

LA ABSTRACCION LIRICA, GESTUAL Y MATERICA (MOVIMIENTO EN EUROPA, AMERICA Y PAIS VASCO)

Edorta Kortadi Olano

RIEV. Revista Internacional de los Estudios Vascos
Año 43. Tomo XL. N.º 1 (1995), p. 77-95
ISSN: 0212-7016
Donostia: Eusko Ikaskuntza

La Abstracción Lírica, Lírica, Expresionismo Abstracto, surgido a ambos lados del Atlántico en las décadas 50-60, tuvo una repercusión notable también en el País Vasco donde destaca la obra de Eduardo Chillida, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga, Mari Paz Jiménez y Amable Arias. El presente trabajo trata de ofrecer un panorama tanto sincrónico como diacrónico de esta tendencia.

50-60. hamarkadetan Atlanikoaren bi aldeetan sortu zen Abstrakzio Lirikoak edo Expresionismo Abstraktoak Euskal Herrian ere oihartzun nabarmena izan ruen, bertan Eduardo Chillida, Rafael Ruiz Balerdi, Jose Antonio Sistiaga, Mari Paz Jiménez eta Amable Ariasen obra gailentzen delarik Lan honetan joera horren ikuspegi sinkronikoa eta diakronikoa eskaintzen saiatzen gara.

Lyric Abstraction, or Abstract Expressionism, which rose between the 50s and 60s on both sides of the Atlantic, also had a considerable repercussion in the Basque country, where the works of Eduardo Chillida, Rafael Ruiz Balerdi, Jose Antonio Sistiaga, Mari Paz Jimenes and Amable Arias stand out. The present work intends to offer a New, both synchronic and diachronic of this tendency

1. INTRODUCCION GENERAL

Los cataclismos sociales y políticos originados por las dos guerras mundiales afectaron profundamente y de manera radical tanto a los jóvenes artistas de Europa como de América. El avance tecnológico/científico ya no podía ser la garantía del progreso social y político. El racionalismo y la fe ciega en los avances de la máquina y la cibernética estaban desacreditados con todas sus consecuencias. En lo que se refiere al arte, las premisas lógicas y bastante lúcidas suscitadas por el cubismo y los movimientos posteriores de entreguerras habían perdido toda su atracción y dirigismo. La situación del arte era ciertamente desesperada, planteándose en algunos cenáculos hasta su misma “muerte”.

En su origen, como aseguran los mejores teóricos y tratadistas, se trataba de una revolución moral: en una sociedad que aceptaba el genocidio, los campos de exterminio y la bomba atómica, no se podían dar actos bellos de creación. La guerra no era más que el aspecto culminante de la destrucción sistemática y organizada, del hacer para destruir de una sociedad que se autodefinía como “consumista”.

Ciertamente la generación que empezó a pintar en los años treinta y principios de los cuarenta estaba en una situación espiritual desesperada. Se necesitaba urgentemente un nuevo enfoque, una nueva estructura, una nueva cosmovisión para resolver lo que parecía ser una crisis ideológica profunda. La situación era tan mala que muchos artistas se sentían libres para ensayar cualquier cosa por absurda que pareciera. Muchos de ellos repudiaban la hegemonía de la inteligencia y de la razón establecida expresándose de manera totalmente libre y subjetiva. Robert Motherweld señalaría: “Se precisa ante todo una experiencia sentida, intensa, inmediata, directa, sutil, unificada, cálida, vívida, rítmica”.

Numerosos pintores comenzaron así una nueva experiencia vivida: pintar sin ningún tipo de trabas, colocando el pigmento según los niveles más profundos de su ser y de su propia biología. Todo el mundo se puso de acuerdo en que se trataba de un objetivo valioso: liberar a la mente humana de toda acción autoritaria represiva. El arte se convertiría así en un método de auténtica autorrealización, iniciado ya por los surrealistas.

El existencialismo proporcionó, por otro lado, la base teórica para mantener esta actitud, tal vez más como clima de opinión que como propia filosofía. Los escritos de Jean-Paul Sartre se convertirán en los textos base de lectura, y los artistas abstractos, tanto de Europa como de América, pronto simpatizarán con su teoría de que sólo el hombre es responsable de su destino, él lo tiene que hacer y rehacer para sí mismo. La conciencia del hombre es subjetiva, y jamás puede verse a sí misma objetiva y efectivamente, salvo a través de la “mirada del Otro”. Si los demás actúan como espejos en los cuales verse, también lo puede hacer la obra de arte.

Pese a todo, Sartre no mantuvo mucho tiempo su postura de “salvación a través del arte”, aunque convenga reseñar que sus postulados tuvieron una cierta resonancia en numerosos artistas que se encontraban aislados y desconectados en aquel momento. Esto les permitió sobre todo adquirir seguridad en sí mismos mediante su propio trabajo. La tesis existencialista de que “ser es hacer” proporcionó una justificación intelectual a un enfoque que daba importancia sobre todo al proceso, más que al producto acabado.

Ciertamente en todos estos asertos los surrealistas habían mostrado ya bastante antes el camino. Algunos de sus artistas, basándose en el método de la asociación libre del psicoanálisis, habían formulado ya la técnica del automatismo. El artista desencadenaba sus sensaciones y experiencias de forma automática y completamente libre, explotando así el azar, lo accidental y dando valor a lo imprevisto. La definición original del surrealismo hecha por André Breton en 1924 poseía todavía toda su vigencia: “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo (pronto explicitaría que podían ser las artes plásticas) el funcionamiento real del pensamiento”. Se trataba de un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

También —asegura Anthony Everitt— existieron en este momento otras muchas influencias, como la de Paul Klee que tuvo un interés post-freudiano por los sueños y combinó un ingenio refinado con un candor casi infantil. De hecho, muchos artistas consideraron que la simplicidad del arte infantil y el de los psicópatas eran tan instructivos e interesantes como la obra de sus inmediatos predecesores.

Un grupo de artistas del norte de Europa también sacó del expresionismo alemán un estilo muy vigoroso y plástico. Los llamados “pintores matéricos” (“matters-painters”) inventaron una variante novedosa del collage: mezclando arena, yeso y otros materiales con pintura, dieron al lienzo plano algo de la solidez tridimensional de la escultura.

Conviene indicar por otro lado que este nuevo acento en el gesto, la materia o en el mismo “acto de pintar” no fue consecuencia única de una simple revalorización del discurso y la tradición occidental contemporánea, sino que los artistas encontraron una fuente de inspiración en el arte oriental, sobre todo en la caligrafía china. De esta manera se esclarecía en parte la crisis de repertorios ideológicos que venía sufriendo el discurso histórico occidental.

En la caligrafía china, la pincelada tenía una importancia suprema. El pintor/escribiente eliminaba la contradicción entre sujeto y objeto, concentrándose en el proceso de elaboración de signos. De esta manera participaba en la elaboración de una serie continua y potencialmente infinita de acontecimientos, algo parecido al proceso cósmico de generación y regeneración, con la única diferencia de que estos acontecimientos artísticos quedaban congelados.

Quizá merezca la pena reseñar además la conexión existente entre los *graffiti* en lugares públicos y la caligrafía oriental. Los *graffiti* también eran gestos congelados, de rechazo del contexto a diferencia de la caligrafía oriental, y que quizá por ello atrajeron la atención de los hombres desilusionados y faltos de identidad con el sistema. En vez de escaparse de su yo al modo oriental —aseguran algunos tratadistas— ellos quisieron proclamarlo. La creatividad era así una secuencia de elecciones libres, no condicionadas, a través de las cuales podían redimirse de su alienación en una sociedad y una tradición artística demasiado fosilizada. En el fondo, se trataba de una forma de autodefensa.

Dentro de esta tradición del “acto de pintar”, hay que hacer constar por último una distinción radical entre la escuela de París y la escuela de Nueva York.

Los pintores franceses jamás abandonaron del todo los repertorios ideológicos -mensajes, signos, temas- detectándose incluso en muchas de sus obras los principios tradicionales de la composición. Los pintores de Nueva York trataron duramente de superar ambas cosas, aunque muchos no lo lograron en un primer momento. Y en esta línea exploraron todas las implicaciones del descubrimiento de que “lo que iba al lienzo no era una pintura sino un acontecimiento”.

2. HISTORIA DEL MOVIMIENTO

El desarrollo independiente de la Abstracción lírica a ambos lados del Atlántico no es un fenómeno tan especial como puede parecer a primera vista. La simultaneidad del invento es común en las ciencias y las artes en muchos momentos de la historia. Cuando las condiciones objetivas son casi las mismas, nada hay de sorprendente en las coincidencias de sucesos y desarrollos en ámbitos diversos y distantes.

Inmediatamente después de la segunda guerra mundial, Europa y América compartieron la herencia del cubismo y del surrealismo, el “malaise” de postguerra y la crisis de los repertorios ideológicos (temática). Lo mismo sucedió con los principios del nuevo Arte Abstracto Europeo, conocido en distintos lugares como Arte Informal (o “art informel”). La abstracción lírica o el tachismo tuvieron mucho en común con la escuela de Nueva York: hubo numerosas declaraciones sobre la espontaneidad de la técnica, la liberación de las viejas convenciones formales, el cultivo del subconsciente y el rechazo del espacio ilusionista heredado del Renacimiento.

No obstante asegura Anthony Everitt, los parecidos entre ambos focos esconden distintos objetivos. Europa, con su vida artística aún controlada por París, era menos radical en todas sus planteamientos y propuestas que América.

Así, Pollock y su contemporáneo europeo Dubuffet se entusiasmaron con el potencial de las técnicas y los materiales extraños. Pero mientras uno vertía pintura líquida en la tela, mezclándola con “arena, vidrio roto y otros materiales raros”, el otro creaba sus empastes con yeso, goma, masilla y asfalto. Y así, mientras que Dubuffet fijaba su atención en los materiales mismos (“Hago todo lo que está a mi alcance por rehabilitar objetos considerados desagradables”), Pollock por su parte, sólo estaba interesado en facilitar el acto creativo. Tampoco se dará en Europa el repudio de la pintura de caballete mediante el aumento de escala, ni tampoco la existencia de los campos de color uniforme.

Posteriormente, el triunfo de los Estados Unidos llevó a una cierta desvalorización de la escuela de París o, por lo menos, según algunos autores, de sus figuras principales. Y es que, según Clement Greenberg y algunos críticos neoyorquinos, la última generación de París aún buscaba la “calidad pictórica” en el sentido tradicional, enriquecían la superficie con láminas de óleo o barniz, y tendían a confeccionar el diseño artístico de modo que todavía gustara e impresionara a la vista.

2.1. EUROPA

Esta crítica, pese a su agudeza, no hacía del todo justicia, ni colocaba en su lugar a autores tan importantes y significativos como Georges Mathieu, Wolfwang Schulze, Jean Dubuffet y los posteriores Antonio Tápies, Antonio Burri, Lucio Fontana, Jean Fautrier, Jean-Paul Riopelle, Hans Hartung, Pierre Soulages, y el grupo de artistas daneses, belgas y holandeses denominado “Cobra”.

1932-36 Wols era el “nom de guerre” de Wolfwang Schulze (Berlín 1913-París 1951), cuyo estilo de vida excéntrico y bohemio fue en sí mismo —según Mathieu— un logro creativo. Pero además su obra tuvo una gran influencia en la década posterior: pinceladas libres, gestuales y nada planeadas, utilizaba el color creando un espacio vago e incierto, abstracto, recorrido de garabatos y formas micromoleculares.

Igual que Pollock, Wols fue un aventurero que utilizó su arte como vehículo de su propia autorrealización. En sus dibujos, las formas orgánicas se funden con formas biomórficas imaginarias y sugeridas por una mente somnolienta y alcoholizada.

1942-46 Jean Dubuffet (El Havre 1901) fue la segunda figura en orden de importancia que emergió en la Francia de postguerra. Fascinado por las pinturas infantiles, de psicópatas y amateurs, inventó el término “art brut” (es decir, bruto, sin tratar, sin refinar) para definir su postura anti-artística, tosca pero eficaz. La capacidad adquirida de bien pintar —según Dubuffet— tenía el defecto de extinguir la espontaneidad y la vida de la obra de arte.

Quizá por ello, sus primeras obras (casas, naturalezas muertas, figuras), poseen cierto desarreglo, una “maladresse anti-plastique”, un rechazo intrínseco de la llamada históricamente calidad artística. Justamente el aspecto que Greenberg atribuye en su acusación a la escuela de París.

Hacia el año 1946 y siguientes, Dubuffet comenzaría en serio la experimentación de nuevos materiales: plastilina, objetos de uso cotidiano, polvo, o paredes, buscando sobre todo en ellos su simplicidad caprichosa.

Nuevos enfoques en el tratamiento de la *materia* física (“matière”) se encuentran en la obra de muchos europeos que quisieron, al igual que Dubuffet, no sólo incrementar su alcance expresivo, sino también atacar las convenciones del “arte serio”.

1953 Antoni Tápies, nacido en Barcelona en 1923, adoptó en 1953 un estilo basado en la materia, utilizando una mezcla de goma, yeso y arena. Sus repertorios tanto formales como ideológicos, denotan una desesperación por el presente industrial y una nostalgia por lo “natural”. Estos tres conceptos, jugar, mirar, pensar, articulan el sentido moral de toda su pintura. La finalidad que persigue conscientemente en su obra es todavía arrancar los misterios del mundo que nos rodea.

Tápies como Dubuffet da frecuentemente a su pintura la substancialidad de una pared (su nombre, por una coincidencia en catalán que le agrada significa “paredes”), y en su superficie de gruesa textura araña y azota, raya y esculpe un diseño elemental, geométrico. En otras obras por el contrario, elimina el equilibrio, o se sumerge en técnicas gestuales espon-táneas, o más recientemente incorpora objetos reales a su obra como canastas, cañas, camisetas.

1953 El artista italiano Alberto Burri, nacido en 1915 en Città di Castello, manipula y daña, para ser más exactos, materiales confeccionados de antemano. Su obra es reconocida sobre todo por sus sacos en los que juega articulando pedazos de apillera, pastas y texturas. También ha realizado collages en metal, madera y materiales de embalar.

En Francia y en todo Europa, gran número de artistas confirmaron con sus propuestas la obra matérica de Dubuffet y el informalismo de Wols. Jean Fautrier (París 1897-1964) utilizó en sus figuraciones abstractas la pasta gomosa, el cemento y el yeso; Jean-Paul Riopelle (Quebec 1922) ejecutó un panteísmo no-figurativo anclando sus raíces en el paisaje. Técnicamente, se interesó por la textura y desmenuzó sus diseños en pequeñas manchas de color

vivo sostenidas por finas líneas de fuerza. Lucio Fontana (Argentina 1899-Milán 1969) rasga o acanalaba el espacio físico del lienzo logrando sugestivas tridimensiones.

Pero si la materia es una dimensión fundamental de la escuela de París, el gesto es sin duda alguna otra. La marca del pincel o el signo caligráfico, vistos como registro de la actividad psíquica profunda, fueron para muchos pintores sensibles contenidos pictóricos suficientes. Esto daba importancia sobre todo al "acto de pintar", pero en contraste con los Estados Unidos, pocas veces representó un sentimiento profundo. Para los pintores de la escuela de París resultó un medio de hacer nuevos tipos de diseño en los que podían indagar e investigar a menudo con fines meramente decorativos.

1954 Las improvisaciones psíquicas de Hans Hartung (Leipzig 1904) se sustentan en formas automáticas nerviosas que tienen una gran deuda con el arte oriental. La pintura para él es un lenguaje de signos abstractos en el que las energías humanas se trasladan y transparentan en unas formas concretas.

1959 A menudo Hartung ha sido comparado con Pierres Soulages (Rodez 1919), cuyas composiciones están realizadas con un enrejado de anchas franjas negras, como las anchas pinceladas de un pintor de brocha gorda. La atracción gestual de Soulages se debía más a las posibilidades arquitectónicas que le ofrecía lo gestual que a la excitación del mismo movimiento.

Georges Mathieu (Boulogne-sur-Mer 1921) fue uno de los primeros artistas franceses que apreciaron la importancia de la escuela de Nueva York, y que pronto se convertiría en árbitro del gusto, en organizador de exposiciones y en redactor de manifiestos, generalmente muchos más retóricos que sus pinturas. Pinturas que el artista ejecutaba con extremada rapidez para eliminar mejor toda intención consciente. No obstante, salvo en algunas obras primeras, sus pinturas son más decorativas que agresivas.

1948. Un gran número de figuras que antes habían trabajado en tendencias figurativas también desembocaron en la abstracción: Jean Bazaine (1904), Alfred Manessier (1911), Maurice Estève (1904), Nicholas Stäell (1914), y el gran número de pintores aglutinados en torno a "Cobra" (nombre inventado con las primeras letras de Copenhage, Bruselas y Amsterdam, sus lugares de procedencia). Este grupo estuvo formado por Karel Appel, Constant, Corneille, Asger Jorn, Christian Dotremont, Phillippe Noiret, y otros. Una particularidad de Cobra fue su violencia agresiva tanto en sus repertorios formales como ideológicos tratando de unificar en su obra el automatismo pictórico y el folklore nacional nórdico. Este expresionismo abstracto fue presentado como un correctivo a la "estéril abstracción", quizá por ello poblaron los espacios de sus telas con gnomos, dioses y dragones de todo género y colorido. Los colores son como un grito, aseguraba Dutremont.

2.2. NUEVA YORK

La segunda guerra mundial llevó a los Estados Unidos a muchas figuras clave del arte del siglo XX, exiliados de sus propios países: Breton, Chagall, Ernst, Léger, Lipchitz, Masson, Matta y Mondrian entre otros. Pintores como Masson y Matta, que ofrecían telas espontáneas, semiabstractas, llenas de formas sacadas del subconsciente, fueron entonces una presencia directa y no un ejemplo remoto, o una lámina de libro de arte. Por el azar de la guerra, Nueva York asumió el papel de París; los norteamericanos se sintieron por primera vez en el centro del universo y no ya perteneciendo a una extraña cultura. Hegemonía política y artística parece que se dieran históricamente en un mismo momento. En 1943, la Federación de Pintores y

Escultores Modernos señaló un paralelo entre el nuevo “rol” político internacional de los Estados Unidos y su creciente poderío en las artes.

Conviene reseñar de entrada, aunque ya lo hemos remarcado anteriormente de la mano de Clement Greenberg, que si existe una cualidad que distingue a los expresionistas abstractos norteamericanos de sus contemporáneos de otros países, ésta es la intensidad de propósito que les permitió estar por encima de la convención estilística y de lo que él denominó “calidad pictórica”. Greenberg arguyó que la visión norteamericana estaba caracterizada por “una pintura más fresca, más abierta, más inmediata” que ofendía el gusto medio.

Los pintores de Nueva York, por otro lado, dirigieron la mirada a Carl G. Jung, para quien el subconsciente abría las puertas no sólo a las neurosis individuales sino a los arquetipos universales de la experiencia humana. Su visión era que el subconsciente es “mitopéutico”, es decir que crea mitos naturalmente y que las artes son un medio muy importante para mantener con vida los mitos y los símbolos de un mundo que por otra parte es inequívocamente “consciente”.

El joven Jackson Pollock (Wyoming 1912-Long Island 1956) se interesó por Jung y sus esquemas se basaron en formas “biomórficas” relacionadas con estructuras de plantas y animales, con símbolos primitivos (como los de los indios), con formas que salen de un tratamiento libre de la pintura y con los modelos (“patterns”) semiconscientes del automatismo.

Mucho menos mítico y mucho más ecléctica resultó la obra del armenio Arshile Gorky (Armenia 1904-EE.UU. 1946), casi hasta los últimos años adscrita al cubismo picassiano y braqueano.

No resulta nada sorprendente, aseguran la mayoría de los teóricos, que algunos de los artistas americanos, interesados como estaban por los procesos de la pintura y el dibujo, respondieran con entusiasmo a ciertos aspectos del arte oriental, en especial a la caligrafía china,

1953 Mark Tobey (Wisconsin 1890) fue uno de los primeros en prestar atención a la pintura del este de Asia, se interesó por el arte indio americano y por los grabados en madera japoneses.

Hacia 1953, tras un viaje a Asia, realiza en su *Edge of August* un laberinto de escritura blanca y filiforme, trabajo rítmico que crea una textura de diseño repetido en toda la tela y que hace desaparecer la pincelada. En este sentido, los “escritos blancos” de Tobey se parecen a la “drip painting” (pintura de goteo) de Jackson Pollock, pero su sentido era más reposado, más religioso, como asegura Everitt.

Pollock estaba ciertamente preparado para ir hasta el final, hasta el punto casi de rayar la incoherencia y hasta la autodestrucción. Esta autenticidad, y esta “buena fe” es quizás lo que más ha hecho valorar su obra.

1947 Ciertamente Pollock no realizó todos los descubrimientos del gestualismo (Hans Hofmann, por ejemplo, fue el primero en utilizar la técnica del goteo, pero sí que puede reclamar haber sido quien los exaltó más radicalmente. Admirador de Kandinsky, Miró y Klee, estudia y sufre la mayor influencia de Picasso, al mismo tiempo que rinde un precavido tributo a los surrealistas. Sus obras ilustran, en un estilo parcialmente automático, mitos primitivos, en especial los que se refieren a una sexualidad apasionada: “Pasiphaë”, “The She-Wolf”, y “The Moon Woman cuts the Circle”.

En 1947, desaparecen las imágenes figurativas y sus lienzos se transforman en superficies sobre las que el artista deja sus huellas, y utiliza su famoso método del “goteo”. Trabaja

sobre el lienzo tumbado en el suelo, por las cuatro esquinas, y prefiere los palos, cuchillos y la pintura fluída que gotee o la pastosa mezclada con arena, vidrio roto y otros materiales exóticos.

Tres obras de arte, "Cathedral" (La Catedral, 1947), "One" (Uno, 1950) y "Blue Poles" (Postes Azules, 1953) revelan el calibre de la originalidad de Pollock. La composición es un "all-over field" (toda la superficie de la tela cubierta uniformemente), la concepción está cercana al muralismo casi infinito, el espacio poco profundo se ve cubierto de la pintura, de manera uniforme, sin tratar de romper con la profundidad del plano, pero siempre de manera energética, dinámica y eufórica. Pollock trabajaba de manera rápida, caminando alrededor del lienzo, explotando el azar y dominando siempre él el flujo de la pintura.

1951-60 Willem De Kooning (Rotterdam 1904) compartía con Pollock el liderato de la vanguardia gestual de Nueva York, aunque seguía siendo fiel a sus raíces cubistas europeas. Así lo demuestran sus obras "Seated Woman" (La mujer sentada, 1940) y "Pink Angel" (El ángel rosa, 1947); su planteamiento era dejar de lado los modelos y aislar gradualmente diversas partes del cuerpo humano tratándolos como planos.

Desde 1942, De Kooning utilizó el automatismo y así comenzó a explotar la ambigüedad de los signos semiabstractos, signos que nunca dejarían de lado la realidad pese a su notable gestualismo.

Pero otros artistas, como Mark Rothko, Clyfford Still y Barnett Newman, estaban más interesados en el color que en lo gestual. Grandes superficies planas de pinturas, reemplazaron el empaste y la línea. Las telas muy grandes alteraron la relación entre el espectador y la obra; ya no le era posible "captarla" o enmarcarla en una sola mirada. De hecho, a veces se sentía abrumado por la extensión de color que superaba su capacidad de visión. "Siempre que pintas un cuadro grande, estás dentro de él", aseguraba Rothko en 1951. Tanto él como Newman buscaban lo sublime mediante la afirmación del misterio del ser a través del color. El espacio, la soledad, la extensión y lo infinito llevan a lo sublime.

En 1948, Barnett Newman (Nueva York 1905-1970) estaba ya preparado para abandonar tanto la temática abstracta como la más figurativa. Poco a poco irá retirando los elementos sensoriales de la pintura, es decir los elementos pictóricos y de diseño. Por medio de su sequedad y superficialidad, quita la atención de la experiencia y la remite a la idea.

La paleta suave y luminosa de Mark Rothko es más sensual que la de Newman. El color cálido descansa sobre el frío, el frío sobre el cálido, la oscuridad sobre la luz, y la luz sobre la oscuridad. Pero el color no es el equivalente del hedonismo puro, sino la entrega del ser a la muerte y el infinito.

1947 Este emigrante ruso (Dvinsk 1903-Nueva York 1970) ejerció como el resto de sus compañeros el automatismo y el biomorfismo junguiano, hasta desembocar en 1947 en las manchas de color blando, rectangular y superpuestas. Al mismo tiempo, aumentó el tamaño de sus lienzos y empezó a trabajar con escala monumental. Rothko no cambió nunca esta fórmula estilística, pero poco a poco sus colores se oscurecieron. Sus últimos lienzos "Black on Grey" (Negro sobre gris) son tenebrosamente pesimistas. El suicidio terminó con su vida en 1970.

1948-51 Clifford Still (Dakota del Norte 1904) es un artista de una mentalidad menos comprometida. Tras haber pasado por todas las vanguardias europeas y americanas, terminó asegurando que el arte es algo más que poner color sobre un lienzo.

Otro tanto podemos asegurar de Hans Hofmann (Alemania 1880), amigo de Picasso, Matisse y Delaunay, para quien la pintura era forma con color, y su máximo interés lograr una síntesis entre cubismo y fauvismo. En 1946 comenzó su serie de abstracciones que fueron finalmente las que le dieron fama.

Robert Motherwell (Nueva York 1915) es otro artista neoyorquino de claro acento europeo. Motherwell, artista exquisito y culto, aseguró que la abstracción total era imposible.

Sus primeras pinturas importantes tituladas "Elegies to the Spanish Republic" (Elegías a la República Española, 1949-65) son unos largos lienzos sobre los que se extienden rectángulos, y óvalos verticales. Por lo general el color es negro sobre blanco. Esta conjunción freudiana de Eros y Tánatos es uno de los temas característicos de su producción fálica y espiritual.

1950 Alrededor de 1950, envalentonados por el éxito de Pollock y sus compañeros, cuatro pintores abandonaron la figuración en aras del expresionismo abstracto. Frayz Kline, Philip Guston, James Brooks y Bradley Walker, fueron estos autores.

En la década de los 50, críticos, coleccionistas, museos y gran público comenzaron a darse cuenta de la importancia del arte norteamericano. Los artistas se hicieron ricos y famosos y la pintura comenzó a ser una carrera para jóvenes artistas.

Pero el ciclo estaba cerrado en parte, y los artistas jóvenes comenzaron a adoptar una postura distante. En vez de Pollock o De Kooning, tomaron como punto de partida a los pintores de campos de color, Newman y Still, interesándose más en lo que el campo de color tenía de "minimalista" que en la búsqueda de lo sublime, y estuvieron de acuerdo con Reinhardt en lo del anonimato y la ausencia de emoción.

Sólo unos pocos años después de sus tiempos, asegura Anthony Everitt, los expresionistas abstractos parecían tan remotos como los Padres de la Patria fundadores de la República. Sus sucesores les rindieron el debido tributo y los admiraron, pero su aventura había terminado.

2.3. PAIS VASCO

El desarrollo y fatal desenlace de la guerra civil española produjo en el ámbito global de la sociedad vasca efectos que excedieron del estricto marco político-ideológico. La cultura, en este caso, se vio fuertemente atacada y controvertida.

Por una parte, muchos intelectuales murieron o se exiliaron. Por otra, se promovió la creación de un arte y una cultura pseudoimperiales cuyo modelo se acercaba al de Alemania e Italia, aunque se hablase más del pasado glorioso de los Reyes Católicos y de los primeros Austrias.

Entre los artistas vascos que marcharon al exilio junto a Alberto Sánchez, Josep Renau y Victoria Macho, caben reseñarse por su notable incidencia a Aurelio Arteta, Benito Barrueta, José María Ucelay, Julián de Tellaeche y Ascensio Martiarena. Las actividades plásticas y los repertorios formales de algunos de estos artistas variaron notablemente debido al alejamiento del suelo patrio y al cambio de valores ideológicos. En otros, como en el caso de Arteta, Tellaeche y Martiarena, apenas si fueron perceptibles estas variaciones. Al contrario, podríamos indicar que la ausencia de su tierra, llevó a estos artistas a una mayor indagación de sus propias raíces en culturas afines o paralelas, como la azteca en el caso de Arteta, la bretona en el de Martiarena, y la veneciana en el de Tellaeche. De estos años son precisamente algunas de sus obras más brillantes, cuyos repertorios formales e ideológicos incidirán de manera notable en su posterior devenir pictórico.

1941-45 En cuanto a la pintura y escultura peninsular, hay que consignar que cuando no se trataba de obras religiosas, se llevaba a cabo una renovación del academicismo ya abandonado en los felices 20. Hombrados Oñativia es un caso singular de este tipo de cosas en Guipúzcoa, como lo serán en Vizcaya los artistas del grupo El Suizo (1941) y la Asociación Artística Vizcaína (1945). Ni siquiera el magisterio de Eugenio D'Ors, asegura Valeriano Bozal, lograría modernizar el campo plástico en este sentido.

Al margen de esto y a escala peninsular, entre las manifestaciones pictóricas más interesantes y menos conocidas de los años de la postguerra, destacan algunas obras de marcado acento surrealista-literario con cierta influencia del Dalí vanguardista y de motivos lorquianos. Las alegorías que mezclan ángeles y combatientes, pureza y destrucción, también entre nosotros, tienden a sublimar los hechos bélicos, dándoles un sentido ideal y trascendente.

1935 El tema de la cartelería vasca, y la obra de Nicolás Lecuona (Villafranca de Ordicia 1913-37), que ha comenzado a consolidarse, han arrojado mucha luz en este sentido.

En el campo de la escultura, el magisterio y la obra de los "últimos imagineros", Julio Beobide, Isidoro Uribesalgo y Ricardo Iñurria, era el repertorio visual ofrecido a las nuevas generaciones. Academicismo bastante liberal como puede apreciarse, pero que no satisfacía en absoluto las ansias de modernidad y de ruptura de los Oteyza, Chillida, Jiménez y Ruíz Balardi. El ambiente cultural resultaba demasiado cerrado. Euskadi era más Europa que el resto de la península, y allí acudieron una vez más nuestros escultores y pintores a formarse y cultivarse.

1949-51 ¡Cuál no sería el asombro de Eduardo Chillida (San Sebastián 1924) al encontrarse en París con el proyecto de Tatlin o con las construcciones lineales de Pevsner y Gabo! Él mismo ha solido contarlos en numerosas ocasiones. Vuelve a Hernani en 1951, y tras su contacto con la vanguardia europea, comienza a hundir sus raíces en las tradiciones más antiguas del pueblo en el que vive: "Ilarik" (1951), "Relieve" (1951), "Peine del Viento" (1952).

1948 Por otro lado, el año 1948, tras su periplo sudamericano, Jorge Oteyza volvía también al país y comenzaba una enorme labor de concienciación y estructuración artística a todos los niveles. Rápidamente se convertiría en pieza clave de la renovación plástica de Euskadi.

El movimiento artístico que surge durante estos años y en torno a estas figuras, no sólo tratará de recuperar la perdida tradición vanguardista de preguerra, sino que también pretenderá enfrentarse con la realidad del país y del mundo occidental del que el país formaba parte, pese a la opresión política y a la retórica estatal de la autarquía.

Para ello necesitaban elaborar un nuevo lenguaje más acorde con los tiempos, rechazando implícita o explícitamente la imagen creada por los artistas inmediatamente anteriores, o admitiendo exclusivamente aquella que era propia de los marginados, como la de los Lecuona, Balenciaga y Martiarena, o buceando más profundamente todavía en el ser de los hombres y de las cosas: alma vasca, lenguaje, útiles de trabajo, usos y costumbres.

1958 La poética informalista reciamente elaborada en el yunque poético de Eduardo Chillida llevará al arte del País Vasco a altas cotas de sensibilidad y de reconocimiento internacional: Gran Premio de la Bienal de Venecia, Premio de la Graham Foundation de Chicago (1958). Su obra despertará en los artistas jóvenes posibilidades concretas y prácticas accesibles a la realidad más obsoleta y amada. Bilbao, cerrada tercamente ante la obra de Pons, Tápies y otros miembros de "Dau al Set", cederá de esta manera la capitalidad artística a Guipúzcoa.

El informalismo se convirtió así, durante la década de los 50 y buena parte de la del 60, casi y exclusivamente en el único sinónimo de vanguardia. El informalismo aparecía aquí como una nueva forma del expresionismo: como una protesta violenta y exasperada contra el mundo y su cultura, como la predicación de la libertad que abolía las antiguas normas éticas, pero también como el cultivo del irracionalismo y la violencia en el que la sociedad vasca pronto se vería inmersa. Ello originó ciertas contradicciones ideológicas, puesto que eran precisamente el irracionalismo y la violencia las que habían dado lugar al mundo contra el que los informalistas se rebelaban.

Este irracionalismo universal adquirirá matices y concepciones específicas entre los abstractos vascos, como en el caso de Eduardo Chillida, cuya obra siempre se moverá a caballo entre la razón y el sentimiento (intuición), entre el material bruto y la resonancia poética.

Con todo, tenemos que admitir que en los artistas de este grupo se dan algunas constantes que marcan de alguna manera esta tendencia: irracionalismo de lo onírico, lo gestual y lo profundo, gusto por la materia, las transparencias o las texturas en sí mismas, juego con la intemporalidad en el espacio, colores detonantes y lujuriosos. Rafael Ruíz Balerdi, José Antonio Sistiaga, Mari Paz Jiménez, Bonifacio Alfonso, José Luis Zumeta, Carmelo Ortiz de Elgea, Juan Mieg, Amable Arias y Joaquín Fraile serán, entre otros, sus principales cabezas.

Rafael Ruíz Balerdi (San Sebastián 1934-1992), seleccionado para la Bienal de Venecia de 1960, cofundador del grupo Gaur (1966), ha demostrado ser a lo largo de todo su discurso un vigoroso pintor, poderoso constructor y dibujante, ha realizado una exuberante obra informalista en la que forma y color, gesto y razón, han ido fuerte y exquisitamente entretreídos.

1956-59 Aunque proveniente de un bronco realismo expresionista, hemos de constatar que muchos de sus principales hitos (Galería Barandiarán, Huts, Encuentros de Pamplona, Patrimonio Artístico de Madrid, Museo de San Telmo), han estado presididos básicamente por el signo de la gestualidad y de un cierto estructuralismo orgánico. Gestualidad no descontrolada a la manera americana de los Pollock y los Motherwell, sino a la manera más oriental y cercana a la caligrafía china. Caligrafía que en sus últimas exposiciones (Galería Gaztelu. Zaurutz, 1980; Galería Altxerri. Donostia, 1990) ha devenido en puro análisis del trazo corto, cuando no en sus grandes formatos, en pura pulsión y en punto. Vuelta, ciertamente, a los inicios, al simple acto de pulsión inconsciente, pero ordenado y dirigido hacia el rasgo y el conjunto total que deviene en pintura musical, en sinfonía colorista.

Y es que por debajo y en el fondo de esta sinfonía de colores, realizados al óleo en grandes formatos o sobre papel de embalar con tizas, existe una gran mente inconscientemente ordenadora y poética, racional y gestual, que pugna al unísono en este artista. De la preminencia de uno de estos elementos surgirá una obra más racional o más gestual, más cerebral o más intuitiva.

Algo hay desde luego de intuitivo y romántico en toda la obra informal de Rafael Ruíz Balerdi, algo de incotrolado fluir, de "élan" vital que se escapa en ritmos naturales, en derramamiento de colores y de formas. Pero al final, o al comienzo, surge de nuevo la forma total, el paisaje, la selva, casi de corte naturalista, pura contemplación y goce sensitivos a la manera japonesa o china: el ritmo de una flor, el paisaje ondulante, el color, la vida. Quizá su época gestual (1961) tenga más que ver con el rechazo y la muerte, y la abstracción lírica con la vida (1968).

El también guipuzcoano José Antonio Sistiaga (San Sebastián 1932), creador del primer taller de expresión libre infantil en el país (1963-68), realizador de un soberbio largometraje

abstracto pintado directamente sobre el celuloide (1968-70), es el más fervoroso y poético pintor gestualista.

1958-61 Tras sus inicios en un paisaje expresionista, pronto copia en los jardines del Museo del Hombre de París (1957) las sombras lunáticas de los árboles sobre el suelo. Su naturaleza es así paralela a la exterior. El concepto “cambio” le interesará tanto como el de “espacio-tiempo”: “Estructura abierta” (1958), “Retrato mágico, Mujer y espejo” (1959), “Espacio y energía” (1961), son sus primeras obras realizadas en gouaches y tintas chinas.

El gesto rápido y claro, contrastado como pura afirmación plástica sobre el blanco de la superficie lisa (1962), pronto dará paso a una mayor complejidad y estructuración “De tensión muy dinámica” (1963) y movida. Su caligrafía no es puramente orientalista; en su gesto y en su trazo hay mucho de exaltación individual, de belleza occidental, de rechazo de la contradictoria naturaleza industrialista: “Aunque yo no huyo de la sociedad industrial hay pocas cosas que me interesan verdaderamente de ella, quizá por ello yo trato de crear nuevos modos de producción. A mí me interesa sugerir, plantear una realidad futura”. Su poético gestualismo no es sólo algo gracioso y frágil, es esencialidad, es placer, es puro acto pulsional y creativo: “Las cuatro estaciones” (1970), “Acción vital. Homenaje a nuestros antepasados” (1970). Su pintura ha alcanzado últimamente altas cotas de calidad y de violencia gestualista: serie “Retorno al bosque. Otro paisaje vasco” (1977-79).

Surrealismo esotérico (hasta 1947), surrealismo blanco (1947-55), pintura matérica (1955-59) y abstracción lírica (1960-75), son sin duda alguna los momentos más claros del discurso plástico de la pintora donostiarra María Paz Jiménez, desaparecida hace años de entre nosotros (Valladolid 1909-San Sebastián 1975). Su breve pero interesante discurso contiene y resume la gran humanidad de aquella mujer que nos premió a todos con su amistad y su constante preocupación por el arte, el saber y la política. Ya desde los 12 años se apasionaba por el misterio de los espacios siderales y bajo su almohada nunca faltaba alguna obra de divulgación astronómica de Flanmarión.

Dejando de lado sus etapas surrealistas desarrolladas en Argentina y España, aquella mujer curiosa y enterada de todo lo humano y lo divino, crítica y convulsa con su entorno, fue una de las primeras investigadoras del arte matérico entre nosotros.

1955-59 Pintura informal, táctil y matérica, colocada y trabajada directamente sobre el plano y la superficie del soporte. Pintura rica en matices y contrastes, logra a base de grandes texturas y de restringidas gamas cromáticas, plasmar íntimas vivencias en torno al misterio de la muerte y la vida. Es este período, creemos nosotros, el más interesante y rico de toda su producción artística.

1960-75 Entre 1962 y 66, sufrió María Paz Jiménez una profunda crisis creativa abandonando el empleo de pinturas plásticas y de arenas adheridas, regresando de nuevo al óleo y a las composiciones más sencillas. Pintura también cerrada y hermética, de carácter esotérico y metafísico. “De esta etapa —aseguraba María Paz— pienso que el color, forma, poesía, no son más que medios técnicos para conseguir una finalidad, en mi caso, una salida, un escape, una grieta, un orificio en la cárcel espacial que nos permita trascender”. Pintura sutil, plana y misteriosa, cerrada sobre unos cuantos centros o ejes, vislumbra y ejemplariza de una manera patente sus últimos momentos: deseo de traspasar el material a través del fuego, juego con colores opacos y oscuros, sinfonías y acordes casi celestes.

De casta y llanada les viene también lo de la pintura matérica a un grupo bastante coherente de alaveses, que aunque diacrónicamente tardíos, producirán obras de auténtica valía. Joaquín Fraile (Garinoain 1930), Juan Mieg (Vitoria 1938) y Carmelo Ortiz de Elguea (Arecha-

valeta 1944) serán estos artistas, quienes en la década de los 60 realizan sus propuestas llenas de belleza y valentía.

En el panorama alavés, la textura y la obra de Benjamín Palencia era harto conocida a través de los canales galerísticos, pero a los jóvenes autores no les cabía en su asombro mas que la obra de Tápies, Burri y Fautrier.

1962-68 Los pigmentos, las tierras, los polvos de mármol, la incorporación de papeles, espejos y muñecos en la obra lírica de Juan Mieg (1962-65), el collage a base de maderas, arpilleras, cuerdas y clavos de Joaquín Fraile (1965-68), y la bronca textura y tejido pastoso, restos de paleta de Carmelo Ortiz de Elguea (1965-68), proveniente de su anterior paisajismo, son claro y valiente exponente de lo que decimos. Sus obras se conservan hoy día frescas, cosa no frecuente en este tipo de pintura. Pintura u objeto-pintura que valora todavía el material en función del resultado total del conjunto, la calidad y la belleza “clásica” de la obra.

1978 Otro tanto cabe decir de la obra del pintor vizcaíno Iñaki de la Fuente (Bilbao 1954), para quien el aditamento y el cosido de elementos, plásticos, telas, plesigás, cartón, uralita, están en función del resultado global expresivo. Su pintura, entre intuitiva y racional, entre gestual y constructiva, se va elaborando en la medida en que el proceso acumula, desecha y sintetiza -como en una clara propuesta hegeliana de hipótesis/antítesis/síntesis- diversos materiales y elementos que se ensamblan y articulan en torno a unos ejes creativos. La utilización simbólica de los materiales y de los colores, remiten al lector a la una y mil variantes de la vasta metrópoli descuidada y casi destruida. Paisaje visual, calcinado, negro-rojo-marrón que se plasma de manera inusual en el sobrio lenguaje de este artista.

Dentro del campo de la abstracción lírica creemos nosotros que ha habido y que hay en el País Vasco un amplio margen para la creatividad y la fantasía. Fantasía todo lo irracional y violenta que se quiera pero que respondía a una situación socio-cultural opresora y represiva. Aquí y entre nosotros, no cabía la palabra ni la vida, el gesto, quizá solo, duro y violento, era la única salida. Gesto individual y permisivo que llegó a aglutinarse en intentos comunitarios tan loables como la “Exposición de los 10” (1959) en San Sebastián, y los grupos “Gaur”, “Emen”, “Orain” y “Danok” en los cuatro territorios históricos de Euskadi Sur (1966). Este gran movimiento de Escuela Vasca, que llegó a aglutinar a los artistas más vanguardistas y significativos del momento, intentaba a partir de una realidad y de una raíz cultural común “concluir con la postración cultural y material del pueblo vasco”, y con la separación existente entre el arte y el propio contexto en que éste se desarrollaba. Entre los abstractos líricos allí presentes cabe destacar a Rafael Ruíz Balerdi, José Luis Zumeta, Amable Arias, José Antonio Sistiaga, Juan Mieg y Carmelo Ortiz de Elguea. Bonifacio Alfonso y José María Ortiz se habían ya desplazado a Madrid e Ibiza.

1962 José Luis Zumeta (Usurbil 1939), autodidacta, tras haber conectado en París con las vanguardias europeas y haber vivido en Estocolmo y Londres, comenzó a principios de los 60 una de las experiencias más atractivas de la abstracción lírica. Pintura gestual, de grandes espacios y manchas en sus primeros momentos (1962), fue ganando en complejidad y en estructura (1965-73) hasta llegar a grandes orgías de colores, rojos, amarillos, azules, en los que eran fácilmente detectables pequeños elementos fálicos y lúdicos (1975-77). Su primera fase de experimentación abstracta parece haber concluido, aunque no lo creamos del todo, con su serie homenaje al “Gris” (1977-79).

Su discurso plástico se ha extendido también dentro del mismo concepto plástico al mural cerámico, tanto en lugares públicos como en instituciones privadas: gran mural de 145

metros cuadrados en el frontón de Usurbil (1973), mural de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián (1976).

Para Zumeta como para Asger Jorn y los pintores de “Cobra”, “el arte es el mejor acto del hombre o la mejor de las acciones humanas”, pero se trata como para Karel Appel de un acto-experiencia tangible y sensual. Tan sensual como el rojo, el amarillo y el azul que, cual cohetes luminosos, describen su propio espacio, su propio entorno salvaje y expresivo. Color violento, popular, detonante y explosivo se proyecta unas veces en una plástica feroz, y otras se interpenetra en planos superpuestos mucho más quietos e introvertidos. Zumeta ha alcanzado metas pocas veces logradas entre nosotros dentro de la abstracción lírica.

Amable Arias, Bonifacio Alfonso y José María Ortiz son otros tres pintores abstractos pertenecientes a esta tendencia. Amable Arias, nacido en Bembibre de Bierzo (León 1927-Donostia 1984), residió en San Sebastián donde estudió, como la mayoría de los pintores de esta generación, con Ascensio Martiarena. De 1954 al 65 realizó un paisaje bronco, castellano, de honda raigambre expresionista. No es extraño por tanto que el gesto estuviera ya presente en algo que posteriormente cuajó en antipintura.

1957-60 Antipintura y pintura feísta del más genuino sabor americano, goteo y mamarracheo conscientemente inhábil que a veces rayó el mínimo gesto y el lienzo casi vacío (1965-68). Su experimentación le ocasionó no pocos escándalos en bienales y exposiciones por parte del “establiment” más reaccionario y el público “más entendido”. Desde 1966 realiza una pintura denominada “de la gota” en telas de grandes formatos y sigue desarrollando en su estudio de la Parte Vieja esta pintura en la que introduce el color y los pequeños homúnculos como elementos decisivos. Amable es quizá el artista más “anticlásico” y apartado de la órbita occidentalista de este grupo.

1958-64 Bonifacio Alfonso Gómez (San Sebastián 1930) también participó con los anteriores en las exposiciones del Ateneo de Guipúzcoa y de las Salas Aranzaz-Darrás. Pintor violento y gestual, en el fondo siempre lírico y muy compositivo, no abandonará nunca el buen gusto ni en los momentos más convulsos y decisivos. Quizá por ello el éxito en la vecina Francia está bien merecido: gran exposición en el Museo Bonnat, 1979.

1959 También perteneciente al área francesa de los Fautrier y los Hartung, es la obra de José María Ortiz (Gerona 1937) cuyos inicios partieron de un sobrio y construido expresionismo. Ocre, azules y grises se cruzan y entrecruzan en líricos movimientos, descargas casi poéticas. Su pintura él mismo la ha definido “como escritura gestual, ectoplasma mental, entre alucinante y divertida”. Pintura refinada y sensible tanto al trazo como al valor compositivo.

1970 El otro grupo de abstractos líricos bastante homogéneo y con características propias definidas es el compuesto por los artistas alaveses Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg, Alvarez Plágaro y Santos Iñurrieta. Todos ellos tienen la tendencia al gran formato, una cierta geometrización poética del espacio, el color vivo, caliente, sumamente agradable y exquisito. Y todos ellos —conviene no olvidarlo— comienzan su experiencia el mismo año que muere Barnett Newman y que Jackson Pollock se suicida.

1969-72 Carmelo Ortiz de Elguea (Arechavaleta 1944), tras su etapa matérica y la fase de nuevas corrientes figurativas (1969-1972), comenzó a penetrar en una abstracción espacial bastante lírica. Pequeños y grandes planos de sobrios colores ocupan el espacio de manera estática y reposada, utilizando a menudo la perspectiva. “Tras un período de vitalidad exuberante, tenía necesidad de encerrarme en la forma, de la que me estoy liberando últimamente”, nos comentaba hace poco el artista. Después de la realización del gran mural (6 x 4,30 m.) para el Banco de Bilbao en Vitoria (1972), su pintura ganó en color y en ambiente lumini-

co: luz sutil, en palabras de Javier Serrano, de mañana despejada y cantábrica. Picabia, Kupka y Delaunay serán filiaciones paternas adjudicadas a la nueva fase lírica, rica y profunda en color de su pintura (1974): ocupación total de formas múltiples y autónomas entre sí en movimiento. Su pintura, cada vez más tiende al muro (2 x 2,50 m.) al espacio extrapictórico, a la vida. Y quizá por ello, en las últimas muestras de 1977-79 su discurso prefiera la destrucción de la forma, la pintura más gestual, multidireccional, casi plana y sin texturas. Pintura pura, vibrante y casi volátil llena de gracia y de frescura. Poco a poco, Ortiz de Elguea ha ido abandonando la arquitectura y la razón para irse aproximando a la naturaleza, al color y a la vida. ¿Vuelta de nuevo al paisaje, a sus raíces telúricas?. Ortiz de Elguea sigue realizando un metapaisaje sumamente sugerente y atractivo: “Por ahí comienzo. Borro, quito, pongo, hasta ordenar el cuadro. Suelo pintar dando vueltas al lienzo en las cuatro posturas. Cuando, viendo el cuadro de las cuatro posturas, las cuatro me interesan, elijo una, y ésta será la definitiva”. Su pintura nunca ha dejado este aspecto pasional y biológico sobre todo en cuanto al color se refiere.

Otro tanto podríamos asegurar del proceso pictórico de Juan Mieg (Vitoria 1938), aunque su abstracción sea más racional y más fría, a primera vista. “Querría que mis cuadros fuesen como *Pavana para una infanta difunta*, o como el *Brandeburgo* no sé qué número, en que el clave se emborracha sordamente, que, en imágenes, son para mí, *penumbra, ramas, espinas y flores entrelazándose*”.

1970-74 Tras su estancia en París y su pintura matérica, tuvo una etapa de pintura esporádica mezclando paisaje y figura (1968-69), hasta que al fin su proceso le llevó a una abstracción matérica realizada a base de grandes brochazos y materiales plásticos. Figuras con varias cabezas, pintadas en rápidas sesiones nocturnas, pueblan los repertorios iconográficos de este momento (1970-72). Pero la crisis y la lucha, los Encuentros de Pamplona y su propio proceso desembocaron en cuadrados y formas irregulares, en azules, morados y grises (1974). Desde entonces sus formas se han ido esquinando (1976), sintetizando y unificando en espacios cohesionados por líneas-fuerzas. Tensión entre formas, siempre matéricas, últimamente más luminosas y atmosféricas (1978). Su paleta es el cuadro y sobre él trabaja de manera “muy velazqueña” en un proceso de acumulación y selección. Su pintura “es como un ensimismamiento que, como consecuencia, proyecta cosas al cuadro. El silencio, la obscuridad, la luz blanca, son algunas de las sensaciones más vividas y sentidas por el artista. Braque y Velázquez están en muchas de sus mejores composiciones armónicas.

1972 Santos Iñurrieta (Vitoria 1950) es el tercer artista alavés emparentado con los anteriores, tanto en sus repertorios formales como ideológicos. La figura humana, incorporada y abierta a grandes espacios y planos, fue su primer planteamiento pictórico (1971), evolucionando rápidamente hacia una abstracción volumétrica basada en el círculo y en formas ovoideas (1972), y hacia formas esquinadas pequeñas, herméticamente cerradas y trabajadas musicalmente (1975). Morados, ocre y azules salvajes son sus colores preferidos. Su obra tiene algo de mosaico caliente, de puzzle luminoso, de espacio racional y aquiescente. Su obra (1978), penetrada últimamente por elementos lúdico-musicales de Klee y Kandinsky, es la más clásica y estructurada de los pintores alaveses.

1973 Mucho más lírica y abierta resulta la abstracción poética de Moisés Álvarez Plágaro (Vitoria 1946). Sobre una gama infinita de grises y azules teje su sutil geografía de “elementos incognoscibles e incontrolables”. Pero lo cierto es que su envolvente orografía se halla repleta de bellos efectos y de sugerentes armonías. Pintura suave y de muy cuidada factura, acapara fácilmente el beneplácito de cualquier retina (1973-78). El pigmento amorosamente

peinado y aplicado casi transparentemente en el lienzo, deviene en algo táctil y muy goloso para la vista.

Los abstractos vizcaínos, por su parte, pocos y muy cercanos en el tiempo, parecen haber sintonizado mejor con lo gestual y lineal que con lo matérico.

1976 Gabriel Ramos Uranga (Bilbao 1939), excelente dibujante y grabador de línea, abocó tras una etapa figurativa en una abstracción signica, pasional e intuitiva. Sus leves y cortos trazos entrelazados, transparentes y nerviosos van formando una maraña siempre igual y siempre nueva de cargado acento orientalista (1976-80). Pasión gestual repetitiva, acumulación de vivencias y de planos hasta lograr la imagen preferida. Puro juego de azar en el espacio de manera sabiamente controlada y dirigida.

1978 Miguel Díez Alaba (Bilbao 1947) es otro pintor proveniente del realismo cotidiano (1975-78). Realismo que atacaba a la figura humana apresada en su espacio real operativo. Un leve tachismo gestual y un cierto espacialismo ya presente en estas obras, cobrarán toda su fuerza y su relieve en trabajos posteriores ya adscritos a la abstracción lírica y gestualismo: "Atardecer" y "Formas en color" (1978).

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno*. Fernando Torres. Valencia, 1975.

EVERITT, Anthony. *El expresionismo abstracto*. Labor. Barcelona, 1975.

DORFLES, Gillo. *Ultimas tendencias del arte hoy*. Labor. Barcelona, 1965.

COR BLOCK. *Historia del arte abstracto*. Cátedra. Madrid, 1982.

KORTADI, Edorta. *XX Mendeko pintura eta eskultura*. En "Euskal Herria: Errealitate eta egitasmoa". Caja Laboral Popular. Mondragón, 1985.

KORTADI, Edorta. *Euskal Pintura. 1940-1980*. En "Euskal Artearen historia". Kriselu. Donostia, 1992. Vol. 11: Egungo Aroa III.