painting*, en los noventa un requisito no escrito parece ser que toda pintura aparezca como natural y necesariamente “buena”, acorde con las reglas.

En la creación contemporánea, desde la época de las vanguardias históricas, existe una relación directa entre el protagonismo de la cultura del proyecto y la tensión utópica. El proyecto se ha acabado convirtiendo con los años, sin embargo, en una componente casi privativa de la arquitectura y el urbanismo². La pintura, por el contrario, ha quedado alejada de esta tensión de apertura, situándose fuera de la intemperie de la utopía, cómodamente instalada en el campo de actuación disciplinar, atenta a sus reglas, refugiándose en su filitea comodidad. Después de años de buscar su “especificidad”, de delimitar cuidadosamente sus fronteras para evitar la intromisión de elementos ajenos, la pintura³ ha acabado definiendo un campo de actuación que le impide en buena medida salir fuera de las reglas de juego que se ha autoimpuesto. Oficio contra Proyecto, manualidad contra pensamiento, tradición frente innovación, comodidad frente riesgo.

Antes de comenzar su trabajo, el pintor, cualquier artista, sólo posee una imagen escasamente definida de lo que quiere realizar; cuyos contornos se encuentran perfilados con el propio deseo de construir la obra. “La realidad fantaseada no es idéntica a la realidad empírica, sino una mera sustitución, una satisfacción inmaterial y precaria de las metas no alcanzadas en la vida afectiva”⁴. Construir un cuadro es *siempre* superar una fantasía, conducirla al terreno empírico de los hechos, enfrentar los deseos a las herramientas, las imágenes mentales a las materiales, la fantasía al conocimiento.

2. Aunque también se ha introducido con fuerza, desde los países de lengua inglesa, el término *project*, como pseudónimo de obra. *cfr.* Francisco Javier San Martín, “9 impresiones + una deriva”, *ambar. Revista de Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Alava*, nº 8, época 2, 1999, pág. 4.

3. Nos referimos al impulso teórico de Clement Greenberg para “limpiar” a la pintura de todo aquello que no le pertenece, expresado en textos como “Abstracto, figurativo, etc.”, en *Art and Culture*, Beacon, Boston, 1961, trad. esp. en *Arte y Cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, o Michael Fried, “Tres pintores norteamericanos”, cat. de la exp. En el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, 1965, trad. esp. en *Revue d’Esthétique, la práctica de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pp. 143-194.

4. Javier González de Durana, *La Torre Herida por el Rayo. Lo imposible como meta*, catálogo de la exposición en el Museo Guggenheim Bilbao, feb.-jun. de 2000, pág. 21.

1. Cit. en Marcel Bénabou, *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*, Anagrama, Barcelona, 1994, pág. 61.

La inmediatez de la pintura, su disponibilidad material, hace que la obra que queda en estado de proyecto se deba sólo a la desidia, la falta de recursos técnicos o conceptuales o la impotencia creativa del pintor. La fantasía no necesita de inabundables recursos humanos para construirse como imagen, sólo trabajo, conocimiento y experiencia. Así pues, los proyectos en pintura que han quedado como tales, sólo como proyectos, son en buena medida *fracasos*, muestras de impotencia. Según el psiquiatra Carlos Castilla del Pino, “La satisfacción fantástica del deseo provoca una herida profunda a la estima del sujeto, a su narcisismo, en la medida en que le enfrenta con su *impotencia*”⁵.

Pero quizás todo se encuentra en su interior: la pintura es materialidad real y por lo tanto se sitúa fuera de la tensión hacia lo inalcanzable: en pintura todo puede cumplirse, nada está fuera del alcance del demiurgo que actúa ante el caballete. No hay “obra sobre papel”, como en la arquitectura irrealizable, la arquitectura soñada. No hay una correspondiente “pintura soñada” ya que todo lo que puede expresarse —en pintura— en el papel, puede trasladarse al terreno del lienzo. Y sobre el papel ya es pintura.

Cuando artistas como Malévich o Rodchenko abrieron sus ideas hacia la utopía, fue a cambio del abandono de la pintura, más exactamente, de su rechazo. La práctica de la pintura quedaba expulsada de la modernidad radical, alejada de un proyecto abocado a confluir con la vida y con la transformación de la experiencia. Pero esta expulsión —más exactamente, este *destierro*, pues Malévich o Tatlin eran conscientes de que la pintura seguiría existiendo aunque sólo fuera como mero *lenguaje de cuadros*— no fue provocada tanto por su carácter engañoso, por las retóricas de la representación, sino más bien por todo lo contrario, por su carácter de inmediata materialidad, por esa extrema *realidad* que habían alumbrado el “Cuadrado negro” o el célebre tríptico experimental de Rodchenko “Rojo puro, Amarillo puro, Azul puro” realizado en 1921⁶.

El *Cuadrado negro* de 1913, presentado por vez primera en la exposición *0'10. Última exposición futurista* en San Petesburgo, planteaba en la práctica el suicidio del pintor; la imposibilidad de una obra futura que, en el caso del propio Malévitch, derivó hacia los *Arkitektones*, expresión de una arquitectura basada en los parámetros de la forma artística, y

en el caso de otros suprematistas de primera hora, en una obra de intervención social.

También en la Unión Soviética las propuestas artísticas fueron radicales, no sólo en lo que se refería a una relación directa con lo real sino en el propio radicalismo de la vanguardia pre-revolucionaria. Entre el constructivismo y el productivismo se desarrolló un profundo debate sobre el alcance social del arte, sobre las posibilidades de cambio que, en algunos casos, aludieron a los problemas específicos de la forma artística, pero que en la mayoría de ellos se interrogaban sobre su funcionalidad social. El arte está ya codificado socialmente, y por lo tanto, la vanguardia no debe entrar en la polémica de abstracción o realismo, sino en una dirección que le permitiera hacer operativa su alternativa de disolución del objeto artístico en el espacio social.

El “lenguaje” de los cuadros continuó pues en este terreno de la realidad, desde Mondrian a Frank Stella, pasando por Max Bill y tantos artistas que centraron su esfuerzo formalizador encerrado en los límites del marco pictórico. La obra de Stella, que desde una posición cínicamente positivista afirma “lo que ves es lo que ves”, significó en los primeros años sesenta un nuevo impulso a esta materialidad del objeto cuadro y una dejación de las aspiraciones a la utopía, al desbordamiento del lenguaje, hacia todo aquello que podría situarse fuera del cuadro. La formalización extrema de la pintura, la definición greenberiana de su materialidad específica acotaba un terreno, definía unos límites que negaban la posibilidad transfronteriza de lo pictórico, o lo situaban, a través de la “problematización” del marco y el soporte, en una proximidad tan autista como sus propios límites físicos. Y esto ocurría en unos años en los que Fluxus, el arte de acción, la Bauhaus imaginista, la poesía y la música radical, el arte de las instalaciones, la arquitectura, etc., se encontraban en un punto que tendía más a definir las actitudes que las formas, buscando un lenguaje de experimentación que pretendía la supervivencia del arte a través de la ruptura disciplinar; a través de la utopía de un arte transformador.

Y en el contexto vasco, hay un ejemplo de primer orden. Precisamente, el interés de la proposición oteiziana estriba en la disolución del objeto artístico en función de una postura ética que conduce al artista desde el terreno específicamente artístico al campo de la realidad. La “ley de los cambios”, de inspiración constructivista”, habla de un artista cuya función primordial no es construir obras, fabricar objetos de arte, sino construirse a sí mismo como un ser cargado de nuevas experiencias que puede reinvertir en la educación de la sociedad. El valor de Oteiza estriba en haber escapado del formalismo después de haber conducido su “propósito experimental” al máximo de formalización. Con una radicalidad encomiable, Oteiza descubrió que la tensión hacia la utopía —el viaje al lugar inalcanzable— se podía sólo realizar abandonando la práctica de la escultura.

5. Carlos Castilla del Pino, *El delirio, un error necesario*, Nobel, Oviedo, 1998, pág. 46, cit. En Javier González de Durana, *op. cit.*, pág. 21.

6. Expuesto por vez primera en la exposición moscovita “5x5=25” en el mismo año de su realización, suponen una base de definición cromática de la pintura alejada no sólo de la representación, sino de cualquier identificación naturalista del color. Cfr. *Rodchenko, Stepanova. Todo es un experimento*, catálogo de la exposición en la Fundación Banco Central Hispanoamericano, Madrid, febrero-marzo de 1992, pp. 72-73.

2.4. Delgadez/ espesor; superficialidad/ profundidad

La célebre afirmación de Warhol “Si queréis saberlo todo sobre Andy Warhol, mirad la superficie de mis pinturas y mis películas y allí me encontraréis. No hay nada detrás”⁷, parece que en principio se referiría sólo a su persona, a su propia y pretendida banalidad, a su superficialidad trabajosamente construida de personaje mediático, pero en realidad se refiere también a la obra, a la pintura, a los cuadros y las películas. A la actitud global de un operador cultural que abre en buena medida nuevos horizontes a la actividad artística.

Desde el punto de vista de la personalidad y su interpretación, la declaración de Warhol constituye una paradoja y está concebida como tal. No busquéis debajo de mis cuadros, pues no hay nada en su interior; cuando en realidad pretende decir exactamente lo contrario: no os dejéis deslumbrar por la brillantez figurativa de la superficie, porque sólo es la tapadera que esconde una profundidad que no puede ser desvelada en una visión apresurada. Es la personalidad de Andy Warhol haciendo juegos de malabarismo entre su faceta de artista y su condición de personaje mediático, teniendo siempre enfrente una perspectiva estratégica a largo plazo que es tanto de orden artístico como vital. Le sirve fundamentalmente para atacar un modelo de artista que se le antoja obsoleto, la figura patriarcal de Jackson Pollock que entiende como poseedor de una extrema densidad mítica, como demiurgo e intérprete de una tarea a la vez psicológica y antropológica que debía expresarse a través de la pintura. Según Estrella de Diego, esta afirmación: “...le describe como un transgresor también en su propia posición de artista. Si la creación se asocia tradicionalmente al misterio, a los significados ocultos –debajo de la obra–, su invitación a permanecer sobre la superficie está poniendo en tela de juicio lo que se espera de un artista y hasta del arte como territorio que debe ser desvelado”⁸.

Pero hay un problema. Hablando de pintura, entre el remolino de sus metalenguajes, la idea de *superficie* encierra dos sentidos muy diferentes: puede referirse a esa banalidad cotidiana y mediática, que se manifiesta en la plenitud de la experiencia, pero también a la condición visual de la superficie pictórica, a la disposición de las figuras sobre la piel del lienzo. A la superficialidad simbólica y la plenitud física del lienzo. La *superficialidad* de Andy Warhol indicaría una habilidad extrema para disponer los motivos, los énfasis y las repeti-

ciones, la reproducción, la mezcla de lo industrial y lo manual, lo figurativo y lo abstracto. Los pintores abstractos norteamericanos, herederos ante todo de Kandinsky, lucharon siempre por acceder a la superficie de la pintura, que ellos veían como su esencia, mientras Warhol partía de esa superficie para acceder al sentido, a un nuevo aspecto de la profundidad que se creaba en el cuadro. Quede claro que citamos a Warhol en este contexto, no como el artista mediático que construyó una sólida mitología, sino al pintor que descubrió o puso en práctica buena parte de los procesos formalizados y de la puesta en imagen de la pintura en los años sesenta y setenta.

A pesar de que buena parte de la pintura que se ha hecho en el País Vasco en la segunda mitad de los noventa sea abstracta o, al menos, simulada o retóricamente abstracta, el ejemplo de Andy Warhol, como el de Gerhard Richter, se ha instaurado como uno de los modelos clave, como fuente casi ineludible de experiencias.

En el contexto de la pintura estadounidense del momento, esa convivencia entre lo manual y/o industrial se mezcla con otra que tiene que ver con lo figurativo y lo abstracto. Warhol pasará a la Historia del Arte por reflejar, como un espejo obsesivo, la realidad, precisamente en el momento en que esa realidad comenzaba a disolverse en los simulacros del espectáculo. O, para ser más exactos, por hacer equivalente la realidad y la imagen que los medios ofrecían de ella. Andy Warhol se posicionaba militantemente con el mundo, como Courbet, partidario de construir sus figuras con los temas cruciales del momento, como un “pintor de historia”, pero en su educación se encuentra también ese componente abstracto que le hizo tan profundo y tan incisivo en la presentación de los motivos. Entre los 15 y los 19 años, Warhol estudió en Pittsburg diseño y dibujo publicitario con Richard Lepper; alumno de Moholy Nagy en la New Bauhaus de Chicago. Su formación fue, desde una perspectiva genealógica, también bauhasiana, heredera del plan abstracto de la modernidad, aunque esto parezca a primera vista una paradoja, ya que sus ilustraciones para publicidad de zapatos parecen un catálogo de contradicciones del *dictum* bauhasiano: los brillos del dorado, enfrentados a la esencialidad cromática del azul, amarillo y rojo que Gropius impuso como consigna, el extremo neo-rococó enfrentado a la calvinista desnudez del cubo, el cilindro y la esfera.

También es importante en Warhol la estrategia de la proliferación. Su espesor se produce por yuxtaposición, por repetición y variantes, como los fotogramas de una película. Sus imágenes contienen ese efecto de superficie, de *delgadez* –heredera quizás de la delgadez del fotolito serigráfico– unido al impacto concentrado de la imagen. Una y mil Marilys no remite a un circuito tautológico de identidad, sino al contrario, a la posibilidad siempre presente de bucear en la biografía de la retratada, en su condición de “modelo”.

7. Andy Warhol: “If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There’s nothing behind it.”, en Greetchen Berg, “Nothing to lose. Interview with Andy Warhol”, *Cahiers du cinema*, n° 10, mayo de 1967, pág. 40, recogido Germano Celant, *Andy Warhol. A Factory*, catálogo de la exposición en el Museo Guggenheim Bilbao, octubre 1999-enero 2000, pág. 176.

8. Estrella de Diego, *Tristísimo Warhol. Cadillac, piscinas y otros síndromes modernos*, Siruela, Madrid, 1999, pág. 124.

2.5. Monocromo: el placer de la conclusión

Frente a ello, frente a esa *transparencia* de lo pictórico que Warhol encontraba quizás en el delgado acetato de los fotolitos, la búsqueda de un espesor que, en muchos casos, puede no ser sino una *coartada* trascendente para seguir pintando cuando ya se ha comenzado a desconfiar de la pintura. Y aquí el tema del monocromo es crucial, ya que esta forma de pintura, que se extendió en Europa y América entre finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, plantea una estrategia de límites y a la vez de resistencia de una tradición, un alargamiento del tema crepuscular del último cuadro, una posterización del suicidio del pintor del que hablara N. Tarabukin, de una práctica que no quiere morir, sino prolongar masoquistamente los placeres de su agonía. En la fase tardía de la abstracción, la práctica del monocromo ha jugado el papel de la radicalidad en un arte, como el de la pintura, que parecía –frente a las investigaciones contemporáneas del minimalismo y el arte conceptual– condenada a formar parte del *stablishment* artístico.

Werner Hofmann escribe sobre los monocromos de Arnulf Rainer: “¿Qué es lo que pone en lugar de lo que ha borrado? El acto pictórico maníaco, siempre renovado, que pinta y repinta ininterrumpidamente cuadro tras cuadro. Tras estos iconos del lleno-vacío se encubre la aspiración al hipercuadro que recapitula toda la pintura”⁹. Es sintomático que Arnulf Rainer escribiera en 1952 un texto titulado “Pintura para abandonar la pintura”¹⁰.

Es decir, el *Cuadrado negro* otra vez, al final del camino, ya que la meta, la conclusión, es un lugar que el pintor no quiere alcanzar. Radicalidad que evita el final. El viaje de la pintura hasta su acabamiento ha sido un argumento que han acariciado muchos pintores radicales, pero en todos los casos –y eso es algo que la perspectiva histórica nos muestra con extrema claridad– como forma de alimentar un *trayecto* hacia la muerte, un disfrute de la conclusión. Un viaje, como el de Ulises que narra Cavafis, en el que el viajero se mueve frenéticamente con el fin de no alcanzar su destino, porque ha encontrado su casa en el propio viaje.

En definitiva, tanto en la época de Rainer, Manzoni o Newman como en este mismo momento, recién comenzado el siglo XXI, las salidas de un pintor que comienza a desconfiar del medio pictórico siguen ajustándose fundamentalmente a tres modelos: abandonar la pintura por otro medio de trabajo (Malévich), abandonar el arte, en lo que

podemos llamar “complejo Bartieby”¹¹, o reconducir la pintura algo que pueda propiamente no ser llamado como tal (instalaciones, contaminación de lenguajes, fotografía, etc.).

2.6. Delitos legales

No dedicaremos gran espacio a comentar la difícil situación de la pintura desde la segunda mitad de los ochenta y durante toda la década siguiente, cuando la masiva irrupción de las prácticas de instalación, de la imagen electrónica y, en general, de la espectacularización del arte, sumieron a la imagen tradicional de la pintura en una difícil crisis. Todo esto no es sólo uno de los lugares comunes de la crítica contemporánea, sino también una coartada habitual para defender obras de escaso valor que sin la presencia de este *agravio* pasarían simplemente desapercibidas. Muchas de las valoraciones relativas a la pintura en esta difícil *travesía* se basan, aunque de forma inconsciente, en la aplicación de una ley jurídica de *desagravio*: se aprecia la pintura por su escasez, su extemporaneidad, su marginación, es decir, otra vez se la valora por algo que se sitúa más en el contexto de la escena acústica que en el estricto marco de lo pictórico. Estando la pintura en una relación de agravio en relación a otras formas de arte, el victimismo florece en sus filas. Denunciar la situación de abandono de la práctica pictórica, su escaso eco en los medios y, sobre todo, lo que parece ser el nulo interés de la crítica más actual, resulta una coartada viable para muchos artistas, en algunos casos más dotados para la política institucional que para la pintura. Evidentemente, estamos retratando una situación global. Hay en activo muchos pintores, cargados de sinceridad y de conocimientos del medio, que trabajan en su arte sin contemplar esta perspectiva.

Frente a la pujanza irreverente y juvenil de la imagen electrónica y la instalación, y frente al burbujeante panorama post-conceptual, cuyas modificaciones de contexto de la obra de arte le abren posibilidades inéditas, frente a la tendencia a la hibridación de los lenguajes y la mezcla de las prácticas, la pintura se encuentra con su pasado como problema, una pantalla en la que resulta gratificador reflejarse, pero sobre todo un peso difícil de sacar a flote. En las conversaciones entre pintores es frecuente escuchar el antiguo miedo de la *extenuación* ¿es posible aún pintar un cuadro diferente?, ¿no está definitivamente dicho todo ya en el campo de la pintura? Las respuestas a esta pregunta insidiosa pueden reagra-

9. Werner Hofmann, *Raineriana*, 1989, cit. en Cathin Pichler, “Sacrifice”, en *Identità/Alterità. Figure del corpo 1985-1995*, 46 Binnale di Venezia, Marsilio, Venecia, 1995, pp. 58-63.

10. En Arnulf Rainer, *Campas Stellae*, Catálogo de la exposición en el Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996, pág. 79.

11. Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2000. Aunque Vila-Matas se refiere con Bartleby, el célebre personaje de Melville prefigurador de Kafka, que ante cualquier tarea optaba por un lacónico “prefería no hacerlo”, fundamentalmente a los escritores que abandonaron su actividad o mantuvieron silencio durante años, en todo su libro esta presente la figura de Marcel Duchamp, paradigma en buena medida de esta actitud.

parse en dos vertientes: los optimistas, que claman por la eterna vigencia de la pintura, un depósito inagotable, un *fluir* eterno que sólo necesita del perfil particular de una *zeitgeist* para reactivarse; y los pesimistas, que conceden de principio que todo está ya pintado y que a los desdichados post-pintores sólo les queda la posibilidad del comentario, la cita culta, la leve modificación, para conseguir esa activación de lo pictórico. Pero como actualmente, en una cultura situada en las expectativas del porvenir inmediato, la cita no goza de especial predicamento, parece que el único espacio viable de la pintura sea un cierto conflicto *figurativo* con la fotografía.

Comentarios, modificaciones parciales, giros, intenciones..., son, en definitiva, enmiendas parciales a una ley de la pintura que se quiere perpetuamente vigente. Pero la mala conciencia de tantos pintores les sugiere que su enmienda ha de ser “a la totalidad” para tener una mínima audiencia o, incluso, desde el punto de vista artístico, para obtener una nueva etapa de continuidad y ampliación de sus posibilidades. Así se producen transgresiones de la ley que no son tales, simples delitos menores, faltas. Y en todos los lugares. Muy a menudo se ha producido en la joven pintura vasca de los años noventa una serie de desviaciones de la ley que la propia ley ya preveía, es decir; desviaciones asumidas, delitos *legales*. Pero el delincuente legal, en el mundo del arte, no desea una ley de amnistía que regularice su situación, sino seguir ostentando el aura del transgresor; mantener una calculada y a menudo engañosa marginalidad.

2.7. Imagen pictórica e imagen digital

Con independencia de las variadas especulaciones sobre arte y tecnología que se han producido a lo largo del siglo XX, desde las primeras fascinaciones maquinistas hasta los centros de cálculo dirigidos a la creación de visualizaciones gráficas, los ordenadores personales se han convertido en los últimos cinco o diez años en una herramienta onnipresente en los estudios de los pintores. Como la paleta o el radiocasette. Su presencia ha aumentado exponencialmente en relación con el empleo de imágenes fotográficas por parte de los pintores.

Prácticamente todos los artistas emplean ordenadores, aunque sea para labores diferentes a las de su profesión. La fascinación de *Photoshop* es irresistible y hay razones o situaciones muy variadas por las que un pintor decide comenzar a acercarse a él, para comenzar a pensar de qué forma podría aprovechar en su obra la enorme capacidad de procesamiento de la máquina. La facilidad extrema con la que el programa es capaz de realizar tareas de todo tipo, como cambiar el color de una imagen o de parte de ella, modificar la escala y la dirección de las formas, transformación de perfiles, etc. Todo esto produce un impacto instantáneo en el pintor, que

comienza a pensar que la máquina trabaja por él, no en la concepción de la imagen, y menos en su significado, ya que el pintor partirá necesariamente del tópico de que el ordenador es tonto, sino como un realizador de rutinas que cumple su cometido con exactitud, rapidez y sumisión. Como la antigua paleta. Después de las primeras sesiones con la máquina, el pintor queda convencido de que en adelante *Photoshop* o cualquier otro programa de retoque digital, de dibujo vectorial, de animación 2 ó 3D, va a ser desde ahora mismo una ayuda fundamental en su trabajo, un compañero inseparable al que será capaz de sacar un partido plenamente personal.

Esta fascinación o impacto suele producir en los pintores dos tipos o modelos de direcciones estratégicas: los que han quedado más atrapados por la magia tecnológica de la rapidez de procesamiento, suelen pensar en el ordenador como *herramienta* que sustituye al pincel, en una lógica plana, teniendo en cuenta que estos programas incluyen un enorme *display* de pinceles, que son además personalizables, así como una casi infinita paleta de colores preorganizados ya en diferentes bases de datos, también personalizables.

Al comienzo de este texto aludíamos a la necesaria contemporaneidad del cuadro, incapaz de mostrar su historial de manipulaciones, obligado a un presente perpetuo. También en esto, el software supera –o quizás sólo modifica– a la paleta y el pincel, ya que cualquier programa de retoque digital incluye una “historia de las acciones” que registra las sucesivas manipulaciones que el usuario ha realizado y que, sobre todo, le permite volver atrás selectivamente. Eliminando cualquiera de los pasos realizados en la sesión de trabajo, el tiempo vuelve atrás: la pintura se hace efectivamente transparente, desvela la historia de su ejecución. Cuando aprendía de adolescente a manejar la acuarela, el elemento clave residía en la estrategia global del claroscuro, un orden estricto y necesariamente sin vuelta atrás: el claro no podía superponerse al oscuro porque violaba la “ley de transparencia” vigente en el medio.

Pero todos los medios tienden a atrincherarse en su especificidad técnica. Generalmente los nuevos procedimientos sólo consiguen con mucho esfuerzo lo que los antiguos realizan de forma natural. Es la paradoja de la “actualización” de los medios. Hoy por hoy, nadie es capaz de hacer buenas acuarelas de 30 x 50 cm. –o de hacerlas con menos esfuerzo– con *Corel Draw* o *Adobe Photoshop* que con un buen surtido de colores *Newton&Hedges* y un papel adecuado, a pesar de que en teoría todo está a favor de los nuevos medios. Quizás es porque todos los medios se resisten en su dificultad artística, no sólo en su manualidad artesanal, sino en la identificación del procedimiento artístico con algo situado en la tradición, algo que no ha de estar sujeto a las novedades de la tecnología. Que se lo digan al pobre inventor de las paletas desechables de papel.

Los nuevos medios también crean resistencias y así muchos fotógrafos buscarán argumentos para atrincherarse en el dominio analógico de la fotografía óptico-química, en las dificultades y la especificidad de la práctica artesanal en el cuarto oscuro, rechazando la disponibilidad digital como algo carente de *oficio*, de conocimiento, sin reconocer que, en el fondo, la más banal de las acciones generadas por una tecnología nueva es capaz de producir un conocimiento que derivará, con el tiempo, en las bases de un oficio que siempre va a acabar quedando obsoleto ante el advenimiento de otra tecnología¹².

Los más reacios, apocalípticos o disidentes de la tecnología, piensan en el ordenador como ayuda documental, como espacio de demostración o verificación, es decir, como herramienta que no debe traspasar nunca el espacio del proyecto, del boceto. El ordenador acumula y transforma una serie de datos o de imágenes, que se elaboran y transforman hasta que la idea vaya madurando en el proceso. Después comienza el ritual de la pintura, que sólo puede ser analógico, porque se produce en el espacio real del pigmento y del lienzo. La brocha y la pintura.

Pero también hay una diversificación en otro terreno que, a menudo se convierte en el caballo de batalla de todo este nuevo entorno de trabajo del pintor: la presentación de la obra en la galería, lo que atañe a la construcción del objeto físico que ha de exponerse o, lo que los diseñadores gráficos, que tienen una familiaridad más antigua con las máquinas llaman *arte final*. El primer deslumbramiento ante la pantalla se produce en buena medida por eso, porque se trata de una pantalla, una superficie luminosa, deslumbrante, en la que los colores son matemáticamente exactos y las formas fluctúan con inequívoca precisión. Las primeras impresiones en papel devuelven a nuestro pintor a la tierra de Cézanne o Matisse, le expulsan del paraíso prometido de lo digital para arrojarlo otra vez al infierno analógico que, en este caso, implica el olor cotidiano y penetrante del aguarrás.

3. PINTORES VASCOS 1995-2000

A continuación exponemos un breve listado de artistas, divididos de forma quizás convencional pero efectiva entre los diferentes territorios históri-

cos, que forman las propuestas más innovadoras en el terreno de la pintura en el País Vasco.

Evidentemente, esta lista no pretende ser exhaustiva, sino en todo caso señalar en forma de individualidades los agentes más importantes de la continuidad investigadora en el campo pictórico.

Frente a otros momentos en los que se había producido una clara supremacía de un territorio histórico en relación al resto (piénsese en el predominio de los artistas guipuzcoanos en los años sesenta o de los vizcaínos en los ochenta), el marco geográfico que se produce actualmente se encuentra dominado por la Facultad de Bellas Artes de Leioa que recibe indistintamente alumnos de los cuatro territorios y que ha conducido en la práctica a una homogeneización de esta distribución geográfica.

3.1. Gipuzkoa

Jesús María Cormán (San Sebastián, 1966) a pesar de haber saltado a escena en el momento de euforia expresionista, se orientó hacia unas referencias situadas en la *periferia* de la modernidad: prerrafaelistas, nazarenos, oscuros *pompier*s de fin de siglo. De orden emblemático y en muchos casos cabaldístico, la pintura de Cormán, se orienta a activar zonas oscuras de la cultura contemporánea y de la tradición moderna. Alejandro Garmendia, (San Sebastián, 1959) ha recorrido en su ya larga trayectoria, un buen número de experiencias pictóricas. Surgido en el contexto de recuperación de la pintura expresionista, que él interpretó desde la pintura metafísica italiana, su pintura en los años noventa ha derivado hacia una forma de abstracción muy pulida, de tendencia monocroma, que simultanea con fotografías y collages fotográficos de interiores. Javier Alcain, (San Sebastián, 1960), partiendo de postulados radicalmente abstractos, con referencias a modelos estadounidenses del *action painting* y en particular de Marc Tobey, sus cuadros se encuentran uniformemente cubiertos de una densa caligrafía que evoca tanto lo diminuto de un microcosmos como la inmensidad cósmica. Aiert Alonso, (Hondarribia, 1972) situado en el contexto del pop, recrea en sus cuadros monocromos las precisiones y las imprecisiones de los canales mediáticos en una obra que sigue la estela de Andy Warhol explorando la traducción pictórica de los recursos físicos de la imagen digital. Iñaki Gracenea, (Hondarribia, 1972) se está convirtiendo poco a poco en uno de los pintores más brillantes de su generación. Sus obras, de gran concisión técnica y minucioso acabado, a menudo de aspecto mecánico y despersonalizado, se plantean con la forma de una instalación pictórica que reflexiona sobre la pertinencia del objeto cuadro, a través de su fragmentación, a la vez que exploran las relaciones con lo real. Instalado en una profunda cultura pictórica, su lenguaje formal estudia las ambigüedades entre figuración y abstracción. Como Iñaki Gracenea, Ion Andoni Urisabel, (Bergara, Gipuzkoa,

12. Precisamente, ante el advenimiento de la fotografía como arte, Duchamp respondía a su encuestador Alfred Stieglitz: "Querido Stieglitz, No me siento en condiciones de escribir ni que sean algunas palabras. Ya conoces mi sentimiento respecto a la fotografía. Me gustaría verla induciendo a la gente al desprecio por la pintura hasta que algo nuevo volviera insostenible a la fotografía. Y ya está. Afectuosamente, Marcel Duchamp, N. Y., 22 de mayo de 1922", Publicada por vez primera en *Manuscripts*, núm. 4, Nueva York, diciembre de 1922, pág. 2; recogida en Marcel Duchamp, *Escritos. Duchamp du signe*, ed. de Michel Sanouillet, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 207.

1972) es un pintor que domina una amplia gama de registros expresivos. Desde un conocimiento post-moderno de los trayectos de la pintura moderna, emplea la sugestión de lo decorativo, en nítidos planos de color; como la disolución de la forma a través de la mancha. Iñaki Imaz, (San Sebastián, 1965) no es un artista obsesionado por los vaivenes de la escena artística. Su talante introspectivo, de tiempo pausado, le conduce a escharbar en su propio trabajo, a repensar algunas facetas de lo producido anteriormente, más que en las imágenes que le rodean. Recientemente su pintura se ha orientado hacia un sistema gráfico serial, que manipula con gran eficacia el código lineal de la topografía. Son obras en las que el trabajo con ordenador se mezcla con el de la mano del artista, jugando a la identidad y la confusión, a un simulacro de aproximación y alejamiento en el que resulta difícil distinguir qué es lo que pertenece al lenguaje analógico y qué al digital. Situada en una tradición mural o, más exactamente *ambiental*, la pintura de Maider López se adentra sin prejuicio en los terrenos más abiertos de la decoración, no tanto por los signos desplegados en los cuadros, prácticamente inexistentes, como por su tendencia a dialogar con el espacio arquitectónico, a convivir; como una pantalla de fondo, con los objetos de la vida doméstica.

3.2. Bizkaia

Jesús Meléndez, (Bilbao, 1964), junto a Luis Candaudap, (Bilbao, 1964), emplean un repertorio de acumulaciones, denso y abigarrado, en el que ciertos elementos icónicos, surgidos del pop, se yuxtaponen a despliegues coloristas y formales, próximos a la tradición abstracta. *Kitsch* y sofisticación, alta y baja cultura se unen en cuadros que es preciso explorar con el detenimiento de un jeroglífico sin solución concreta. Luis Candaudap concibe sus cuadros como yuxtaposición de elementos dispares que la imagen pictórica permite armonizar. Txus Meléndez es un pintor interior; secreto, habitado sólo por los fantasmas de viejos héroes y de batallas perdidas, que mezcla perversamente con imágenes de la más banal contemporaneidad. También Manu Muniategiandikoetxea, (Bergara, 1966) aborda los procesos de representación desde un refinamiento que no desdeña la confusión entre abstracto y figurativo. Generalmente desprovistas de color; y construidas con la ambigüedad de una estructura dibujística que se hace pintura, las escenas que propone Muniategiandikoetxea se refieren a interiores o mobiliario, a la proximidad temática de una visión que se plantea como investigación de lo real. Andoni Euba, (Bilbao, 1962) es un pintor de larga trayectoria. Si sus comienzos se situaron en la densidad de un expresionismo matérico, poco a poco fue *enfriando* su lenguaje hasta derivar en una forma distanciada de pintura automática: procedimientos pictóricos identificados con el ejercicio de la propia pintura, las obras de Andoni Euba se producen por generación "automática", como desarrollos de un proceso previa y

minuciosamente calculado. Eduardo López, (San Sebastián, 1965) o Ana Isabel Román, (Bilbao, 1962), integran el espacio de una figuración narrativa, capaz de convertir en imagen, aunque sea de forma mínima, todo tipo de situaciones o acontecimientos que suscitan su curiosidad. La suya es una pintura ágil, directa, narrativa, sentimental, sin por ello caer en los abismos desazonados del expresionismo. La de Eduardo López, basada en instalaciones de pequeños cuadros, en los que la idea unitaria de la pintura se ha desperdigado en infinidad de fragmentos, como si el relato se materializara a través de una explosión que ha dispersado la estructura narrativa, se sitúa en los cauces de exploración de una mitología personal, basada en buena medida en las relaciones entre pintura y literatura, entre imágenes y narraciones; la de Ana Isabel Román se halla más próxima a la apropiación de imágenes o esquemas que reinterpreta en el interior de su lenguaje limpio y conciso de claras referencias maquinistas. Roberto Ruiz Ortega, (Sestao, 1967) y Marien Martínez de Ureta, (Barakaldo, 1965), son representantes genuinos de una abstracción expresiva, lúdica y colorista, que atiende preferentemente a los procesos de construcción de la pintura como un diálogo con el soporte, un desarrollo orgánico de la pintura que atiende al hacerse del cuadro desde su interior. Una pintura de *proceso*, que basa buena parte de su eficacia visual en el placer de su realización. Juan Mendiábal, (Bilbao, 1965), residente en París y, en cierta medida próximo a Pérez Agirregoikoa en la ambigüedad entre figuración y abstracción, geometría y relato, centra su obra en la definición de espacios arquitectónicos al límite de la percepción, en un lenguaje muy próximo a cierta abstracción de las vanguardias históricas. Recuperando la funcionalidad de la perspectiva propone una contextualización del lenguaje pictórico. Sonia Rueda, (Bilbao, 1964), no es, técnicamente una pintora, aunque su trabajo ha mantenido frecuentemente ciertas concomitancias con la pintura. De lo accesorio a lo sustancial, de lo epidérmico a lo esencial, el trabajo de Sonia Rueda propone un recorrido inverso por los diferentes estratos de lo real, un trabajo de excavación que va penetrando en las múltiples capas con las que se construye el simulacro, especialmente el recurso al maquillaje como desencadenante de la apariencia, aunque también como metáfora de todo aquello que la pintura cubre o, más exactamente, *encubre*. Pablo Milikua, (Bilbao, 1960) ha desarrollado una iconografía de la vulgaridad que expresa indistintamente en el *ensamblaje* de objetos heteróclitos como en la confección de cuadros en los que la espiral de absurdo y de la cotidianeidad mediática parece no conocer fin. Aunque desde mediados de los noventa, el grueso de su producción se centra en objetos, Milikua sigue manteniendo una fuerte impronta pictórica. Fermín Moreno, (Bilbao, 1970) es, junto a Judas Arrieta, (Hondarribia, 1971) Edu López, Iñaki Gracenea, Iñaki Imaz o Maider López, uno de los artistas más característicos de la tendencia hacia la *instalación* de la pintura: un

movimiento de *colonización* a través del cual lo pictórico invade el espacio expositivo. Video, sonido, iluminación, proyecciones, objetos y cuadros comparten un espacio de relato en el que la significación trasciende los elementos propios de lo pictórico. Si Fermín Moreno se orienta hacia el reflejo de iconos de la cultura juvenil contemporánea, especialmente el graffiti, la publicidad o la decoración, Judas Arrieta orienta monográficamente su obra hacia un aspecto concreto de los *media* y la cultura adolescente: la iconografía *manga*. Josué María Pena, (Sestao, 1964) es un pintor instintivo, que marca el campo de actuación de sus imágenes en torno al tiempo y los acontecimientos de su vida cotidiana. Desde la incorporación de elementos encontrados hasta la utilización de un lenguaje esquemático de referencias a la realidad, la amplia producción del artista se plantea como un barómetro de temperatura pictórica. Alejandra Icaza, (Bilbao, 1966) une en su obra las referencias propiamente pictóricas con la tensión hacia la objetualización y la instalación. Sus obras, frecuentemente de base textil y colores encontrados, exploran el mundo de la infancia y el recuerdo, proponiendo un modelo pictórico de inocencia y felicidad. El trabajo de Julia Irazustabarrena, (Beasain, Gipuzkoa, 1961) tan metódico como práctico, se refiere a la repetición y la diferencia, al contexto en que se desarrollan los elementos de la pintura en función de sus variaciones, sus posibilidades de combinación y desorden. El elemento figurativo constituye sólo el punto de anclaje de una obra que basa su lógica en la posibilidad de la diferencia, en las variaciones de un substrato oscuramente simbólico. Ignacio Sáez, (Bilbao, 1971) une, sin solución de continuidad, pintura y vida, expresión y experiencia, en una radicalidad que aúna elementos expresionistas y graffitistas con la disolución de lo pictórico en la realidad.

3.3. Álava

Alfredo Álvarez Plágaro, (Vitoria, 1960), como otros muchos artistas alaveses, (Juan Luis Díaz de Corcuera, Mintxo Cemillán, Mauro Entrialgo...) sus comienzos artísticos se sitúan en la órbita del *comic*. Posteriormente, Álvarez Plágaro comenzó a experimentar con un juego irónico sobre la identidad, a través del recurso a la *repetición*. Dos, tres o más cuadros, virtualmente iguales, formaban una pieza unitaria en la que se difuminaba la frontera entre las partes y el todo, el centro y los bordes, conduciendo el problema de la malla compositiva a un extremo exasperante, que pone en cuestión cualquier viabilidad de la pintura, a la vez que disfruta de una acomodada atalaya para observar el proceso. Txaro Arrázola, (Vitoria, 1963) es una artista "cerebral", siempre a la búsqueda de nuevas posibilidades de construcción de sentido en la obra, que sin embargo mantiene la idea de pintura como referencia. Explorando el monocromo y la versatilidad de un gesto pictórico repetitivo, ha transitado por la dignidad del trabajo manual, las políticas de género, o la pintura a vista de pájaro.

Txaro Arrázola se orienta cada vez más decididamente hacia un redimensionamiento político del cuadro. Alfredo Fermín [Mintxo] Cemillán, (Madrid, 1961) es uno de los representantes más cualificados de la defensa de algunos elementos clásicos de la pintura, especialmente la perspectiva y la posibilidad de crear espacios de representación. Su obra, situada entre cierta iconografía pop y la tensión melancólica de la metafísica italiana, se encuentra en diálogo continuo con el pasado de la pintura.

3.4. Navarra

Siguiendo indistintamente las trazas de abstracción de Javier Balda, (Pamplona, 1958) o las figurativas de Julio Miguel Pardo, (Pamplona, 1957), artistas bien diferentes, Alfonso Ascunce, (Pamplona, 1966) ha desarrollado una vertiente pictórica plenamente original en cuanto a su carácter experimentador. Trabaja entre el expresionismo y la contención, entre el gesto y la imagen, en obras de una gran versatilidad. Su obra hace patente el diálogo entre elementos encontrados en los *media* y su posterior manipulación pictórica. Patxi Ezquieta, (Pamplona, 1960) ha ido atemperando con el tiempo la agresividad expresionista de sus imágenes, para situarlas en un espacio de sedimentación onírico y subconsciente, elementos que mezcla, con inteligente medida de las dosis, con una componente irónica que ha vertebrado su trabajo desde el comienzo. Asun Goikoetxea, (Pamplona, 1962), entre las versiones más "poéticas" de la transvanguardia y el empleo de la fotografía, entre lo sublime de un recuerdo y el registro mecánico de un paisaje, la obra de Asun Goikoetxea siempre ha buscado una resolución que conviniera a su intención. En todo este proceso, un discurso parece unirlos más allá de cualquier apariencia formal: la presencia de la naturaleza, sus ritmos y sus mecanismos, sus formas estables y sus variaciones. Fernando Pagola, (San Sebastián, 1961), lleva a cabo un desarrollo de pintura plana, en sistemas modulares, de fuerte componente decorativa y simbolización arquitectónica. Más que cualquier otro artista vasco de este periodo, Fernando Pagola parece resumir las posibilidades de una integración de lo pictórico en el ámbito decorativo de la arquitectura.

4. CUATRO PINTORES VASCOS

4.1. José Ramón Amondarain

José Ramón Amondarain, nacido en San Sebastián en 1964, se licenció en la especialidad de pintura en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y, excepto una larga temporada en Madrid, ha sido, a comienzos de los años noventa, uno de los más asiduos participantes en las actividades de Arteleku. Forma parte de una brillante generación de pintores (Luis Candaudap, Jesús Meléndez, Ana Isabel Román, Jesús María Cormán, etc.) con los que, en un principio, mantuvo una cierta afinidad estilística.

ca. Actualmente, Amondarain es uno de los pintores vascos más reconocidos en el panorama del Estado español.

José Ramón Amondarain pertenece a un modelo de artista que prácticamente ha desaparecido en los últimos años: el pintor *puro*. No me refiero al pintor “exclusivo”, aquel que se limita a realizar cuadros y en el que las variaciones, la transformación, se produce ante todo en el cambio de tema o de técnica en el interior del mismo repertorio pictórico, sino a un artista experimentador; curioso, culto, en muchos casos arriesgado, que observa el mundo siempre desde el lenguaje de la pintura.

Y sin embargo, Amondarain ha abordado desde el comienzo de los noventa, un trabajo tridimensional, tanto manipulando la posición del cuadro respecto al plano del muro¹³ como, sobre todo, a través de objetos contruidos con óleo, *Para ciegos*¹⁴, que el artista denomina familiarmente “mochos”. ¿Juegos del lenguaje a través del sutil distanciamiento post-moderno? Plantean un caso extremo, no exento de cierta ironía, de hibridación de los medios. Esculturas realizadas con pasta de óleo. En realidad, no son esculturas o no lo son desde un punto de vista formativo, pues Amondarain las ha ido realizando a base depositar un gran número de capas *pictóricas* de óleo, a la manera de un cuadro patológicamente matérico. Anti-veladuras, negación explícita de la transparencia, opacidad fundamental de lo pictórico y, en definitiva, mejor que otros intentos, como la célebre *Die* de Tony Smith, la auténtica traducción tridimensional de el *Cuadrado negro* de Malévich.

Después del primer *Para ciegos*, radicalmente negro y sin forma, las piezas objetuales de Amondarain, que siempre han acompañado en las exposiciones a sus cuadros, se han ido haciendo más complejas, han adoptado diversas formas, siempre muy abordables, objetos a la medida de la mano, manipulables, introduciendo el color; variedad en las formas y, sobre todo, un completo *display* en sus modos de presentación positiva.

Paralelamente, Amondarain ha explorado el proceso fotográfico como forma de interiorizarlo en

el mundo de la pintura: traducir la sensación lumínica en formas registrables como pintura. Los primeros intentos de dibujo con luz, empleando una linterna como pincel, han dado paso posteriormente a la manipulación digital: imágenes fotográficas, generalmente realizadas por el propio autor que, una vez impresas sobre lienzo, son repintadas y, en algún caso, vueltas a fotografiar; digitalizar y repintar; en una forma de diálogo laberíntico entre pintura y digitalización que conduce a lo pictórico a un límite de interrogación¹⁵.

Durante buena parte de los años noventa, cuando alternaba las piezas de óleo con su representación pintada en el lienzo –independientemente de la frescura de los objetos y los cuadros, su humor; desenfado, habilidad y sutileza– había mucho de malabarismo sobre la representación, un juego de espejos que conducía hacia una “puesta en abismo” sobre los modos de ver del pintor.

Posteriormente, a partir de 1998, Amondarain ha dado una nueva vuelta de tuerca al problema de la representación pictórica a través de fotografiar pequeñas instalaciones que realiza en su estudio como base –como “preparación”, dicho en el lenguaje profesional de la pintura– de obras de nuevo cuño, que mezclan los elementos fotográficos y los pictóricos. Algo que en estas últimas obras de soporte fotográfico se han ido atenuando en buena medida. Fotografía pintada, pintura que parece fotografía, reenvíos especulares. Pero lo importante, tanto en la obra anterior de Amondarain como en ésta, no son tanto las estrategias conceptuales del pintor; sino una *habilidad* concreta para conducir este conglomerado conceptual hacia una solución pictórica efectiva y brillante. No queremos insinuar que Amondarain sea un pintor de “habilidad”, o que ésta predomine en su ideación pictórica, sino que su conocimiento del medio y la extrema exactitud con que lo utiliza es algo decisivo en su obra.

Cuando Amondarain realizaba sus piezas tridimensionales con óleo, alternándolas con cuadros en los que aparecían las mismas piezas representadas a través de fotografías, todos los comentarios se dirigían hacia sus piruetas con la representación o al inteligente hallazgo de las piezas tridimensionales de pintura, y tendían a dejar de lado la propia materialidad de las piezas de óleo, su color; tamaño, densidad, procedimiento de construcción y, por supuesto, su significado, su valor. Ya que las piezas de óleo se encuadran en el límite greenberiano de la especificidad pictórica, su significado debería encontrarse en el lenguaje. Amondarain, sin embargo, insistía sobre su valor figurativo llamando la atención sobre algunas de las piezas, ampliando desmesuradamente algunas de ellas, dándoles variedad,

13. Ver, por ejemplo, *Sin título*, 1993, un cuadro monocromo negro en “bisagra”, Cfr., *Un siglo de arte en los fondos de la Diputación Foral de Gipuzkoa*, catálogo de la exposición en el Centro Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1993, pp. 148-149.

14. Reproducido en *Uztaro 93*, catálogo de la exposición de los becarios de creación artística 1992-1993, Diputación Foral de Gipuzkoa, Arteleku, jul.-ago. de 1993. En opinión de Fernando Huici, “El eco de esa suerte de calendarios cromáticos, que testimonian la interminable secuencia de los días que el artista ha pasado en la intimidad onanista del estudio, obsesivamente enfangado en la manipulación gozosa de sus lujuriosos fluidos, inspiraría a Amondarain una vía inefable desde la que teatralizar, en un impúdico alarde exhibicionista, la más pura y dura materialidad sensual del color”. Cfr., Fernando Huici, “Las malas artes de Amondarain”, texto en el catálogo de la exposición en la galería DV, San Sebastián, feb.-mar. de 1998, pág. 5.

15. Las primeras pruebas de esta forma de dibujo fotográfico se presentaron en la galería DV de San Sebastián en febrero de 1998.

aumentando su protagonismo. Pero los comentarios seguían en el mismo sentido: ¡Ha hecho unas “esculturas” con óleo, qué pictórico! El material óleo –y su coartada conceptual– acababan por restar protagonismo a la configuración concreta de las piezas. Amondarain ha seguido insistiendo, ofreciendo más datos: ha construido vasijas en rotación, objetos escatológicos, *bibelots* delirantes, bocas de ballena, guijarros, esponjas, paletas de pintor: todo para explicar que hay también un sistema figurativo en estos objetos de óleo, que pugna por expresarse de forma independiente.

En las instalaciones que en los últimos años fotografía en su estudio, estas piezas han adquirido un diferente protagonismo, mezclándose con otros objetos encontrados y también especificándose como tema, ya que al mezclarse propician un relato más estructurado. En las estanterías que aparecen en una de estas instalaciones, las piezas de óleo están mezcladas con objetos variados como paletas de pintor o pequeños juguetes japoneses. Esta convivencia propicia un sentido transgresor de la identidad. G. Carlo Argan denominaba “*trompe-l’oeil* invertido” a la serie de *black paintings* de Reinhardt, una calificación que en buena medida conviene a estas piezas de óleo, no sólo por su configuración actual en la obra de Amondarain, sino también por la historia pictórica que llevan detrás, especialmente los cuadros negros colocados perpendicularmente a la pared de 1993.

¿Cómo están construidas estas instalaciones? Desde un punto de vista logístico no pueden ser más evidentes, más encontradas, más “despreocupadas”. Amondarain amontona cuadros, objetos al óleo, estanterías, etc., en un rincón de su estudio, y los fotografía para trasladar todo ello a un nuevo lienzo. Desde un punto de vista estratégico, lo que está haciendo es crear instalaciones portátiles, no dependientes del espacio expositivo. Instalaciones radicalmente *no in situ*, sino al contrario, cómodamente situadas en el espacio familiar del cuadro. Con ello sortea el peligro del formalismo de las instalaciones de cuadros en las galerías, los desequilibrios cuidadosamente improvisados, el esteticismo del *accrochage*, la emotividad y la fascinación del sentimiento de lo sublime ante los cuadros abstractos.

Estas obras mantienen una relación muy particular con las llamadas nuevas tecnologías, así como con la práctica de la instalación pictórica: si bien las fotografías que obtiene de las instalaciones o los objetos son digitalizadas e impresas sobre lienzo en grandes formatos, Amondarain se abstiene de utilizar todo el campo de posibilidades de tratamiento de las imágenes en el ordenador, realizando una especie de paseo analógico al margen de las autopistas digitales o, dicho de otra forma, dejando de lado el *nuevo orden* de la percepción virtual, para reconducir una vez más las figuras a la realidad física y tangible de la pintura.

De forma paralela, si las escenificaciones que realiza en el estudio tienen una evidente relación con las prácticas de la instalación, de disolución de la pintura en el espacio, Amondarain vuelve a dar un rodeo para reintegrarlas en el objeto *cuadro*. Su posición, creo, es ante todo conceptual, es decir, ya no se refiere tanto a la *habilidad* como a la *reflexión* ¿por qué transitar los límites, plantearse como objetivo derribar las fronteras, cuando el núcleo del problema –la expresividad de la pintura– sigue siendo una incógnita?

Respecto a estos dos problemas –la tecnología digital y la instalación pictórica– Amondarain realiza un interesante rodeo, un *reconocimiento* que no le impide inmediatamente después tomar distancia. Una vez conocidas las novedades, explotado incluso parte de su potencial expresivo, Amondarain retorna al ámbito genérico de la pintura¹⁶.

4.2. Jon Mikel Euba

Jon Mikel Euba pertenece a esa categoría de artistas desterritorializados respecto a los géneros del arte, que ponen en cuestión la jerarquía de las disciplinas y abordan en su trabajo una práctica de rastreo transdisciplinar. Como otros muchos artistas de su generación, esta práctica de *extensión* de su actividad no está ligada a una actitud *colonizadora*, que le conduciría a una exploración, a la búsqueda de la diversidad y la mezcla, sino más bien a una actitud crítica hacia la división de los géneros, la limitación de las competencias profesionales.

El origen de su trabajo, a finales de los años ochenta, cuando aún estudiaba en la Facultad de Bellas Artes de Leioa, si situó en torno a la pintura, pero su progresivo y errático paso por otras disciplinas no tiene, como decimos, un carácter expansivo, sino más propio del ejercicio de una crítica. En su trabajo, el dibujo y los murales, la foto y el vídeo, construyen un entramado que quiere cercar la realidad, los acontecimientos, las situaciones de vida desde perspectivas diferentes. No es el suyo un arte narrativo en el sentido de una discursividad coherente, sino más bien de fragmentos, ideas y sensaciones que se amparan en la narración a través sobre todo de una práctica intuitiva.

Jon Mikel Euba, nacido en Amorebieta en 1967, estudió entre 1985 y 1991 las especialidades de pintura y audiovisuales en la Facultad de Bellas Artes de Leioa. Ha completado su formación en diferentes talleres y seminarios, especialmente junto a Txomin Badiola en Arteleku, San Sebastián.

16. Ver, Francisco Javier San Martín, “José Ramón Amondarain, Post-instalación”, en *Itinerarios 1998-99*, Fundación Marcelino Botín, Santander; dic. 1999-ene 2000, pp. 22-23.

La pintura de Jon Mikel Euba ha tenido siempre un contacto muy próximo a la imagen mediática, a través de la que construye un aparato crítico en torno no sólo a los acontecimientos de la realidad, sino a la retórica de los propios medios. A comienzos de los años noventa, su obra se centró en ese amplio panorama de las “políticas del yo”, una exploración de la propia imagen, convertida en mascarada, que hablaba sobre todo de la retórica y los estereotipos mediáticos. Técnicamente, estos autorretratos estaban realizados ensamblando grandes fotocopias en blanco y negro cuyo origen eran autorretratos fotográficos. Y esta factura característica de las fotocopias ampliadas, con su esquemática reducción de la gama de grises a un negro uniforme y ensuciado, ha continuado perviviendo en su obra a través de la práctica más característica de su obra actual: los grandes dibujos monocromos, lo que en el lenguaje del *comic* se llamaría “línea negra”, realizados sobre el muro de la galería. Estos dibujos, también transposiciones de imágenes fotográficas, realizadas generalmente por el propio artista, mantienen aún ese carácter formalmente sintético y de sintaxis narrativa propio de la imagen mecánica.

A pesar de esta disponibilidad material para las narraciones en soporte audiovisual o fotográfico, unido a la irónica definición de una pintura mural que tiene la inmediatez y los usos del *graffiti*, hay un elemento que Jon Mikel Euba emplea en la base de su proceder: el dibujo. El dibujo de pequeños esquemas en hojas de papel, como forma de ideación de imágenes y situaciones, el dibujo mural como forma de presentación de la obra. El propio artista declara: “Quizás lo más importante sea que esa amplitud de recursos visuales se entienda por el desapego hacia cada una de las disciplinas a las que pertenecen dichos recursos, es decir; que ni soy fotógrafo, ni pintor ni nada de eso. Me gusta pensar que simplemente fabrico imágenes de diferente naturaleza. Por otra parte, todo mi trabajo tiene como eje el dibujo, como lugar donde obtengo imágenes que me sorprenden y con las que trabajo”¹⁷.

Si en una tácita división de las competencias estéticas, al dibujo le suele tocar el papel de la ideación, la génesis visual del proyecto, en las piezas de Jon Mikel Euba, el dibujo aparece más bien como captura de imágenes, la expresión que normalmente empleamos para la recogida de tomas digitales. Es una forma de dibujo que recoge estados de la realidad, momentos muy concretos de la actividad juvenil –con sus ropas, accesorios y situaciones características– pero en las que el fenómeno concreto que debería narrarse (gamberrismo, terrorismo, diversión extrema, accidente...), queda cuidadosamente indefinido. Porque no ocurre nada concreto, o las imágenes del artista no lo muestran, sino una mezcla de todo lo que podría

ocurrir en el contexto y la situación dadas. Según explica Antonio Álvarez Reyes: “Ya no se trata sólo de evidenciar los mecanismos de construcción de ese entorno que nos permite hablar de lo real, sino de narrar; mediante diversas técnicas, su ilusionismo, su capacidad de construir otra(s) vida(s) mediante el fingimiento o el engaño”¹⁸.

Pero su dibujo no es digital, al contrario, es plenamente analógico, anclado incluso simbólicamente a los procedimientos de la pintura mural, y las consecuencias que eso acarrea como localización de la obra, relación con un espacio concreto y una arquitectura.

Este despliegue en el espacio real de la galería, a menudo con formatos monumentales de más de diez metros, tiene un doble sentido *escenificador*¹⁹. Por una parte, las ficciones condensadas en la imagen, por otra el despliegue mural del dibujo. El mundo contemporáneo y los útiles del pasado, la volatilidad de las situaciones efímeras y el anclaje de la obra en el muro. Pero también, al aludir a la condición de *graffiti* de algunos de sus dibujos, se evidencia su voluntad o su destino efímero. El artista declara que le gustaría que su vida durara más que las tres semanas de la exposición²⁰, que permanecieran ligados a su espacio, pero sin embargo, a este deseo antepone la voluntad de ligarlos al muro, como inmediatez y, posiblemente, como desperdicio, como resto de algo cargado de intensidad.

4.3. Juan Pérez Agirregoikoa

Juan Pérez Agirregoikoa, nacido en Donostia en 1963, ha estudiado, como el resto de pintores que analizamos más extensamente en estas páginas, en la Facultad de Bellas Artes de Leioa, continuando luego su formación en arte y filosofía en la Universidad París VIII, ciudad en la que vive desde comienzos de los años noventa, aún sin haber perdido su contacto con el País Vasco, ya que transcurre largas temporadas trabajando en Arteleku.

Surgido, como la gran mayoría de pintores de su generación, en el aprendizaje del expresionismo, Pérez Agirregoikoa ha ido tomando distancia con los años respecto a la pintura como diálogo con el cuadro, para abordar un trabajo más analítico, marcado en buena medida por un equilibrio entre la deconstrucción de los elementos de la pintura, el humor y la ironía.

A lo largo del proceso de crisis de la pintura se ha producido un amplio debate sobre su *extensión* y su *especificidad*, es decir; sobre el carácter más o menos legítimo de alternativas pictóricas que

18 Antonio Álvarez Reyes, “Escenarios, la necesidad de actuar, catálogo de la exposición *Escenarios*, Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid, enero-marzo de 2000”, pág. 9.

19. Antonio Álvarez Reyes, *Ibid.*, pág. 9.

20. Manel Clot, entrevista citada, pág. 24.

17. Manel Clot, Jon Mikel Euba, *Disco 2000*, nº 8, verano de 1999, pp. 20-25, *cf.*, pág. 24.

albergaban ciertas manifestaciones metapictóricas, situadas sobre todo entre lo fotográfico y la extensión en el espacio de la instalación Puristas y aperturistas han pugnado durante años por una definición estricta de la pintura cristalizada en la idea de *cuadro* y otra más extendida, arropada en el despliegue de una más extensa *pictoricidad*.

Pero resulta que obras como las de Juan Pérez Agirregoikoa subvierten radicalmente estas discriminaciones y desmienten la pertinencia de este debate, ya que sus obras no pretenden “cuestionar” el cuadro a favor de una forma más pura de lo pictórico —a la manera francesa de Buren o Support-Surface— sino realizar pintura precisamente a través de la acumulación de cuadros. En sus obras de la segunda mitad de los noventa, las premisas de la vanguardia pictórica, que consideraba el cuadro como un objeto superado por la historia, han sido ingeniosamente invertidas. Sus cuadros contruidos con pequeñas porciones en forma de rombo no son, sin embargo, “cuadros”, a pesar de todas sus características, sus formatos diferentes, la variedad del color, etc., sino humildes baldosas de una irónica *reconstrucción* de la pintura. Cuadros como baldosas, producidos e instalados de forma repetitiva, como un albañil que embaldosa un pavimento para producir un “campo de color”, como un *Alloy Square* de Carl Andre vuelto a situar en la pared, o un Pollock que, después del *cutting*, se hubiera arrepentido, volviendo a ensamblar la obra.

La perspectiva del trabajo de Juan Pérez incluye el humor como elemento clave. Los “momentos fuertes” de la pintura moderna, Picasso, Malévitch, Mondrian, Albers...) no son sólo objeto de una deconstrucción formal, sino también la base de un relato añadido, un relato humorístico, cómplice y perverso. ¿La deconstrucción de la modernidad ha de ser necesariamente un discurso formalista, o también son posibles las respuestas que desdramaticen tanta arquitectura formal y discurran por los terrenos del relato?²¹.

A pesar de que la obra de Pérez Agirregoikoa ha discurrido, desde comienzos de los noventa, en un plano irónico que basculaba entre la admiración y el rechazo a sus modelos, entre la necesidad de ser moderno y la constatación de su imposibilidad, con la serie de cuadros de Albers demediados, amontonados sobre el suelo de la galería o “instalados” en la pared, Pérez Agirregoikoa fue decantándose más decididamente hacia el predominio de una práctica deconstructiva basada en el humor:

Todo lo que era proyecto y trascendencia en la geometría de los años cincuenta, ha acabado adoptando en sus cuadros un carácter irrisorio.

21. Cfr. Francisco Javier San Martín, “No haré nunca más arte aburrido, 100 veces”, texto en el catálogo de la exposición *Más cósmico, muy profundo y lleno de sentido*, en la casa de Cultura de Basauri, feb.mar de 1999.

Como tantos artistas fervientemente post-modernos, trabaja desde el interior; podríamos decir, “a traición”: adopta ciertas formas de sus predecesores —geometría, serialidad, estructura matemática, estricto control del color; limpieza visual— para argumentar lo contrario, y para demostrar que en arte las formas no se corresponden necesariamente con los contenidos.

Estos elementos que comentamos aparecen en *Extrema debilidad*, una obra de visualidad rotunda, en la que a la ironía sobre el lenguaje geométrico de la pintura se une un comentario mordaz sobre la idea de cuadro como bandera y viceversa, la idea de bandera como cuadro. El campo de color uniforme, el *color field* de la época heroica, ha sido substituido por pequeños fragmentos coloreados, a modo de teselas de mosaico, que ironizan sobre la uniformidad de la pincelada o, más exactamente, sobre la propia idea de pincelada. El icono de la bandera, por su parte, se encuentra sometido a una operación subversiva tan elemental como efectiva²².

Por su parte, la actual serie de rombos trata sobre los arlequines de Picasso, el pintor que destruiría definitivamente el carácter unitario de la obra, ocupándose de salvar alguno de sus fragmentos, pero también —conociendo su trayectoria de comentarios irreverentes a la tradición de la abstracción geométrica— sobre Mondrian y todos los pintores geométricos que al girar el soporte del rectángulo pictórico y convertirlo en rombo buscaron marcar las diferencias respecto al espacio ortogonal de la arquitectura. La metodología de trabajo en estas obras sigue siendo, a pesar de todo, formal. Pérez Agirregoikoa se ocupa en rellenar (con cuadros, no con pintura) los huecos triangulares que había producido el giro de Mondrian. La pintura vuelve así a sus cauces rectangulares. Esta operación tiene un origen formal, pero una resolución deconstructiva.

En sus cuadros hay un destello de ironía junto a una evidente complicidad con buena parte de la pintura que consideramos más característica de la modernidad. La tradición geométrica que comenzó con Malévich, Rodchenko o Mondrian, pero que Juan Pérez *retrotrae* hasta los Arlequines de Picasso o, más exactamente los contemporiza, ya que *lee* el Picasso de 1905²³, junto a las de 1915, como el *Arlequín* del MoMA, o las dos versiones de *Tres músicos*, realizadas en Fontainebleau en 1921²⁴ cuando ya ha pasado la

22. Cfr. Francisco Javier San Martín, “Extrema debilidad”, texto en el catálogo *Artistas vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorro Vascas: Últimas tendencias*, Federación de Cajas de Ahorro Vascas, Bilbao, 1996, pp. 76-77.

23. Cfr. *La familia del Arlequín* o *Dos acróbatas con perro*, pintados ambos en la primavera de 1905, donde los rombos aparecen como un *pattem* abstracto con un tratamiento muy pictórico. Ver William Rubin, *Pablo Picasso: retrospectiva*, cat. de la exp. en el Museum of Modern Art, Nueva York, may-sep. de 1980 Polígrafa, Barcelona, 1980, pp. 62 y 63.

época romana con Diaghilev y cuando la complicidad con Apollinaire ha dado paso a otra más real con Jean Cocteau. Las referencias se multiplican hasta el vértigo del laberinto, un espacio de referencias asfixiantes, en las que la pintura se convierte en motivo para hacer arte a través de miradas cruzadas, caminos de ida y vuelta, un espacio incomprensible.

El mapa del laberinto tiene, sin embargo, puntos de referencia, cruces transitados que insinúan un ámbito de legibilidad. Los Arlequines de Picasso de 1905, en estilo lánguidamente expresionista, junto a los rombos constructivos –abstracciones y, simultáneamente referencias figurativas a la *gestalt* del Arlequín– de las obras de 1915 y 1921. Este trayecto está punteado por el *Cuadrado negro* de Malévich, las formas triangulares de Popova, Udalzoza o Rodchenko y, simultáneamente, por el *Rétour a l'ordre* de Cocteau. De lo figurativo a lo abstracto, de lo descriptivo a lo formal.

Pero esto sólo es el principio del laberinto, un prolegómeno histórico que continua después de la guerra, porque tiene un cierto afán de interpretación global de la modernidad. De los rombos de Picasso pasa a los cuadros de Albers, tan exquisitamente torpes, como continuadores de la tradición del Picasso más abstracto; y Peter Halley, como comentarista figurativo de Albers, Newman o Reinhardt. El resultado: un monocromo blanco formado por una malla romboidal (Manzoni, Castellani, Schoonhoven, Vasarely) que exhibe una impúdica mancha marrón: los calzoncillos del Arlequín. Esos cuadros de Juan Pérez están pintados en París, como reivindicación de una marca de origen.

Alicia Fernández ha escrito sobre esta relación con la geometría del siglo XX: Un ejercicio que es en apariencia deconstructivo pero que también refleja un relato añadido, humorístico, cómplice y perverso con la historia de la pintura. Algo presente en sus trabajos anteriores al dialogar con Josef Albers y Peter Halley, ahora con Mondrian y Picasso. De igual forma, mantiene la ironía de títulos como *Calzoncillo de arlequín*. Una mancha de orina en un calzoncillo de arlequín, explica el pintor; pudiera ser la metáfora de aquellos modernos que vieron truncado su proyecto y terminaron instalados en el silencio pintando arlequines y escenas de circo²⁴. Juan Pérez no se refiere al “circo” lúdico de Degas, Picasso y Beckman, sino al circo siniestro del último Rodchenko, no siniestro por los artistas, malabaristas o trapezistas, sino por los cuadros tan viles que representaban estas escenas del circo estalinista.

Al final de todo, Juan Pérez no es historicista. Su obra se realiza desde una contemporaneidad

24. *Ibid.*, pág. 191 y pp. 230 y 231.

25. Alicia Fernández, *Gure Artea*. 2000, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2000, pp. 52-53.).

que es activista y vitalista: hacer vivir a la pintura viviéndola como una conversación que genera imágenes.

En algunos casos, los más interesantes, esta familiaridad ha llegado a adquirir un cierto aspecto provocativo: aludiendo a la idea de plagio o incluso auto-plagio, la hace inviable, ya que su trabajo se encamina ante todo a demostrar en la práctica que la pintura es siempre estrictamente contemporánea, intensamente manual, relacionada con lo más próximo. Son obras que van más allá de la relectura, porque su texto se escribe cada vez desde el presente.

También la reconfortante idea de estar realizando algo en la línea de una tradición, algo que ya fue ensayado por otros en diferentes lugares, algo que se hace actual siempre que se lo evoca. En el sentido de la vieja abstracción, los cuadros de Pérez Agirregoikoa son una definición estricta del acto existencial. Se entienden sobre todo como imágenes de conversaciones, de complicidad maliciosa –como la página Web con desnudos de artistas que proyecta junto a Iñaki Imaz y Paco Polán– de familiaridad con la Historia del Arte, de convivencia y de sospecha. Juan Pérez ha estudiado Historia del Arte y Estética, pero no parece que el conocimiento libresco tenga mucha importancia en su trabajo, más orientado a una forma de conversación, de relación en torno al criticado arte de la pintura.

4.4. Marina Mendieta

En la obra de artistas recientes, la ambigüedad entre los géneros –especialmente entre pintura, escultura, instalación y fotografía– no es sólo producto de un trabajo que quiere ser voluntariamente desordenado y carente de límites, sino que surge de la propia concepción de la obra, del núcleo de la idea. Piezas escultóricas que se emplean en la pirotecnia del color junto a cuadros que ensayan un cierto despliegue espacial. La idea de mezcla, de atravesar fronteras está más presente que nunca, no forma parte de la obra como “ingrediente”, sino como desencadenante en el origen.

Los pintores no quieren reconocerse en su medio, sino colonizar los más próximos; los escultores hacen otro tanto. Ambos acuden a las prácticas de instalación y a la representación fotográfica, de forma que podemos concluir que no sólo aquí, en el País Vasco, sino en cualquier lugar del arte globalizado, es imposible definir un espacio específico –en la tradición greenberiana– de la pintura²⁶.

Hemos escogido la obra de Marina Mendieta, debido a que aunque su obra tiene una fuerte com-

26. Sin duda, esa “travesía del desierto” que ha llevado a cabo la pintura en los años noventa, ha dado lugar también a resistentes a ultranza, fundamentalistas del medio, que ven la continuidad histórica de la pintura modernista la única salvación para el arte y que buscan, por lo tanto, en la pureza del medio un modo de afirmación.

ponente objetual desarrollada en tres dimensiones con objetos encontrados o elaborados por la artista, en su obra se entrecruzan intereses variados y ha abordado en ocasiones una interesante manipulación de temas e ideas surgidas de la pintura. En su intento de “atrapar el espacio”, buscando un *lugar* para el arte, la artista emplea recurrentemente su cuerpo como instrumento de medida, sus manos como herramienta primaria y versátil.

Nacida en Barakaldo en 1974, ha estudiado en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, licenciándose en la especialidad de escultura en 1997. Ha completado sus estudios en años sucesivos en Marsella y Arteleku.

Más que propiamente cuadros, las obras de Marina Mendieta trabajan sobre la manipulación de lo pictórico. Lejos de vivir anclados en el plano, sus pinturas habitan el lugar expositivo como objetos que quieren una presencia más evidente en el espacio –real y existencial– del espectador. La propia artista habla de sus obras como “una pequeña investigación del lugar en el que obra y espectador se encuentran”²⁷.

Esta “ocupación” del espacio se ha realizado de dos formas bien diferentes: a) como “desplegado” del cuadro, a través de bisagras que pliegan y despliegan el plano de una pintura monocroma y que de esta forma, sin figuras, sin perspectiva, evidencia más claramente la especulación geométrica que lleva a cabo la artista. Esto ocurre por ejemplo en “Gimnasia espacial I”, 2000, seleccionada en la edición de los premios *Gure Artea* de ese año²⁸. Sobre la base de un módulo cuadrado y monocromo, la obra genera, por su propia lógica geométrica y biológica, una serie de planos triangulares que a su vez generan otros. Un desarrollo biológico de crecimiento que habla de una pintura que se sitúa como metáfora de un organismo vivo.

Relacionada también con la vitalidad y la habitabilidad, en la línea de obras como “La Casa de Adán”, 1998, se encuentra una obra importante,

como “Casa elástica”, adquirida por la UPV/EHU en la convocatoria de para su Patrimonio²⁹, dos estructuras metálicas colocadas en ángulo, como un tejido a dos aguas, sobre la que se tensa un tejido azul. Uniendo visualmente la idea de casa primitiva, de tienda de campaña y de cama en torno a la idea de una pintura vivencial, Marina Mendieta recurre al estudio sobre las funcionalidades de lo público y lo privado, el mundo de los sentimientos y de las funcionalidades. Como escribe Paco Juan Costa, “La obra de esta artista enfrenta el mundo de lo privado y lo público, aceptando el juego necesario entre ambas entidades, la posible trascendencia del individuo parece planteada como una experiencia solitaria o minitribal, plantea la inevitabilidad y la necesidad del aislamiento en un espacio y tiempo que es secuestrado, sustraído y encerrado para crear; desde el que dominar la forma-presencia, la que se pondrá en circulación, donde construir el modelo, la forma a comunicar como formas elaboradas desde el interior”³⁰.

b) como amontonamiento o acumulación de “salpicaduras”. En “Con-posición” o en “Insixto”, en las que pintura se hace irónicamente “mancha” o “salpicadura”, en torno a la idea de un azar reconstruido. El color ha pasado de lo indescriptible del azar hasta el paciente recorte, ya que no es pintura propiamente dicha la que forma los planos de color; sino tejido recortado, lo que se emplea como elemento que aumenta la *materialidad* del color; pero también la precisión del recorte, el aspecto premeditado del perfil.

Por otra parte, en la citada “insixto”, las salpicaduras corresponden al perfil de manos –la herramienta natural del pintor– agrupadas en tres pilas de seis manos dobles. Los aspectos puramente antropológicos, en los que la mano aparece como el primer elemento de referencia para reconocer el espacio, se mezclan en esta obra con otros de índole profesional, en los que la mano aparece mimetizada con la propia pintura, haciendo de la herramienta y del soporte una identidad solidaria³¹.

27. Marina Mendieta, “Proyectos”, texto inédito, 1998.

28. Alicia Fernández, *Gure Artea 2000*, Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2000, pp. 36-37.

29. Patrimonio de la UPV/EHU, Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo, Barakaldo, mar-abr de 1999.

30. Paco Juan Costa, “Comunicación existencial”, en *Ezkerde plastika*, vol. 11, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1998, s. p.

31. En un orden muy diferente, la artista identifica también las seis manos dobles en cada uno de los montones con la multitud y con 666, el número cabalístico o “Legión”, como se denomina a sí mismo Belcebú”, Cfr: “Insixto”, texto inédito de la artista, 1998.