

NEOFIGURACIÓN VASCA
UNA MIRADA

MARZO / MAYO 2020

NEOFIGURACIÓN VASCA
UNA MIRADA

ALBERTO REMENTERIA
ALFONSO GORTÁZAR
DANIEL TAMAYO
FERNANDO & VICENTE ROSCUBAS
MERCHE OLABE
VÍCTOR ARRIZABALAGA

MARZO / MAYO 2020



JUAN MANUEL LUMBRERAS
G A L E R I A D E A R T E

HENAO, 3 · 48009 BILBAO · TEL. 94 424 45 45
galeria@galerialumbreras.com · www.galerialumbreras.com



NEOFIGURACIÓN VASCA. UNA MIRADA

Juan Manuel Lumbreras

DEL INFORMALISMO A LA NUEVA FIGURACIÓN

Juan Manuel Lumbreras

LA INTERNALIZACIÓN DE LAS VANGUARDIAS ESPAÑOLAS

Un hecho decisivo para la consolidación exterior de la vanguardia artística española supuso el cambio de la política del Estado respecto a las exposiciones internacionales. Su artífice fue Luis González Robles, nombrado en 1957 Jefe de los Servicios de Exposiciones de la Oficina de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, que contó con el apoyo decidido de su jefe, José Miguel Ruiz Morales, Director General de Relaciones Culturales.

En España había ya una inquietud por la búsqueda de la normalidad perdida en la primera década de la posguerra, que se tradujo en la aparición de diferentes grupos de artistas, tales como, “*Grupo Lais*”, “*Dau al Set*”, “*Grupo Pórtico*”, o los canarios “*PIC*” (Pintores Independientes Canarios) y “*LADAC*” (Los Arqueros Del Arte Contemporáneos), entre otros. Bilbao tuvo también su grupo “*Unión-Arte*”, sin resonancia alguna fuera de la Villa.

Es cierto que algunos de los primeros artistas vanguardistas españoles ya habían hecho un cierto recorrido en el extranjero antes de 1957: Jorge Oteiza, en una fecha tan temprana como 1951, recibió un Diploma de Honor en la IX trienal de Milán (galardón que también se otorgaría a Chillida en 1954), cuando todavía pulía las formas y vacíos de la figura humana. Palazuelo, instalado en París desde 1948, donde convivió con Chillida y Sempere, en quienes influyó, tuvo una gran presencia en la capital francesa, Suiza y Nueva York (“*Younger European Painters*”. Guggenheim, 1954) y Carnegie de Pittsburgh, donde obtuvo el quinto premio. Chillida, junto a Palazuelo, participó en el *Salón de Mayo* de 1949, y al año siguiente fue invitado a participar junto a otros artistas jóvenes en la muestra “*Mains éblouies*” celebrada en la Galería Maeght, marchante que catapultará al donostiarra al mercado internacional. Eusebio Sempere, expuso individualmente por primera vez en París, mostrando sus relieves luminosos (1955), mientras Tàpies tuvo su primera individual en París (1956).

Palazuelo, Chillida, Sempere, Oteiza, y Tàpies, representan la cara más conocida de la joven vanguardia española, que los comisarios citados se encargarán de ensanchar con otros artistas que emergerán a finales de la década de los Cincuenta.

Antes que ellos, dentro de nuestro país hubo algunas exposiciones importantes,

como es el caso del “*I Salón Nacional de Arte No Figurativo*”, celebrado en el Ateneo Mercantil de Valencia (1956), patrocinada por el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid y el Instituto Iberoamericano de Valencia, organizada por José Luis Fernández del Amo, Vicente Aguilera Cerni y Manuel Millares. Intervinieron los escultores Angel Ferrant y Martín Chirino y los pintores José Ramón Aspiazu Ordóñez, Antonio Rodríguez Valdivielso, Canogar, Feito, Rivera, Saura, Sempere, Farreras, Tharrats y el propio Millares, la mayoría de los cuales se integrarán en el grupo “*El Paso*” al año siguiente.

A Ruiz Morales debemos la organización de la exposición “*Treize peintres espagnols actuels*”, celebrada en el Pabellón Marsan del Museo del Louvre de París (1959), en la que participaron: Canogar, Cuixart, Lucio Muñoz, Mier, Millares, Suárez, Feito, Rivera, Saura, Tharrats, Viola, Tàpies y Vicente Vela.

La actividad de González Robles se centró, principalmente, en su labor como comisario del pabellón español en las Bienales de Alejandría, Sao Paulo y Venecia, convertidas en el escaparate de los nuevos artistas españoles de vanguardia.

En la I Bienal de Alejandría (1955), Álvaro Delgado obtuvo el primer premio de pintura y Luis Feito el tercero. En la séptima edición (1968) nuestro José Barceló obtuvo el gran premio de la Bienal.

En la IV Bienal de San Paulo (1957), la representación española cosechó un rotundo éxito con Jorge Oteiza, merecedor del Gran Premio de Escultura, junto a Ben Nicholson, Primer Premio de Pintura, y Morandi, Gran Premio Pintura. Junto a Oteiza, González Robles desplazó a Brasil pinturas muy potentes de Feito, Tàpies, Millares, Rivera, Cuixart y Guinovart. Asimismo, en la V edición de esta Bienal (1959), Modest Cuixart obtuvo el primer premio de pintura.

Mayor si cabe fue el éxito de Luis González Robles como organizador del pabellón de España en la XXIX Bienal de Venecia de 1958, donde Eduardo Chillida obtuvo el Gran Premio de Escultura y Antoni Tàpies el Premio UNESCO.

La responsabilidad de González Robles como comisario de estas Bienales concluyó en 1960, año en que conseguiría que los museos MOMA y Guggenheim o la Galería Pierre Matisse de Nueva York, dedicaran muestras colectivas de jóvenes artistas españoles.

A partir de 1963 impulsó desde Madrid las exposiciones “*Arte de España y América*” que dieron a conocer nuevas tendencias artísticas como el pop. De 1968 a 1974 fue director del Museo Español de Arte Contemporáneo.

EL INFORMALISMO ES LA VANGUARDIA

El informalismo es un término utilizado por primera vez por el crítico Michel Tapié, al referirse a la exposición celebrada en 1951, con obras de Mathieu, Riopelle, Serpan, Fautrier, Dubuffet y Michaux. Con ese término, pretendía aglutinar diferentes corrientes abstraccionistas. En 1957, Juan Eduardo Cirlot publicó en Barcelona un pequeño libro que tituló “*El arte otro*”, una forma diferente de llamar al informalismo.

Valeriano Bozal, en su obra “*Arte del siglo XX en España*” (Espasa Calpe, 1995), analiza lo que él llama *La galaxia del Informalismo*, capítulo en el que recoge los artistas españoles más relevantes en cualquier manifestación abstracta, líricos, mágicos, expresionistas, geométricos, cinéticos e incluso, otros incalificables.

Entre los artistas informalistas españoles que recoge Bozal, destacamos: el santanderino Manuel Gómez Raba (1928-1983), el malagueño Enrique Brinkmann (1938), los vascos Amable Arias (1928-1984), José Antonio Sistiaga (1932) y José Luis Zumeta (1939-2020), los valencianos Manuel Hernández Mompó (1927-1992) y Salvador Soria (1915-2010).

La poética del informalismo en Cataluña se la atribuye a José Guinovart (1927-2007), Joan Hernández Pijuán (1931-2005) y Albert Rafols Casamada (1923-2009). Esta misma poética en Madrid será desarrollada, según Bozal, por Manuel Mampaso (1924-2001), Antonio Suárez (1923), Francisco Farreras (1927), e Ignacio Yraola (1928-1987). También trabajó en Madrid el canario César Manrique (1920-1992), lo mismo que Salvador Victoria (1929-1994), informalista durante su etapa madrileña, que abandonó cuando se instaló en París en 1956, y el nómada Alberto Greco (1932-1965), artista incalificable que tuvo sus momentos informalistas, pero radicalmente original.

Aunque más cerca del surrealismo mágico que del informalismo, entre 1948 y 1956, se publica en Barcelona una revista titulada “*Dau al Set*”, entorno a la cual se agru-



pan los pintores: Joan Ponç (1927-1984), Joan-Josep Tharrats (1918-2001), Modest Cuixart (1925-2007) y Antoni Tàpies (1923-2012), el poeta y escritor Juan Eduardo Cirlot, el filósofo y crítico Arnau Puig y el poeta y artista Joan Brossa. El grupo toma el nombre de la revista y expone colectivamente sus trabajos vanguardistas.

En Cuenca se desarrolla el "*Grupo de Cuenca*", integrado por Fernando Zóbel (1924-1984), Gustavo Torner (1925) y Gerardo Rueda (1926-1996), aunque a ninguno de los tres se les puede llamar propiamente informalistas, según el autor.

Por encima de ellos, algunas individualidades ya citadas: Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo, Eusebio Sempere, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Lucio Muñoz, Esteban Vicente y José Guerrero, además de los componentes de "*El Paso*", Manolo Millares, Antonio Saura, Luis Feito, Manuel Rivera, José Ayllón, Rafael Canogar, Manuel Viola y el escultor Martín Chirino.

Estos nombres son, en definitiva, los que se van a mover con mayor presencia en el ámbito internacional, al principio por la acción difusora de Luis González Robles, hasta la Bienal de Venecia de 1960, a su vez por medio de museos y galerías internacionales, y siempre gracias a la valía de los propios artistas que protagonizaron las vanguardias después de la II Guerra Mundial.

LAS VANGUARDIAS VASCAS. ARÁNZAZU.

Aunque existen movimientos importantes del inquieto Jorge Oteiza desde su llegada a Bilbao (1948) procedente de Argentina, será el proyecto vanguardista de la reconstrucción de la Basílica de Aránzazu -obra de los arquitectos Luis de Laorga y Javier Sáinz de Oiza, ganadores del concurso nacional convocado en 1950- la primera manifestación de vanguardismo colectivo, no solo vasco, sino español.

Las obras escultóricas recayeron en Jorge Oteiza, que ganó a Lucarini en un concurso convocado en 1951, al que sólo fueron invitados los dos escultores más destacados del momento en el País Vasco, cuando el artista de Orio transitaba por la figuración expresionista con aroma a Henri Moore.

Al año siguiente, cuando las obras de reconstrucción estaban muy avanzadas, se

convocó el concurso para las pinturas decorativas de los muros de la basílica, que tenían una superficie de 640 m2. Se invitó a un considerable número de artistas, resultando ganadores, Néstor Basterretxea para la cripta, y Carlos Pascual de Lara (1922-1958) para el ábside, aunque su prematura muerte le impidió completar el trabajo, que fue asignado a Basterretxea. Además, al franciscano Fray Javier de Eulate, se le encargó la realización de las vidrieras. También participó Agustín Ibarrola, a quien se le encomendó las pinturas del pórtico, de las que sólo pudo hacer los bocetos, porque el proyecto, al igual que el del ábside de Basterretxea, no se llevó a la práctica.

En 1954, se encargó a Chillida las cuatro puertas de entrada al templo, que realizó en madera con plafones de hierro con relieves, representando divisiones geométricas irregulares, trabajo calificado de neoplasticismo irracional (Daniel Fullaondo). Estas puertas son las instaladas en la actualidad, únicos elementos que se conservan del proyecto original (1950-1954).

La censura ciudadana más retrógrada comenzó a movilizarse para que se detuviera la construcción del templo, en el que buena parte de los artistas que trabajaban en ella eran ateos –llegó a publicarse- originándose una ruidosa polémica que saltó a los medios, consiguiendo su objetivo en 1954, con el resultado de paralización de las obras, desmontaje del friso exterior de los apóstoles de Oteiza, que yacieron en el suelo al borde de la carretera hasta 1968, y borrado de los dibujos de Néstor Basterretxea, que iban a ocupar una superficie pintada de 400 m2 repartida en once murales. Los trabajos pictóricos continuaron, concluyendo Lucio Muñoz su espléndido ábside en 1962, después de que fueran rechazados tres proyectos nuevos de Basterretxea.

Después de muchos años de abandono, en 1968 se autorizó a retomar la reconstrucción de la basílica, contando con la oposición de Oteiza, que declaró que su ciclo escultórico estaba ya agotado y que después de tantos años de espera, negaba cualquier posibilidad de reemprender el trabajo de Aránzazu. Oteiza, finalmente cedió, y a partir de Noviembre de 1968, se encerró ocho meses en Aránzazu hasta culminar lo que iba a ser uno de los trabajos escultóricos religiosos más importantes de un artista español en el siglo XX.

LOS GRUPOS DE LA LLAMADA ESCUELA VASCA

También el informalismo, la abstracción, fue el lenguaje más utilizado por los artistas del “*Movimiento de la Escuela Vasca*”, cuyos grupos podemos considerar como las auténticas vanguardias del arte vasco.

En ese momento, el informalismo representa para el arte vasco el inicio de un reencuentro con planteamientos estrictamente plásticos, esto es: por un lado, la ruptura con una larga tradición de valorar la obra de arte más por su contenidos temático que por su valor artístico y de otro, una preocupación sobre los presupuestos plásticos de las obras no relacionada con el contexto político y social vasco. Es decir, en principio, por tratarse de una obra abstracta, carece de toda idea narrativa y de simbolismos étnicos, políticos y sociales.

Nacen estos grupos de manera coordinada en 1966 y el solo enunciado de sus componentes nos remite a una plástica informal con diferentes vertientes. La Escuela Vasca la compusieron tres grupos. “*Gaur*”, en Guipuzcoa, “*Emen*”, en Vizcaya, y “*Orain*”, en Álava, sin que llegara a constituirse el grupo “*Danok*”, en Navarra, por la rápida disolución del Movimiento. Los tres que llegaron a funcionar, contaron con sus manifiestos programáticos fundacionales.

GRUPO GAUR

Oteiza, Chillida, Basterretxea y Mendiburu (escultores), Amable Arias, Sistiaga, Balerdi y Zumeta (pintores). Todos ellos informalistas.

GRUPO EMEN

Formado por un conglomerado de artistas, de diferentes edades y lenguajes plásticos, ya que el manifiesto constitucional del grupo declaraba la voluntad de unir a los artistas dentro de la Escuela Vasca respetando sus diferentes tendencias, lo que significaba que todo aquel que quisiera participar sería admitido.

De los 23 participantes, los más destacados fueron los informalistas del grupo: Vicente Larrea y Ramón Carrera (escultores), Agustín Ibarrola, José Barceló, Gabriel Ramos Uranga, Javier Urquijo y J.Mª Muñoz (pintores).

GRUPO ORAIN

Jesús Echevarría (escultor), Schommer (fotógrafo), Carmelo Ortiz de Elgea, Juan Mieg y Fraile, (pintores), una selección elitista dentro del arte de vanguardia.

Por diferentes razones, algunos artistas fueron excluidos o no pudieron integrarse en estos grupos:

En *Gaur*, Mari Paz Jiménez (1909-1975), Gonzalo Chillida (1926-2008), Carlos Sanz (1943-1987), Marta Cárdenas (1944), Vicente Amezttoy (1946-2001), María Teresa Peña Echeveste (1935-2002), que había ganado en ese año el Gran Premio de Roma y estaba comenzando a disfrutar de los cuatro años de estancia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, o Bonifacio Alfonso (1933-2011), que estaba en París becado por la Diputación Provincial de Vizcaya, ya que por entonces vivía en Bilbao.

En *Emen*, Ramón de Vargas (1934), Ricardo Toja (1932-2012), Javier Urquijo (1939-2003), Fernando Mirantes (1943) y Mari Puri Herrero (1942), quien a pesar de su juventud ya tenía un interesante recorrido como pintora.

En *Orain*, Alberto González (Haro, 1948) malogrado artista fallecido en accidente de tráfico en 1983, nunca fue considerado por los componentes del grupo vitoriano, aunque formó parte del equipo de la fundación Faustino de Orbegozo junto a Ortiz de Elgea y Mieg.

Tras la crisis de los grupos de la Escuela Vasca, surgen algunas nuevas formas de asociacionismo con la aparición de diferentes grupos en la línea de una plástica de investigación y experimentación, como es el caso de *Nueva Abstracción*, *Zue e Indar*.

LA NUEVA FIGURACIÓN

La nueva figuración, nos dice Bozal, designa pinturas muy variadas, ejercidas por artistas que sin abandonar la figuración, no ignoran el informalismo, especialmente aquel que se orienta por la pintura de acción o el expresionismo abstracto. Bacon es el principal referente de estos pintores, entre los que señala: Juan Barjola, José

Vento, Ángel Orcajo, Óscar Estruga, Martín Sáez, Alfonso Fraile y los componentes del *Grupo Hondo*, Juan Genovés, José Paredes Jardiel y, con reservas, Jorge Castillo. También incluye Bozal en esta tendencia a dos pintores donostiarras, Darío Villalba y Bonifacio Alfonso, aunque ninguno de ellos trabajó en su ciudad natal. También deberíamos incluir entre los pintores expresionistas de figuras desgarradas a la siempre olvidada Teresa Peña Echeveste, artista de origen donostiarra, que tuvo estudio en Madrid y Bilbao.

LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE BILBAO

La controversia entre un arte de compromiso y un arte de vanguardia, subyacente en los grupos del Movimiento de la Escuela Vasca, se resolverá a favor de este último a nivel de todo el País Vasco, a finales de la década de los Sesenta. La crisis de la Escuela Vasca al disolverse los grupos que la componían, con la consecuente desaparición de toda esperanza de un arte popular vasco, favoreció que entre los artistas vascos se desarrollara paulatinamente un proceso de proyección individual acorde con las vanguardias que se estaban consolidando en el ámbito español e internacional.

A este proceso contribuyó decisivamente la creación de la *Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao* (Decreto Ley del Gobierno de 21 de noviembre de 1969), que inició su andadura de forma precaria en el curso 1970-1971, en el segundo piso del edificio de la antigua Escuela de Artes y Oficios, compartido con los Juzgados y la Audiencia Provincial. Allí se había establecido el *Museo Arqueológico de Vizcaya y Etnográfico Vasco* en 1921, ocupando parte de la antigua Escuela de Artes y Oficios, que se había trasladado al desalojado Hospital de Achuri, en 1910.

En el curso 1972-1973, el Ayuntamiento de Bilbao cedió a la Escuela de Bellas Artes la tercera planta del edificio de bomberos de Bilbao, donde estaban ubicados la Escuela de Facultativos e Minas y el Ateneo de Bilbao. Al curso siguiente, la Escuela se trasladó al edificio construido en la parte baja del campus de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales en el barrio bilbaíno de Sarriko, destinado a Escuela de Artes y Oficios, que nunca llegó a utilizarse como tal. Los alumnos que pasaron por estos locales los recuerdan como un lugar espléndido, lleno de luz y rodeado de un bosque, asomado al canal de Deusto.



En 1978, estando en Sarriko, las Escuela de Bellas Artes de Bilbao se convirtió en Facultad, gracias a lo cual los titulados pasaron de Profesor de Dibujo a Licenciado en Bellas Artes. Inicialmente quedó adscrita a la Universidad de Bilbao, pasando a depender de la recién creada Universidad del País Vasco en 1980. La Escuela se abrió con 46 estudiantes, 10 profesores y 2 administrativos. Cuarenta años después, en 2011, la Facultad contaba con 1.439 alumnos, 142 profesores y 35 administrativos.

El alumnado crecía, así que hubo necesidad de ampliar los locales, compartiendo los de Sarriko con la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación en Leioa, en el curso 1982-1983, y en el curso siguiente, otros locales más “robados” a la Facultad de Medicina y Odontología. Por fin, la Facultad de Bellas Artes inauguró su propio edificio en el campus de Leioa, en el curso 1987-1988, que posteriormente ha sido objeto de varias ampliaciones.

Los primeros años de la Facultad, desde su origen, fueron convulsos y politizados, debido fundamentalmente a la absoluta falta de licenciados vascos en Bellas Artes, lo que obligó a recurrir para hacerse cargo de la dirección del centro (1970-1972) a José Domingo Milicua, natural de Oñati, prestigioso catedrático de Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, quien llegó a la Escuela bilbaína en compañía de otros profesores de la misma Universidad, que se sucederían en el cargo, como Luis Badosa (1972-1976), Joan Sureda (1976-1978) y Pedro Guasch (1978-1980).

Hasta la década de los Ochenta la facultad no contó con un decano vasco, cuando se hizo cargo del puesto Pedro Manterola, historiador y pintor navarro, quien sustituyó a Pedro Guasch, primer decano que desempeñó el cargo entre 1978 y 1981.

Las primeras promociones ya dieron sus frutos, al formarse prometedores artistas en sus aulas, varios de los cuales se convirtieron en docentes del propio centro al término de sus estudios. Según Javier Viar en su reciente obra *“Historia del Arte Vasco. De la guerra civil a nuestros días (1936-2016)”* estos fueron, a su juicio, los artistas más sobresalientes de entre todos ellos:

Primera (1970-1975), Daniel Tamayo. *Segunda* (1971-1976), Alberto Rementería. *Tercera* (1972-1977), Ángel Garraza, Jon Barredo y Xabier Aguirre. *Cuarta* (1973-

1978), Alfonso Gortázar, Manolo Gandía, Gonzalo Jáuregui y Txupi Sanz. *Quinta* (1974-1979), María Luisa Fernández y Agustín Reche, que terminó en 1978. *Sexta* (1975-1980), Juana Cima, Fito Ramírez Escudero y Merche Olabe, hasta 1979.

Séptima (1976-1981), Gentz del Valle, Txomin Badiola y Juan Luis Moraza. *Octava* (1977-1982), Darío Urzay, Inés Medina, José Chavete, Jesus Mari Lazkano y Elena Mendizabal. *Décima* (1979-1984), Pablo Milicua. *Decimoprimera* (1980-1985), Raul Urrutikoetxea, Susana Talayero, Alfredo Álvarez Plágaro, Mercedes Truan y Andoni Euba. *Decimosegunda* (1981-1986), Asunción Goikoetxea, Dora Salazar, Mertxe Périz y Pello Irazu. *Decimotercera* (1982-1987), Jabier Elorriaga y Sonia Rueda.

Decimocuarta (1983-1988), Luis Candaudap, Txus Melendez, Estibaliz Sádaba, Txuspo Poyo, Pedro Osakar, Paco Polán, Juan Pérez Agirregoikoa y Edu López. *Decimoquinta* (1984-1989), Ana Laura Aláez, José Ramón Amondarain, hasta 1987, y Jesús María Cormán, hasta 1986.

Decimosexta (1985-1990), Itziar Okariz, Mabi Revuelta, Manu Muniategiandikoetxea, Marijose Recalde y Jon Mikel Euba. *Decimoséptima* (1986-1991), Azucena Vieites. *Decimooctava* (1987-1992), Javier Pérez y Sergio Prego. *Decimonovena* (1988-1993), Ignacio Goitia, Eduardo Sourrouille y Asier Pérez. *Vigésima* (1989-1994), Ibon Aranberri e Ignacio Sáez. *Vigesimoprimera* (1990-1995), Abigail Lazkoz y Judas Arrieta. *Vigesimosegunda* (1991-1996), Jorge Rubio, Iñaki Garmendia y Asier Mendizabal. *Vigesimocuarta* (1993-1998), Mainer López y Naia del Castillo. *Vigesimosexta* (1995-2000), Ixone Sádaba.

Hay que resaltar que, al contar la comunidad autónoma únicamente con la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, la gran mayoría de artistas vascos fueron autodidactos hasta finales de la década de los Setenta, cuando estudiantes de Euskalherria comenzaron a incorporarse a la Facultad. Algunos pocos artistas de la generación nacida entre los Cincuenta y los Sesenta obtuvieron sus licenciaturas en otras Facultades españolas, como es el caso de José Ramón Anda, Clara Gangutia, Carlos Marcote, Juan José Aquerreta o Ángel Bados (San Fernando), Moisés Álvarez Plágaro y Mikel Díaz Alaba (San Carlos), José Llanos en San Jorge, o Andrés Nagel, que estudió Arquitectura.

La Facultad, además de formación, proporcionó información a través de revistas, libros, proyecciones y debates, ofreciendo a muchas mujeres la posibilidad de incor-

porarse a la nómina de artistas profesionales sin importar el género, ensanchando el grupo de las pocas que pintaban con anterioridad a la apertura de la Escuela, como fue el caso de Irene Linares, Sol Gorbea, Lourdes Zarrabeitia, Txus Uriarte, Carmen Herrero Zubiaur, Isabel Urien, Begoña Izquierdo, Irene Laffite, María Buerba, y alguna otra, que dejaban ver sus trabajos de vez en cuando en las galerías bilbaínas, entre centenares de artistas masculinos.

LAS NUEVAS TENDENCIAS INFORMALISTAS Y FIGURATIVAS

Si en las décadas de los Cincuenta y Sesenta las vanguardias nacionales y vascas se identificaron con el informalismo, como hemos visto, durante los Setenta y Ochenta la plástica vasca se debate entre dos formas antagónicas de expresión; la abstracción y la figuración.

ESCULTURA

La escultura pública es informalista en su práctica totalidad y está en manos de los artistas de la Escuela Vasca y otros más jóvenes que se irán añadiendo a aquellos: Ricardo Ugarte, José Luis Pequeño, Miguel Ángel Lertxundi, Javier Sauras, José Ramón Anda, Andrés Nagel, José Ángel Lasa, Lizariturri, Ricardo Catania, Elena Mendizabal, Faustino Aizkorbe, Jose Zugasti, Koldobika Jauregui, Xabier Laka, Javier Elorriaga, entre otros.

Desaparecidos de la escena vasca los escultores realistas de la generación anterior: Joaquín Lucarini (1905-1969), Agustín de la Herrán (1932), José Borlaf (1926-1994), la escultura figurativa busca refugio en los formatos más domésticos, aptos para ser comercializados por las galerías de arte. Destacan por encima de una legión de practicantes, Arturo Acebal Idígoras, Luis Íñiguez y Segundo Escolar.

Especial atención merece el grupo de artistas conceptuales que practican esculturas, instalaciones y montajes de objetos, que surge en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco hacia 1982, influidos por las teorías estéticas y el “*proyecto ético*” de la obra de Jorge Oteiza. Estuvo compuesto por Ángel Bados (Olazugutía, 1945), Txomin Badiola (Bilbao, 1957), Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960), María Luisa Fernández (Villarejo de Órbigo, 1955) y Pello Irazu (Andoain, 1963), todos ellos doctores y profesores de Bellas Artes en su momento. Durante algún tiempo se integraron

en el colectivo José Ramón Morquillas y Ricardo Catania.

El grupo se presentó a sí mismo como la *nueva escultura vasca*, ligado a las últimas manifestaciones de las vanguardias, fundamentalmente al minimalismo, el arte conceptual y el povera. En 1983, crearon en Bilbao la asociación *Euskal Artisten Elkarte* (EAE), ideada para legitimar a un poderoso grupo de artistas, formado por los siete escultores citados, los pintores Iñaki de la Fuente, Txupi Sanz, los hermanos Fernando y Vicente Roscubas y algún otro, y el crítico Xabier Sáenz de Gorbea, profesor a su vez de la propia Facultad. EAE se erigió en el único interlocutor artístico con la administración, las instituciones y la propia Facultad, exigiendo de estas un trato tan preferente como deferente (Carlos Martínez Gorriarán. “*El arte y los artistas vascos de 1966 a 1993*”, en *Nosotros los Vascos*, Arte V).

Hubo otro grupo EAE en Guipuzcoa, integrado por Donezar, Irazabal, Otaegui, Mina, Gorriarán, Ayuso, Inda, Baztarrika, Oyarzabal y Zugasti, entre otros, que fue marginado por EAE de Bilbao desde un principio, desapareciendo pronto.

Bados y Badiola compartieron talleres en Arteleku (institución creada por la Diputación de Gipuzkoa en 1986) durante los años 1995 y 1997, logrando encauzar y fortalecer la obra de numerosos jóvenes artistas vascos, sin olvidar los seminarios impartidos por Ángel Bados en la facultad de Leioa durante años, como una parte importante de su trabajo docente, a través de los cuales una generación de artistas potenciaron la creatividad, así como la actitud crítica, analítica y constructiva de las artes. Merced a ellos y bajo su influencia, la sombra de Oteiza se alarga hasta nuestros días.

PINTURA

A diferencia de la escultura, la pintura de los artistas jóvenes se desvincula del informalismo y se disgrega en numerosas vertientes de la figuración y realismo. En los Setenta, los grandes pintores abstractos de la Escuela de Nueva York, del *Grupo Cobra* y de los informalistas españoles citados más arriba, magníficamente representados en el Museo Abstracto de Cuenca, que visitan los estudiantes universitarios, siguen atrayendo a los jóvenes artistas, muchos de los cuales practicarán en su momento la abstracción antes de abrazar definitivamente la figuración.

En Guipuzcoa, podemos hablar de una influencia totalizadora del entorno geográfico y de las tradiciones seculares vascas, que en pintura se concretan en una figuración

naturalista intelectualizada, con notables artistas que Ana María Guach clasifica de la siguiente forma, dentro del realismo: *testimonial*, Juan Luis Goenaga; *fantástico*, Vicente Ameztoy, Daniel Txopitea, Carlos Zabala “Arrastalu”, José María Alemán y Clara Gangutia; *crítico*, Andrés Nagel y Ramón Zuriarrain. Junto a ellos, José Llanos, Rosa Valverde, Adrián Farreño y Juan Carlos Sabater.

En Álava, predomina la abstracción que se enraíza en la tradición vasca del paisaje y en los postulados y concepciones espaciales de Chillida. Son sus mejores representantes, junto a los citados en el grupo Orain, Juan Mieg y Carmelo Ortiz de Elgea, el malogrado Alberto González, Santos Iñurrieta, Moisés Álvarez Plágaro y Fernando Illana, que podríamos encuadrar en una abstracción geométrica, y Rafael Lafuente, Juncal Ballestín, Álvarez Vélez y Ángel González San Román, en la analítica.

En Navarra, donde no llegó a crearse el *Grupo Danok* por la disolución de los grupos de las tres provincias del futuro País Vasco, aparece un conjunto de pintores figurativos nacidos entre 1936 y 1951, que recoge Javier Viar en el siguiente orden cronológico: Isabel Baquedano (1936-2018), Pedro Manterola (1936), José Antonio Eslava (1936), Pedro Osés (1942), Xabier Morrás (1943), Rafael Bartolozzi (1943), Juan José Aquerreta (1946), Pedro Salaberri (1947), Joaquín Resano (1948), Pello Azqueta (1948), Mariano Royo (1949) y Luis Garrido (1951). Algunos de ellos pasaron una etapa abstracta (Manterola, Royo, Salaberri y Aquerreta) antes de dedicarse a la pintura realista, con la figura y el paisaje como temas centrales. Buena parte de ellos estudiaron en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona bajo el magisterio de Isabel Baquedano, aunque Aquerreta se licenció en San Fernando y Morrás en Londres y Edimburgo (1966-1969) becado por la Diputación Foral de Navarra. Algún tratadista ha visto en este grupo una inclinación hacia el pop-art más que a cualquier otra tendencia realista.

En Vizcaya, la dispersión de artistas entre la abstracción y diferentes formas de la figuración fue mayor que en el resto de provincias, debido probablemente a la creación de la Facultad de Bellas Artes, además del hecho de que no pocos de ellos transitaban desde la pintura abstracta a la realista, o a la inversa, lo que dificulta la clasificación de los pintores en razón a los elementos formales.

Abstractos fueron -además del ya citado influyente grupo de Badiola y Bados- José

Ramón S. de Morquillas (Barakaldo, 1947), figura de gran importancia como pintor y escultor expresionista abstracto, crítico de arte, y animador cultural desde su puesto de primer director del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, inaugurado en septiembre de 1978, donde trabajó con empeño por revitalizar y unificar el arte vizcaíno actual. Derivaciones de esta abstracción expresionista la encontramos en obras de Txupi Sanz, Roberto Martín, Rosa Andrada, Fernando y Vicente Roscubas, Iñaki de la Fuente, Pedro Eguiluz, Gallo Bidegain o Montiel Quiñones.

De realismo *mágico* califica Guach a la pintora alavesa Mari Puri Herrero (1942) -que en determinados momentos está cerca de las pinturas y esculturas grotescas de José María Cundín- y de realismo *poético* las de Juana Cima, Fernando Álava, Carmen Olabari, Blanca Oráa y Manolo Gandía.

También en la pintura vasca tiene sitio la deriva hiperrealista, siendo sus principales intérpretes: Carlos Marcote, Clara Gangutia, Jesús Mari Lazkano, Raúl Urruticoechea, Agustín Reche, Mercedes Truan y Darío Urzay en su primera época, todos ellos licenciados en Bellas Artes, salvo Gangutia que no terminó la carrera. No olvidemos que el triunfo internacional del hiperrealismo se produjo en la Documenta V de Kasel en 1972, a la que acudieron Luis Badosa y Joan Sureda, profesores de la Escuela, en la que mostraron imágenes del certamen.

UNA MIRADA AL ARTE POP

No es este el lugar ni el momento más apropiado para hablar de un movimiento sobre el que se han escrito centenares de obras de los más cualificados tratadistas del Arte.

Simplemente recordar que hablamos de un movimiento artístico surgido en Gran Bretaña y en los Estados Unidos a mediados del siglo XX, inspirado en la estética de la vida cotidiana y los bienes de consumo de la época, tales como anuncios publicitarios, comics, objetos culturales mundanos y del universo del cine. Los artistas que lo practicaron pretendieron con este lenguaje, presentar una forma de ver y tratar el arte, más global y social, alejada de la cultura elitista existente en las Academias de Bellas Artes, esto es, un arte popular. Para ello utilizaron imágenes populares

separándolas de su contexto y aislándolas o combinándolas con otras, además de resaltar el aspecto banal o *kitsch* de algún elemento cultural, a menudo a través del uso de la ironía.

España tuvo algunos representantes de gran talento dentro de este movimiento, entre los que cabe destacar a Eduardo Arroyo (Madrid, 1937-2018), exiliado en París hasta la transición, en cuya obra domina la temática española; el grupo valenciano *Equipo Crónica* (Toledo, Valdés y Solves, 1964), activo hasta 1981, año en que fallece Solves, quedando Manolo Valdés en solitario; Alfredo Alcain (Madrid, 1936), formado en San Fernando (1953-1958), con posteriores estudios de grabado y cinematografía, que se adentra en el pop-art con un lenguaje casticista y popular. Eduardo Úrculo (Santurce, 1938-Madrid, 2003), vasco de nacimiento, residió en Santurce sólo sus tres primeros años de vida; pintor tardío, abstracto y de temática social, conoce el lenguaje pop en Ibiza hacia 1970, que adoptará hasta el final de sus días. Temáticamente, comenzó a utilizar el cuerpo femenino como centro de sus obras pop, en una época calificada de erótica. En 1975, coincidiendo con el embarazo de su esposa, introdujo como icono en sus obras, la figura de la vaca, símbolo de la fertilidad y maternidad. En los Ochenta dio un giro a sus personajes, retratándose a sí mismo para representar la soledad del hombre moderno; la figura del viajero errabundo o la relación del artista con su obra, son ahora plasmadas en el lienzo utilizando para ello inquietantes personajes, que son representaciones del propio artista, aunque con indumentarias curiosas (con sombrero) y posiciones siempre de espaldas al espectador.

Es esta una de las señas de identidad más conocidas de Úrculo: los viajeros, las maletas, paraguas, sombreros y los *skylines*, especialmente Nueva York y sus Torres Gemelas, que utiliza en sus pinturas, esculturas y grabados. A pesar de su importancia como artista representativo del arte pop español, en el País Vasco apenas si se le ha prestado atención; sólo recordamos dos exposiciones en la Galería Aritza regentada por Sol Panera (1991 y 1995), sin que por el momento esté representado en ninguno de los museos de la Comunidad Autónoma.

TORTILLA PARA TODOS

Juan Manuel Lumbreras

Dentro de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, en su primera década de andadura, hubo un reducido número de artistas que, junto a otros autodidactos, formaron el pequeño grupo de autores que eligieron el lenguaje del Arte pop dentro de la nueva figuración, que rivalizó con el informalismo conceptual y el *minimal*.

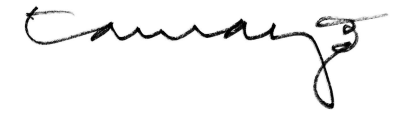
Los artistas vascos más directamente vinculados con la nueva figuración pop son: Daniel Tamayo, Alberto Rementería, Alfonso Gortázar y Merche Olabe, los cuatro alumnos de la Facultad, además de los hermanos gemelos Fernando y Vicente Roscubas y Víctor Arrizabalaga, que se formaron fuera de ella.

La vinculación de estos artistas con el pop se realiza a través de la utilización de todo tipo de procedimientos, aislados o conjuntos en una misma obra; fotografía, gráfica, collages, pintura, escultura, etc. para describir escenas de la vida cotidiana en la que aparecen objetos de uso común, difundidos por los *mass media*, con una carga de ironía y sarcasmo utilizada a menudo para ejercer la crítica social contra la economía de consumo.

No obstante lo cual, formalmente, las obras de estos artistas no tienen parentesco directo con los grandes artistas internacionales del movimiento pop, ni con los Arroyo, *Equipo Crónica* y Eduardo Úrculo del pop español, ni siquiera entre ellos mismos, sino que cada uno fue creando su propio universo figurativo. Los conoceremos por orden cronológico.



TORTILLA PARA TODOS
3 de marzo de 2020. Inauguración.



DANIEL TAMAYO

Nacido en Bilbao en 1951. Comenzó a estudiar aparejador y dibujo publicitario en 1967, continuando sus estudios en la Escuela Massana de Barcelona (1969-1970). Tras una breve estancia en Londres y París en 1970, regresó a su ciudad para matricularse en la primera promoción de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, donde se graduó en 1975. Ejerce como profesor de la Facultad desde 1980 hasta la actualidad. Obtuvo el doctorado en 1990.

El trabajo de Tamayo ha tenido como propósito traducir el entorno captado por el artista a paisajes fantásticos, países ficticios hechos de imágenes evocadoras de lugares lejanos, mares, islas, montañas, puertos, galaxias, cartografías, espacios surreales poblados de personajes, que parecen extraídos del mundo de los juegos infantiles de arquitectura de piezas geométricas pintadas con colores primarios, la iconografía del comic, los muñecos mecánicos y robotizados y el diseño modular.

Tamayo es uno de los más claros exponentes de la nueva pintura figurativa vasca a partir de los Ochenta. En su pintura convergen las influencias del arte flamenco, el constructivismo y el pop europeo. El gusto por el dibujo geométrico, las formas de carácter objetual y los colores intensos en tintas planas y en fundidos multicolores conforman un código figurativo personal y un estilo fácilmente reconocible.

Coleccionista de iconos, a los salidos de su fértil imaginación, se suman muchos otros que provienen del arte primitivo, el arte infantil, el arte ingenuo, la geometría, los alfabetos, los signos y símbolos, los grafiti, las miniaturas o la artesanía.

Lo primero que sorprende en la pintura de Tamayo es la profusión de imágenes con dibujo geométrico, descriptivo, de ejes marcados, aristas definidas, planos inflexibles y curvas contenidas, por el que ha sentido devoción desde sus inicios, además de un *horror vacui* que le ha empujado a llenar el cuadro con centenares de imágenes que forman un enorme puzzle con resultados finales sorprendentes.



El proceso creativo de las pinturas de Tamayo queda a la vista. Sería imposible abordar tan complejas composiciones sin un trabajo previo de reflexión de la obra proyectada, al que seguirá el de la distribución de los escenarios por donde han de moverse los personajes que habitan sus historias, así como la creación de los mismos, siempre diferentes, dibujándolos sobre el soporte, a menudo empleando plantillas construidas por el propio autor. Finalmente, el acto de pintar, esto es, de aplicación de color sobre el dibujo lineal de la composición.

Los procedimientos utilizados por Tamayo para pintar sus cuadros han sido básicamente tres: el óleo, la acuarela y la pintura digital. El óleo ha sido el material más empleado por el artista desde sus primeras pinturas, con el que ha creado obras de gran formato y fuerte cromatismo. La acuarela comenzó a utilizarla en 1989, para pasar a valerse de ella en períodos muy largos de trabajo, mostrando sus logros y evolución en la magna exposición "*Imaginaria*" (2005), en el Aula de Cultura de la BBK en Bilbao.

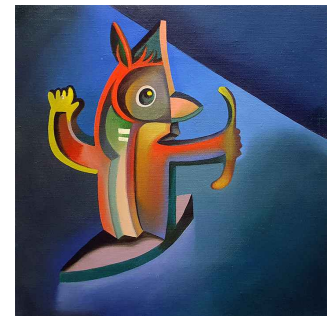
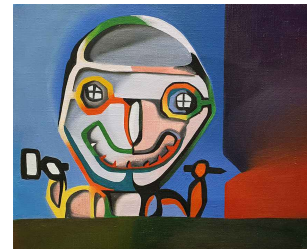
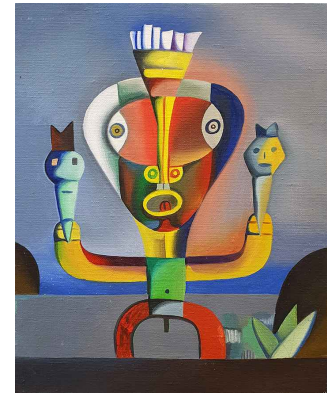
La pintura digital, finalmente, ha supuesto un descubrimiento decisivo para un creador como Tamayo, resolviendo, gracias a ella, las premisas exigidas por la engorrosa técnica del óleo (dibujo previo y ausencia de arrepentimientos). La herramienta digital permite una agilidad creadora y compositiva muy superior al óleo, dibujar los personajes y moverlos a voluntad dentro de la escena, cambiar sus escalas y colores, y reproducirlos a los tamaños deseados, sobre multitud de soportes.

En la actual exposición mostramos: una pintura al óleo sobre lienzo de gran formato, junto a una serie de pequeños cuadros de iconos individualizados, óleos sobre lienzo; una pintura digital de tamaño grande sobre dibón de aluminio, acompañado por una colección de pequeñas pinturas digitales impresas sobre madera; y una acuarela de tamaño medio. De esta forma podemos apreciar las diferencias y virtudes de cada una de las técnicas pictóricas en manos de Daniel Tamayo.



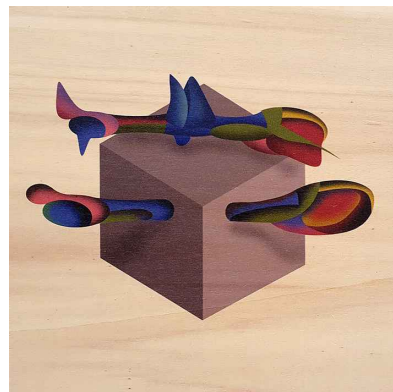
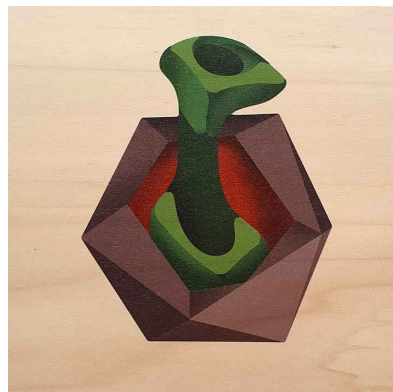
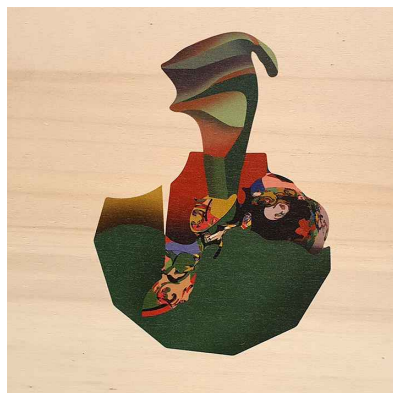
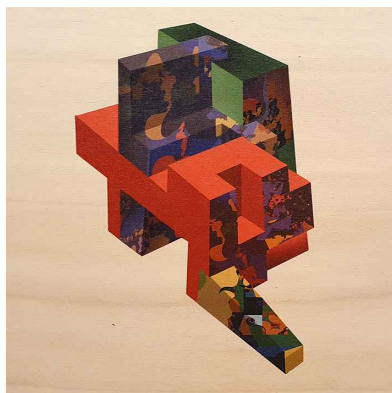
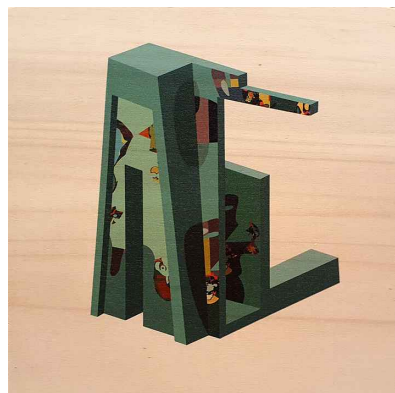
AKELARRE
1998
Óleo s/ lienzo
160 x 190 cm

SATÉLITES AKELARRE
1998
Óleo s/ lienzo
Medidas variables



TITANIZAJE DE HUYGENS SOBRE ADIRI
2020
Pintura digital s/ aluminio
140 x 116 cm



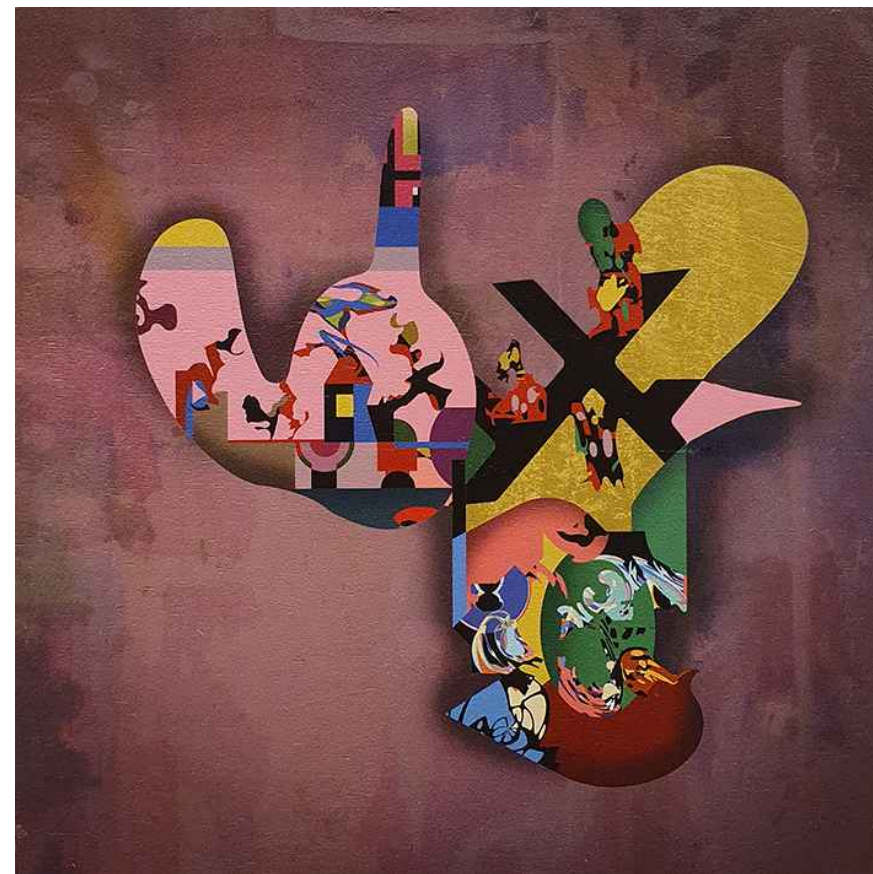


*TITANIZAJE DE HUYGENS SOBRE ADIRI
SUS PEQUEÑAS FRAGMENTACIONES (SATÉLITES)*

ZIERSKULPTURE
28-34-141-171-175-176-190-214-239-275
2019
Pintura digital s/ tabla
23 x 23 cm



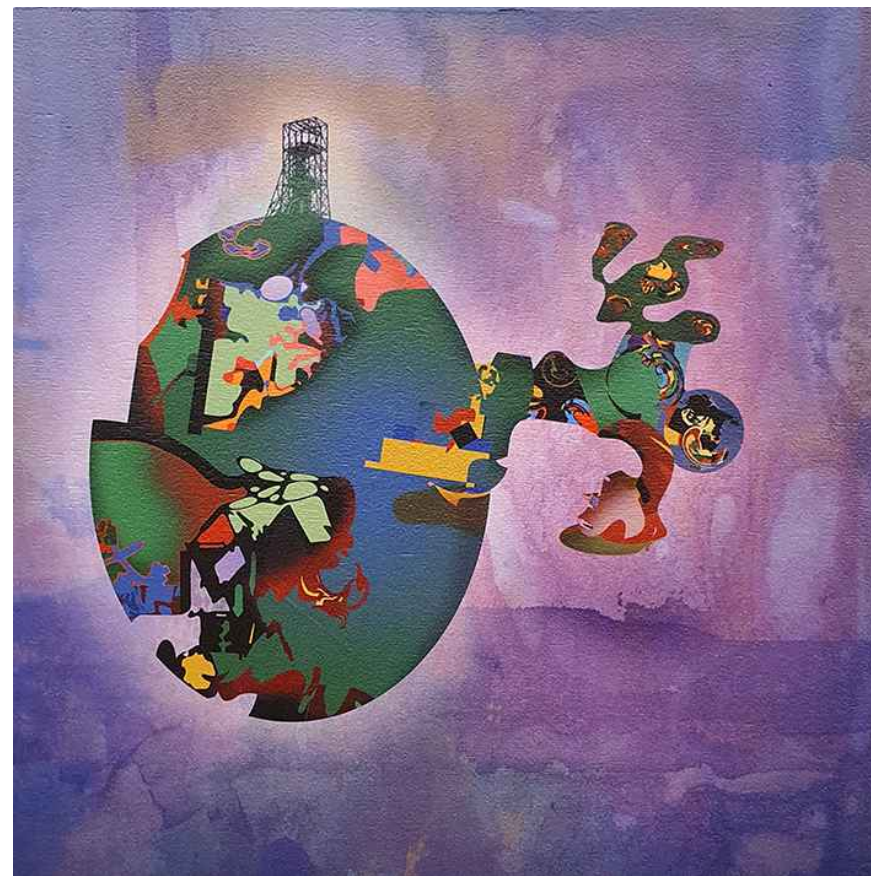
BURLATA ATERPETXEA
2019
Pintura digital s/ tabla
30 x 30 cm



UBARRUNDIA ATERPETXEA
2019
Pintura digital s/ tabla
30 x 30 cm



URKIZU ATERPETXEA
2019
Pintura digital s/ tabla
30 x 30 cm



GARTZAIN ATERPETXEA
2019
Pintura digital s/ tabla
30 x 30 cm



URRITZA ATERPETXEA
2019
Pintura digital s/ tabla
30 x 30 cm



ARGAÑETA ATERPETXEA
2019
Pintura digital s/ tabla
30 x 30 cm



*NIGER, MOSKVA, BUSTURIA.
(SERIE IMAGINARIAS)
2002
Acuarela s/ papel Arches Grain Torchon 360gr.
con base de color acrílico.
64,3 x 103,3 cm*



ALBERTO REMENTERIA

Eibarrés de origen, nace en Bilbao en 1953. Ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao en 1971 y se graduó en 1978, ejerciendo de profesor de la recién creada Facultad de Bellas Artes a partir de 1979, hasta su jubilación en 2014. Obtuvo el doctorado en 1989.

Rementeria ha sido un artista precoz, con dos exposiciones individuales en su época de estudiante: Salas Municipales de Arte de Baracaldo (1972), Galería Windsor (1976) y catorce más en la década de los Ochenta. A través de ellas se puede apreciar la evolución de su pintura, desarrollada en series temáticas, alejada de convencionalismos y volcada en la investigación y experimentación.

Si en aquellas primeras apariciones en público presentó una obra con fuerte carga dramática y deudora de la atracción por el informalismo imperante, en las siguientes, su pintura se fue deslizándose hacia una descripción más natural, con una paleta más rica y transparente. Este cambio pudo apreciarse en la serie "Chicas", presentada en la Sala de Arte Gran Vía 21 de la Caja de Ahorros Vizcaína (Bilbao, 1980), instantáneas de grupos de señoras mayores -que recuerdan los retratos que hizo David Hockney a su madre- donde aparece por primera vez un rasgo que será sustancial en toda su obra posterior: la ironía.

En la exposición que presentó en la madrileña galería Gamarra Garrigues (1990), se pudo ver una serie de obras coloristas donde primaban la acumulación de imágenes de diversas procedencias, que el autor explicaba en el catálogo: "*grabados ingleses de flores del siglo XVIII, litografías americanas del XIX, ilustraciones de la Enciclopedia de Diderot, grabados esotéricos del XVII, o estampas populares de los años cuarenta*".

Como comenta Javier Viar en su obra citada, esas pinturas eran "(...) un trasunto pop, desenfadado e irrespetuoso, de temas e imágenes clásicos, donde estaba ya



desarrollado el procedimiento acumulativo y de collage pictórico –tanto de motivos como de manera de pintar- que sería característico de Rementería”.

Precedió esta etapa de imágenes encantadoras e ingenuas, a la de *Postales* con imágenes *kitsch* decididamente horteras. Su origen, contaba el artista, estaba en una colección de postales de los Sesenta “*de un ternurismo químicamente puro*”, con representaciones de perros coronados con flores, gatitos envueltos con guirnaldas de rosas, un bebé de carrillos colorados desnudo en su cuna y rodeado también de flores, perros y flores contra un cielo cuajado de nubes de arrebol, y asimismo aparecía una lecherita vasca procedente de la obra anterior, en esta ocasión atravesando un arco de grandes rosas, escribe Viar.

Otra serie muy celebrada del artista fue la presentada en el Aula de Cultura de la BBK a finales de 2008, en la que Rementería creaba escenarios fantásticos integrados por arquitecturas pintadas de Giotto y collages de elementos ornamentales, volutas, que actuaban como formas abstractas de la naturaleza, sobre los que introducía su propia figura desnuda, de cuerpo entero o del rostro, motivo que ya había utilizado anteriormente el bilbaíno con trazo expresionista y gesto sarcástico, posiblemente las piezas más cáusticas de la línea irónica de su trabajo.

Finalmente, la exposición *Ejercicios de modelo* celebrada en nuestra galería en 2014, supuso una especie de compendio actualizado de las diferentes series que hemos ido contando, pues además de una colección de pinturas de desnudos sobre el inagotable tema del pintor y la modelo, con aire Freudiano, aparecieron retratos de “chicas” invadidos por los elementos ornamentales de los “giottos” o por los collages o la obra gráfica, como la “*suite vacas y ornamentos*”, mezcla de serigrafías, collages y acuarelas.

Las pinturas de Rementería, de excelente factura, son temáticamente complejas de interpretar, a pesar de que el propio autor ha dejado textos personales en sus catálogos que nos ayudan en esa tarea, no obstante lo cual siempre queda algo oculto por descubrir. De hecho, si nos acercamos al artista solicitando ayuda para desvelar una de sus obras, nos devolverá, envuelto en una tímida sonrisa, una especie de código cifrado que nos permita seguir indagando en cualquiera de las numerosas miradas que cada una de ellas nos procura.



SUITE VACAS Y ORNAMENTOS
1994-2014
Serigrafía, acuarela y collage.
Carpeta encuadernada en cuero.
Serie PA
35 x 28cm (12 acuarelas por carpeta)

En cualquier caso, todos sus trabajos participan de un propósito común, que el artista lo expresa con estas palabras: “(...) Y es que el valor de una obra no está en lo bien ejecutada que esté, ni en que cumpla o no con las normas establecidas, sino en la capacidad que pueda tener de emocionarnos, en su sentido más amplio”.

La presente exposición sugiere un breve recorrido por las principales series de Rementería vinculadas a la nueva figuración post pop-art, a través de algunas obras singulares. La pieza central seleccionada se titula “2008”, un lienzo de gran formato pintado al óleo con collage, que alude a la crisis financiera mundial de aquel año, en la que el artista representa un sarcástico encuentro entre Merkel y Sarkozy dispuestos a arreglar la economía europea. El cuadro se acompaña de una acuarela con collage sobre papel, con la misma composición y personajes, a modo de boceto. Junto a ellas, en el interior de una vitrina, se muestra un ejemplar de la citada suite de vacas encarpeta con su cubierta de cuero.

En otra sala de la galería se expone uno de los inquietantes autorretratos desnudos del artista, realizado con carbón y collage sobre papel, que lleva por título “*El apuntador*” (2011), una pintura expresionista del autor que nos señala un punto indefinido de compleja interpretación.

Lo más novedoso de todo, es la presentación de su última serie titulada “*Batzokis*”, iniciada con una obra en 1979 y ultimada con nuevas versiones para esta exposición (2019), que ha supuesto un cambio radical respecto a toda su anterior trayectoria. La imagen representada en las diferentes obras es siempre la misma, una foto fija de un portal de un inmueble de Bilbao, que sedujo a Rementería por el colorido de sus azulejos, los vidrios de sus puertas interiores y las molduras de sus techos. Lejos de abarrotar el local con equilibrados collages de volutas, de personajes y animales, como venía haciendo, el bilbaíno ha prescindido de todo elemento superfluo, dejando el escenario desnudo, el portal en su esqueleto, en su estructura elemental.

La serie es un trabajo de pintura post pop-art conceptual (repetición de imágenes cotidianas, planas, esquemáticas, de limpio cromatismo), silencioso e íntimo, que ha permitido a Rementería, una vez más, establecer una línea de investigación, en este caso sobre la paleta de colores, aplicados con los procedimientos del óleo, el acrílico, la acuarela y técnicas mixtas, para tratar de activar la emoción del espectador.



2008
2011
Mixta s/ lienzo
160 x 160 cm



2008
2011
Acuarela y collage s/ papel
63 x 73 cm

EL APUNTADOR
2012
Carbón y collage s/ papel
105 x 75 cm





BATZOKI AZUL II
2019
Acrílico s/ lienzo
180 x 180 cm

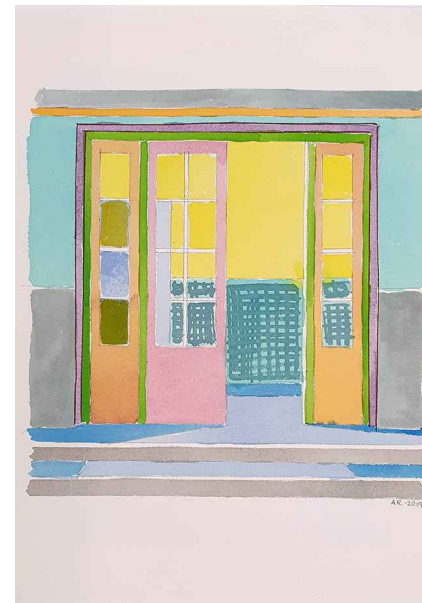


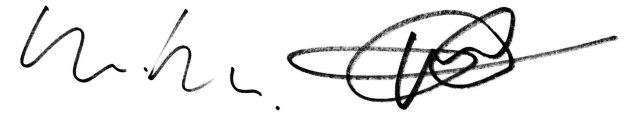
BATZOKI I
2019
Mixta s/ lienzo
160 x 160 cm



BATZOKI ROJO
2019
Óleo s/ lienzo
100 x 100 cm

BATZOKI I - II - III - IV
2019
Acuarela s/ papel
38 x 28 cm





FERNANDO Y VICENTE ROSCUBAS

Nacidos en Palma de Mallorca en 1953, los hermanos gemelos se trasladaron a Bilbao en 1958, residiendo desde entonces en la capital vizcaína. Son de formación autodidacta y, aunque durante años han elaborado sus obras independientemente, desde hace tres décadas los hacen en equipo, firmando conjuntamente sus trabajos. Los Roscubas son, seguramente, los más *americanos* de los artistas vacos, habiendo experimentado desde el informalismo de la Escuela de Nueva York hasta el pop-art americano, en todas sus vertientes.

En su larga e intensa trayectoria han elaborado toda suerte de objetos artísticos, desde escenografías hasta instalaciones, pinturas, esculturas, obra gráfica, *ready-made*, collages, manejando innumerables materiales, como poliéster con fibra de vidrio, acero, maderas, espejos, telas, papeles fotográficos, cerámicas, etc. La exposición retrospectiva celebrada en la Sala Rekalde de la Diputación Foral de Bizkaia, "*Idas y venidas*" (1999), supuso un descubrimiento para el gran público y una buena parte de la crítica, del caudal de obras construidas y el proceso de investigación vertido sobre las mismas en los 25 años anteriores, es decir, a lo largo de toda su carrera. A partir de esa fecha, los gemelos bilbaínos Fernando & Vicente Roscubas han mostrado sus trabajos en la galería Juan Manuel Lumbreras.

Cada anuncio de una nueva exposición suya en nuestra galería ha sido recibido con expectación por parte de sus incondicionales. En cada aparición, existe curiosidad por ver lo que estos artistas presentan, y ello, porque sus propuestas siempre difieren sustancialmente de las anteriores. Y es que las suyas son, por lo general, muestras heterogéneas que se integran en un conjunto de varios proyectos independientes entre sí, pequeñas instalaciones cerradas, con muy variadas puestas en escena, pero con un hilo conductor común: la ironía, el sarcasmo, la paradoja, el asombro, que se presentan al espectador bajo una envoltura plástica alegre y divertida, pero que encierra en su interior una crítica social ácida, cuando no radical.



Los propios títulos de las exposiciones participan, no pocas veces, de esta dinámica: *“Beber coñac. Temas impenitentes”* (2000), *“Voy a ser feliz”* (2003), *“Al principio hace reír y más tarde hace llorar”* (2006) o *“Lo mejor es que Ernesto siga como está”* (2012), que parecen salidos de una estantería de Jardiel Poncela. *“La sentencia -confiesan los artistas- ni siquiera anuncia lo que el público verá en la exposición. Es una obra más, una idea con gancho para atraer a los aficionados a conocer nuestro trabajo”*.

Desde un punto de vista formal, la aportación más singular de la pareja bilbaína al mundo de la plástica ha sido la técnica de pintura sobre soportes plegados, absolutamente original de estos artistas, tanto en su concepto como en sus procedimientos.

Todo empezó de la siguiente manera: *“A principios de los Ochenta, concluimos un proceso de trabajo que consistía en la ocultación de las imágenes por medio de un plegado en el soporte. En aquella ocasión pintamos unas imágenes publicitarias en rollos de papel poliéster de 10 metros que, posteriormente, a modo de acordeón, plegábamos; la nueva superficie obtenida medía 80 centímetros, la imagen quedaba totalmente oculta, escondida entre los pliegues y lo que se podía visualizar era una trama que asemejaba una superficie de texturas”*. Este proceso fue pronto abandonado.

Hacia el año 2007, los artistas decidieron desempolvar el tema de los plegados, pero con la idea de representar sobre ellos imágenes figurativas. Para ello recurrieron al pintado de la superficie del papel con acrílicas, pero una vez plegado, el resultado se reveló similar al anterior. La solución vino de la mano de la pintura digital creada en el ordenador y volcada sobre el soporte deseado a través de las modernas impresoras de chorro de tinta con pigmentos indelebles y de altísima calidad. A partir de este momento *“damos paso al trabajo más manual, que consiste en acometer el largo y tedioso juego de cortado, el pegado sobre madera y el ensamblaje del conjunto”*.

A lo largo de la última década, los Roscubas se han volcado en perfeccionar el procedimiento de los plegados, investigando nuevos materiales como soportes, aplicando esta técnica a formatos murales, extendiendo el lenguaje desde el informalismo inicial al pop, hasta una nueva figuración próxima al diseño gráfico, y a relacionar de una manera más directa las pinturas digitales con los volúmenes tridimensionales

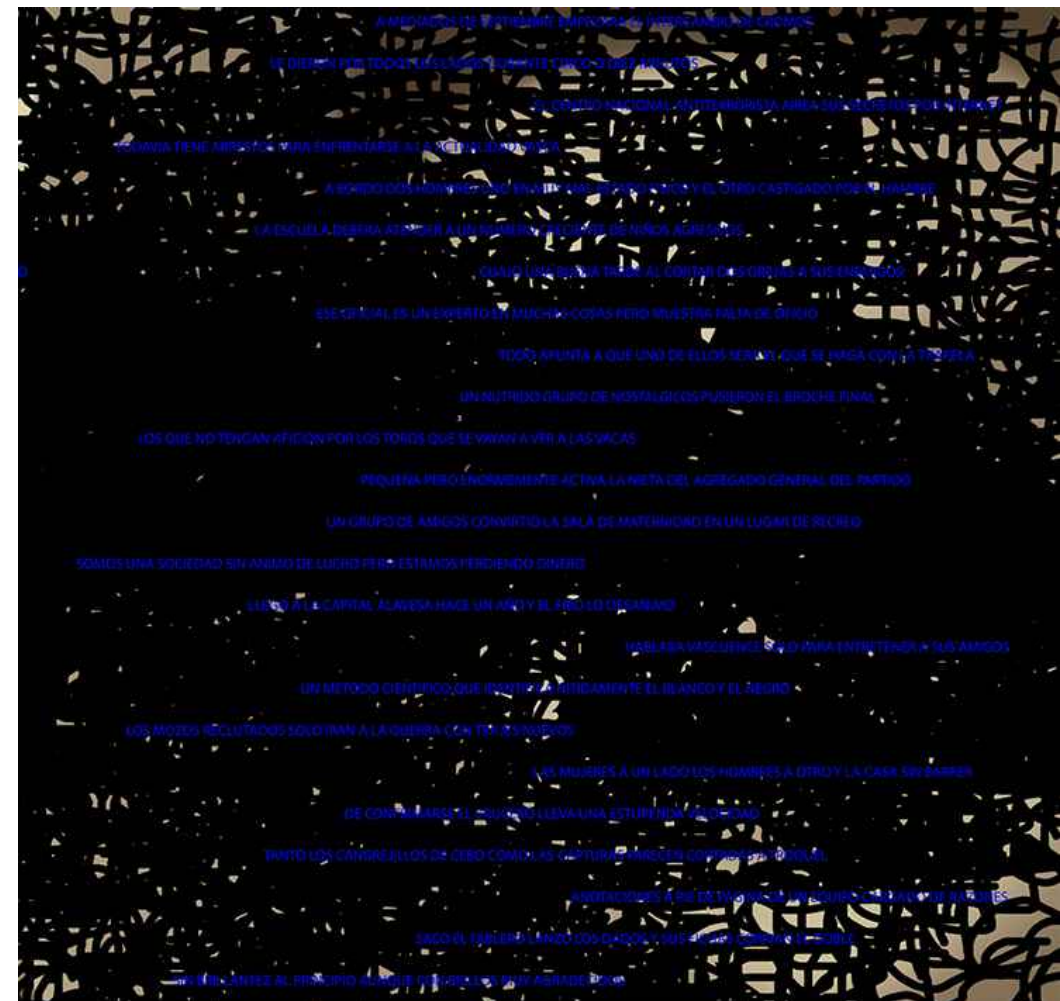


COMPOSICIÓN II
2019
Impresión digital s/ papel plegado
53 x 64 cm

(tótems), contruidos con lamas de diferentes materiales que participan del mismo concepto de plegado que las obras bidimensionales. Estas dos vertientes del lenguaje en los plegados, dieron pie a la última exposición en nuestra galería, "*En paralelo*" (2017), donde se puso una vez más de manifiesto la originalidad e interés artístico de sus propuestas.

En la actual exposición presentamos una selección de obras de dos y tres dimensiones, figurativas y abstractas, que son las siguientes: "*Composición A+B*" (2013), impresión digital en díptico con fondo abstracto e inscripciones de frases sobre el mismo; "*Composición I*" y "*Composición II*" (2019), impresión digital de imágenes informales sobre papeles plegados; "*Serie Picasso II*" (2017), impresión digital de imagen figurativa sobre papeles plegados; "*Totem I-II-III*" (2020), esculturas de diferentes alturas y colores contruidas con láminas de madera ensambladas y pintadas.

Y, por último, la pieza pop-art más icónica y divertida de la exposición, "*Patata tortilla*" (2009). Se trata de una gigantesca tortilla de patatas de 170 centímetros de diámetro, contruida con resina de poliéster y fibra de vidrio, pintada al óleo, lo mismo que el plato que la contiene. Si el arte pop nos propone imágenes populares, que gustan a todo el mundo, con precios al alcance de todos los bolsillos ¿Puede haber entre nosotros algo más popular y asequible que una humilde tortilla de patata? ¿Y puede haber una pieza pop más artística que esa tortilla con escala agigantada y llevada a escultura con total realismo, que movería a pedir una ración al mismísimo Claes Oldenburg, el escultor sueco pionero del Pop Art?



COMPOSICIÓN A+B

2013

Impresión digital s/ papel plegado
103 x 108 cm / ud. (díptico)



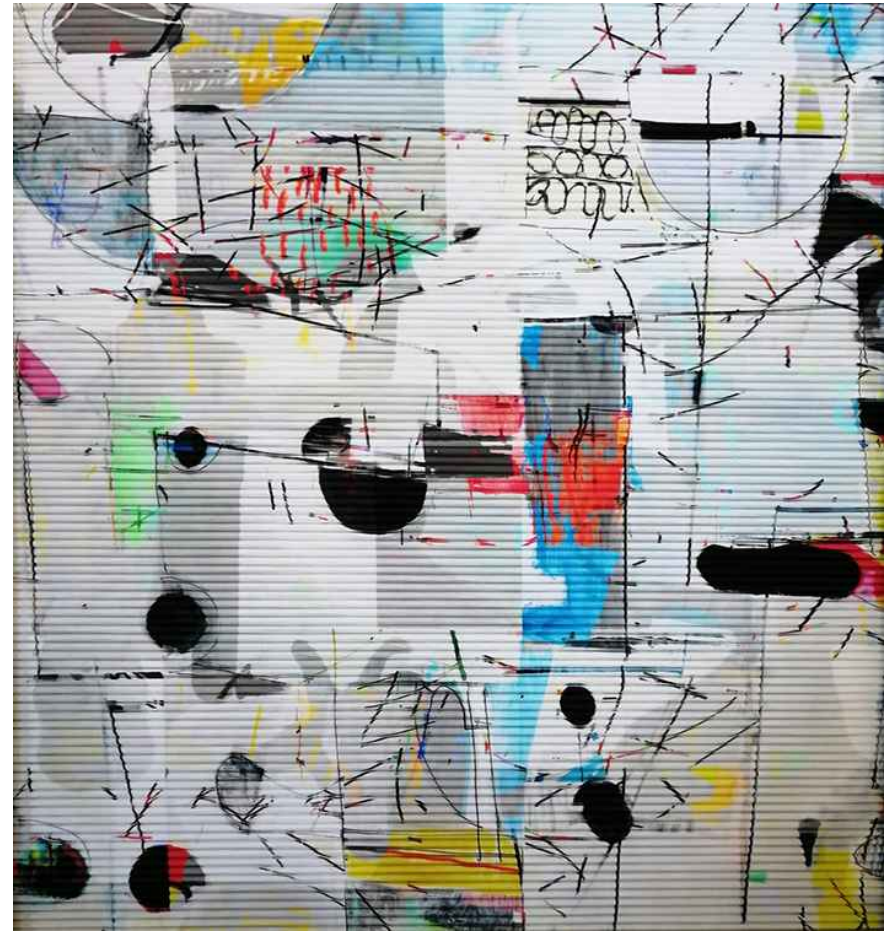
PATATA TORTILLA
2009
Acrílico y óleo s/ poliéster
Diámetro: 170 cm

TÓTEM I - II - III
2020
Madera
Altura: 202 cm
Altura: 170 cm
Altura: 151 cm





SERIE PICASSO II
2017
Impresión digital s/ papel plegado
63 x 59 cm



COMPOSICIÓN I
2019
Impresión digital s/ papel plegado
65 x 61 cm



ALFONSO GORTÁZAR

Natural de Bilbao (1953), estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao entre 1973 y 1978, ejerciendo como profesor de la Facultad desde 1987 hasta su reciente jubilación en diciembre de 2019.

Durante su formación en la Escuela de Bellas Artes, Gortázar sintió la atracción del informalismo de Rothko y de otros artistas internacionales, además del de los españoles que poco después conocería más de cerca al visitar el Museo Abstracto de Cuenca, en un viaje juvenil con Merche Olabe, Txomin Badiola, Darío Urzay y José Chavete. No es pues de extrañar que fuera una obra informal pintada durante el último curso de la carrera, la que mostró en los trabajos de su primera exposición individual en la Sala Rekalde de Bilbao (1978), obras abstractas con collages de papeles rasgados.

Pronto comenzó a mezclar figuras con aquellos fondos informalistas, hasta terminar inclinándose por la pintura figurativa, que presentó en la galería Egam de Madrid, dos años después. En aquellas obras, influenciadas por la pintura pop del polifacético Larry Rivers -de quien conoció muchas imágenes en la biblioteca de la Escuela- aparecían figuras a medio pintar, pero encajadas dentro de una composición bien definida y ejecutada.

En 1981, año en que se presentó en la primera Feria "Arteder 81", Alfonso Gortázar realizó la exposición "Verde y negro" en la galería Aritza de Bilbao, en la que aparecían cuadros con vacas, icono pop que también han utilizado los pintores vascos Úrculo y Rementeria. Uno de ellos, "Pintura de vaca", tenía la singularidad de que la res, en proceso de construcción, se pintaba a sí misma con la brocha que sujetaba con la boca y untaba en los botes posados sobre el suelo. La pintura, acrílico y ceras sobre lienzo, que adquirió el Museo de Bellas Artes, junto a 22 pequeños dibujos, cobró notoriedad, al colocarla la pinacoteca en la sala de educación para niños, llegando los pequeños a ejecutar 16.000 versiones de la vaca, algunas pocas de las



cuales conserva el artista como recuerdo.

A partir de entonces, la pintura de Gortázar se vuelve autobiográfica, bien entendido que la representación del pequeño cenáculo de amigos que acompañan a su esposa Merche y a él mismo en sus cuadros, no se refiere a los personajes que explícitamente contemplamos en sus lienzos, sino al propio artista en su mundo pictórico. Los autorretratos solitarios de cuerpo entero de la década de los Ochenta, son metáforas de la permanente incertidumbre en que viven los artistas a la hora de enfrentarse a un lienzo en blanco y de una manifiesta zozobra de mostrar sus trabajos en público. Qué, cómo y para qué pintar, son preguntas comunes a todos los artistas. Javier Viar, refiriéndose a las pinturas de grupos reducidos de esta época, señala: "(...) *No siempre había tragedia, ni siquiera una tensión entre los individuos, pero sí tristeza, hastío y asombro, aunque paliados por el bienestar que se trasluce en el ambiente (...)*", una forma más de interrogarse el artista a sí mismo.

En la década de los Ochenta, Gortázar se consolida como artista y expone en galerías de arte con relativa frecuencia para lo que nos tiene acostumbrado; repite en *Aritza* (1985), se estrena en San Sebastián con la *Galería 16* (1985), en *Windsor Kulturgintza* (1986-1989), vuelve a *Egam* (1890) y se da a conocer en Santander con la joven galería *Siboney* (1991), con un cuerpo de obra de un rigor compositivo inusual. Además expone en salas institucionales y Casas de Cultura, y se presenta en las Ferias *Arteder'83* y en *ARCO'86*, de la mano de la bilbaína *WK*.

Entre 1991 y 1997, Alfonso Gortázar dejó casi de pintar y por lo tanto de exponer, reapareciendo en la galería *WK* en 1998. En 1991, había pintado un cuadro grande "*sin título*" que representa una tienda de campaña en mitad de la nada, sobre una pequeña parcela de hierba que flota en una atmósfera grisácea, abrazada por dos nubes que oprimen a la vez que protegen la frágil construcción. A la entrada de la tienda se sitúa una mesa plegable sobre una toalla, llena de utensilios, como una cafetera, un servicio de taza y plato para el café, un cuenco, una plancha que posa sobre la pata de un pantalón que cuelga de una percha sujeta a la cruz de la lona, símbolos de que la tienda está habitada aunque no haya ninguna figura humana, sustituida por un pequeño arbolito como único vestigio de vida.

Esta pintura, adquirida por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, funciona como ban-



NUBE NARANJA
2019
Óleo y collage s/ papel
53 x 73 cm

derín de enganche de le las futuras *txabolas*, uno de los principales iconos, si no el más importante, de la creación pictórica del artista bilbaíno desde su reaparición a finales de los Noventa hasta el momento presente. La forma en que Gortázar compone los motivos de sus obras es, cuanto menos, curiosa, ya que nunca realiza bocetos ni dibujos previos; sobre una idea general de lo que va a representar, pinta directamente sobre el lienzo manchas informales de color que se van transformando en figuras reconocibles a medida que va avanzando el proceso. De esa forma, por puro hallazgo, nació la primera de sus arquitecturas y así han ido surgiendo las siguientes.

Cuando nuestro artista regresa a la pintura hacia 1998, su paleta se hace más transparente y colorista, apareciendo con persistencia en sus cuadros dos nuevos motivos centrales: las ya comentadas arquitecturas y los lienzos en blanco, estos, por lo general, en el interior de aquellas. La reiteración de los lienzos vírgenes, o bien emborronados o desechados, en todo caso ajenos a lo que ocurre a su alrededor, encarnan la duda existencial del artista sobre el acto de pintar, y destilan un poso de melancolía, como ha advertido Juan Manuel Bonet en la pintura del bilbaíno.

Por otro lado, a partir del nuevo siglo, los lienzos que utiliza Gortázar van creciendo de tamaño, hasta alcanzar dimensiones de murales, y es en estos grandes soportes donde va a desarrollar algunas de sus más celebradas pinturas en torno a las desbaratadas arquitecturas, que muestra por primera vez en la *Sala Portalea* de Eibar, en el año 2002, y que la galería bilbaína *Colón XVI* presentó en *ARCO'03*.

Hacia 2005, Alfonso Gortázar encargó cuatro grandes lienzos de 200 x 350 cm sin destino concreto. Al año siguiente pintó al óleo los dos primeros: "*Pequeño bodegón con naranja*" y "*Día de pesca*", recreando en ambos un poblado abigarrado de caóticas favelas, que contienen numerosos lienzos en blanco, caballetes y utensilios de pintar, sin presencia humana. Lo sorprendente es que en estos dos complejos trabajos y siguiendo su procedimiento habitual, el artista no se basó en un dibujo previo, sino que la fascinante imagen fue apareciendo a medida que aplicaba la pintura, que, no obstante lo cual, se nos presenta suelta, limpia, jugosa y resuelta con trazos firmes y decididos. Estos dos cuadros formaron parte importante de la extensa colección que expuso Gortázar en el *Museo Artium* de Vitoria en el año 2008.

El tercero de los lienzos acogió el cuadro "Sin título" (2012), que presentó el bilbaíno encabezando la primera exposición individual en nuestra galería, en plena crisis financiera, del ladrillo y del mercado del arte. En el catálogo de la misma, al tratar de esta obra, señalábamos: "(...) Alfonso Gortázar ha cubierto toda su superficie con una especie de favela a medio construir, en la que ha organizado su vida presente. A escala natural, aparecen las estancias más imprescindibles para su desarrollo personal y artístico: un dormitorio, un lugar de estar, una mesa multiuso y, naturalmente, un estudio donde pintar. La fantástica escenografía está situada en una playa al borde del mar, y al observar el cuadro desde una cierta distancia, los espectadores situados cerca de la obra parecen introducidos en el interior del recinto, como invitados a conocer de cerca la nueva realidad".

"Pero es mucho más lo que se nos muestra en esta pintura. El propio artista aparece dentro de la edificación; sólo se le ven las piernas recostadas, y las manos, una de las cuales sujeta un pequeño lienzo, mientras con la otra pinta sobre el mismo. La parte retratada del artista nos mueve a pensar que el pintor goza de una gran placidez, alegoría de que, como ser humano, ha llegado a asimilar que hay un antes y un después de esta endemoniada crisis, y de que ha asumido el nuevo género de vida a la que nos ha abocado la cruda realidad económica que nos golpea a cada paso. Así que el artista, que nos representa a todos, ha optado por instalarse definitivamente en la provisionalidad (...)"

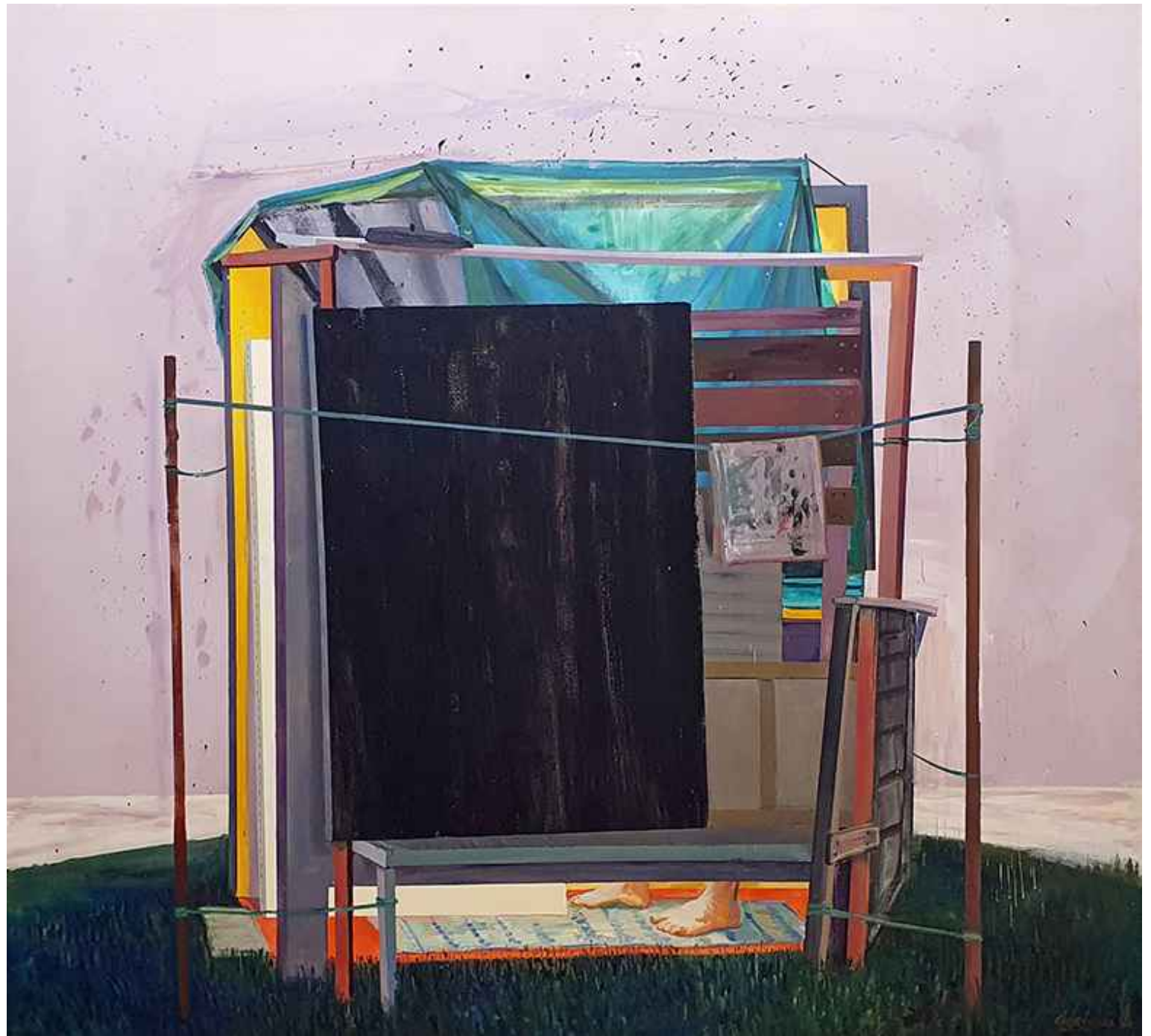
El cuarto y último lienzo fue utilizado por el profesor Gortázar para retratar los bustos de una serie de amigos y colegas, todos pintores, en una obra coral que a falta de título, bautizamos en la galería como "Alfonso Gortázar & his Friends", que dio nombre a la exposición celebrada a comienzos de 2017. Su origen nos lo cuenta el autor en el catálogo de la muestra: "Fue en el otoño de 2013 cuando se me ocurrió pintar unos retratos en el último gran lienzo que me quedaba en el estudio. En sus siete metros cuadrados (2 x 3,5) no iba a pintar más chabolas ni nada parecido. Pensé en pintarlo primero todo de verde hierba y después retrataría a seis pintores con sus caballetes y pinturas cada uno rodeado de cercas de madera. Todos juntos en el campo y a la vez separados entre ellos. Cada uno a lo suyo."

Seleccionar a esos cinco artistas que le acompañarían constituyó un suplicio y un grave compromiso a partes iguales, lo que, finalmente, llevó a Gortázar a retratar

a 42 de sus amigos, justificando la ausencia de otros tantos que no están en el cuadro por diferentes razones. "Los retratados -nacidos en un lapso de menos de cuarenta años- mantienen su pasión en unos años difíciles y por ello este cuadro mío constituye un pequeño homenaje a su constancia y talento".

En la presente exposición Alfonso Gortázar está representado por tres grandes pinturas de chabolas, "Aterdecer" y "Siesta" del 2002, y una tercera "Amor amarillo" del 2006, con seis personajes entre los que aparecen Merche y Alfonso; "Pintor" (1997), un autorretrato de cuerpo entero en actitud de pintar, a la vez que nos vigila en extraña postura; y una colección de pequeños collages, procedimiento en el que el artista bilbaíno ha demostrado una particular destreza, obras todas ellas con inclinación al lenguaje pop-art.

ATARDECER
2002
Óleo s/ lienzo
200 x 220 cm



SIESTA
2002
Óleo s/ lienzo
200 x 220 cm





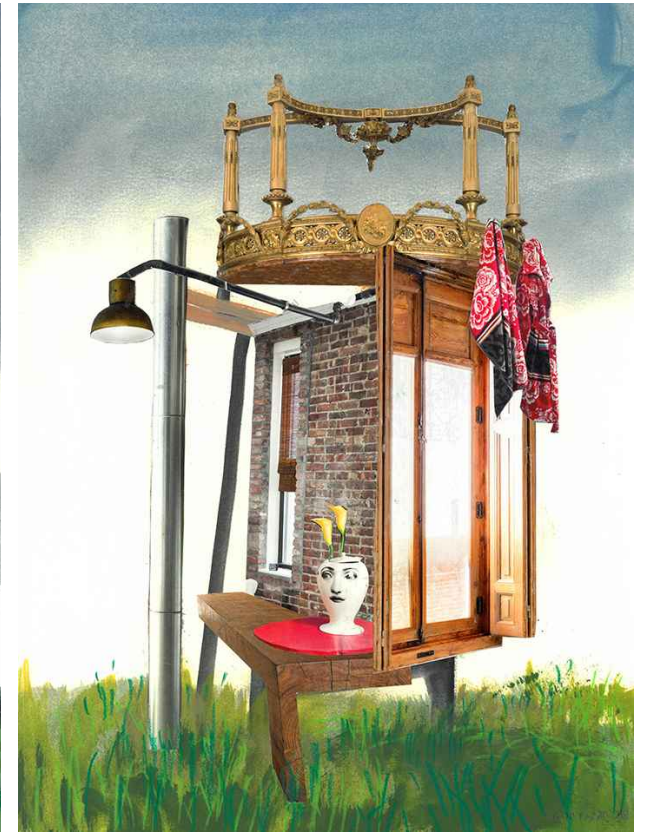
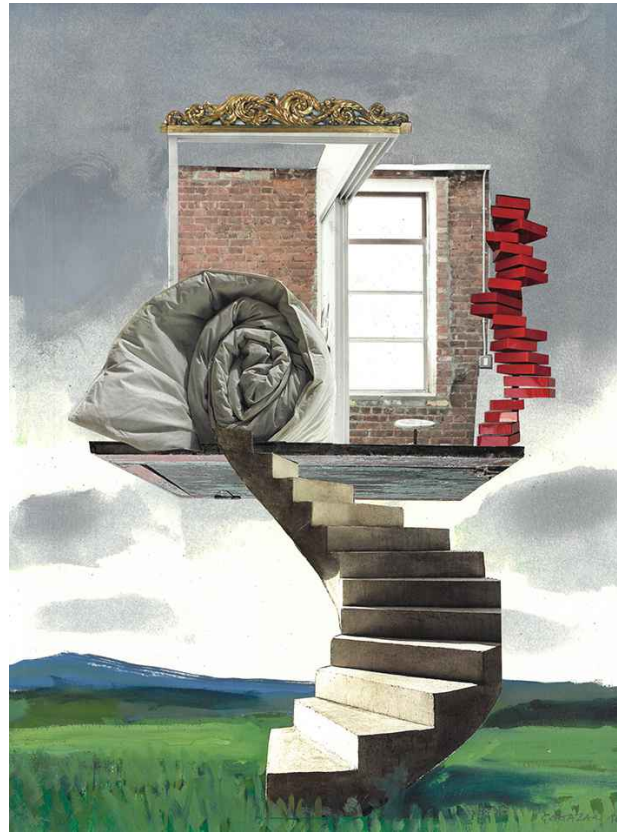
AMOR AMARILLO
2006
Óleo s/ lienzo
200 x 220 cm

PINTOR
1997
Óleo s/ lienzo
146 x 114 cm





COLLAGE I-IV
2018-2019
Óleo y collage s/ papel
29 x 39 cm



COLLAGE V-VI
2018
Óleo y collage s/ papel
39 x 29 cm



MERCHE OLABE

Nacida en Bilbao en 1957, cursó sus estudios en la Escuela y posterior Facultad de Bellas Artes de Bilbao, entre 1975 y 1979. Casada con el pintor Alfonso Gortázar, sus trayectorias artísticas han seguido caminos paralelos, que no convergentes, desde el inicio de sus respectivas carreras.

Merche y Alfonso vivieron en pareja una etapa bohemia instalándose en un caserío alejado de Bilbao, regresando a su villa natal en 1983. Para entonces, Olabe ya había realizado dos exposiciones individuales en la galería "Aritza" de Sol Panera (1981 y 1983), en las que los planteamientos de sus pinturas estaban próximos a Gortázar: escenas domésticas, personajes únicos o en pequeños grupos, sumidos en la abstracción y poseídos por una inevitable molicie vital, señala Viar. "(...) *Luego se distanció con claridad de Gortázar, aunque ambos conservaron el interés por reflejar la vida inmediata doméstica y a sí mismos como referencia principal de sus imágenes*", concluye el autor de *Historia del Arte Vasco*.

Los escenarios en los que la pintora sitúa sus personajes en sus primeros años, son habitaciones cerradas, de reducidas dimensiones, que producen un cierto efecto asfixiante, claustrofóbico; los protagonistas parecen ensimismados, al margen de lo que hace el resto, con sus miradas perdidas o enfocadas a puntos contrapuestos. No hay, empero, ninguna pretensión de denuncia ni de carga simbólica expresa en esas composiciones, como la crítica ha resaltado, sentimientos que la artista evita transmitir para moverse más libre en su acción creadora.

Hacia 1995, en una de las cuatro exposiciones consecutivas que Olabe llevó a cabo en la galería *Ederti* de Bilbao (1992, 1995, 1999, 2004), empiezan a aparecer en sus cuadros espacios "semi-interiores" (balcones, terrazas, un rincón de un jardín o de un parque), que surgen de manera espontánea, como una evolución natural, consecuencia de un cierto hartazgo de moverse durante tantos años en espacios cerrados, sin que ello constituya una etapa nueva ni ruptura con su pintura anterior.



UN PARAÍSO EN LA TIERRA
2005
Temple al huevo s/ tabla
71 x 94 cm

creando su propia historia: "A cada uno le debe sugerir algo personal al ver mi obra".

Olabe titula sus cuadros, y parece hacerlo como queriendo aportar un elemento más a la ironía y el humor que destila esa especie de juego de interpretación de su narrativa. Algunos se corresponden literalmente con la imagen, como en "La casita" (1995), "Por la mañana" (2005), "Las gemelas nunca descansan" (2005), "El juego de la rana" (2013), "Escena de pareja" (2013), o "El veranillo" (2013), pero en muchos otros, la artista parece retarnos a descubrir algún elemento de la pintura que pudiera emparentarse con su título, como es el caso de "Un ramillete" (1988), "Fui piedra" (2003), "La risa del gallo" (2003), "Llego tarde" (2003), "La ocasión" (2005) o los que podemos ver en la exposición actual "Al infierno que tú vayas" (1999), "El lugar terrenal" (2005), "Un paraíso en la tierra" (2005), o "El termitero" (2011).

Olabe, comenzó pintando al óleo, procedimiento engorroso para el tipo de pintura figurativa que realiza, donde conviene el secado rápido de cada capa de color aplicado sobre el soporte, propiedad de la que el óleo carece. Durante una estancia en Florencia le gustó el acabado fino y mate de las témperas sobre tabla pintadas por los renacentistas, y a partir de entonces comenzó a alternar, e incluso a utilizar en un mismo cuadro, óleo y témpera, cuya forma clásica más habitual en aquella época era el temple al huevo, técnica postergada en el barroco en beneficio del óleo. Pronto se decantó Merche Olabe por esta pintura al agua, aplicada sobre un soporte rígido previamente preparado. Pero también ha practicado con la misma pericia la acuarela y el grabado.

Para esta exposición hemos seleccionado ocho pinturas muy significativas en la trayectoria de la artista que ejemplarizan lo que venimos contando más arriba, realizadas con la técnica del temple al huevo sobre tabla.

La más llamativa de todas ellas es un cuadro titulado "El veranillo" (2013), una gran panorámica de Bilbao tomada desde el mirador de Artxanda en una tarde soleada, para el que la pintora ha utilizado un formato muy apaisado de considerables dimensiones. Lo más novedoso de esta composición, además de la vista panorámica, es que Merche Olabe ha situado en la plataforma anterior del mirador nada menos que 35 personajes entregados a diferentes actividades lúdicas y saludables, en el

que, gracias a la transparencia de las veladuras de color aplicadas, se adivina una atmósfera de un aire puro que llega hasta el caserío de la villa de Bilbao. En esta obra, Olabe rompe por primera vez con sus pautas habituales de composición: situar un número pequeño de actores sobre espacios reducidos.

El cuadro titulado "*El termitero*" (2011), podemos considerarlo como un ensayo del anterior, pues Olabe ha dispersado sobre la superficie de un rincón de un parque, un gran número de personas, además de cinco perros, absortas en labores muy diferentes: paseantes, una corredora, un ciclista, un grupo de gimnastas, una pareja de jardineros, el termitero, un niño sentado sobre la hierba entretenido con sus juguetes, o una señora subida a una construcción a modo de atalaya, compartida con un cuervo.

En un cuadro bastante anterior, "*El lugar terrenal*" (2005), la pintora bilbaína ya había experimentado con paisajes abiertos y horizontes lejanos, pero en el que sólo aparecen dos personas, además de algunos animales y otros objetos dispersos, que hacen de la composición una escena indescifrable. Del mismo año es la obra "*Las gemelas nunca descansan*" (2005), donde aparecen únicamente dos parejas en primer plano, unas edificaciones altas en el segundo y unos montes cercanos salpicados de caseríos en el último.

Los tres cuadros siguientes, "*Un paraíso en la tierra*" (2005), "*El juego de la rana*" (2013) y "*Escena de pareja*" (2013), corresponden a tres deliciosas composiciones canónicas de la pintora bilbaína, ambientadas en Almería, quien nos presenta a Alfonso junto a sí misma, bajo un sol radiante que simboliza la felicidad.

La pintura restante es la más antigua cronológicamente; se trata de la titulada "*Al infierno que tu vayas*" (1999), año en que como dijimos Merche y Alfonso comienzan sus estancias estivales en Almería. Para esta obra, Merche dispuso de un gran panel que dividió en doce viñetas -no fue ésta la primera ni la única vez que recurrió a la fragmentación en sus composiciones- en las que pintó temas autobiográficos en el interior de su vivienda de Bilbao, y otros en la playa y en exteriores de su casa de Almería, con escenas llenas de humor alusivas al infierno del título, que es el de una copla andaluza que Merche escuchaba mientras estaba pintando este cuadro.

Un examen a fondo del conjunto de la obra pictórica realizada por la bilbaína Merche Olabe a lo largo de sus cuarenta años de profesión, nos sitúa ante una grandísima pintora, una de las mujeres artistas más importantes de la pintura vasca de siempre, y el referente más directo de la neo-figuración con mirada al pop-art.



AL INFIERNO QUE TÚ VAYAS
 1999
 Temple al huevo s/ tabla
 185 x 230 cm



EL VERANILLO
2013
Temple al huevo s/ tabla
122 x 222 cm



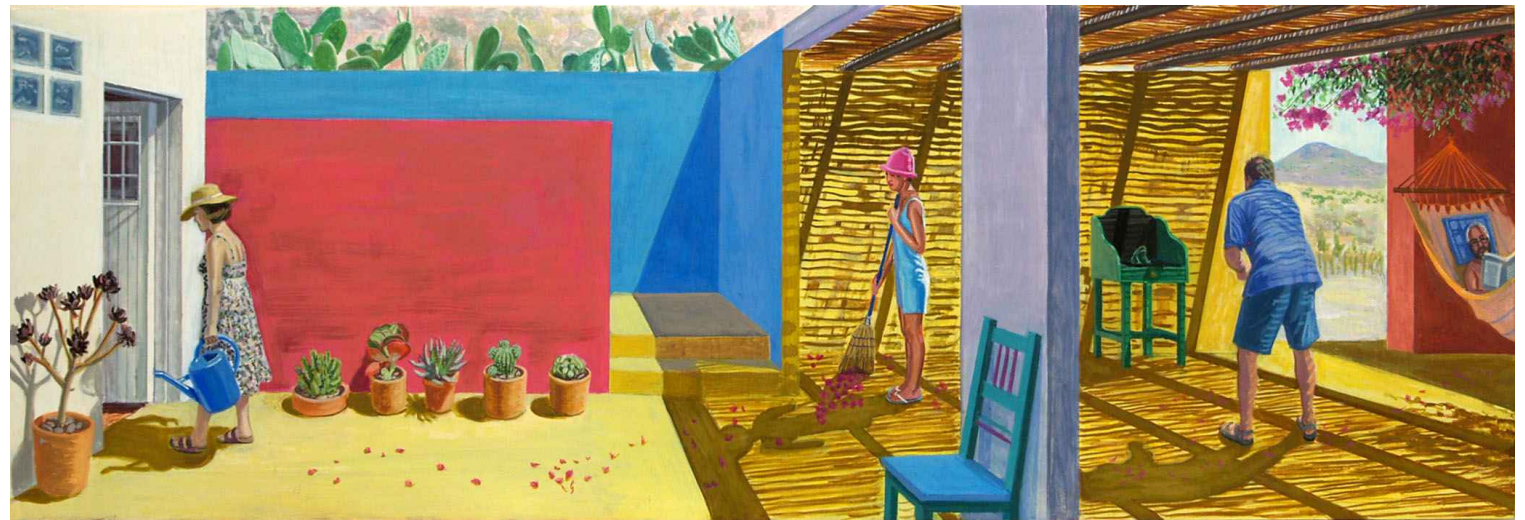
EL LUGAR TERRENAL
2005
Temple al huevo s/ tabla
160 x 175 cm



LAS GEMELAS NUNCA DESCANSAN
2005
Temple al huevo s/ tabla
95 x 125 cm



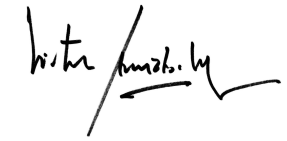
EL TERMITERO
2011
Temple al huevo s/ tabla
90 x 122 cm



EL JUEGO DE LA RANA
2013
Temple al huevo s/ tabla
30 x 92 cm



ESCENA DE PAREJA
2013
Temple al huevo s/ tabla
30 x 92 cm



VÍCTOR ARRIZABALAGA

Nace en el año 1957, en Mañaria (Bizkaia). En 1980 obtiene la Licenciatura en Ciencias Económicas y Empresariales. En el año 2015, es nombrado Doctor en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. En el año 2016, publica *“Entre lo visible y lo invisible. El coleccionismo de arte en Bizkaia y Álava durante el siglo XX”*. Reside en Durango, donde tiene su taller de escultura.

Arrizabalaga es un caso atípico de artista, ya que profesionalmente se dedica a la docencia pero en paralelo, desde muy joven, siente una gran atracción por la pintura y la escultura en acero pintado. Presenta sus obras por primera vez en las Ferias *ARTEDER’82* y *’83* celebradas en Bilbao, y en este último año, realiza su primera individual en la Sala de Exposiciones de *CLP* de Durango. Desde 1994 trabajó con la galería bilbaína *Ederti*, con quien realizó tres exposiciones individuales y varias colectivas y a partir de 2010 con nuestra galería, donde expone poderosas obras de gran envergadura.

Arrizabalaga abrazó desde tiempos tempranos un lenguaje rabiosamente pop, atraído por la obra colorista de Tom Wesselman (1931-2004), maestro estadounidense del pop hasta su muerte, famoso por sus desnudos femeninos, audaces y provocativos, género que también ha cultivado nuestro artista en su serie *“Bañistas”*, esculturas planas de acero pintado, lo mismo en tamaños públicos como domésticos, pero alejadas de cualquier intento de provocación.

Salvo contadísimas excepciones, el material que ha utilizado Víctor para sus esculturas ha sido siempre el acero, que él trabaja en su propio taller, en todos los oficios que pueda requerir la pieza proyectada: cortar, torneear, fresar, taladrar, plegar, esmerilar, soldar, decapar y finalmente pintar. Con ello, crea la ilusión de que los elementos cotidianos que aparecen en sus obras (cajas, libros, embalajes de cartón, una sandalia, una botella o una taza de café) provienen del mundo industrial de fabricación en serie, espejismo que se desvanece cuando se observa y palpa la escultura.



Dejando a un lado que en Arrizabalaga tenemos también un notable pintor, sus esculturas durante décadas han sido marcadamente figurativas, representando personajes y objetos, siempre presididos por el optimismo, al que contribuyen, y no poco, los colores aplicados a los mismos, brillantes, primarios, sobre fondo blanco, en la línea con el cromatismo pop.

Sin embargo, en la gran exposición “*Tentaciones*” celebrada en Enero de 2010 en nuestra galería, ya se había posicionado hacia el informalismo; como advierte José Ángel Artetxe en el catálogo de la muestra: “*Con las piezas “Sin dirección” y “El jardín de las delicias”, en las que la rejilla de acero sirve de soporte para incorporar elementos geométricos, torsiones tubulares, flechas y variedad de colores, Víctor Arrizabalaga se adentra en un terreno en el que abandona toda figuración y todo carácter narrativo. Tras ellas, las series que vendrán están formadas por adicción a partir de un módulo constructivo. Ocurre con las “Telas de araña”, esculturas de pared como las dos anteriores. Ahora constituidas por ángulos y triángulos que dan forma a tupidos entramados*”. Y en la misma sintonía, las series “*Olas*” y “*Laberintos*”, que al igual que las anteriores fueron creadas entre los años 2007 y 2008.

No obstante, Arrizabalaga no abandonó las esculturas figurativas pintadas. En efecto, en la exposición “*Palabras de acero*” de Febrero / Marzo de 2015, otra vez en nuestra galería, Arrizabalaga presentó nueve esculturas figurativas de pequeño formato, una grande y una instalación, rebosantes de humor, realizadas en los tres años inmediatamente anteriores. En el catálogo de la exposición, Bernardo Atxaga incorpora una cita de Roland Barthes: “*El poema se libera de su manía poética por medio del chiste, del gag*”, para añadir a continuación: “*Podría decirse lo mismo de la obra plástica: el cuadro o la escultura se liberan de su manía, de su exceso trascendentalista, por medio del chiste, del Gag. Así lo hace Arrizabalaga*”.

En la misma exposición, nuestro artista dio a conocer nueve piezas de la serie inédita “*Esculturas negras*”, que rompía con todo lo realizado hasta la fecha, tanto formal como temáticamente. El nombre de la serie hace referencia a que las piezas, construidas en acero, no estaban pintadas como de costumbre, dejando a la vista todo el proceso creativo de las mismas. Los volúmenes estaban formados por la acumulación de elementos sueltos, tales como letras de bloque tridimensionales de gran tamaño, maletas, mesillas y peanas, que forman cubos, torres con forma



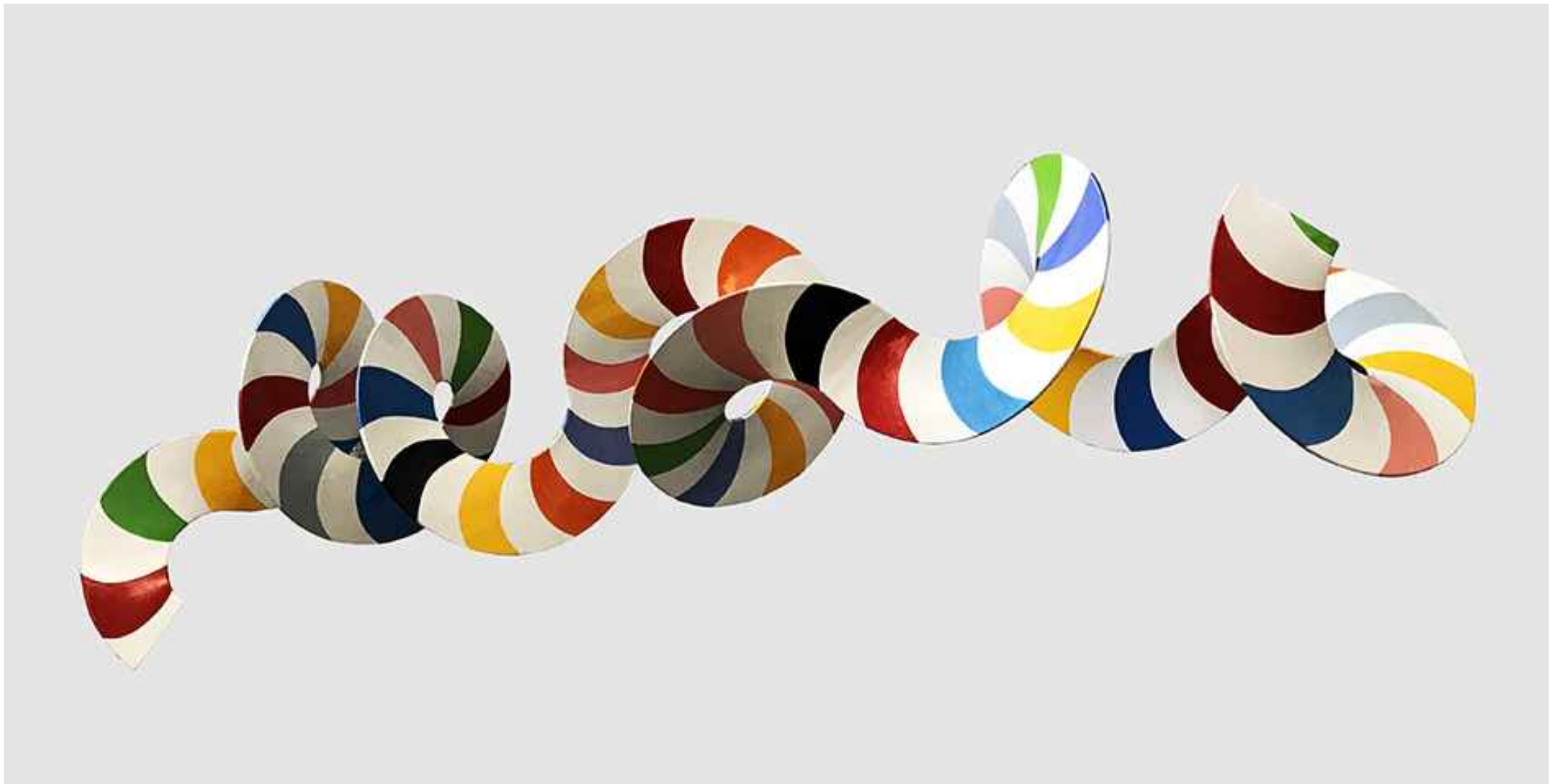
VEO VEO / IKUSI - MAKUSI
2014
Acero pintado
20 x 23 x 33,5 cm

de prismas o pirámides, de gran efecto visual, que nos remiten a Robert Indiana. Todo ello –esculturas figurativas y abstractas en acero pintado, esculturas negras e instalaciones- constituye el universo personalísimo de Víctor Arrizabalaga, de colores radiantes próximos a los pintores pop americanos (Wesselman, Stella, Lichtenstein o Rosenquist) y tan distante de los bultos de los grandes artistas pop españoles (Equipo Crónica, Eduardo Arroyo y Manolo Valdés), con quienes comparte una fina vena humorística, aunque despojada de toda crítica social o política.

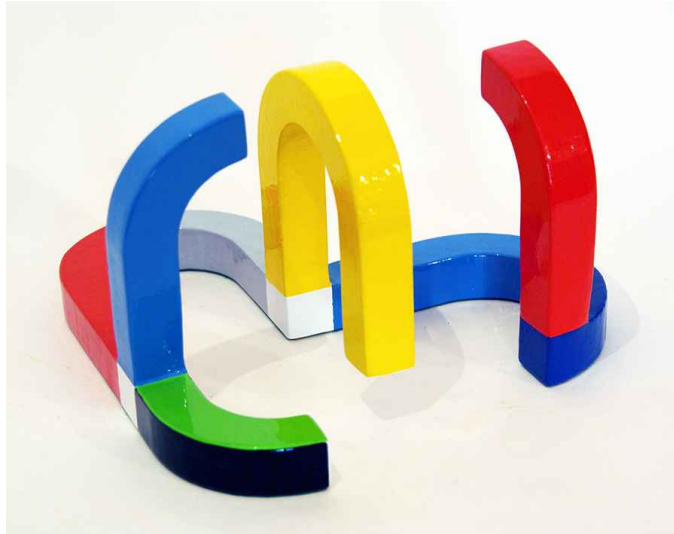
En la presente exposición se puede ver una selección de obras representativas de dicho universo. Dentro de las esculturas figurativas en acero pintado, se muestran: una pieza grande, *“La causa perdida de la poesía”* (2010), y cuatro pequeñas, *“Relatividades”* (2005), *“Caja de zapatos”* (2007), *“Tres piernas”* (2008) y *“Veo Veo”* (2014).

Con respecto a las esculturas abstractas en acero pintado, se exponen ejemplares de las series siguientes: de la serie *“Olas”*, la colosal obra mural de forma helicoidal *“Sinfín”* (2010); de *“Construcciones”*, dos piezas pequeñas; y de *“Laberintos”*, tres piezas. Además, Arrizabalaga presenta cinco piezas de cada una de las dos nuevas series, *“Relieves”* y *“Paisajes”* (2019), esculturas de pared en forma de prismas de base rectangular, con pinturas de líneas informales, las primeras, y geométricas, las últimas. Y junto a ellas, una pieza delicada construida para la presente exposición, *“El abrazo del viento”* (2019), pieza de suelo, donde se asienta un círculo de acero del que se deslía un elemento tubular que crece de abajo arriba con un movimiento circular.

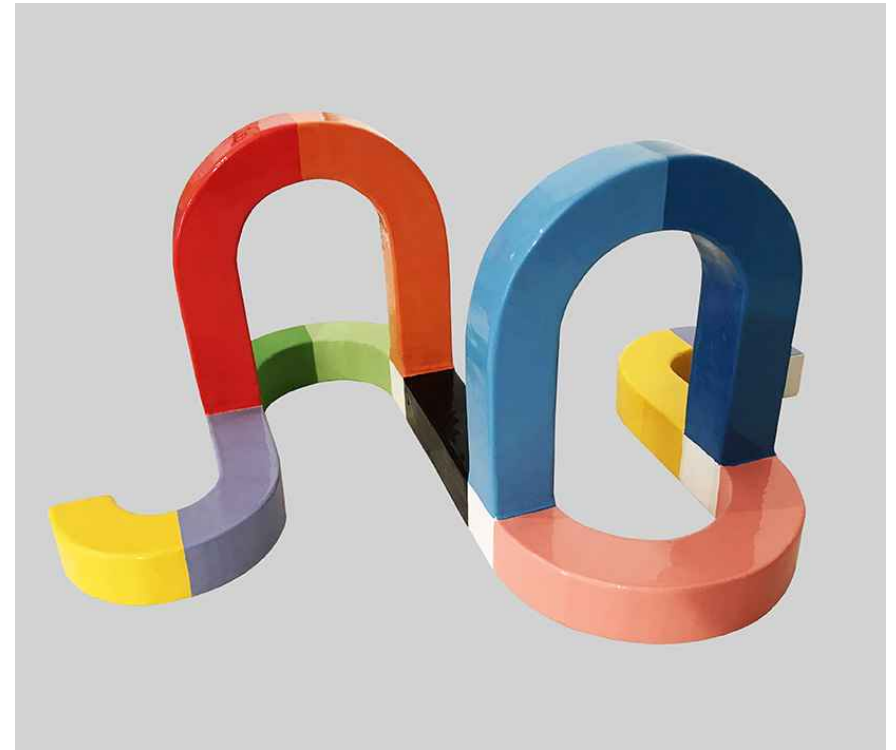
Finalmente, en representación de los trabajos de nuestro artista en las esculturas negras, se expone la pieza *“Incontinencia verbal”* (2017), escultura de mediano tamaño, en las que las letras de bloque protagonistas de la obra han sido pintadas con colores primarios en sus caras interiores.



SIN FIN
2010
Acero pintado
52 x 174 x 42 cm



LABERINTO III
2007
Acero pintado
14 x 23 x 22,5 cm



LABERINTO VII
2011
Acero pintado
14 x 32 x 23 cm

EL ABRAZO DEL VIENTO
2019
Acero pintado
38 x 28,5 x 28 cm





RELIEVES

2019

Acero pintado

30,5 x 10,5 x 4 cm

43 x 14,5 x 6 cm

30,2 x 20,3 x 4,5 cm

50,3 x 12,6 x 5 cm

40 x 10 x 7 cm



PAISAJES
2019
Acero pintado
50 x 30,3 x 4,7 cm
45,3 x 30,3 x 4,8 cm
43,3 x 12,4 x 5 cm
54,5 x 5,5 x 4 cm
40,5 x 15,5 x 7,5 cm





CONSTRUCCIÓN IV
2016
Acero pintado
18 x 27 x 21 cm



CONSTRUCCIÓN II
2016
Acero pintado
16 x 22,5 x 22,5 cm



POESIAREN GAUZA GALDUA
LA CAUSA PERDIDA DE LA POESÍA
2010
Acero pintado
118,5 x 51 x 141 cm



CAJA DE ZAPATOS
2007
Acero pintado
24 x 33 x 30,5 cm



RELATIVIDADES
2005
Acero pintado
41 x 49 x 28 cm

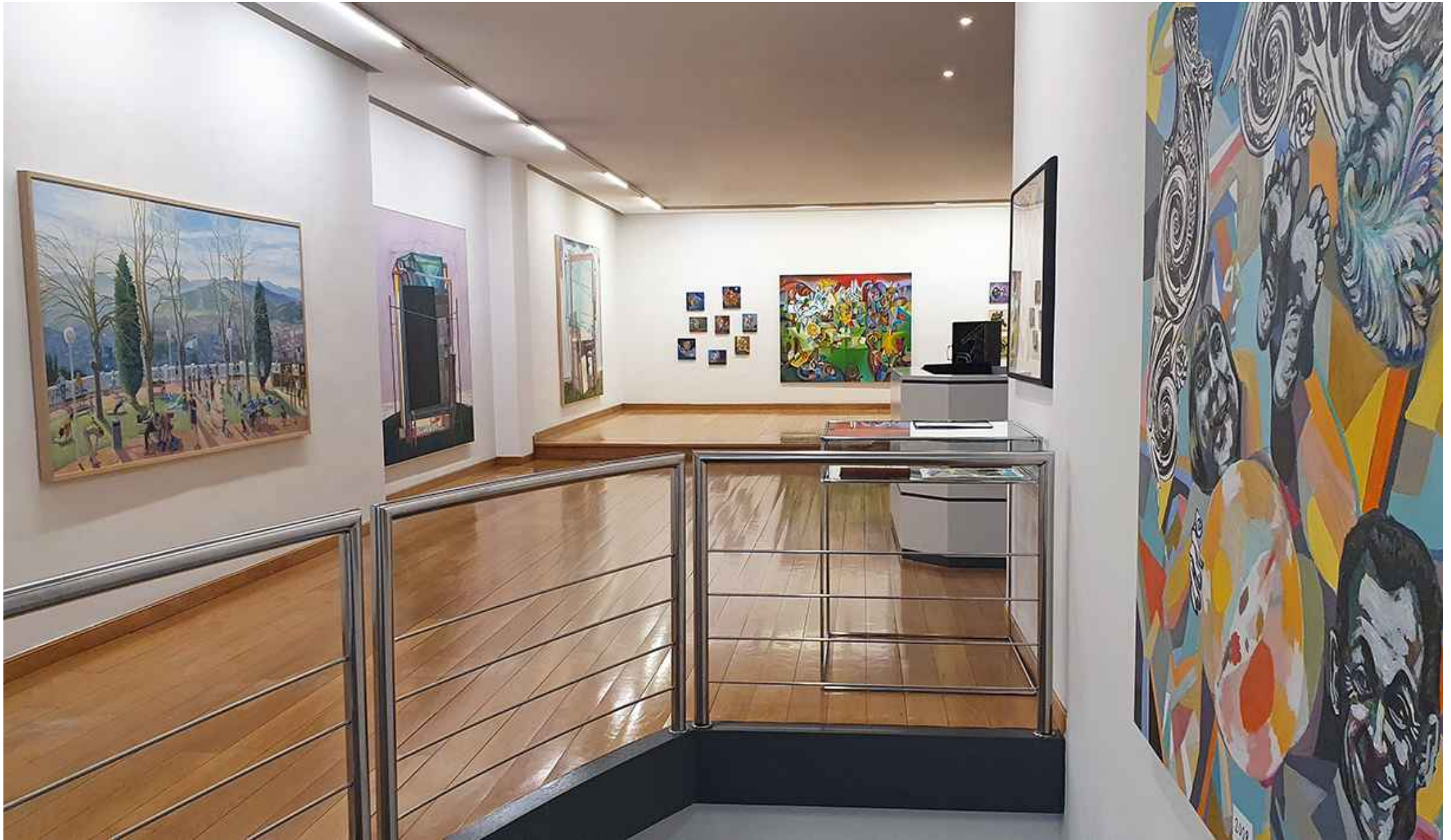


TRES PIERNAS. TRINOMIO. (P/A)
2008
Acero pintado
36,5 x 13,5 x 31,5 cm

INCONTINENCIA VERBAL
2017
Acero pintado
145 x 127 x 70 cm



VISTAS DE LA
EXPOSICIÓN















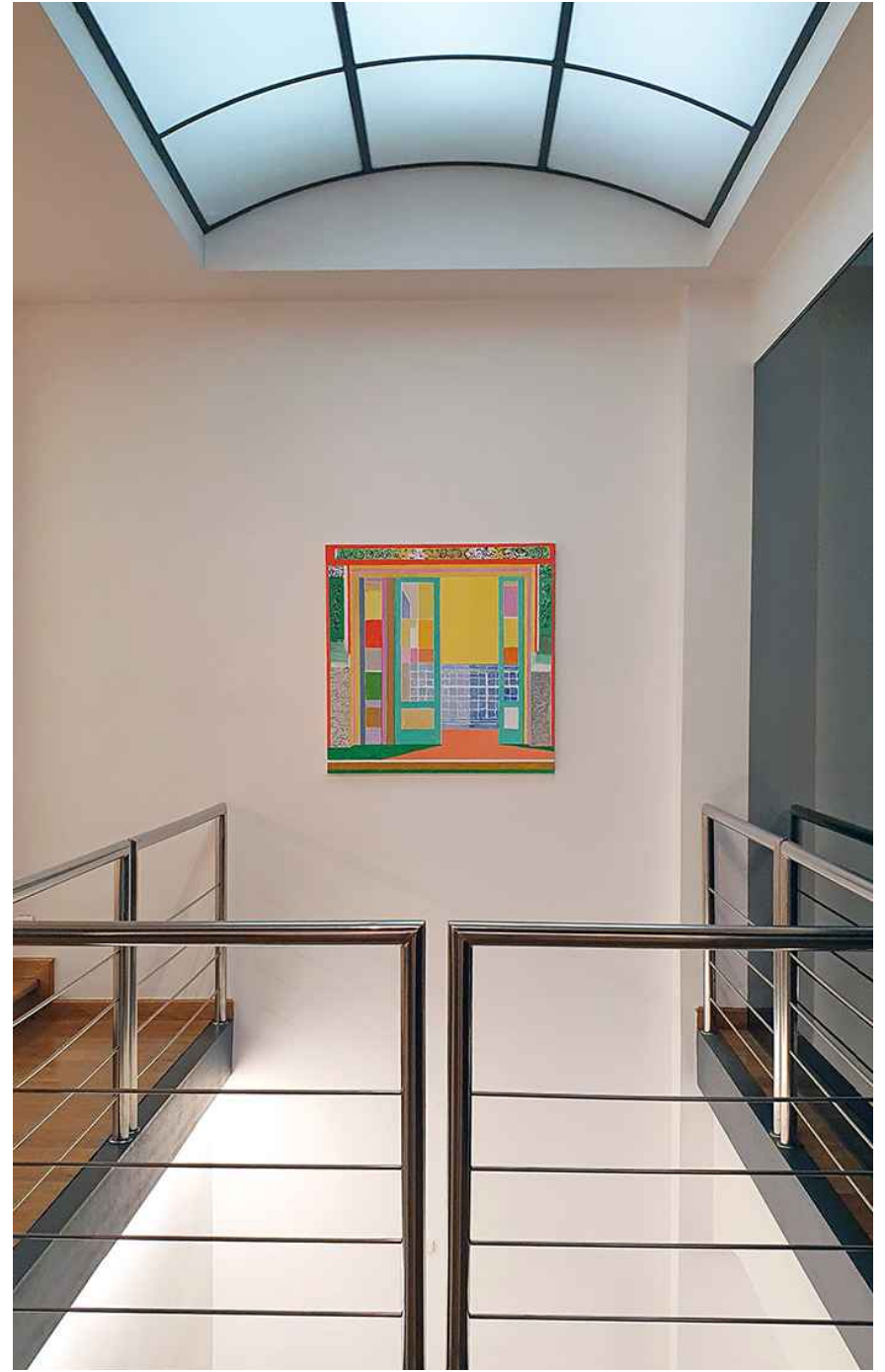
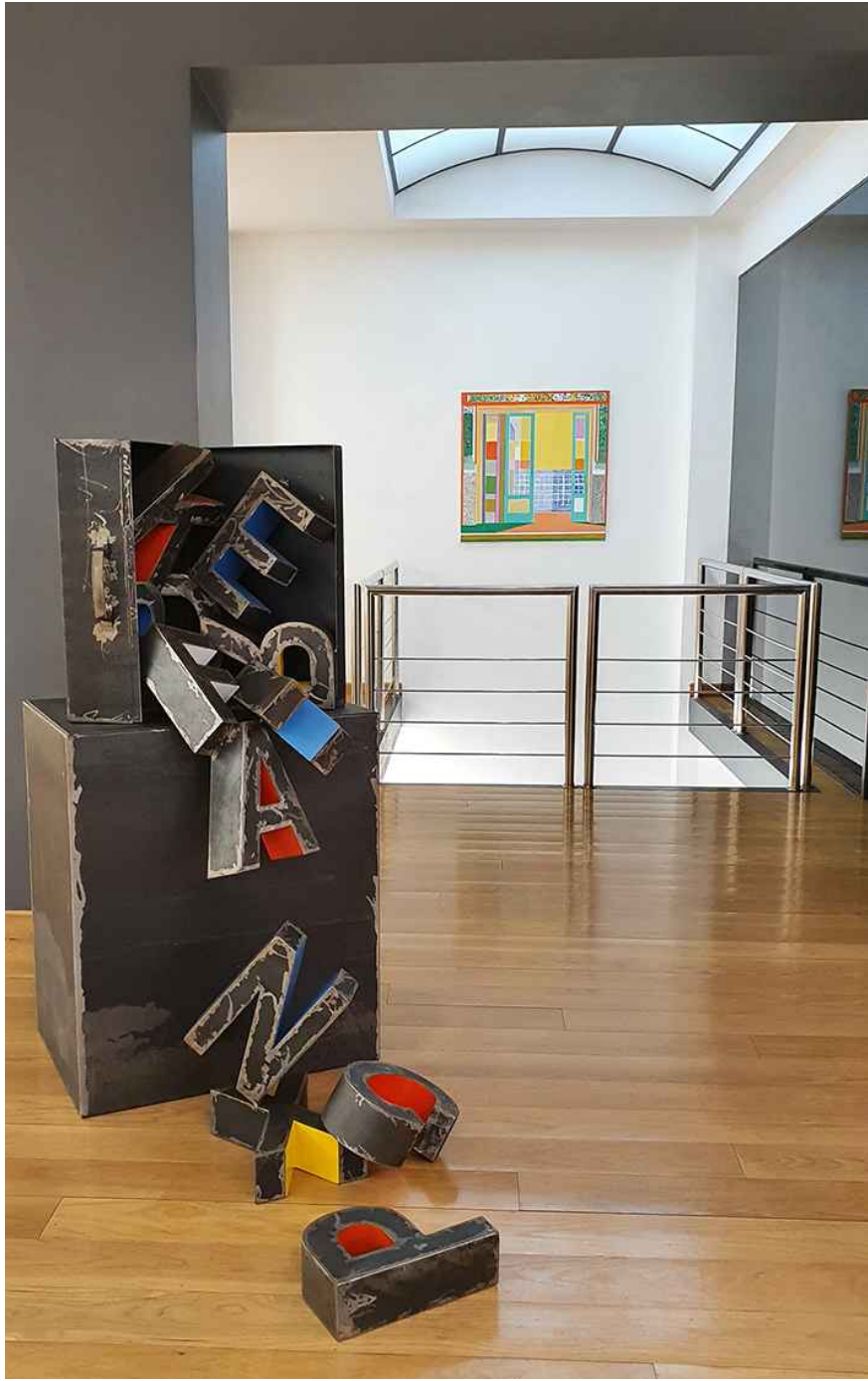










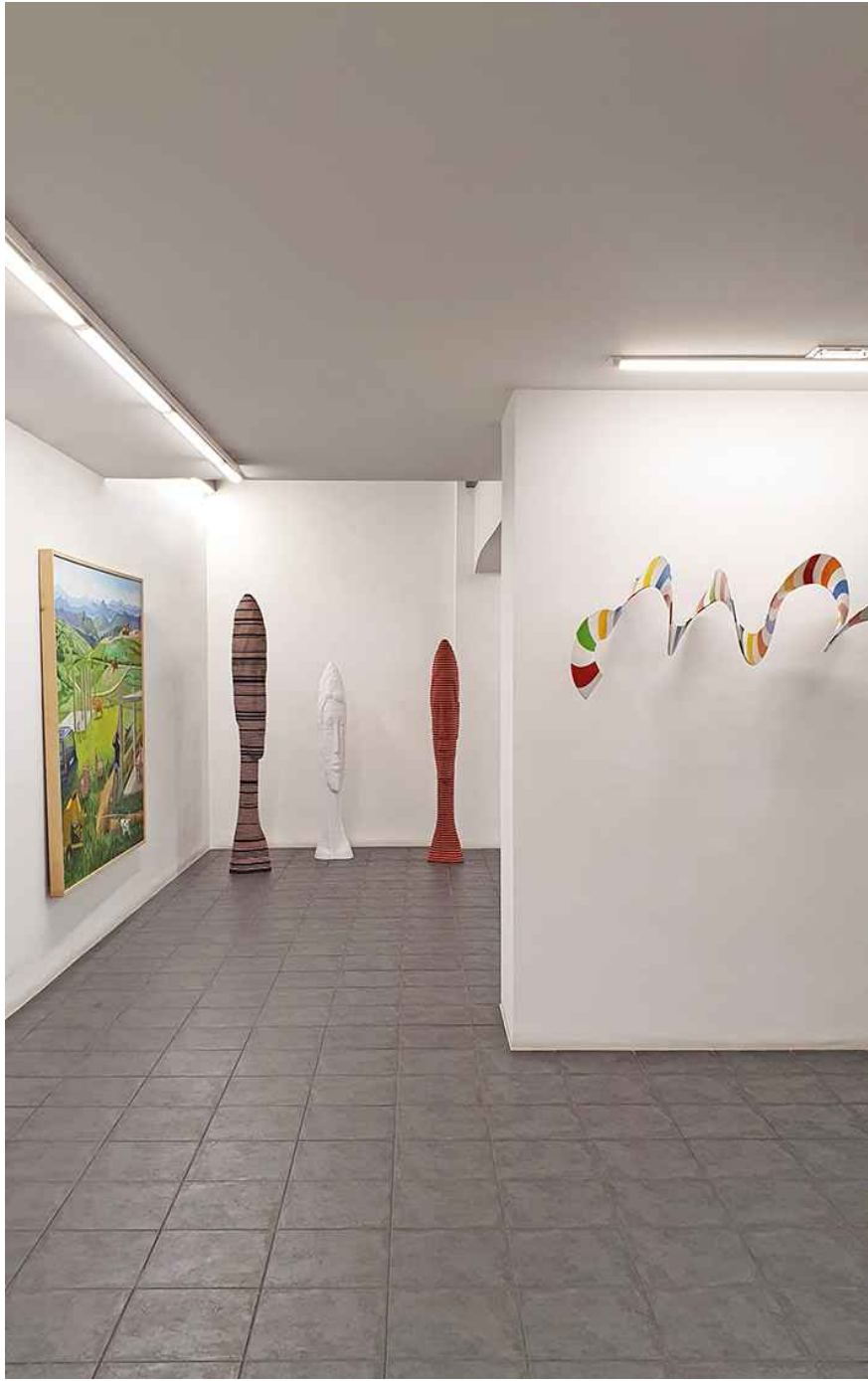




























Textos

JUAN MANUEL LUMBRERAS

Fotografías

ALBERTO REMENTERIA

ALFONSO GORTÁZAR

DANIEL TAMAYO

FERNANDO & VICENTE ROSCUBAS

MERCHE OLABE

VÍCTOR ARRIZABALAGA

BEGOÑA LUMBRERAS

Diseño y maquetación

JUAN MANUEL LUMBRERAS

BEGOÑA LUMBRERAS

Edición

A'G ARTE GESTIÓN

19/05/20

- 161 -

