

Elkar lotu, ezagutu, errespetatu, maitatu.
Agregazio eta barreiatze indarrak, hirurogeita
hamarreko hamarraldiko euskal artean



Francisco Javier San Martín

110
URTE AÑOS

BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO

Testu hau Creative Commons lizentziapean (mota: Aitortu–EzKomertziala-LanEratorririkGabe) argitaratu da (by-nc-nd) 4.0 international. Beraz, berau banatu, kopiatu eta erreproduzitu daiteke (edukian aldaketarik egin gabe), betiere, irakaskuntza edo ikerketarako helburuekin, eta egilea eta jatorria aitortuta. Ezin da merkataritza helburuetarako erabili. Lizentzia honen baldintzak <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> webgunean kontsultatu daitezke.



Ezin dira irudiak erabili eta erreproduzitu, argazkien eta/edo lanen egile-eskubideen jabeek berariazko baimena eman ezean.

© testuenak: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018

Argazki-kredituak

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: 17. or.

© Fundación Caja Navarra: 8. or.

Kortesia Fundación Museo Jorge Oteiza: 7. or. (goikoa).

Kortesia Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 13., 14. or.

© Tere Ormazabal: 7. or. (behekoa).

Jatorrizko testua liburu honetan argitaratua:

Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País vasco 1968-2018, 2018, 29.-47. or.

Babeslea:



Lruñeranzko martxa

Donostiako Barandiarán aretoan Gaur erakusketaren inaugurazio ekitaldian egindako hitzaldian, Euskal Eskolako Taldeen (EET) esku-hartzeen programa bereziki zaindu bat marraztu zuen Jorge Oteizak. Galeria hark *arte konposatuaren* sorreran izandako protagonismoaren berri eman eta Dionisio Barandiaránen moduko industrialari bat aldi berean «materiala eta espirituala den negozio» batean buru-belarri inplikatu izana nabarmendu ondoren, antolaketa buruzko zenbait alderdi zehaztu zituen hitzaldi hartan: «*Bigarren auzia* artista guztiak batzeko moduei dagokie. Eta *hirugarren auzia*, berriz, Euskal Eskolaren barruan probintzietako taldeek dugun xedearena, eskola horretan birsortzen baikara esparru erregionalean. Orain abiatzera goazen hau euskal artista guztien Lruñeranzko martxa bat da. Ezagun da gure 4 probintzietako hiriburuetan nola ari zen gorpuzten hiriburutza bokazio erregional bat. Hala, Donostian gure erregioko hiriburu turistikoa ikusten dugu, dagoeneko. Bilbon, hiriburu soziala, politikoa ere bai agian. Gasteizen, oraindik ez oso argi, ameskeria nolabait heraldiko eta isilengatik. Baina Lruña da argien definitzen ari dena unibertsitateen eta humanismoen hiri erregional handi modura»¹.

EETen asmakuntza, antolaketa, garapen eta gatazken gaineko historiografia dagoeneko aski zabalean, haien *in progress* diseinu miresgarria nabarmendu ohi da: taldeek ez dute bat egiten eta ez dira aldi berean agertzen; aitzitik, indar handiko uhin bat sortzen dute, zeina handituz baitoa Euskal Herria zeharkatu ahala, erloju orratzen kontrako noranzkoan: Gaur (Gipuzkoa), Emen (Bizkaia), Orain (Araba), Danok (Nafarroa) «ekintza plan» ezaguna. Uhin horren erakarpen indarrari batu behar litzaizkioke probintzia bakoitzeko indar kontziente eta dinamikoak. Artista guztien arteko (Danok) denbora urgente baterako (Gaur, Orain) eta bokazio nazionalako (Emen) lankidetzaren programaren formulazio biziki sintetikoak da Gaur Emen Orain Danok. Gaur izan zen eratzten lehena eta, alde handiz, egituratuena. Donostian aurkeztu zuten jendaurrean, erakusketa eta manifestu baten bidez². Ondoren, gauza bera egin zuen Emen taldeak Bilbon, baina Gaur taldearen obra batuta, gainera. Gaur eta Emen taldeek Gasteizera jo zuten elkarrekin, Orainekin bat egiteko eta, azkenik,

1 Jorge Oteiza. Gaur taldearen aurkezpena. Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Artxiboa, 8728a eta 8728b erreg. zk.

2 Gaur, Emen eta Orain taldeen manifestuak eta Euskal Eskola mugimenduaren dokumentazioa hemen ikus daitezke: Francisco Javier San Martín (koord.). *Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan = Arte y artistas vascos en los años 60*. [Erak. kat.]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakustaretoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 1995eko uztaila-iraila, 335.-559. or., bereziki kronologia eta dokumentuen eranskinak.

denak Iruñean Danokekin elkartzeko. Metaketa haren oinarrian abegi onaren printzipioa zegoen, eta abegi on horrek modu esponenzialean handituko zuen artistak biltzeko edo metatzeko gai ziren kapital kolektiboa. Baina, gauza jakina denez, Gasteizen, etsaitasun bihurtu zen abegi hura: ateak itxi egin ziren, eta euskal artistak ez ziren gai izan beste batzuk beren etxean aterpetzeko.

Planteamendu estrategiko bikain eta koherentea zen, baina ez zuen asmatu Euskal Herrian une hartan artearen arloak zituen ezaugarri espezifikotara egokitzen. Uhin geldiezin baten moduko estrategia zen, unean uneko erronkei erantzuteko gai izango zen artisten arteko elkarketa, ziklo berri bat abiatzeko premia hobekien jabetzen ziren elementuek elikatua. Elementu horiek, ordea, bai talde bakoitzaren barruan nahiz oro har, askotarikoak ziren, eta, maiz, baita dibergenteak eta are elkarki kontrajarriak ere. Hala, taldeak sortzeko unean bertan hasi ziren liskarrak, eta larriagotuz joan ziren uhina beste hiriburu batzuetara –Bilbora eta Gasteizera– iritsi ahala, harik eta ahalegin kolektibo modura huts egin zuten arte, agerian utzita fenomeno naturalek giza asmoenez bestelako dinamika bat dutela.

Taldeak sortzeko sistema –Oteizak eta Ibarrolak Irunen asmatua, Basterretxea bertan zela–, eta, batez ere, taldeek Nafarroan bat egiteko asmoa ingeniari-tza estetikoko esperimendu zoragarria izan zen. Abangoardia historikoen garaitik, artista taldeak hiri batean finkatu ohi ziren, eta hiri hartatik hedatu ohi zituzten beren manifestua eta erakusketa; EETak, berriz, *eskualde* edo *erregio* mailako esperimendua izan ziren, lurralde jakin bat eta urrunetik partekatutako esperientzia baten ideia inplikatzeko zituen ekimena. Erregio proiektu berritzailea izan zen³. Haren diseinatzaileek ongi aurreikusitako zuten, seguru asko, jatorrizko proiektuaren gabeziarik txikiena azalera aterako zela eta unean-unean diseinua aldatzeko urrats osagarriak ematera behar zuten zuela horrek, baina bi gauza gertatu ziren: abiapuntuko distantziak handiagoak ziren diseinatzaileek aitortu zutena baino, eta, bestalde, 1966-1967 urteetako gertaerak hain bizkor jazo ziren, non ezinezkoa gertatu baitzen diseinua berregokitzeko balizko eragiketa hura gauzatzea, eta, horrenbestez, eten egin zen batasuna. Danok taldeak galdu egin zuten izateko eskubidea.

Edonola ere, Gaur taldearen aurkezpenean Oteizak egindako hasierako hitzaldi luzetik bereziki nabarmendu beharreko alderdia hau da: Iruñearen azken buruko protagonismoa, ez beste hiru taldeen bilgune gisa, elkarketaren zirkulari itxiera ematen zion gune gisa, baizik Iruñean Euskal Unibertsitatea sortzeko gune gisa. Oteizak 1966aren hasieratik 1967ko apirilera landutako dokumentuak xeheki aztertuta, lau taldeen baterako erakusketak askoz ere protagonismo txikiagoa du Iruñeari «hezkuntza proiektu bat» zentralizatzeko hiriburu izateko aitortutakoa baino. Edo, beste era batera esanda, Iruñean bat eginez, euskal artistek berretsi egingo zuten hiri hark euskal sorkuntzaren azterketarako eta hedapenerako zuen garrantzia, «gure prestakuntzarako laborategi» gisa zuen garrantzia. Kultura pizkunderako Euskal Unibertsitate irrikatuaren xede eta sortze printzipioa zen Oteizarentzat Iruña⁴. Udal Aurrezki Kutxaren zuzendari, zinegotzi eta foru diputatu Miguel Urmenetaren eta bertako nahiz herrialde osoko beste eragile batzuen laguntzaz, hezkuntza proiektu sorta bat gauzatu zen hurrenez hurren: Arte eta Lanbideen Eskola berria, Kultur Etxea eta Ikerketa Estetikoaren Institutua, zeinak baitziren bere lehentasun nagusiak, «kontzientzia hartzeko eskola politiko» gisa. Kontserbatu diren dokumentuen bidez dakigunez, horixe zen azken buruko xedea Oteizarentzat, Danok eratzetik eta gainerako taldeekin elkartetik harago. Azkenean, ez ziren gauzatu ez gutxieneko helburua –taldeen baterako erakusketa– ez azken burukoa –irakaskuntza gune bat sortzea–. Gaur taldeak Barandiaráren

3 Garai hartako dokumentu askotan (Amable, Oteiza, Sistiaga eta abarren dokumentuetan) aipatzen da bilera amaitu ondoren «autoan» jarraitu zuela eztabaidak, eztabaida luzatzen eta aldi berean partaideen distantzia geografikoa markatzen zuen espazio batean, elkarrengandik urrundu ahala zein bere autoan, bakoitza bere hirirantz. Eztabaida eta akordio asko eta asko bidean egin ziren, herrialde guztian barrenako errepideetan, bakoitza bere probintziako konplizeekin zela; eta, ezinbestean, partikula zentripeto txikitzen hautsi zen negoziazio mahaia.

4 Iruñeranzko martxa xeheki aztertu zuen Javier Baldak. «Una modernidad incompleta: el proyecto frustrado de Danok. 1966-1967», in *Danok taldea, 1966-1967: modernitate osatugabea = Grupo Danok, 1966-1967: una modernidad incompleta*. [Erak. kat.]. Iruñea: Nafarroako Museoa, 2018, 19.-48. or.

egindako bilera batean, lehentasunak aditzera eman zituen Oteizak, baina orobat azaldu zuen, erabateko naturaltasunez azaldu ere, porrotean nolako esperientzia zuen: «Helbururik behinena, beraz, ez da artea ekoizten duen Galeria. Aditua naiz –entzuidazue–, aditu erabatekoa goranzko porrotetan. Iruñea dugu gure helburua, gure unibertsitatea; hura da guri arreta emateko moduan den probintzia bakarra; gure prestakuntzarako laborategia».

Paradoxikoa da berez eratu ez zen artista talde bat, Iruñeko Danok, hain presente egotea imaginario kolektiboan. Hari buruzko erakusketa bat egin dute, berriki, Iruñeko Museoan, eta bada zerbait, jaio ez zen zerbaitentzat⁵. «Ez den baina izena baduen oro existitu egiten da, azkenean», dio Silvina Ocampok *Ejércitos de la oscuridad* lanean⁶. Danok ez zen jaio, arrazoi asko zirela medio, baina hura *aipatze* hutsaren poderioz, izatea hartu du: bataiatuta *dagoena* existitu egiten da. Baina ez dago kontraesanik. Oteizak berak Silvina Ocampori aurrez erantzun ziola zirudien: izan ere, *Quousque tandem...!* obran idatzi zuenez, «gure historialariek gertatu ez diren gauzez jarduten dute, gertatu ez den kontuaren parte hori ahazturik, zeina baita, bestalde, parte biziena, eta, beraz, kontuaren historiarik benetakoena: euskal estilo bat zeina baita gure barne bizitzaren sekretua»⁷. Mamuen, linboko izateen, gauzatu gabeko proiektuen historia bat ere historia da Oteizarentzat. Jabetzen zen bultzada kolektibo hori ez zela aztertu behar lortutako helburuen ikuspegitik soilik, irekitzen zituen aukeren ikuspegitik baizik, aukera haiek bete nahiz ez. Hala, euskal artisten komunitate hura ez zen gauzatu, baina hementxe gaude, berrogeita hamar urte geroago, gertatu gabeko zera haren historia idazteko eginahaletan.

Oteizak bera jada jardunean ari ez zela EETen alde egindako lan nekaezinaren atzera begirako azterketa egin da, argiago ulertuko dugu nola uztartu nahi izan zituen artisten auto-antolaketa eta pentsamendu, pedagogia eta esperimentazio guneen sorrera, gune horietan berak ere eragile gisa parte hartzeko moduan, erakusketa hutsetatik haratago, zeinetan ez parte hartzeko arrazoi biribilak aurkitu ohi zituen ia beti, eskulturarik gabeko eskultore gisa jada. Mexikon 1970ean, Iruñean 1972an, Venezian 1976an ez zuen parte hartu nahi izan eskultore gisa, baina egoera tenkatu zuen, erakusketa hutsetik harago iritsiko den eta kultura egitasmo handinahiago batean txertatuko den proiektu bat aldarrikatuz. Artistaren irudiaren gaintik jarri zituen ikaslearena eta ikastegiarena, zeinetan haur eta gazteek berreskuratu ahal izango zuten «euskal arimaren» tradizio hautsi eta faltsutua. Aukera hori ez zen inola ere izan uneko jarrera bat, alderantziz baizik. Bere azken buruko proiektua baino askoz ere lehenago, zehazki, Espainiara itzuli zenetik, Oteizak euskal kulturaren pizkunderako oinarrizko jotzen zituen hezkuntza estetikoko ekimen ugari elikatu zituen, alderdi teoriko eta programatikotik nahiz antolaketaren alderditik. Iruñeko Euskal Unibertsitatearen proiektua ez zen izan lkerketa Estetiko Konparatuen Institutuaz zuen ideiarene formulazio puntuala baino (1966-1967); institutuaren proiektuan buru-belarri murgilduta eman zuen ia bizi osoa, eta harentzako askotariko formulazioak eta kokalekuak aurreikusi zituen⁸.

EETen ekimenak huts egin zuen, jakina denez. Ez zen lortu lurralde guztietako euskal artisten arteko batasun iraunkorrik, ezta ekintza batasuneko unean uneko ekimenik ere; hala, 1968an, euskal arteko sektoreak pare bat urte lehenago baino urrunago zeuden elkarrengandik, bai arlo politikoan bai arlo pertsonalean ere. Baina, proiektu kolektibo hutsegina orok bezala, jarrerak argitzeko balio izan zuen; eragileak ez zeuden elkarrengandik hurbilago, baina, gutxienez, elkar hobeto ezagutzen zuten elkarreragin gatazkatsu hartan.

5 Ibid.

6 Silvina Ocampo. *Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 2008.

7 Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! : ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Amador Vega (arg.). Altzuza (Nafarroa) : Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2007, 101. or.

8 Ikus Miren Vadillo ; Leire Makazaga. *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza : el Instituto de Investigaciones Estéticas*. Iruñea : Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Cátedra Jorge Oteiza = Nafarroako Unibertsitate Publikoa, Jorge Oteiza Katedra, 2007.

1968a

Frantziako Maiatzeko gertaerek ez zuten eragin nabarmen zuzenik izan Euskal Herrian. Diktaduraren kontrako borroka luzea zela-eta, dinamika espezifikoa samarrak zeuden indarrean euskal testuinguruan, lan arloan nahiz irakaskuntzan, askatasun demokratikoen eta nazio eraikuntzaren aldeko borrokari lotuak. Urte hartan, ordea, lehen hilketak egin zituen eta lehen bajak izan zituen ETA erakundeak, zeina sortu zen hamar urte lehenago eta urte haietan *hirugarren munduko frentismotik* hurbil zebilen. ETA V.ak, hirurogeita hamarrek hamarraldiaren amaierako bere borroka organigraman, fronte kultural aktibo bat zuen, euskal kulturaren pizkundea aldarrikatzen zuena bere berezitasun politiko nazionalaren oinarri gisa.

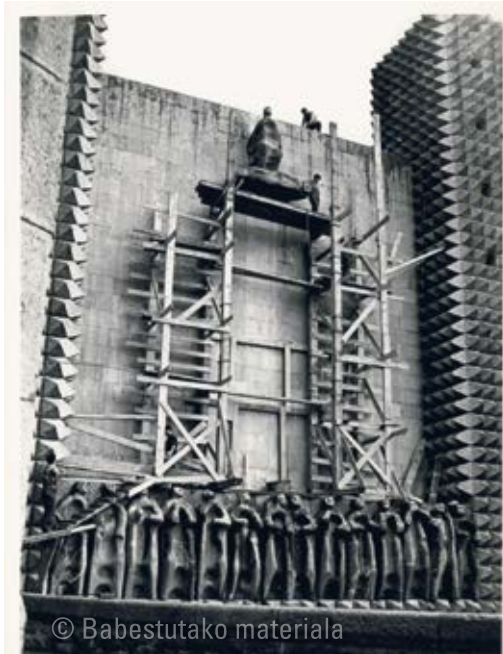
Euskal artistak, adierazgarritasun handirik gabeko salbuespenen bat gorabehera, frankismoaren kontrako borrokarekin konprometituak zeuden, gutxi-asko. Oteiza eta Ibarrola, 1968an, bi jarrera desberdinen paradigma modura har litezke; bi jarrera, borroka politikora estrapolaturik, une hartan ETArekin baitan gertatzen zirenen antzekoak: bide *esentzialista* deritzona, alde batetik, kultura eta hizkuntza borroka nabarmentzen zuena, erro nagusiki nazionalistakoa, eta *obrerista*, bestetik, oro har langile klasearekin bat egitearen alde zegoena, euskal testuinguruan lehentasunezko subjektu iraultzailerik modura harturik langile klasea. Jorge Oteiza ez zen izan inongo alderdi politikotako kidea, baina 1968 inguruan ETArekin fronte *kulturalaren* ideietatik hurbil zegoen; aldiz, Agustín Ibarrola eta haren inguru hurbileneko kideak –María Dapena eta Dionisio Blanco, adibidez– Espainiako Alderdi Komunistako militanteak ziren; 1977ra arte ez zuen hartu alderdiak Euskadiko Alderdi Komunita izena Euskadin. Oteizak hamarraldi luze baten ondoren Arantzazuko lanei berrekitea lortu zuenean, 1968ko azaroan, Txabi Etxebarrietaren hilketarekin zirraturik zegoen artean, eta halaxe erabaki zuen hormaren gainean jartzea, Apostoluen erlaitzari buru emanez, *Pietà* irudia, seme hila oinetan ageri dela⁹. Garai krudelak ziren: une hartan, Basauriko espetxean zegoen Ibarrola, Basauriko Banden greba historikoarekin loturiko mobilizazioetan parte hartu izanagatik; greba hark buruhauste izugarriak sortu zituzkien diktadura frankistari, eta salbuespen egoera eta lantegiko langile askoren atxiloteta eta erbesteratzea baliatu zituen diktadurak egoera zuzentzeko¹⁰.

1968a: Mendebaldeko imajinario politikoan mugarri da urte hori, baina Euskal Herriko artearen testuinguruan ez du hain definizio argirik. Beste eztabaida batzuk zeuden garai hartan pil-pilean, baina Parisen izan zen Pedro Osés, maiatzean, eta, Iruñera itzultitakoan, koadro sorta bat margotu zuen Aquerreta lagunarekin batera, deusez bihurtzen zituen hiri zaharraren kontrako protesta modura. Edonola ere, trantsizio moduko une bat izan zen 1968a –itxarote eta heltze aro bat–, 1966 eta 1972 urteen artean, hau da, EETen egitasmo hutseginarekin eta 72ko Topaketan artean, zeina izan baitzen, ikusiko dugunez, euskal artisten saiakera bateratuen suspengarri indartsua.

Iruñean, Topaketek sortutako zurrunbiloaren aurretik, Pedro Osés eta Juan José Aquerreta Arte eta Lanbideen Eskolatik ateratako artista gazteek Parisko matxinadari buruzko koadro sorta bat margotu zuten lau eskutara. Obra haiek, konplexurik gabeko kazetaritza errealismoaren ildokoak, 1970ean aurkeztu zituzten

9 Dirudienez, euskal artista eta intelektualezako manifestu bat prestatzen ari zen Txabi Etxebarrieta hil aurretik, eta Oteizarekin kontsultatu nahi zituen haren alderdi batzuk. Ikus Francisco Javier San Martín (koord.). *Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan = Arte y artistas vascos en los años 60*. [Erak. kat.]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakustaretoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 1995, 467. or. Arantzazuko diseinu eskultorikoari buruz, ikus: Javier González de Durana. *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu : anteproyecto, proyecto y construcción, 1950-55 : los cambios = Arkitektura eta eskultura Arantzazuko Basilikan : aurreproiektua, proiektua eta eraikuntza, 1950-55 : aldaketak*. Vitoria-Gasteiz : Artium, Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa = Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2006.

10 Ikus Pedro Ibarra Güell. *El movimiento obrero en Vizcaya, 1967-1977 : ideología, organización y conflictividad*. Bilbo : Euskal Herriko Unibertsitatea = Universidad del País Vasco, 1987, 67. or.



Jorge Oteizaren *Andra Mari* eskultura Arantzazuko basilikan jartzen, 1969ko urriaren 21ean
 Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Artxiboa



Agustín Ibarrola
Lan Magistratura, Banden laminazioko langileen aurka, 1966
 Bilduma partikularra



© Babestutako materialia

Pedro Osés eta Juan José Aquerreta
68ko maiatza seriea
Olioa eta argizariak aglomeratuan
Nafarroako Aurrezki Kutxa Fundazioa

Nafarroako Aurrezki Kutxaren Kultura Aretoa. Erakusketari izenburu neutroa jarri zioten, nahita: *Pinturas de Pedro Osés & Aquerreta*. Baina garai hartako lekukotasunen arabera, denek zeritzoten «Paris, 68ko Maiatza». Nafarroako Aurrezki Kutxaren aretoa, hilabete batzuk lehenago inauguratua eta hurrengo urteetan Iruñeko testuinguruan eragin erabakigarria izan zuena, Xabier Morrásék kudeatu zuen 1971 eta 1986 bitartean. Morrásék berak eszena urbanoak marraztu zituen 1968an, poparen eta errealitatearen kronikaren arteko estilo distantziakide batean.

Osés eta Aquerreta lankidetzan aritu ziren, bata bestetik kilometro askora gertatu baina herrialdearen barne egoerara aise estrapola zitezkeen gertaera haien dokumentaziorako proiektu urgente hartarako. Baina bazen beste alderdi aipagarri bat haien keinuan: kolektiboki margotzea koadroen gaia bera bezain alderdi erabakigarria zen proiektu hartan: Aillaud, Arroyo eta Recalcatiren lankidetzaren oihartzuna zekarten, edo Coopérative Les Malassisena, Parisen kokatua, edo Espainiako estatuko Equipo Crónica eta Realidad taldeena. Taldean lan egitea sortzaile bakartiaren irudi erromantikoari aurre egiteko zuzeneko bidea zen; hala ere, Osés eta Aquerreta ez ziren berriro horrela jardun gaztetako esperientzia hartaz geroztik. Nolanahi ere, baliteke elkarlanaren keinu hori, nahita edo nahi gabe, erantzun partikularra izatea Danoken porrotari eta EETen estrategiari: bilerak, adierazpenak, manifestuak, posizionamenduak..., baina ez artisten arteko benetako lankidetzarik. Gaur, Emen eta Orain batu egin ziren euskal artea dinamizatzeko eta artistaren irudia eragile kultural modura agertzeko xedez, baina ez ziren gai izan beren arteko tirabirak, liskarrak eta haiek berek elikatzen zituzten gaizki ulertuak gainditzeko. Hori horrela izanik, agian hobe zen eredia aldatzea eta elkarrekin lanean hastea.

Kontuan hartu beharra dago, gainera, Danok proiektu hutseginez geroztik, artista nafarrak ez zirela ageri edo ordezkari batzuetan ageri zirela beste proiektu kolektibo batzuetan. Ez zen izan nafar artistarik, esaterako, José Luis Merinok komisariatu eta Mexikoko Euskal Zentroaren bitartekaritza gauzatutako *Pintura y escultura vasca contemporáneas* erakusketan (Mexikoko hiriburuko Arte Ederren Jauregian egin zen, 1970eko urria eta azaroa bitartean), oso erakusketak murriztailea, euskal abangoardiaren puntako aurrerapenen berri eman nahi zuena atzerrian. Ez zuen nafar ekarpenik bildu, halaber, 1971ko uztailean egindako Barakaldoko *Arte plastikoen erakusketak*¹¹. Baina nafarren hutsunea are adierazgarriagoa da 1971ko abendua eta 1972ko otsaila bitartean Barakaldon egindako *Euskal artearen erakusketan*; hartan gauzatu zen, azkenik, Emenek alde aurretik aldarrikatutako erro sindikaleko «indiskriminazio» estrategia, zeinetan parte hartu baitzuten orotariko artistek, Oteiza bezala nazioartean kotsakratuek nahiz pintore kostunbristek, artisauek edo are amateur hutsek. Beste behin ere, artista nafarrak ez ziren presente egon¹². Eta Iruñeko Topaketetan bertan ere, zeinetan esku-hartu behar baitzuten, nolabait esateko, nahitaez, Nafarroan eta nafar babesletzaz egiten zirenez, hain presentzia urria izan zuten Santiago Amónek komisariatutako *Egungo euskal artea* erakusketan, non inaugurazioko goizean bertan artista nafarrak gehitu behar izan zituzten¹³.

Baina, gainera, 1970era itzulita, aurreko eztabaidak neurri batean elikatu zituen bertakotasunaren eta atzeritasunaren arteko dialektika beste esparru batzuetan ere planteatzen hasi zen. Informalismoa eta abs-

11 Rafael Bartolozzik parte hartu zuen; Iruñean jaio zen, baina testuinguru katalanean zuen presentziari esker sartu zuten erakusketan, inolako zalantzarik gabe.

12 Egoera irauli egin zen handik bi urtera Barakaldoko *Arte plastikoen II. erakusketan*; 1973ko maiatza eta ekaina bitartean egin zen erakusketak, eta hura osatzeko, asanblada bidez euskal presentzia zehazteko hautaketa batzorde bat eratu zen, non parte hartu baitzuen Xabier Morrásék. (Batzordeak EETen egitura errepikatu zuen, eta kide hauek osatu zuten: Basterretxea, Ibarrola, Ortiz de Elgea eta Morrás). Osés eta Aquerretak ere parte hartu zuten, Joaquín Resanorekin. Aldiz, Isabel Baquedanok ez zuen parte hartu, deialdia egin zioten arren. Ikus *II Muestra de Artes Plásticas*. [Erak. kat.]. Barakaldo : Udaletxeko Udal Erakusketak Aretoa, 1973.

13 Ikus Francisco Javier San Martín. «Pamplona 72, fase final de un desencuentro», in *Encuentros de Pamplona 1972 : fin de fiesta del arte experimental*. [Erak. kat.]. Madrid : Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala, 2009, 130.-139. or.

trakzio gestualeko haren aldaerak izan ziren garai batean «abangoardista» eta «kosmopolita», atzerrikoaren ordezkari; orain, berriz, kanpotik zetozen haizeek, nazioarteko egoera politikoaren eta artearen dinamiken bultzadaz, errealitatearen kronika adierazten zuten, pintura figuratiboa, Bizkaian Emenen ardatzetako bat izan zen Estampa Popular zaharraren planteamenduetatik urrunekoa bestalde. Hala, bada, adierazpen indibidualaren aldekoen eta errealitatearen lekukotasunaren aldekoen arteko ordura arteko tirabirak urte batzuk lehenago inork aurreikusiko ez zukeen hirugarren bide batetik ebatzi ziren.

Nafarroako artean nabarmendutako joera berri horren ikusgarritasunak bultzatuta, Iruñeko Eskolaren *labela* hedatu zuen José María Moreno Galvánek. Nafarroako pintore gazteekin izandako elkarrizketetan, madrildar kritikariak aditzera eman zuen artista haiek uko egiten ziotela «pintura akademikoari», baina ez akademizismo zaharkituari, baizik eta euskal testuinguruan «instituzionalizatutako abangoardiari», zeinari kontrajarritzen zioten, betiere, haren hitzetan, «nolabaiteko errealismoa, adierazpenean nahiz jarrera kritiko iraunkorrean»¹⁴. «Instituzionalizatutako abangoardia» dioenean, Gaur-Orain ardatzari buruz dihardu, ezinbestean. Sustatzaileak Xabier Morrás aipatu zuen, «zeina baita, itxuraz, haren ideologo nagusia», Pedro Osés, Juan José Aquerreta eta Pedro Salaberrirekin batera, eta haien adinak aipatu zituen, etorkizunerako aktibo gisa: 24 eta 27 urte bitarte. Baina ez zuen aipatu Isabel Baquedano, haietako batzuek irakasle izan zutena Arte eta Lanbideen Eskolan eta pintura aktual eta figuratiboa zilegitzeko bidean aitzindari nagusienetakoa izana.

Jakina da Iruñeko Eskolaren ekimena ez zela aurrera atera eta hartan parte hartu zuten artistak berak ez zirela buru-belarri murgildu egitasmo hartan, baina ekimen zentralista aipagarria izan zen, bi alderditatik. Lehenik, eskola izenagatik beragatik: izendapen hori zaharkituta zegoen jada hirurogeita hamarreko hamarraldian, baina Moreno Galvánek berreskuratu egin zuen, Euskal Eskolaren eragiketa hutseginarekin berdintzeko, agian. Dirudienez, EETen estrategian izandako nafar hutsunea osatzeko asmoa zuen, baina hari kontrajarritako ideia bati helduta: euskal artisten ekimenak osatu ez zuena, «Iruñeranzko martxa», «Madrildik» —hala esaten zen garai hartan— gauza zitekeen¹⁵. Baita, beste alderdi batetik, ordezkate eragiketa haren ahultasuna agerian uzten duen desberdintasun nabarmen honengatik ere: Moreno Galvánek poparen eta figurazio kritikoaren edo, gutxienez, sentiberatasun urbanoko figurazio baten parametro estilistiko batean oinarriturik bildu zituen bere artistak —Isabel Baquedano eta Xabier Morrás buru—, eta, aldiz, Oteizak proposatutako eskolaren kontzeptuak ez zuen horrekin inolako zerikusirik. Aitzitik: kontzientzia eta aldarrikapen bilgune modura berreskuratu zen eskolaren kontzeptu zaharra, inolako afinitate estilistikoen gainerik; kolektibitatea, estrategia modura, ez aukera jakin baten aldeko hautu gisa. Ana Olaizolak zioenez: «Hitzaren erabileraren inertziaren gainerik, Euskal Eskolaren kasuan borondate esplizitua dago izen hori aukeratzeko ez talde itxi edo hizkuntza artistiko jakin bat izendatzeko, giro berri bat eta espiritu egoera berri bat sortzeko xedea duen jarduera bat izendatzeko baizik»¹⁶.

Edonola ere, izan ez zen Iruñeko Eskola horretan inplikaturako artistek bazituzten zenbait ezaugarri komun, adinaz, jatorriaz eta anbizioez haratago, baita joera estetiko bateratu bat ere, testuinguru bereziki liskartsu batean beren artearen alde borrokatzeko ideia argiarekin batera. Nazioarteko testuinguruari buruzko posizioak ere batzen zituen. Aurreko hamarraldiaren erdialdera halako odol araztasun abangoardista bat argudia

14 Ikus José María Moreno Galván. «La Escuela de Pamplona», in *Triunfo*, Madril, 409. zk., 1970eko apirilak 4, 45.-46. or. Madrildo eragin handiko aldizkari hartan egin zuen proposamena madrildar kritikariak. Moreno Galván Iruñean izan zen aurreko hilean, zenbait artistaren estudioetan, eta elkarrizketak izan zituen haietako batzuekin.

15 Ikus Ignacio Aranaz. «Pamplona 1970», in *Escuela de Pamplona*. [Erak. kat., Iruñeko Planetarioa]. Iruñea : Nafarroako Aurrezki Kutxa, 1995.

16 Ana Olaizola. «Arte y artistas vascos en los años 60 : el proyecto de la Escuela Vasca», in *Euskal artea eta artistak 60ko hamarkadan = Arte y artistas vascos en los años 60*. [Erak. kat.]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturuneke Erakustaretoa = Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 1995, 125. or.

zezaketen abstrakzioaren aldekoek, baina hirurogeita hamarreko hamarraldiaren hasieran nabarmen gelditu zen figurazio molde berriek –izan kritikoa, popa nahiz joera espresionista edo surrealistikoa– gaurkotasun erabateko aukera modura agertzeko eskubidea bereganatu zutela. Testuinguru berri hori, zeinari erantzuten hasiak ziren Madrilgo, Bartzelonako edo Valentziako artistak, lagungarria izan zitzaien nafar artista haiei eta beste lurralde batzuetan agertu ziren beste batzuei. Santos Iñurrieta agertu berriak, Orain taldeko artisten itzalean hazia bera, erakusketa egin zuen Bilboko Mikeldi galerian 1972an, eta Javier Serranok berak ere begi onez hartu zuen haren agerraldia, paradigma aldaketa modura: «Nire ustez, osin metafisikotik atera, eta azalean bilatu behar ditugu zantzuak, lur arras»¹⁷.

Gipuzkoa, ondoren

Gipuzkoan antzeko dinamika zabaldu ziren, Iruñean baino askotarikoagoak halere: hainbat arrazoi zirela medio Gaur taldean sartu ez ziren hainbat artista –besteak beste, Carlos Sanz, Vicente Ameztoy, José Llanos, Rosa Valverde eta Ramón Zuriarrain– belaunaldi eta bizi lotura batek bultzatutako taldekatze dinamika batean sartu ziren. Ez zuten egin programa adierazpenik, baina haien obrek aurreko belaunaldiko kideen obrek baino lotura handiagoa zuten, oro har, elkarren artean. Batzar formaletako gai zerrendak eta hitza hartzeko txandak alde batera utzita, taberna eta estudioetan elkartzen ziren egunerokotasunean, esku artean zuten guztiari buruz hitz egiteko. Artista haien arteko elkarreragina –egunerokoa, intelektuala, emozionala– askoz ere biziagoa eta benetakoagoa izan zen aurreko belaunaldiko artisten artekoa baino. Esan liteke EETen talde ekimenaren ondoren –didaktikoa, politiko-kulturala, hierarkizatua, kolektibismo abangoardistaren tradizioan kokatua¹⁸– beste era bateko taldekatze modu bat nagusitu zela, adiskidetasunean, hautuen afinitatean oinarritua eta, batez ere, inolako kutsu aktibistarik gabea, beren iritzi artistikoen defentsatik haratago. Beste era batera esanda: ez ziren talde modura egituratu eta, are gehiago, Nafarroan arbuia egin zuten kanpoko eragile batek halakotzat defini zituzten, baina artista hauek konplizitate, elkarriketa eta lankidetzako taldeak osatu zituzten praktikan. Nolabaiteko lotura *ahul* bat, Oteizak hain gogokoa zuen terminologia kimikoa erabiltzearen, EETek irrika zuten lotura sendoaren orde.

Joera programatiko jakinik gabe, edo, zehatzago esateko, nahita heldu gabe joera programatiko jakin bati, artista haiek paseo bat proposatu zuten subjektibotasunean, bizipenean, istantean barrena, nazio identitate bereizgarri zuen artea eraikitze proietutik urrundu ahala. Hirurogeita hamarreko hamarraldian zehar, gipuzkoar artista askok Donostiatik alde egin, eta inguruko baserrietan kokatu ziren, Hernanin, Oiartzunen, Goiatzen, Altzuzan..., ez hainbeste Oteizaren espiritu «eraberritzaileak» bultzatuta, zeinak bilatzen baitzuten salbamen kulturala sustraian ikerketan, itogarria zitzaien giro batetik urruntzeko baizik. Eta norbere buruaren aurkikuntza gisa biziako subjektibotasun baten urruntasunean babesteko. Hemen bai, berandu bazen ere, eragina izan zuen Frantziako 68ak. Gai berriak, planteamendu berriak eta horiek adierazteko molde berriak ekarri zituzten horrek guztiak. Gernikako Estatutua –1977an sinatua– jo liteke artisten ikuspegi aldaketaren oinarri soziopolitikotzat¹⁹. Diktadura eta errepresio une latzenak igarota, artista batzuk ironiaz mintzo ziren

17 Santos Iñurrieta. [Erak. liburuxka]. Bilbo : Mikeldi galeria, 1973.

18 René Passeron (zuz.). *La Création collective*. Paris : Clancier-Guénaut, 1981.

19 Maya Aguirianok komisariatu eta 1982an Madrilgo Udal Museoan aurkeztutako *Artistas vascos entre el realismo y la figuración. 1970-1982* erakusketaren katalogoan, Enrique Galván alkateak erakusketa goretsi zuen aurkezpen testuan, Erkidegoen Estatuaren aniztasun kulturaren adierazpentzat harturik, eta orobat nabarmendu zuen «alderdi kostunbrista eta anekdotikotik haratago» euskal artea maila lokalaren eta maila globalaren arteko orekako bokazio batera eraman zuen bultzada. Ikus garrantzi handiko erakusketa haren azterketa xeheagoa hemen: Francisco Javier San Martín. «Diez años de exposiciones. 1980-1990», in *Euskal margolariak Aurrezki Kutxen bildumetan = Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros : últimas tendencias*. Bilbo : Bilbao Bizkaia Kutxa; Donostia : Gipuzkoa Donostia Kutxa; Gasteiz : Vital Kutxa, 1996, 11.-48. or.

herrikoitasunaren hainbat topikori buruz. Abstrakzioaren aurrez aurreko «erreakzio narratiboa» eta testuinguruaren «interpretazio pribatuak» dira poetika atomizatu haien bereizgarriak, Daniel Castillejoren arabera²⁰. Carlos Sanzen espazio itogarriak; Marta Cárdenasen intimitaterik domestikoena; Rosa Valverderen xalotasun perbertsoa; Vicente Ameztoyren paisaiari eta jendeei buruzko bizipen haluzinatua, ironikoa, are sarkastikoa; Ramón Zuriarrainen poetika ludiko eta surrealista, eta Andrés Nagelen umore beltza. Ausarta izan zen artistek bide independentea egiteko erabakia, zer esanik ez Nagelena, eskultura lantzen ausartu baitzen: non biziki nabarmena zen aurreko belaunaldiaren eta hizkuntza zehazki euskaldunari buruzko toki komunen pisua. Subjektibotasun edo barnekoitasunezko espazio bat itxuratuz joan ziren artistak pixkanaka: Juan Luis Goenagak, Alkizan bakarturik, pintura telurikoa landu zuen, naturan jarrera erradikal batean oinarritua. Artista horiek *ezeگونkortasunezko* une bat markatu zuten Gipuzkoako sorkuntzan, garai hartako ezeگونkortasun politikoaren esparruan. Ez da ahaztu behar, halaber, ordurako finkatutako pintore abstraktu zenbaitek –Amablek edo Zumetak, esaterako– figurazio kritiko, umorezko edo groteskorako bidea hartu zutela hirurogeita hamarrek hamarraldiaren erdialdean eta amaieran.

Vicente Ameztoy da, seguru asko, kolektibotasunetik indibidualtasunerako, jarduera artistikoaren esparru politiko eta publikotik esparru mugatuenerako eta joera pertsonaletarako paradigma aldaketa haren adibide argiena. 1967an, Gaur taldea aurkeztu eta urtebete eskasera, bakarkako lehen erakusketa egin zuen Barandiarán galerian, zeina izan baitzen, hain zuzen ere, Oteizak arte konposatuari buruz zituen ideiak zabaltzeko gune estrategikoa. Barandiarán Gaur taldeko artista multzoarekin lotzen bazen ere, Vicente Ameztoy urrundu egin zen ildo orokorretik eta alde batera utzi zuen taldeko kideek aldarrikatutako abstrakzio esentzialista, kontakizun berriei arnasa emateko gai izango zen bide figuratibo bati heltzeko. Hirurogeita hamarrek hamarraldian, nagusien kontrako edo, gutxienez, haiengandik aldendutako erreakzio figuratibo haren aitzindari bihurtu zen –adinagatik, esperientziagatik eta konpromiso agerikoagatik–.

72ko Topaketak

Joera estetiko askoren ondoriozko eta, era berean, EETen bultzada kolektiboaren porrotaren ondoriozko belaunaldi aldaketa sotil hura finkatzen ari zela, ezusteko fenomeno bat gertatu zen: Iruñeko Topaketak. Kanpoan sortu eta ekimen pribatuak bultzatutako ekimena izan zen, baina goitik behera inarrosi zuen euskal artisten arteko bizikidetzak ahula. Nazioarteko testuinguruaren aurrez aurre, aukera paregabea zen euskal artea ezagutzera emateko. Baina, agian, nazioarteko abangoardiarekiko konfrontazio horixe izan zen posizioak erradikalizatzea ekarri zuen elementuetako bat. Partekaturiko gutxieneko batzuen inguruan bildutako fronte batu bat erakutsi ordez, sumindura areagotu zuen Iruñeko deialdiak: inplikazio politikoek blaitutako arte baten eta antolaketa asanbleistaren aldekoek «irizpide elitista eta abangoardista» izatea eta frankismoaren zapalkuntza zuzitzeko eragiketa hutsa izatea leporatu zieten Topaketei; Oteizak, bera baitzen aukera esperimentalenaren eta herrialdearen beraren adierazpenean oinarrituriko aukeraren ordezkari, Topaketetan parte hartzeko baldintza batzuk jarri zituen, antolatzaileentzat ia bete ezinezkoak. Berez, Oteizarentzat, esku hartetik haratago, Euskal Eskolaren dinamika berriro aktibatzeko aukera ziren Topaketak.

Huarte familia babesle zela, ekainaren 26tik uztailearen 3ra egin ziren Topaketak, Iruñean. Alea taldea arduratu zen ekimena koordinatzeaz; talde hark nazioarteko eta Espainiako abangoardiaren ordezkari zela zabala biltzea lortu zuen, musika, zinema, arte plastikoak, akzionismoa, poesia, dantza... uztartuta. Hiriaren testuin-

20 Ikus Daniel Castillejo. «De los espacios intermedios (Entre la vanguardia y la crisis)», in *En los setenta*. Donostia : Okendo Kultur Etxea, 1995.



Agustín Ibarrolaren frisoa mantaz estalita, Dionisio Blancoren koadro bati Iruñeko Topaketetan zentsura prebentiboa ezarri ziotelako protesta gisa, 1972

guru aintzat hartuta, han proiektatutako *Egungo euskal artea* erakusketa oso urrun zegoen, estetikoki eta are fisikoki ere, Topaketetan nagusi ziren joera esperimentaletatik. Santiago Amónek komisariatu zuen, eta lau lurraldeetako hogeitak artistak parte hartu zuten, Oteizaren hutsune aurreikusgarri eta adierazgarriarekin.

Topaketak eta, zehazki, Amónek antolatutako erakusketak aurrez aurre izan zuen Euskal Artisten Batzarraren arbuioa. Bilbon elkartu ziren artista haiek batzarrean, eta, apirilaren 17ko adierazpenean, ekimen haren hainbat alderdi salatu zituzten; besteak beste, izaera elitista; itxura liberal eta aurrerazalea erakutsi nahi izatea kanpoan, herrialdearen benetako egoera ezkutatuta; eta erakusketako parte-hartzaileak artisten lurralde batzarretan demokratikoki aukeratuak izateko betebeharrak²¹. Bestalde, Debako Arte Eskolak, garai hartan Oteiza gidari zuela, Topaketetan parte hartzeko baldintza gisa berme eta eskakizun sorta bat aldarrikatu zuen, eta artisten batasuna bultzatzeko, «gure ekimenen kontrola» hartzeko eta Euskal Eskola biziberritzeko plataforma gisa planteatu zituen Topaketak. EETen esperientziaren ondoren, Oteizak gainez egiteko estrategia bati heldu zion, eskaintzen zena baino askoz ere gehiago eskatuz eta balizko akordioak aldebakartasunez hautsiz, beste alderdiarentzat onartezinak ziren muturretaraino eramanez eskakizunak, porroterako bere senak bultzaturik, inkontzienteki agian. Debako Eskolako bere plataformatik, Topaketetan parte hartzeko «gutxieneko baldintza» gisa jarri zituen Iruñean nafar artistentzako lokal bat irekitzea, Topaketetan sortutako material guztiaren kopiak lagatzea, nafar artisten bulegorako eta Debako Eskolarako diru-laguntzak, baita etorkizuneko edizioetan parte hartzeko bermea ere²². Zalantzarik gabe, eskakizun zilegiak ziren, are errealistak ere, baina egia da, halaber, negoziazioari ekiteko gutxieneko gisa planteatuta, nekez zirela antola-

21 «Resolución adoptada en la Asamblea de Artistas Vascos (el 17 de abril de 1972)», in María José Arribas. *40 años de arte vasco, 1937-1977 : historia y documentos*. Donostia : Erein, 1979, 187.-192. or..

22 «Resolución adoptada en la Asamblea de Artistas Vascos (el 17 de abril de 1972)» ebazpenaren 2. eranskinean, eskari hauek txertatu zituen Oteizak: «1. Apertura de un local para información y gestiones culturales de los Artistas Navarros en Pamplona, centro que será organizado y dirigido por los Artistas Navarros en colaboración con los artistas vascos de otras provincias. 2. Cesión por duplicado, uno para este centro y otro para la Escuela de Arte de Deba, del material audiovisual utilizado en estos encuentros de Pamplona. 3. Subvenciones a los dos centros. 4. Garantía de participación activa en la organización de todos los futuros encuentros de Pamplona». Ikus: María José Arribas. *40 años de arte vasco, 1937-1977 : historia y documentos*. Donostia : Erein, 1979, 194. or.



Eduardo Chillidaren eskultura bat jartzeko idulkia hutsik, Iruñeko Topaketetako *Egungo euskal artea* erakusketa, 1972

tzaileek beren gain hartzeko modukoak. Ukoa, edo, zehatzago esanda, isiltasun administratiboa jaso zuelarik erantzun gisa, eraso atergabe bati ekin zion, esanez «sanfermin artistikoak» eta «arte garaikidearen folklore estankatua» zirela, eta borroka bertan behera uzteko asmoa adierazi zuen: «orain, bakarrik gelditzeko premia dut, hori besterik ez. Huts egin dut beti besteekin jardunez, eta halaxe jarraituko nuke bestela»²³. Nolanahi ere, Topaketen aurretiko batzarren eta eztabaiden prozesuan dokumentu eta adierazpen andana sortu zen, eta horiek xeheki aztertzeke daude oraindik.

Eskatutako gardentasunaz guztiz bestelakoa izan zen Topaketen emaitza. Etengabe aldatu zuten programazioa eta gelditu ziren ekitaldiak bertan behera. Prentsa nazionalak eta lokalak, zeinak jarraitu baitzuen ekimena interes biziz, Topaketen bilakaera iskanbilatsuan izandako zentsuraren, deuseztatzeen, istiluen, absentzien eta abarren berri eman zuten. Erabakiak hartzeko ardura zuen antolakundea nonahikoa eta ia ezkutukoa zen, eta, oro har, arte esperimentalaren joerak erakusteko asmoaren eta marko zehatz bat gainditzeko izuaren artean kulunka ibili zen. Topaketak bienal izateko asmoz sortu baziren ere, ez ziren gehiago antolatu²⁴. Inaugurazioaren atarian, Eduardo Chillidak bere obra erretiratu zuen, kamioitik jaistear zutela, argudiatuz bere lana plagiatu zuen beste artista batenaren alboan erakutsiko zutela eta horrek nahasmena sor zezakeela publikoarengan. Inaugurazioaren biharamunean, Dionisio Blancok Burgosko gerra kontseiluari buruz egindako koadro bat zentsuratu zuten antolatzaileek, badaezpadako neurri gisa, gobernu agintaritzak halaxe egingo zuela aurreikusita. Bat-batean antolatutako batzar batean, Ibarrolak eta Blancok elkartasunezko keinu gisa beren obrak kentzeko eskatu zieten gainerako euskal artistei, baina gehienek ez zuten bat egin eskari harekin, edo jarrera zalantzia izan zuten; eta tentsioa areagotu egin zen horrela. Azkenean, Agustín Ibarrola, Arri, Fernando Mirantes eta Blancok berak baino ez zuten bat egin proposamenarekin;

23 Jorge Oteizaren testu mekanografiatua, Santiago Amón eta Iruñeko Topaketei buruzkoa, 1972ko maiatzaren 18a, Jorge Oteiza Museo Fundazioa, Artxiboa, hemen erreproduzitutako faksimila: *Encuentros de Pamplona 1972 : fin de fiesta del arte experimental*. [Erak. kat.]. Madrid : Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala, 2009, 118. or.

24 Topaketen ondoren, ekimen haiek bienal bihurtzeko aukera aztertu zen. Alea taldearen buru Alexanco eta Luis de Pablo bigarren ediziorako harremanak egiten hasi ziren. Alexancok Robert Rauschenbergetik hurbilketa gertatu zela aipatu zuen, Iruñean *performance* bat egiteko, baina 1973ko urtarrilean ETAk Félix Huarteren seme Felipe Huarte bahitu zuen, eta bertan behera gelditu zen proiektua.

beren obrak mantez estali edo hormetatik kendu eta lurreen paratu zituzten, paretari begira. Topaketetako euskal artearen erakusketaren balantzean, beraz, artisten arteko urruntasuna da ondorio aipagarriena. Barreiatze indarrak estrategia alderdikoak eta joera pertsonalak izan ziren: haiek nagusitu zitzaizkien sentimendu kolektiboari, zeina, itxuraz, ez baitzen oso sendoa. Bien bitartean, poliziak zebiltzan Iruñeko kaleetan –uniformez nahiz kalez jantzita; Equipo Crónica taldearen *ninotak* zirela-eta bikoiztuta, gainera—, mantez estalita ageri zen obraren bat, eta euskarri hutsek ordezkatuta zeuden beste batzuk. Topaketak amaitzean, zabalkunderako eta publikoarekin harremana izateko edo euskal artisten arteko lankidetzaren proiektu bat indarberritzeko oinarri berriak ezartzeko aukera bikaina galdu izanaren sentipena ez ezik, porrotaren sentipen eta etsipen ikaragarriarena nagusitu ziren. Hasi berria zen hamarraldi hartan zehar ez zen harrezkero beste proiektu kolektiborik planteatu seriotasunez. Oteizak –garai hartako agente aglutinatzaile nagusia baina, era berean, barreiatze indarra ere bazena, neurri batean– behin betiko bertan behera utzi zuen artisten arteko bitartekaritza eginkizuna: «erabaki dut ez gehiago jardutea inongo euskal artistekin [...] euskal artistak (salbuespenik gabe) artalde penagarri eta beren herriarekiko nahiz artearekiko erabat arduragabea besterik ez dira»²⁵.

Euskal Pabiloia

Diktadorea hil ondoren, errepresioa areagotu egin zen, baina mugimendu demokratikoa oso sendoa zen, geldieztina, eta indar korrelazioa aldatuz joan zen. Veneziako Bienalak, zeinetan ari baitziren egiturak berritzen, 68az ondoko giro berrira egokitzeko, *Convegno Internazionale Progettuale* antolatu zuen 1975eko maiatzean, hurrengo lau urteetako jardueraren ildo nagusiak zehazteko. Han, espainiar proposamen bat onartu zuten, Tomàs Llorens historialariak eta Rafael Solbes, Manuel Valdés eta Alberto Corazón artistek aurkeztua, zeinari esker gauzatu zen hurrengo udan *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976* erakusketa handia, Padiglione Italian²⁶. Bienalak batzorde bat sortu zuen ekitaldi hura antolatzeko –Antoni Tàpies, Agustín Ibarrola, Antonio Saura eta Valeriano Bozal historialaria ziren batzorde hartako kideak–, eta, besteak beste, diktaduran zeharreko abangoardismoaren iraupena ebaluatzea proposatu zuen, «proiektu inklusibo bat, zeinetan izango baitzuten tartea Espainiako estatuko kultura nazional guztiek»²⁷. Hala, erakusketak espainiar abangoardiaren erreposoa egin zuen, 1937ko Parisko Nazioarteko Erakusketako Errepublikaren Pabiloitik hasi eta gaur egunera. Baina bi absentsia adierazgarri zituen: Chillida eta Oteiza, gonbidatuak izan zirenak, jakina. Euskal ordezkaritzak azaldu zuenez, ez zuten parte hartu, ezinezkoa zelako bi sortzaile handi haien obra euskal herriaren testuingurutik kanpo ulertzea, eta, ondorioz, Euskal Pabiloia sortzeko eskatu zuen, zeinetako partaideak aukeratuko zituzten modu demokratikoan. Baina nazionalitate historikoen ordezkaritzari –bereziki Kataluniarenari eta Euskadirenari– berariaz jarria zien betoa Ente Bienalek, eta, hala, eten egin ziren balizko negoziazioak. Espainiak ere eten zituen negoziazioak; izan ere, euskal ordezkaritzak argudiatu zuen ordezkatuta zeudela «ezker espainolista» (Coordinadora democrática) eta

25 «Resolución que Oteiza pone en conocimiento de los artistas vascos», Deba, 1972ko maiatzaren 12a, Jorge Oteiza Museo Fundazioa, Artxiboa, hemen erreproduzitutako faksimilea: *Encuentros de Pamplona 1972 : fin de fiesta del arte experimental*. [Erak. kat.]. Madrid : Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala, 2009, 117. or.

26 Veneziako erakusketa, aldaketa batzuekin, Joan Miró Fundazioan egon zen ikusgai 1976ko abendutik 1977ko otsailera. Katalogoa, hasieran, zentsurak atxiki zuen, «legez kanpoko propaganda» delitua leporatuta. Ikus: Valeriano Bozal... [et al.]. *España: vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. Bartzelona : Gustavo Gili, 1976; Francisco Calvo Serraller. *España : medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. Madrid : Fundación Santillana : Ministerio de Cultura, 1985, II. libk., 885.-891. or.

27 1976ko urtarrilaren 20an batzordeak idatzitako gutuna, hemen aipatua: Simón Marchán. «La Escuela Vasca en el escenario del arte español de los setenta», in *Laboratorios 70 : poéticas, políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta = 70eko hamarkadako laborategiak: poetikak, politikak eta modernitatearen krisia hirurogeita hamarreko hamarkadako Euskal Herrian*. [Erak. kat.]. Bilbo : Rekalde Erakustaretoa, 2009, 81.-90. or.

«eskuin nazionalista» (erbesteko Eusko Jaurlaritza), baina ez aukera «Abertzale sozialista» (KAS). Hala ere, Bienalaren amaieran, urrian, zinema eta musika garaikideen zenbait alderdi erakutsi ziren Veneziako zenbait lokalizaziotan, «Euskadi en la Bienal 76» izenburupean.

Azken batean, euskal artistak ez ziren presente egon nazioarteko testuinguruan²⁸: Espainia ordezkatzeko gonbidatu zituzten, ez Euskadi ordezkatzeko, eta haien obrak ezingo ziren behar bezala hauteman pabiloi euskal-espainiar anbiguo batean. Ikurrina bakarti bat ageri zen artisten obren tokian, eta «diktadura frankistarik seguru asko gordinena jasan baina hainbat gorabehera zirela-eta jaialdi antifaxista handi hartatik at gelditutako herria gogoratuko zuen bere presentziarekin»²⁹. EETen ekimenetik hamar urtera, doi-doi, azken porrot modura ageri zen ikurrina bakarti hura euskal artistei eskainitako espazioan: agertu zen herrialdearen ikur politikoa; ez, ordea, haren artisten obra. Morquillasen arabera, erakusketa hutsegini hura izan zen «euskal eskolako taldeen hileta agiri ofizioso eta behin betikoa»³⁰, baina azken kapitulua gelditzen zen oraindik, epilogo moduko bat, korporazio industrial bat protagonista izan zuena.

Orbegozo Fundazioa

Orbegozo Fundazioa hirurogeita hamarrekota hamarraldiaren amaieran agertu zen, indar eta erabakimen harri-garri batez. Artista sorta bat aukeratu zuen, zeinak hartu baitzuten konpromisoa obrak lagatzeko eta programatutako erakusketetan parte hartzeko hileko hainbateko baten truke, euskal panoraman ordura arte gertatu ez bezala. Hauek izan ziren artista hautatuak: Ortiz de Elgea, Juan Mieg, Santos Iñurrieta eta Alberto González arabarrak; José Barceló eta Gallo Bidegain bizkaitarrak, eta Zumeta gipuzkoarra. Hautaketaren arduraduna eta Fundazioko Arte eta Humanitateen Institutuko presidentea Santiago Amón izan zen, aski ezaguna zen hainbat polemika zirela-eta; azkenik, asanbleismotik haratago, autoritatezko posizio batetik erabaki ahal izan zuen Amónek bere ustez zein ziren euskal sorkuntzaren ildo benetan aurreratuak. Hautatuen artean zeuden gazteei eta José Barcelóri —ez baitzuen modu aktiboan parte hartu Emen taldearen eztabaidetan— gehitu zitzaizen aurreko hamarraldiko gipuzkoar-arabar *ardatzaren* parte polemikoena. *Erakusketa* izenburuak —horixe hautatu zuten fundazioaren ondarea agertzeko erakusketen izenburu modura— bigarren mailan uzten zuen *euskal artea* terminoa, baina euskaraz zen, eta ideia baliagarria zen hori, asmoa baitzuten erakusketak Espainiako gainerako lurraldeetara eta atzerrira eramateko.

Lehen erakusketa Bilbon inauguratu zuten 1978ko abenduan, eta bekadunen izenei beste hainbat gehitu zizkieten, euskal artearen erakusketa adierazgarria osatzearren³¹. Kide berri haiekin, beste hiru euskal hiri-buruetara eta hainbat herritara eraman zuten, eta Madrilen izan zen, gero, 1979ko abendutik 1980ko urtarri-lera, Velázquez Jauregian eta, azkenik, Bartzelonako Miró Fundazioan, otsaila eta martxo bitartean. Garai berriak ziren, baina ordura arte euskal arteak ez zuen aukerarik izan halako egoitza ospetsuetan agertzeko.

28 Agustín Ibarrola izan ezik, zeina ageri baita arte normatiboari eskainitako aretoan, Equipo 57 taldearen sortzaile gisa, baita Estampa Popularren aretoan ere.

29 Rosalía Torrent Esclapés. «Máscara y realidad : el arte español en la Bienal de Venecia», in *Un siglo de arte español en el exterior : España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*. Madrid : Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas : Turner, 2003, 246. or..

30 José Ramón Sainz Morquillas. «Los 70 : una infancia triste, pero voluptuosa», in *Disidentziak oro : poetikak eta arte ekinbideak Euskal trantsizio politikoan = Disidencias otras : poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca : 1972-1982*. [Erak. kat.]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura Zuzendaritza Nagusia = Diputación Foral de Gipuzkoa, Dirección General de Cultura, 2004, 65. or.

31 Artista hauek gehitu zituzten: Chillida, Mendiburu, Larrea eta Nagel eskultoreak, eta Ruiz Balardi, Díez Alaba, Salaberri, Ramos Uranga eta Pello Azketa pintoreak. Ikus *Erakusketa 78 : euskal artea = arte vasco*. [Erak. kat.]. Bilbo : Faustino Orbegozo Eizaguirre Fundazioa, 1978; eta Miren Vadillo. «La Fundación Faustino Orbegozo, un centro de promoción cultural a finales de los años setenta = The Faustino Orbegozo Foundation, a cultural promotion center in the last seventies», in *Ondare : Cuadernos de artes plásticas y monumentales : revisión del arte vasco entre 1975-2005*. Donostia : Eusko Ikaskuntza, 2008, 26. zk., 240. or.

LABIENNALE

EUSKADI EN LA BIENAL 76
I Baschi alla Biennale '76

CINEMA MODERNO/CAMPO SANTA MARGHERITA
venerdì 22 ottobre
ore 21

Amalut – film
regia Nestor Basterretxea e Fernando Lamukert

SCUOLA GRANDE SAN GIOVANNI EVANGELISTA
sabato 23 ottobre
ore 17

Conferenza di Ortzi sulla storia basca
Tavola rotonda con la partecipazione degli avvocati
e membri della Commissione pro Amnistia

Spettacolo di canzone basca moderna
Kimitikikik
con Mikel Laboa e i fratelli Arza

CINEMA MODERNO/CAMPO SANTA MARGHERITA
domenica 24 ottobre
ore 17

Axut – film
regia José María Zabala

Euskadi en lucha – film

... ere enera baleiba iok! subba aruaren – film
regia José Antonio Sistiaga

Arrituca – film
regia José Angel Rebolledo

A tutte le manifestazioni seguirà il dibattito
e l'incontro con gli autori dei film.

Ingresso gratuito

I Baschi
veniamo dal lungo silenzio dei secoli,
dove l'arte costrinse il primo uomo totale.
Vi tendiamo quella mano
che, appoggiata sul muro del santuario
ottenne una risposta
per spazzare catene,
per creare uomini,
per creare popoli.
E se ci avete riconosciuti
Sapete che, noi Baschi, non possiamo
non vogliamo morire.
Perché, ora, questa mano
è già nostra e vostra.
Perché, ora, uniti, pretendiamo
recuperare ancora
uomini liberi per popoli liberi.

© Babestutako materiala



76

Jardueren kartela: *Euskadi 76ko Bienalean*.
Bilboko Arte Ederren Museoa (ukabil itxia Jorge
Oteizak hurrengo urtean ElAren logotipoan
erabili zuen berdina da)

Erakusketen muina artista bekadunak ziren, beti, eta beste izen batzuk gehitzen edo kentzen zizkieten, egoitzaren arabera –betiere, «irizpide kualitatibo zorrotz bat» jarraituz, Amónek zioenez³²–, haiek sendotzeko edo zilegitzeko. Atzera begiratuta, Amónek egindako hautaketak agerian uzten du artisten arteko liskar amaigabea ez ezik, kritikariak euskal testuingurua ongi interpretatzeko zuen ezintasuna, abstrakzioaz haragoko joera berritzaile edo abangoardista oro aintzat hartzea eragozten zion itsutasuna, halako puritanismo ikonoklasta bat, figuren absentsia baliatuko balitz bezala euskal artearen parte batean hainbat hamarraldi lehenagotik nagusitu zen etnizismoaren topikoen kontrako profilaxi metodo gisa. Pinturako proposamen narratiboek ez baitzuten artzain mundu idealizatu harekin inolako zerikusirik, ez Gipuzkoan edo Nafarroan, ezta Andrés Nagelen eskulturan ere. Baina, gainera, bulkada abangoardistaren oinordeko bakarra abstrakzioa –gestuala nahiz geometrikoa– zelako ideia gailentzen zen. Hirurogeita hamarreko hamarraldiaren bukaeran, planteamendu posmodernoak sortzen hasita zeudela, Santiago Amónek tinko eusten zion figurazioa/abstrakzioa dialektiko zaharkitu bati.

Erakusketa haiek sekulako oihartzuna izan zuten prentsan³³. Bilbon, jakina, fundazioaren beraren bozgorailuari eta Lankide Aurrezkiari esker, erakusketaren lankide izan baitzen eta Areatzako lokal berria utzi baitzuen; eta baita Madrilen eta Bartzelonan ere, baina oso bestelako moduan, euskal artea erkidegoen sistema sortu berriaren ikuspegitik ebaluatzeko aukeraren berritasunagatik. Orduan argitaratutako artikuluen artean,

32 Santiago Amón. «Erakusketa», in *Erakusketa 1979*. Madrid : Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura, 1979. Hemen ere erreproduzitua: Francisco Calvo Serraller. *España : medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. Madrid : Fundación Santillana : Ministerio de Cultura, 1985. Il. libk., 1012.-1014. or.

33 Ikus Miren Vadillo. «La Fundación Faustino Orbegozo, un centro de promoción cultural a finales de los años setenta = The Faustino Orbegozo Foundation, a cultural promotion center in the last seventies», in *Ondare : Cuadernos de artes plásticas y monumentales : revisión del arte vasco entre 1975-2005*. Donostia : Eusko Ikaskuntza, 2008, 26. zk., 245.-249. or.

gehienak informatibo soilak edo nolabaiteko mirespenezkoak, nabarmentzekoa izan zen Ángel Gonzálezek Madrilgo inauguraziotik astebete eskasera argitaratutakoa³⁴. Testu labur eta zuhur hartan, agerian utzi zituen erakusketaren ildo ezkutua. Bere buruari galdetzen dio komisarioak argudiatutako «irizpide kualitatiboa» ez ote zen gehiago korporazioaren «irizpide administratiboa». Zalantzan jartzen du eragiketa enpresarial hark Kultura Ministerioaren bermea izatearen egokitasuna, eta Velázquez Jauregiaren moduko espazio ospetsu bat egoitza izatearena, «han, non ikusi nahi izango baikenuen euskal artearen erakusketa handi bat, fundazio baten interes jakinez bestelako irizpide batzuen arabera sortua eta gauzatua». Kolokan jartzen du erakusketa gaur egungo euskal artearen adierazgarria denik, eta datu gisa gehitzen du Euskal Herrian bertan «aurka» egin diotela. Ameztoy eta Goenaga margolarien falta aipatzen du, eta, noski, Chillida eta Oteiza eskultoreena, besteak beste. Katalogoko testu batzuei «eldarniozkoak» irizten die. Eta honela amaitu zuen: «Euskal arteak merezi duen moduko erakusketa bat asmatzen hasi beharko luke norbaitek, bada».

Jorge Oteiza ere –beste behin ere artisten ekimen kolektibo oro suntsitzea zekarren aukera baten sektarismoarekin haserre– indarrez oldartu zitzaion «Instituto de Amonidades» zeritzon haren kontra, eta gogor kritikatu zuen «etika zentralista txiroa duten baina zinez esaneko, alai eta orbegozotsu diren artistak hautatzea»³⁵. *Erakusketa '78* Gasteizen aurkeztu zenean, hurrengo urteko urtarrilean, Javier Serranok –Orbegozori lotua hura ere³⁶ eta 1966an diskriminazioaren defentsaren aitzindarietakoa izana– ezin izan zien antzinako mamuei ihes egin bere komentarioetan, ez, hainbeste, Oraini buruz egindako aipamenengatik, erakusketa «zorroztasunez aukeratutako» egileek osatua zela zioelako baizik³⁷. Zorroztasun kirurgiko bat, hamarraldia- ren garai hartarako, Espainiako Konstituzioa onartuta eta Euskal Kontseilu Orokorra sortuta zeudelarik, ez zetorrena errepresio frankistatik, euskal arte garaikideko bilduma osatzen hasia zen enpresa batetik baizik. Kasu hartan, kritikariak egindako barreiatze lana eta artisten konplizitatea kontrajarri zituen Oteizak, suhar: «Kritikariak ez daki irakasten, eta kritikaren errua dira artisten arteko gorabehera, inbidia eta erresumin guztiak, ez baitaki gu nola azaldu, ez baitu irakasten elkar lotzen, errespetatzen, ezagutzen, maitatzen»³⁸.

1966ko martxoan, Gaur Barandiarán galerian aurkeztu baino hilabete lehenago, Ortiz de Elgea gazteak erakusketa egin zuen Donostiako Udal Arte Aretoan. Katalogoaren azalean, ohar adierazgarri hauxe zetorren: «El grupo GAUR ruega su asistencia a los artistas guipuzcoanos» (GAUR taldeak arren eskatzen die gipuzkoar artistei erakusketara etortzea). Eta, barruan, Oteizaren gutun ospetsu bat, «Del escultor Oteiza al pintor Elguea» (Oteiza eskultoreak Elguea margolariari), EETen aurre-manifestu moduko bat, non zehazten baita talde guztiek Iruñean bat egiteko asmoa. Honela amaitzen zen gutun hunkigarria: «Agur, Elguea gazte adoretua, pertsonalki eman nahi dizkizut eskerrak eta agurtu nahi zaitut besarkada estu batez». Handik urte askotara, Orbegozo eragiketa zehaztu zenean, bilduma osatzeko ekimen korporatibo batek hartu zuelarik jatorrizko bultzada kolektiboaren tokia, Oteizak lau orrialdeko katalogo zahar hura berreskuratu zuen bere liburutegitik, eta eskuz idatzita adierazi zuen bere etsipen biolentoa, eta amaieran ondorioztatu, garrazki, nola badagoen Euskal Eskola bat negatiboan ere, «interesatuek, goganbehartsuek, berekoiek, eskuzabaltas-

34 Ángel González García. «Orbegozo-79», in *El País/Artes*. Madril, 1979ko abenduak 1.

35 Miguel Pelay Orozco. *Oteiza : su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbo : La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, 357. or.

36 Fundazioak bere babespeko artisten monografia sorta bat proiektatu zuen, baina azkenean bakarra argitaratu zen: Carmelo Ortiz de Elgearena, Javier Serranok idatzia. Ikus Javier Serrano. *Ortiz de Elgea*. Bilbo : Faustino Orbegozo Eizaguirre Fundazioa, 1979.

37 «Desde octubre de 1966, es decir, desde hace más de doce años, no habíamos tenido en nuestra ciudad una muestra de arte vasco tan rigurosamente seleccionada», Javier Serrano, «Erakusketa 78-79 : arte vasco contemporáneo en el Museo Provincial», in *El Correo Español-El Pueblo Vasco* (Arabako argit.), 1979ko urtarrilak 14, 23. or., lan honetan aipatua: Miren Vadillo. «La Fundación Faustino Orbegozo, un centro de promoción cultural a finales de los años setenta = The Faustino Orbegozo Foundation, a cultural promotion center in the last seventies», in *Ondare : Cuadernos de artes plásticas y monumentales : revisión del arte vasco entre 1975-2005*. Donostia : Eusko Ikaskuntza, 2008, 26. zk., 242. or.

38 Miguel Pelay Orozco. *Oteiza : su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbo : La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, 357. or.

unik gabekoek» osatua³⁹. Han bai, hantxe itxi zen —galdu zuen etorkizun baten ilusioa— hamarraldi bat baino gehiago lehenago sortutako identitate kolektiboko proiektu hura.

Azkenik, 1978ko urrian, hurrengo hamarraldiko garapenetan erabakigarria izango zen espazio bat inauguratu zen, Leopoldo Zugazaren ekimenez eta José Ramón Morquillasen programazioarekin, Elkano kaleko Bilboko Udal Aurrezki Kutxaren Kultura Aretoa. Programazioa irekitzeko, erakusketa handinahi bat: *Euskal Artea/Arte Vasco 78*, bizkaitar ildoari jarraituz, espiritu inklusibo eta bateratzailearekin, belaunaldi, joera eta lurraldeen arteko ordezkariak orekatuaz. Baina Orbegozoko bekadunek erretiratu egin zituzten beren obrak, protesta modura, ez zituztelako erakusketa hartan sartu Gallo Bidegain eta Barceló. Hala, interes jakin batzuek trenkatuta gelditu zen espiritu pluraleko erakusketa hura; hura izan zen artisten arteko tirabiren erakusgarrietan azken mugaria, eta ankerki agerian utzi zuen nola diren artistak berak katearen begirik ahulena.

1966tik 76ko Veneziako Bienalean saiatutako euskal ordezkariak hutsegina arte euskal artisten artean lankidetzazko egitura bat sortzeko eginahal guztiek huts egin zuten. Beste hamar urte gehiago behar izan ziren ia beste saiakera kolektibista bat sortzeko artista belaunaldi berri batean. 1983an, jarduera kolektiboak arte globalizatuaren haizeak eta espressionismoaren poetika ultraindividualistaren haizeak kontra izanik ere, beste ahalegin bat egin zen: EAE, hogeiko hamarraldiko izen historikoa berreskuratu zuena. Bilbon abiatu zen ekimena, baina ez zuen luze iraun hark ere, eta huts egin zuen, lurraldeen arteko tentsioek jota, besteak beste. Handik urte batzuetara, mitoa delituari atxiki zitzaizolarik, «zetzuan eta umorearen adeitasunean oinarrituriko» «lan mantso eta zuhurra» egitea proposatu zien Juan Luis Morazak euskal artistei⁴⁰.

39 Jorge Oteizak eskuz idatzitako oharra, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Liburutegia, 10023 erreg. Honela dio testu osoak: «Pero este joven que resultó majadero se hizo amónida orbegozoso y a chupar de la fundación hasta agotarla, de modo que este grupo de artistas vascos vienen a confirmar que hay Esc. Vasca por las buenas y por las negativas y malas que son estas: interesados, suspicaces, egoístas, faltos de generosidad».

40 Juan Luis Moraza. «Ornamento y ley», in *Juan Luis Moraza : ornamento y ley*. [Erak. kat.]. Vitoria-Gasteiz : Sala América, Diputación Foral de Álava = América Aretoa, Arabako Foru Aldundia, 1994, 12.-38. or. (*Esculpir en el tiempo* mintegian emandako hitzaldiaren testua, Euskal Herriko Unibertsitatea, 1993).