

El Grupo Gaur y la vanguardia de arte vasco en el siglo XX

Aurrekoetxea, Aitor

La terquedad increíble de no atender agrava las soluciones para el día de mañana. No merece la pena recordar. Midiendo tanta incapacidad, tanto tiempo defraudado...

Quosque Tandem! Jorge Oteiza



Foto de familia de Gaur tomada por Fernando Larruquet, considerada el momento fundacional del grupo (1966)

Con motivo de celebrarse durante este año 2016 en Donostia la capitalidad europea de la cultura, y aprovechando que se cumplen cincuenta años desde la presentación del grupo Gaur en la galería Barandiaran, se presentó en el mes de enero en la capital guipuzcoana una retrospectiva que daba cuenta de lo que fue el nacimiento y la aportación de un grupo de artistas de la provincia que en 1966 tuvieron a bien reunirse para, en un contexto de falta de libertades y persecución

de la cultura vasca, dar a conocer el arte de vanguardia que se hacía entonces en el País Vasco y que tuvo una resonancia internacional destacable.

La exposición

La exposición de la Fundación San Sebastián **1966 | GAUR KOSTELAZIOAK | 2016** ha estado comisariada por Fernando Golvano y organizada por el Museo San Telmo, quien ya en el año 2004 llevó a Vitoria-Gasteiz (Sala Fundación Caja Vital) una primera aproximación de lo que fue y representó la constelación GAUR, como insoslayable trama vanguardista vasca de la década de los 60 del pasado siglo.



Fotógrafo: Ricardo Iriarte

La propuesta expositiva de esta esperada revisión del arte vasco de vanguardia ha estado estructurada en torno a una sucesión de puntos de encuentro con el grupo Gaur, que salpicó diferentes lugares de referencia de la agenda cultural de Donostia 2016. Así la muestra comenzaba con una visita al centro de cultura Okendo en el barrio de Gros, donde encontrábamos obras producidas en los últimos años de la actividad creadora de Nestor Basterretxea, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta. El comisario Golvano nos invitó después a dirigirnos, preferiblemente a pie, a la Kurk Art Galery, para disfrutar del legado del mejor Amable Arias. Continuando el periplo de esta peculiar cartografía se iba a parar, en plena parte vieja de la ciudad, a la emblemática galería Altzerri, donde disfru-

tamos de piezas del último periodo de Rafael Ruiz Balerdi. Finalmente, en el Museo San Telmo, pudimos encontrar el grueso de la exposición con obras paradigmáticas de Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu y el inefable Jorge Oteiza, que junto con lo mejor de el laboratorio de arte de los años sesenta, aparecían acertadamente presentadas en el recuperado espacio museístico del viejo monasterio donostiarra.

En San Telmo además encontramos concentrados también las obras más características de Basterretxea, Sistiaga, Amable, Balerdi y Zumeta, pertenecientes al periodo en el que todos ellos formaron parte del grupo Gaur.

Cabe añadir que se ha pretendido por parte del organizador del evento poner en diálogo a estos pioneros del arte vasco, tal y como los hemos conocido, con otros ocho artistas agrupados bajo el significativo epígrafe de *Kairos*, pertenecientes a ámbitos y nacionalidades diferentes, para reflexionar críticamente con los ya viejos *maestros* del siglo pasado. Los artistas que convinieron en aceptar este reto de confrontarse con el grupo Gaur y rendirle tributo, aunque después como sucede con toda vanguardia merecedora de tal nombre, hayan acabado *matando al padre* que les inspiró son: Txomin Badiola, Fajfric, Goldschmied & Chiari, Jaio, Van Gorkum, Eugenio Ortiz, PSJM, Avelino Sala y Vieites.

Por último, la propuesta expositiva en torno al grupo Gaur se complementó con visitas al Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde se recogieron una selección de obras realizadas por los miembros del grupo perteneciente a los bien surtidos fondos del museo vizcaíno, a la Fundación Museo Jorge Oteiza de Alzuza en Navarra, a Chillida Leku en Hernani y regresando de nuevo a San Sebastián, a la ya consolidada fábrica de la antigua Tabacalera. Todo ello sazonado con encuentros, conferencias e incluso visitas guiadas para comprender lo que supuso la irrupción de este ramillete de irrepitibles artistas para el arte y la cultura vasca de entonces, y cuyos tentáculos y ramificaciones de diversa índole siguen por el momento muy presentes entre nosotros.

Como se puede comprobar, el menú se confeccionó de modo y manera en que a través de las obras de estos artistas pudiéramos echar una mirada al pasado reciente de la historia de nuestro país y situar en su contexto la importancia de esta generación de creadores, que desde lo vasco supieron proyectar una imagen internacional y cosmopolita de lo que se hacía aquí y, a la vez, impregnarnos de esa impronta moderna de la que tan necesitados estábamos, en unas circunstancias sociopolíticas delicadas como las que se padecían en los años sesenta en el Estado Español, con una dictadura que duraba ya demasiado tiempo.

Nosotros, por nuestra parte, vamos a dibujar una remembranza del tiempo y el periodo en el que surge la constelación Gaur, buceando en sus antecedentes y sus conexiones nacionales e internacionales, para tratar de comprender mejor la evolución posterior del arte vasco; precisamente, ahora que acaban de cumplirse 50 años del nacimiento del grupo, para reencontrarnos con el acontecimiento que supuso para la cultura vasca este particular hecho.

Aquellos tiempos en los que cualquier reivindicación de lo vasco era realmente perseguida por el régimen dieron lugar a un proyecto que define de modo paradigmático y casi siempre paradójico la pugna de lo vasco (su pretendida esencia) con la modernidad.

Antecedentes

Sabido es que a finales del siglo XIX con Eduardo Zamacois se inaugura para una notable cantidad de artistas vascos lo que se conocerá como *la necesidad* de viajar a París, para a través del contacto con la vanguardia internacional, introducir al mundo pictórico vasco en la modernidad. Hasta entonces, los artistas vascos reflejaban unánimemente el mundo rural de nuestro país desde una vertiente netamente romántica e idealizadora de las costumbres, el paisaje y el folclore de nuestra tierra.

Al igual que sucedió con los pintores catalanes, estos en vez de acudir, como hasta la fecha había sido menester, para nutrirse de inspiración pictórica a la vieja Roma o a la capital de España, se decantaron por viajar a París, para conocer y asombrarse con los impresionistas, los *fauves* y todos los cambios que desde el punto de vista de la mirada y el pincel venían a dislocar el modo en que la pintura se había conducido hasta esas fechas, provocando de este modo un salto cualitativo sin precedentes en la conquista de esa modernidad tan representativa que el París de principios de siglo compendia mejor que ningún otro lugar.

La temática de los autores parisinos centrada en reflejar la vida de la gran ciudad fue inspiradora para una generación de artistas vascos que, como Anselmo de Guinea o Regoyos, introducen la cotidianidad en el arte vasco, sin duda influidos por las técnicas del impresionismo y el puntillismo francés, y también desde un punto de vista más conceptual, por el simbolismo más estético y luminista de *lo vasco*.

Poco a poco, y con el avance del nacionalismo inspirado por Sabino Arana, se va asentando en parte de la comunidad de artistas del país del primer tercio del siglo XX, la necesidad de reflejar el sentimiento de diferenciación de lo vasco con respecto a la pintura de otros artistas, que aunque vascos también como Ignacio Zuloaga, Iturrino o Uranga habían dedicado su obra a temas denominados de carácter *mesetario* (paisajes de Castilla la Vieja) o directamente español, como por ejemplo el primer Manuel Losada¹.

En este primer tercio del siglo XX y ligado a la expansión industrial del País Vasco, se produce una oleada de inmigrantes de otras partes del Estado, fundamentalmente de Galicia, Extremadura y Andalucía, que traerían aparejado un cambio socio-político de los territorios vascos y que también tendrá su reflejo en el arte, dando lugar a una escuela que se centraría especialmente en reflejar las duras condiciones de vida de esa mano de obra proletaria que se asentará de manera principal en los grandes núcleos urbanos y fuertemente industrializados de Vizcaya (margen izquierda de la ría del Nervión, Bilbao y Basauri) y en menor medida en Guipúzcoa (Rentería, Eibar, Irún y Lasarte) y en Álava (Vitoria y el Valle de Ayala principalmente).

De este modo, nos encontramos por un lado con un arte que podríamos convenir en denominar nacionalista, pese a que al impulsor del nacionalismo no se le conocieron preocupaciones estéticas de ningún tipo²; y por otro lado, un

1. Anna María Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 41.

2. *Ibidem*, 1985, p. 43.

arte llamémosle obrero, centrado en reflejar la dureza de la vida en las fábricas y sus entornos, que llamaremos de temática social.

La pintura de carácter nacionalista se centrará en destacar las particularidades étnicas de lo vasco, subrayando de modo singular la especificidad racial de nuestras gentes, al modo y manera en que esta tendencia de autoafirmación de lo propio se manifestaba en otros lugares de Europa, Alemania, Italia y también España, donde asociado al miedo a lo moderno, el mundo rural se resistía a ser engullido por la industrialización y el desarrollo. Esta pérdida de la *arcadía* rural generó un resentimiento hacia la modernidad, que va más allá de la caricatura que de todo ello se ha querido hacer, y que en el caso del País Vasco el arte llamado nacionalista (melancólico y patriótico a la vez) supo reflejar mejor que ningún tratado de sociología al uso. A esta escuela pertenecen pintores como los hermanos Valentín y Ramón Zubiaurre, cuyo lienzo, *El inquieto marino vasco Santhi de Andía*, que se conserva en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, representa el epítome de esta pintura exaltadora de los caracteres raciales vascos. Junto a ellos, también dentro de las coordenadas de la pintura etnonacionalista, tenemos a otro trío de hermanos, los Arrúe (Alberto, José, Ricardo y Ramiro), que encarnan aunque con matices entre ellos, las virtudes de la vida en el campo. Sus cuadros son alegorías de la felicidad nacionalista, cuya seña de identidad más característica sería la romería, donde el buen vasco aseado y de domingo danza alegremente al son del txistu y el tamboril, mientras disfruta del hermoso paisaje de la tierra que lo ha visto nacer.

Por el contrario, la pintura social entronca con la tradición obrerista (básicamente de matriz socialista) y se centra en poner de manifiesto de un modo realista la dura vida del trabajador. Esta influencia de las ideas socialistas surge alrededor del círculo formado por Tomás Meabe, Ramón Basterra y Luis Bello, y «se convirtieron en el punto de partida de algunos pintores vasco de renombre, entre ellos Aurelio Arteta, el más significativo de los artistas que intentaron superar el folklorismo burgués, de corte nacionalista, para desarrollar un arte de compromiso»³.

El caso de Aurelio Arteta será importante para la recuperación de algunas esencias de lo vasco que quedarán silenciadas tras la Guerra Civil. Una de sus peculiaridades será precisamente la de haber mezclado algunos signos de la etnicidad vasca, con la lucha obrera y la problemática social en una doble afirmación que hará fortuna, nacional vasca y de clase, y que será fundamental para la comprensión de lo que esta doble asunción representó en el nacimiento unas décadas más tarde del grupo Gaur. Esta tradición pictórica comprometida en hacer converger lo social y lo nacional vasco fue continuada por Julián de Tellaetxe, quien alejándose del realismo netamente vasquista de sus primeros lienzos, buscó con ahínco una convergencia de ambas tradiciones, que marcó la pintura vasca del exilio, y de la que sin duda son deudores no sólo los componentes de Gaur, sino también y sobre todo los miembros del grupo hermano vizcaíno *Emen*, capitaneados por Agustín Ibarrola.

La Guerra Civil en nuestro país se puede resumir en un solo nombre, Gernika, que más allá de haber pasado a la historia como el primer bombardeo sobre población civil de la aviación moderna, se convirtió en el símbolo que mejor narraba

3. *Ibidem*, 1985, p. 51.

la destrucción de las libertades vascas, y cuyo recuerdo, inmortalizado por Picasso, será fundamental para entender el renacer de la cultura vasca de los años sesenta⁴.

Tras la contienda bélica y con el triunfo de las tropas del general Franco, el Gobierno Vasco, así como un gran número de ciudadanos anónimos, huyen de España perseguidos por el nuevo régimen. Entre ellos se encuentra toda una generación de artistas vascos que morirán en el exilio. Otros, como el irrepetible Nicolás Lecuona o el falangista Aizpurua fallecieron jóvenes en el trascurso de la guerra y algunos, como Olasagasti, encuentran debido a su adscripción ideológica filofalangista, fácil acomodo en la nueva situación.

En el periodo que va de 1940 a 1960 el arte vasco se encontrará en una fase de repliegue, cuyos focos más interesantes se encuentran en el caso de Bizkaia alrededor del Museo de Bellas Artes y su colección de arte moderno, que se convirtió de facto, gracias sobre todo a la intermediación del inquieto e influyente Hurtado de Saracho, en el primer museo de arte vasco⁵.

También cabe señalar el papel desempeñado por un puñado de galerías a la hora de dar a conocer a algunos artistas del país en unos tiempos tan convulsos y difíciles para la plástica, como los del periodo al que estamos haciendo referencia. Entre estas galerías señalaremos por ser las más representativas, a la *Galería de la Bohemia*, *La Galería del Mueble*, y de un modo especial la *Galería Studio*, las cuales «...en una línea más o menos novedosa ofrecían múltiples tendencias, fundamentalmente sintetismos, neocubismos y expresionismos...»⁶.

Estas galerías en 1949 y animadas por la expectación creada en Bilbao, promocionaron a un grupo de artistas noveles como Miquel Barceló, Hidalgo, Javier Murga, José Luís Pérez, Agustín Ibarrola y al recién llegado de su periplo americano Jorge Oteiza, quien hizo de este modo su presentación en el País Vasco.

En su presentación Oteiza realiza un breve análisis del concepto de arte, del de artista y del de generación artística, lamentando la situación del arte vasco en aquellos instantes: «De alma entera nos hallamos retratados todos en esta exposición: manifiesta la campaña desorientada de nuestros críticos, la condición mediocre, atrofiada, de nuestra sensibilidad pública, la traición de nuestros artistas ya mayores a las obligaciones universales de nuestra misión»⁷.

En esta descripción temprana de cómo veía Oteiza el panorama del arte vasco, podemos detectar el embrión ideológico de lo que unos años después será la excusa para dar a conocer el manifiesto fundacional del Grupo Gaur, al que como veremos el propio Oteiza no será ajeno.

4. En realidad antes que el bombardeo de Gernika por parte de la Legión Cóndor de la aviación alemana, se produjeron los bombardeos de las ciudades vizcaínas de Otxandio y Durango, pero será la villa foral la que se convierta en un símbolo mundial de la barbarie moderna, debido además de a su severa destrucción, a que Pablo Picasso lanzará desde el pabellón español de la exposición universal de París del año 1937, un grito desgarrador a la comunidad internacional de los horrores que España estaba padeciendo en su cruenta Guerra Civil.

5. Anna María Guasch, *Arte e Ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 75.

6. *Ibidem*, 1985, p. 76.

7. *Ibidem*, 1985, p. 77.

En este punto cabe señalar que en la década de los cincuenta las asociaciones artísticas de las provincias vascas serán las encargadas de mantener *la llama* del arte en nuestros territorios. Así, «estas asociaciones de artistas de carácter provincial recibieron un cierto apoyo de las entidades oficiales y se mantuvieron fundamentalmente con las cuotas de sus socios, que en el caso de Bilbao eran más bien de derechas y próximas a la izquierda en San Sebastián»⁸.

En la asociación artística de Guipúzcoa se insistirá, como sostuvo Francisco Rivas (*El País*, 22-1-1977), en un dato revelador y que a la postre marcará el arte en esta provincia, en que la práctica artística propende a tener un carácter no neutral, porque según opinión del mencionado Rivas:

El arte o cuestiona lo existente o lo reproduce. Y lo que caracterizaría a la práctica de vanguardia sería su capacidad -en tanto que producción deseante y, por ello, experiencia de los límites- para cuestionar, disolver o poner en proceso la unidad subjetiva (paranoica) que el capitalismo impone al sujeto⁹.

Este carácter no neutral de la praxis artística tendrá en el caso vasco en lo que llamaremos la experiencia Aranzazu su punto de no retorno, y será sin siquiera imaginarlo el germen primero del que el grupo Gaur se nutrirá, para pocos años después salir a la palestra con su vanguardista manifiesto fundacional.

Aranzazu

En 1950 se convoca un concurso de arquitectura a nivel estatal para construir un nuevo santuario franciscano, respetando el emplazamiento del anterior, pero procurando unos accesos y una estructura moderna, que cobije con la dignidad que se merece a la patrona de Guipúzcoa. El fallo del certamen hace recaer la responsabilidad en los arquitectos Sáez de Oiza y Laorga, que en la inauguración de las obras de remodelación declaran que «la nueva basílica tendrá los caracteres de robustez y sencillez del pueblo vasco»¹⁰.

Junto a estos dos arquitectos trabajaría Oteiza, quien también por concurso había sido designado para elaborar toda la estatuaría del monasterio (casi 100 figuras).

Para realizar los trabajos de pintura resultan elegidos Nestor Basterretxea, recién llegado de la Argentina, quien se encargará de la



Oteiza trabajando en los apóstoles de la basílica de Aranzazu (1953)

8. María José Arribas, *40 años de arte vasco 1937-1977*, Erein, Donostia-San Sebastián, 1979, p. 26.

9. *Ibidem*, 1979, p. 35.

10. *Ibidem*, 1979, p. 44.

cripta, y Pascual Lara, que trabajará las pinturas correspondientes al ábside de la basílica.

Para concluir el reparto de la magna obra que se pretendía, el franciscano Javier María de Eulate se haría cargo de las vidrieras y Agustín Ibarrola elaboraría las pinturas del pórtico. Finalmente, aunque en fecha posterior (1954) se haría cargo de los trabajos de la puerta de acceso a la basílica, un joven escultor donostiarra que empezaba a despuntar llamado Eduardo Chillida.

De este modo, encontramos al llamado grupo de Aranzazu trabajando mancomunadamente durante los años que van de 1950 a 1954. Desgraciadamente el padre Lete, *alma mater* de aquel espíritu con el que se acometió todo aquel proceso, fallece en un accidente aéreo y el proyecto empieza a naufragar de modo irremisible.

Para empezar y habría que decir que con nocturnidad manifiesta, los dibujos que Basterretxea había pintado en la Cripta (once murales de dimensiones notables que cubrían una superficie de más de 400 metros) aparecen borrados, presumiblemente debido al tratamiento irreverente con el que según algunos habían sido realizadas las figuras sagradas incluidas las de Jesús y el venerado mártir guipuzcoano Ignacio de Loyola.

Seguidamente y después de una lectura *conservadora* (retrograda más bien) de los trabajos, se le exige a Oteiza de un modo inquisitorial una memoria justificativa de su labor escultórica con los controvertidos apóstoles. Tras unos momentos de enfados y reproches mutuos por lo general subidos de tono, entre los artistas y la comunidad religiosa con el obispado al frente, las obras se paralizan hasta nueva orden. El asunto llega finalmente a Roma y la comisión Pontificia central para el Arte Sagrado declara inaceptable esta interpretación *moderna* y según su criterio casi blasfema de las figuras santas.

La experiencia de Aranzazu vino a suponer, más allá del fracaso temporal del proyecto en sí que no sería retomado hasta 1962 con la incorporación de entre otros de Lucio Muñoz, el primer contacto de artistas vascos de renombre que años después, y como consecuencia de esta su primera toma de temperatura entre ellos, se volverían a juntar para dar luz al grupo Gaur.

Tras esta llamada al orden por parte de las autoridades eclesiásticas, Oteiza indignado por lo sucedido, decide nuevamente poner tierra de por medio y presentarse ya en 1957 en la IV Bienal de Sao Paulo al concurso de escultura, obteniendo el primer premio de un modo incontestable. Por su parte, Chillida gana nada menos que la bienal de Venecia en el año 1958, quedando reconocido con estos dos galardones internacionales la pujanza de un arte vasco que es apreciado en el contexto mundial plagado de grandes y prestigiosos artistas y que sin embargo es perseguido y negado de un modo torpe y mostrenco en su propio país.

Este sentimiento de dolorosa incompreensión surgido a raíz de los sucesos de Aranzazu marcará sin duda el carácter reivindicativo que el nacimiento de Gaur en 1965 tendrá para los artistas vascos reunidos en torno a Oteiza que, además de la falta de libertades, denunciarán con su acto de disidencia creativa la incapacidad manifiesta del *status quo* para comprender la sensibilidad moderna y apreciar el arte.

La galería Barandiaran

Para comprender el nacimiento de Gaur, se antoja imprescindible acercarse a la experiencia que supuso la toma de contacto del galerista donostiarra Dionisio Barandiaran y los pintores Amable Arias y José Antonio Sistiaga, pero sobre todo a la estrecha relación que se estableció entre Barandiaran y Oteiza, quien en 1965 había elaborado un texto que será fundamental para entender el papel que el artista vasco quería asignar a las galerías de arte

[...Este programa experimental para el artista de hoy en el que Oteiza contemplaba las galerías de arte y las exposiciones como “armas culturales” más allá de las tradicionales relaciones artísticas y económicas entre la galería, el artista y la sociedad...]¹¹.

En este texto, tal y como asegura Fernando Golvano, Oteiza «aporta una información de la situación artística contemporánea con un programa experimental, tanto dirigido a los artistas como al público en general»¹² y será precisamente esta apuesta por salir del reducido mundo del público experto en arte, la idea que Oteiza mantendrá viva permanentemente y que sin duda estará en la idea inicial de apertura del grupo Gaur.

Sacar al arte de los “estrechos” márgenes de la pintura, la escultura o la música será para el escultor de Orío una prioridad, y para ello propondrá que el arte y los artistas deberán mantener un encuentro constante, un diálogo sincero con públicos diversos, donde el viejo concepto de sala de exposiciones que albergaba una sola expresión artística nacida un siglo antes quedaría disuelto, para convertir el nuevo espacio de arte contemporáneo en un diálogo multidisciplinar que supere las antiguas y rígidas categorías en las que el mundo del arte todavía se movía.

De esta propuesta brotará la idea de Oteiza de convertir al dueño de la galería en un individuo que patrocine la creación artística, que vaya más allá de ser un mero contable de comercio para convertirse en un mecenas moderno.

[...el industrial que esperaba el artista, la industrialización en la que desembocará el arte, creadora, pedagógica y políticamente insertada en el pueblo]¹³.

De este modo, la galería tendría el carácter de *santuario* donde no sólo se exhibe la obra, sino que también se crea y se produce el objeto artístico. Este ca-



Oteiza el día de la presentación de Gaur en la Galería Barandiaran

11. Anna María Guasch, «Textos y contextos» en Fernando Golvano, *Constelación Gaur*, Fundación Caja Vital, Vitoria-Gasteiz, 2004, p. 15.

12. *Ibidem*, 2004, p.15.

13. *Ibidem*, 2004, p.16.

rácter experimental integrado por especialistas o mejor aún expertos de diferentes disciplinas, conferiría según Oteiza a este nuevo concepto de galería un carácter netamente moderno y, por tanto, combativo con las viejas prácticas que a juicio del escultor vasco estarían ya caducas.

Lo importante es el hecho de que en una segunda fase la obra se utiliza como partitura para ensayar una equivalencia con otros lenguajes. Y el público, de ser un pasivo espectador se convertirá en participante de un espectáculo experimental: El público está en el nuevo laboratorio del artista como grupo experimental, experiencia mucho más rica que la contemplación del desarrollo de una película en el plató de una productora, ya que se asiste al espectáculo creador múltiple de la pintura y escultura con la música, el ballet, la poesía y el teatro¹⁴.

Estas tesis de Oteiza a favor de una galería experimental las asumió Dionisio Barandiaran y quedaron recogidas en el concepto de “arte compuesto” que tanto defendió Oteiza y que quedó reflejado en el nombre que la propia sala adoptaría para darse a conocer: Galería Barandiaran, productora de exposiciones de Arte Compuesto.

Así esta pionera propuesta promovió una actividad, cuya expresión quería insertarse en la tradición popular y cuya visión del diálogo cultural marcaría el recorrido de esta *sui generis* industria cultural.

Por allí pasaron, en su breve andadura, Manolo Millares, un jovencísimo Vicente Amestoy, los componentes del irreverente Equipo Crónica y el llamado grupo Realidad, por citar sólo algunos de los artistas que a posteriori tuvieron más relevancia y reconocimiento público.

Ligado a este proyecto de *galería total* aparece el mecenazgo cultural en su expresión más clásica, pues al igual que sucedía con los artistas *de cabecera* en el Renacimiento italiano protegidos por las grandes familias de las ciudades estado, Dionisio Barandiaran decide pagar un sueldo al pintor Amable Arias para que trabaje y produzca en y para la galería¹⁵.

Finalmente, será en esta particular factoría, laboratorio y galería donde un grupo de artistas guipuzcoanos que por aquel entonces sostenían unos planteamientos similares, darán origen al primer grupo de artistas organizado bajo las siglas de Gaur.

El manifiesto de Gaur

El magisterio de Oteiza y la disposición de Dionisio Barandiaran hacen que aprovechando una exposición de Amable Arias el grupo de artistas mencionado (Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta, José Antonio Sistiaga, Amable Arias, Remigio Mendiburu y Nestor Basterretxea) den a conocer un manifiesto de presentación en noviembre de 1965 en la propia galería, que reza así:

14. *Ibidem*, 2004, p.16.

15. Esta idea será recogida por otro protector de las Artes como el Navarro Huarte, que pagará también un sueldo a Jorge Oteiza y comprará además la obra producida por éste, bajo sus auspicios de mecenazgo.

Manifiesto del grupo GAUR

Nacemos necesariamente en esta misma hora cuatro grupos definidores de ARTISTAS VASCOS

- 1) Grupo GAUR (Hoy) en GUIPÚZCOA
- 2) Grupo EMEN (Aquí) en VIZCAYA
- 3) Grupo ORAIN (Ahora) en ALAVA
- 4) Grupo DANOK (Todos) en NAVARRA

Estos cuatro grupos (Hoy, Aquí, Ahora, Todos) los fundamos entre nosotros para nuestra unión, los artistas actuales de todas las tendencias y constituirnos en nuestra ESCUELA VASCA.

Nos integramos todos como en un frente cultural o un colegio, una compañía de nuevos artistas vascos.

Tomamos este acuerdo como protección espiritual y economía al lado de nuestro pueblo y en nuestro País Vasco.

Hace años que la vanguardia del ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL en el mundo se ha abierto y definido con artistas vascos y que la ESCUELA VASCA es una evidente y fortísima realidad. Pero en nuestro país parece que se quiere ocultar esta situación, no reconocer ni acompañar el renacimiento espiritual de sus artistas.

Reiteradamente hemos propuesto entre nosotros (nunca se nos ha querido oír) la creación de institutos propios y los mas avanzados para información, investigación y preparación profesional de nuestros artistas, para ensayar la transmisión de nuestra educación estética en todos los niveles de la enseñanza y para la revitalización de nuestras tradiciones artísticas populares y de su puesta al día con las corrientes de un nuevo arte popular en el mundo.

Por la presente declaración pedimos la adhesión de todos los artistas vascos para decir entre todos nuestro comportamiento inmediato con la disciplina de una indivisible inteligencia, de una indivisible voluntad.

Todo sabemos ya quiénes somos y que una poderosa juventud de artistas vascos reclama el sitio y la atención y los derechos que se les debe reconocer en nuestro país, y que tenemos pasado, presente y futuro, para saber cuáles son nuestros propósitos y nuestras necesidades y los medios, puntualmente todos los medios, para concluir con la postulación cultural y material que sufrimos y al aislamiento entre nosotros y con nuestro país.

Este grupo GAUR, en San Sebastián, abre esta exposición para agrupar a los artistas guipuzcoanos, reunirse con ellos y tratar de nuestra organización. Esta exposición pasará seguidamente a Bilbao, Vitoria y Pamplona, para discutir y completar decisiones. En Bilbao expondremos con el grupo de Vizcaya. Esa exposición se ampliará en Vitoria con los alaveses y todos nos completaremos en Pamplona con los navarros. Allí resolveremos los fundamentos que hoy nos definen a todos como ESCUELA VASCA y concretaremos proyectos, constituciones y programas inmediatos.

El grupo GAUR, saluda a todos los guipuzcoanos y a sus hermanos artistas de Vizcaya, Álava y Navarra¹⁶.

16. María José Arribas, *40 años de arte vasco 1937-1977*, Erein, San Sebastián, 1979, pp. 81-84.



Portada del primer catálogo de Gaur (1966)

Los miembros de Gaur solicitan la adhesión de los demás artistas del país, para integrarse en un frente cultural (concepto tomado del organigrama de la organización ETA, que había decidido que su intervención político-militar contra el franquismo estaría estructurada en diferentes frentes de intervención: frente obrero, frente militar, frente cultural...) que posibilitase el renacer espiritual del arte y la cultura vascos, y que la propuesta fuera realmente eficaz. Para ello se confirma «el carácter *cerrado* y restrictivo del grupo, así como la afinidad estilística entre todos sus participantes, reveladora de la influencia de Oteiza y también de las corrientes vanguardistas en boga, tanto en el panorama nacional, como en el internacional del momento»¹⁷.

17. Anna María Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, pp. 153-156.

No obstante y pese a este alegato en pos de la unidad de los artistas que componían el grupo Gaur, éstos pronto empezaron a tener discrepancias. Estas diferencias obedecían más a sus apuestas individuales que a otras cuestiones. Así, a diferencia de lo que representó el grupo vizcaíno de *Emen*, que funcionó con una clara voluntad ensamblaria desde el momento de su gestación, en el caso de Gaur se impuso sin remisión la visión individual.

[...Decididamente el grupo Emen optó por una especie de sindicato para dotar al colectivo de un espíritu profesionalmente corporativo, buscando diálogos con las entidades oficiales, con los organismos con funciones artísticas que implicasen los intereses de la profesión]¹⁸.

El grupo, en cualquier caso, se esforzó por mostrar unidas las señas de identidad artística de digamos vocación universal, y también las señas que remarcarasen la identidad vasca. Pero lo cierto es que las tensiones de carácter ideológico que se dieron en el seno del grupo afectaron a la unidad del colectivo. Estas disidencias se dieron entre quienes defendían una escuela de arte vasca cercana a una visión nacionalista, como Nestor Basterretxea o Remigio Mendiburu, y entre quienes postulaban otras posiciones más escoradas a la izquierda o directamente obreristas, como Amable Arias y Rafael Ruiz Balerdi.

No obstante y pese a estas disensiones de carácter político que eran sustanciales al momento de efervescencia que se vivía en el panorama español, y muy especialmente en el País Vasco en la última década del régimen de Franco, el Grupo Gaur continuó presentándose públicamente como tal en diversas exposiciones colectivas hasta una fecha tan tardía como 1969.

En el grupo además de convivir estas dos tendencias, llamémoslas de compromiso político, también aparecen otras luchas de carácter estético e incluso estilístico entre, por ejemplo, los defensores de un arte más figurativo y realista, y entre quienes pugnaban por la victoria sin concesiones de la abstracción. Incluso hubo un intento de plantear un “arte de síntesis” que tuvo a Oteiza de Gaur y a Ibarrola de Emen como cabezas visibles del mismo, que finalmente fracasó en su propuesta de reconciliación¹⁹.

Conviene tener siempre presente que en los años 60 en España se estaba produciendo una apertura del régimen que llevó aparejado el asentamiento de las posiciones tecnocráticas, apoyadas fundamentalmente por sectores del Opus Dei, frente a las posturas más cerradas representadas sobre todo por lo que pasó a ser conocido como el Bunker. Precisamente en 1964 se celebraron los llamados 25 años de paz y España, en un contexto internacional favorable, por ejemplo, comenzó sus largas negociaciones de entrada en el Mercado Común Europeo. Toda esta apertura política que se estaba produciendo a nivel general posibilitó que la vanguardia artística del Estado y naturalmente también la vasca se contagiase de las influencias internacionales que más predicamento tenían en ese momento, y que en aquellas coordenadas quedase definitivamente marcada por el informalismo triunfante.

18. Véase Anna María Guasch, «Textos y contextos» en Fernando Golvano, *Constelación Gaur*, Fundación Caja Vital, Vitoria-Gasteiz, 2004, p. 19.

19. *Ibidem*, 2004, p. 20.

Muchos críticos emplearon el término “arte informal” para indicar que la pintura ya había abrazado la idea de la ausencia de formas, como una deliberada contraposición a la rigidez del movimiento moderno de preguerra. El informalismo es un arte basado en la expresión de la materia y en la relación esencial entre textura y estructura, desarrollado con una suerte de inquietud metafísica, en la que podría encontrarse la cifra de la incomunicabilidad o, mejor, la conciencia de la crisis europea. En el informalismo había un existencialismo difuso, así como una voluntad expresionista y un resurgir del gusto romántico, en el que, junto a la afirmación del sujeto y la consideración de la pintura como un acto aparecía una defensa de la verdad del gesto²⁰.

Para aderezar esta fusión de lo vasco con lo universal no conviene perder de vista que Oteiza había escrito en 1963 un libro, *Quosque Tandem*, en el que



Portada de la primera edición del libro de Oteiza *Quosque Tandem*, que marcó a toda una generación de vascos.

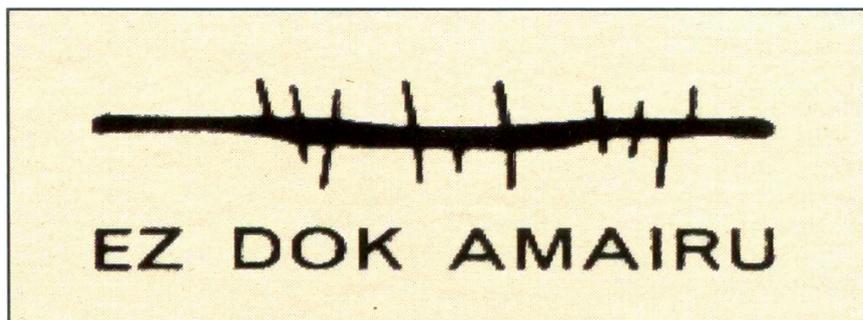
el escultor guipuzcoano pretendía anunciar una nueva sensibilidad que por descontado podemos encontrar en el arte contemporáneo, pero que según esta peculiar visión suya se registraba ya en la prehistoria vasca. El salto en el vacío que propondrá Oteiza y su titánico esfuerzo por explicar una suerte de estilo vasco que se perdería en la noche de los tiempos, pone de relieve la sempiterna paradoja de las vanguardias, de todas las vanguardias, de construir lo que deberá ser tenido como lo más rabiosamente moderno por sus contemporáneos a partir de retazos de la antigüedad, cuando no, como en este caso, de una supuesta prehistoria vasca.

La necesidad además de que la sensibilidad de lo moderno fuese *inventada* con la participación de lo popular (lo que hunde sus raíces en el pueblo), hizo que en el caso de todos los grupos y artistas de aquella generación, y también en Gaur, las manifestaciones

de renacer cultural como la que representó por ejemplo el grupo *Ez dok amairu* tuviesen una influencia muy notable en la intervención artística de los mismos.

Ez dok amairu fue una iniciativa cultural de escritores y cantantes vascos que nació en el año 1966 y cuya singladura se extenderá hasta el año 1972. Es lo que se conocerá como *Euskal kantagintza berria* (nueva canción vasca), que a la par que la *Nova cançó* en Cataluña o el conocido como *Manifiesto canción sur* de Andalucía, tratará de introducir a través de poemas musicalizados, conciencia de pertenencia a realidades oprimidas urgidas de esperanza, justicia y reconocimiento.

20. Fernando Castro Flórez, «La comunidad del vacío. [Estelas o, mejor, *etza* (tierra baldía) y conceptos-cromlech para Gaur]» en Fernando Golvano, *Constelación Gaur*, Fundación Caja Vital, Vitoria-Gasteiz, 2004, p. 26.



La txalaparta logo y símbolo de *Ez dok amairu*

El nombre de *Ez dok amairu* (no hay trece) fue sugerido por Oteiza, recuperando un viejo texto del académico de la lengua vasca Resurrección María de Azkue, para dar a entender que se había roto el maleficio y que por fin el pueblo vasco a través de la reafirmación de sus señas de identidad más reconocibles como el euskera, encontraría su expresión para no desaparecer como pueblo diferenciado. En este movimiento folklórico, pero de raíz política, se inspiraría de un modo notable el grupo Gaur, puesto que además de sus connivencias ideológicas, dos de sus máximos exponentes, Oteiza y Basterretxea, participaban al alimón de ambas iniciativas.

En el colectivo *Ez dok amairu*, como en el grupo Gaur, Oteiza buscaba su tan ansiada colaboración entre diferentes disciplinas, para asentar las bases de un arte popular vasco que llegara a las entrañas del pueblo. A este grupo de cantantes y escritores vascos nucleados en torno a *Ez dok Amairu* pertenecieron Benito Lertxundi, Jesús Artze, José Ángel Irigarai, José Antón Artze, Julen Lekuona, Lurdes Iriondo o Mikel Laboa²¹.

Finalmente y tras dos años de andadura el grupo Gaur desaparecerá por motivos múltiples, algunos de ellos señalados anteriormente y que Fernando Golvano, comisario de la exposición **1966|GAUR KONSTELAZIOAK|2016** sintetiza de este modo²²

Y, sin embargo, toda esa fulguración contemporánea no pudo soslayar crisis y querellas de índole diversa. La continuidad del Grupo Gaur, al estar tan vinculada al movimiento común, cuya heterogeneidad constitutiva era muy notable, se resintió por las dificultades del proceso. La crisis vendría motivada por diferentes cuestiones: las desavenencias internas en cada grupo y entre los grupos motivadas por postulados artísticos dispares, las trabas crecientes impuestas por el poder político, la atención mayor que darían los artistas más destacados (Oteiza y Chillida) a sus propios proyectos artísticos, las dificultades de Barandiaran para seguir financiando la galería que era el tractor de esa aventura colectiva, las críticas

21. https://es.wikipedia.org/wiki/Ez_dok_amairu

22. Fernando Golvano, «Grupo Gaur: memoria de una constelación efímera» en el libro de la muestra **1966|GAUR KONSTELAZIOAK|2016**, editado por la Fundación DSS2016 y STM, Donostia, 2016, pp. 24-26.

de Sistiaga, Balerdi y Oteiza principalmente a la dirección de la galería, debido a la programación de eventos sin su aprobación, y un clima de creciente conflicto ideológico-político que emergía en la acción cultural y disidente antifranquista. Todo ello contribuiría al final de ese sueño colectivo. Las controversias entre los diferentes grupos minaron la confianza mutua y la identificación con un mismo propósito colectivo y una misma definición de lo que entendían por Escuela Vasca. Chillida afirmaría que «el grupo debía haber sido mucho más amplio, más abierto, aceptándonos lo que somos con nuestra suma, nuestra totalidad, y no sólo en una tendencia, como era, porque ahí estábamos prácticamente los más avanzados que había aquí»²³. Mendiburu y Zumeta comentarían que las crecientes trabas que les llegaban del poder político también favorecieron la no continuidad del grupo; pero considero que este factor fue muy poco relevante. Oteiza sería quien más acusara aquel fracaso, uno más en su larga lista de proyectos truncados: «Todo estaba gestionado y previsto, pero fuimos rechazados. Para mí personalmente (...) es el capítulo más triste, la derrota más grave que hemos sufrido en nuestra lucha cultural»²⁴.

La herencia de Gaur

Mucho se ha hablado sobre cuál ha sido en última instancia la huella o las huellas que el grupo Gaur ha dejado en el arte vasco; y llegados a este punto, habría que concluir que la primera de las improntas que Gaur deja en el universo creador de nuestro país es la de consolidar una poética del compromiso que tendrá continuidad en el magma contextual y artístico de los 70 principalmente, dado que a ese convulso periodo perteneció el final del régimen franquista y el inicio de la llamada Transición política. Esa peculiar temporalidad histórica favoreció la emergencia de múltiples formas de creación cultural, artística y política que se implicaban mutuamente. Aquella extraordinaria convergencia de artistas, entre los que destacaban Oteiza y Chillida, que ya habían obtenido un elevado reconocimiento internacional con premios en bienales o en otras convocatorias, enunciaría, a pesar de su efímera duración, una conciencia crítica frente al orden de las cosas vigente. Esa toma de posición frente al contexto enlaza con las tradiciones disidentes de las vanguardias del arte: el arte no es ajeno a las tensiones de su tiempo y esa tensión se actualiza mediante formas y actitudes diversas sea mediante la praxis colectiva o mediante la acción individual. La implicación de esa constelación de artistas en la creación de emblemas e imaginarios culturales o políticos no estaba reñida con el desarrollo de trayectorias singulares de investigación y creación de lenguajes formales propios. En efecto, la aventura colectiva acontecida a mediados de los sesenta proseguiría en otras convergencias más autónomas e individualizadas en el contexto cultural y político de la siguiente década²⁵. Pero el Grupo

23. Martín Ugalde, *Hablando con Chillida, escultor vasco*, Txertoa, Donostia, 1975, p. 173.

24. Miguel Pelay Orozco, *Oteiza*, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, p. 125.

25. Una revisión sobre la acción artística y cultural y sus modo de interacción con el contexto de ese periodo específico puede encontrarse en María José Arribas, *40 años de arte vasco (1937-1977)*, Erein, San Sebastián, 1979; Anna María Guasch (1985) *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985; y Fernando Golvano, «Poéticas / políticas» en *Laboratorios 70*, Sala Rekalde, Bilbao, 2009.

Gaur y la experiencia innovadora que acogió la Galería Barandiaran fueron no tanto un modelo para otras generaciones de artistas²⁶, sino antes bien un germen crítico de una consciencia nueva que relaciona una voluntad de autonomía y un telos moral o político que trasciende el dominio específico del arte. Así en los años 70 la imbricación de lo estético y lo político, en la mejor tradición vanguardista de raíz schilleriana, tendrá en el País Vasco, preparado fundamentalmente por el inquieto Oteiza, un *humus* que posibilitará que proliferen grupos de creadores relevantes como Zue, Ikutze o el Movimiento Nueva Abstracción.

En los años ochenta, con unas políticas culturales diferentes y con nuevas instituciones democráticas las respuestas de las generaciones emergentes sería diferente, y la necesidad de agrupamientos tomaría otras configuraciones y otros propósitos. Destacará la generación de escultores, salidas de las primeras promociones de la recién creada Facultad de Bellas Artes de la bisoña Universidad del País Vasco (EHU-UPV), con Txomin Badiola y Juan Luis Moraza como artistas más sobresalientes. Éstos y otros artistas crearían una nueva asociación (EAE) que se dará a conocer mediante un gesto simbólico: el robo, en el año 1983, de una escultura de Oteiza en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y su posterior entrega en el Ayuntamiento, constituyó una enfática y emblemática acción de partida. En 1985, la exposición *Mitos y delitos* representaría la afirmación más consciente para reafirmar su salto generacional. Matar simbólicamente al mito (sobre todo a Oteiza) era el *delito* necesario para su propia autoinstitución autónoma como artistas que encuentran otras referencias más allá de los padres fundadores de la Escuela Vasca de escultura.

Pero, sin duda, al hablar de la herencia de Gaur, conviene no perder la perspectiva y destacar como lo más valioso de su legado al fabuloso elenco de de artistas con sus trayectorias individuales, sus genuinas indagaciones formales que merecerían un acercamiento crítico específico y merecedor de otras notas. Oteiza, Chillida, Zumeta, Amable, Sistiaga, Balerdi, Mendiburu y Basterretxea son *tan nuestros*, que no podríamos comprender lo acontecido en el País Vasco sin hacer referencia a algún evento, institución, símbolo en el que estos personajes no se hayan visto involucrados. Carteles para certámenes de toda índole, logotipos para las ikastolas, la lucha por la paz, la lucha por la consecución de la Amnistía, en contra de las centrales nucleares, a favor del euskera, esculturas habitadas como la Plaza de los Fueros de Vitoria de Chillida o el diseño del Parlamento Vasco, obra de Basterretxea. Incluso los limes del Donosti de postal están fijados por tres esculturas de tres escultores del grupo Gaur: El Peine de los Vientos de Chillida, la pieza de Oteiza situada en el paseo marítimo, y por último la recién instalada (por descontado con polémica incluida) Paloma de la Paz de Basterretxea en el barrio de Sagües al final de la playa de la Zurriola.

26. Parece oportuno matizar que Oteiza sí que poseía una tentación normativa, un anhelo por determinar un telos para la acción artística y discursiva: su enfoque relativo a la promoción de una Escuela Vasca de arte, o su propósito experimental guiado por una Ley de los cambios de la expresión serían ejemplos de esa voluntad por definir un modelo a seguir. En los ochenta algunos artistas adoptarían ese modelo como referencia para una investigación formal en la praxis artística y no tanto como telos con pretensiones metafísicas y comunitarias.

De algún modo y casi sin pretenderlo, hemos hecho nuestro *el estilo* y las poéticas de muchos de estos artistas que más allá del lugar que finalmente acaben teniendo en los libros de historia del arte, y desde luego algunos como Oteiza y Chillida no sólo están ya en la historia del arte vasco, sino que su peso y su influencia se extienden con éxito al contexto internacional, han marcado la imagen no sólo que nosotros tenemos de nosotros mismos, sino la imagen que de *lo vasco* tienen personas de otros lugares que se relacionan con nosotros. Para decirlo de otro modo, la huella de Gaur y sobre todo la huella de los artistas que participaron en aquella experiencia (ahora se llama acontecimiento) ha dejado un sedimento tan profundo en el país que, sin apenas percatarnos del todo, vendría a conformar un imaginario diverso del arte y de sus diálogos con los contextos del propio arte, pero también de la historia y de la cultura.

Con esas contribuciones formales y simbólicas del grupo Gaur podemos afirmar que se actualiza una suerte de *telos* intempestivo, una búsqueda de lenguajes nuevos y compromisos diversos que amplían nuestra experiencia del mundo y nos ayudan a relacionarnos con aquello que probablemente no podría ser nombrado de otra forma.

Bibliografía

ARRIBAS, María José. *40 años de arte vasco 1937-1977. Historia y documentos*. Donostia-San Sebastián: Erein, 1979.

BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981.

CASTRO, Fernando. *Constelación Gaur*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital, 2004.

GUASCH, Anna Maria. *Arte e ideología en el País Vasco*. Madrid: Akal, 1985.

GOLVANO, Fernando. *Constelación Gaur*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital, 2004.

—. *Grupo Orain 5+ 1*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital, 2005.

—. *Otras disidencias 1972-1982*. Donostia-San Sebastián: Servicio Editorial de la Diputación Foral de Gipuzkoa, 2005.

—. *Laboratorios 70*. Bilbao. Servicio Editorial de la Diputación de Bizkaia (Sala Rekalde), 2009.

OTEIZA, Jorge. *Quosque Tandem*. Estella: Pamiela, 1994.