

El difícil panorama artístico al que debieron hacer frente los grabadores vascos durante el tardofranquismo y la transición.

Introducción: Panorama cultural

Los cambios experimentados durante la fase desarrollista que caracterizan la década de los sesenta -acelerado proceso de industrialización, crecimiento económico, oleadas de inmigrantes, éxodo rural, apresurada urbanización de las ciudades, consolidación de las clases medias, modernización de las costumbres y ampliación de la educación- también afectan a la evolución de la cultura en el País Vasco. Al igual que ocurre en otros ámbitos de la vida social, los años sesenta suponen una importante ruptura con su pasado más inmediato.

Se debe tener en cuenta que la implantación de la dictadura pone fin al excepcional momento cultural que había experimentado España durante la II República (1931-1936). Durante este periodo los intelectuales alcanzan un gran protagonismo fruto de la acción intelectual acumulada de las denominadas generaciones del 98, del 14 y del 27. A lo largo de estos años, la Institución Libre de Enseñanza y otras instituciones ligadas a ella, como la Residencia de Estudiantes y el Instituto-Escuela, desarrollan una intensa actividad.

En un primer momento, los principios que defiende la política cultural franquista -carente de una base cultural común- son -según expresión de Juan Pablo Fusi- la exaltación nacionalista, la glorificación del espíritu y de las virtudes

militares, un ferviente catolicismo y la preferencia por las formas y estilos clásicos y tradicionales:

[...] El franquismo quiso heredar y continuar el pasado imperial: el Siglo de Oro, la arquitectura del Escorial, los imagineros castellanos, la poesía neoclásica del Renacimiento, la espiritualidad de los místicos españoles. Revalorizó el pensamiento tradicional católico (Balme, Donoso Cortés, Menéndez Pelayo); se distanció de todo vanguardismo estético y favoreció un retorno a las formas culturales mas “establecidas”: al paisajismo y al retrato, al drama convencional, a la narrativa convencional (Fusi, 2001:447).

Como consecuencia de ello, muchos intelectuales y artistas - Joan Miró, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, María Zambrano, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luís Cernuda, Aurelio Arteta, etc.- se ven forzados a exiliarse. El asesinato de Federico García Lorca es visto por los intelectuales europeos como una continua acusación contra el Régimen de Franco y como un símbolo del destino de la cultura de aquél. Sin embargo, también hubo intelectuales de la derecha que apoyan a Franco, como Ramiro de Maeztu, asesinado en 1936, y Eugenio D’Ors, o que se incorporaron a la España “nacional”, como Gregorio Marañón, Ignacio Zuloaga y, más tarde, Salvador Dalí (Fusi, 2001: 447).

En el caso del País Vasco –según apuntan Carlos Martínez Gorriarán e Imanol Agirre- todo tipo de arte realizado en las denominadas “provincias traidoras” (Vizcaya y Guipúzcoa) se convierte automáticamente en sospechoso de alentar el separatismo y de atentar, por tanto, contra los ideales que defiende el régimen:

[...] La mera existencia de corrientes culturales distintas de la oficial –en arte, la dictadura por la camarilla de Eugenio d’Ors y su Academia Breve de Crítica de Arte- se percibía como una potencial amenaza política. Por tanto, la

dictadura de la primera época se dedicó a borrar la memoria del arte disidente o que, simplemente, no encajaba en el esquema. El boicot fue tan eficaz que Lecuona, Cabanas, Guezala, Balenziaga, y muchos otros cayeron en el olvido hasta prácticamente nuestros días. Hubo también otra represión más material y concreta: a José Arrúe, por ejemplo, le destruyeron más de cien cuadros, en 1948 prohibieron el Boletín de la Asociación de Artistas Vizcaínos, y la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, clausurada so pretexto de la guerra, no se reabrirá hasta 1969.

Descabezado el movimiento moderno, ninguneados los artistas emigrados y los del exilio interior, hacia 1950 el arte vasco parecía condenado otra vez a partir de cero. Sin embargo, su semilla había prendido y casi de inmediato surgieron nuevos artistas fieles a la tradición moderna (Agirre y Martínez Gorriarán, 1995: 266).

Debemos esperar hasta bien entrados los años cincuenta para que resurja en España la vanguardia experimental. En 1957 se funda en Madrid el grupo El Pasoy ese mismo año surgetambién el Equipo 57. En febrero de 1957 el grupo El Paso presenta su manifiesto firmado por Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Ribera, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Manuel Conde y José Ayllón. Pretenden romper con la situación dominante. Se convierten en un grupo de tendencia, el informalismo, la orientación más vanguardista de aquellos momentos. A su vez, el Equipo 57 está constituido por los arquitectos Juan Cuenca y Juan Serrano y los pintores Ángel Duarte, José Duarte y Agustín Ibarrola. También cuenta con la participación ocasional del danés Thorkild, de Jorge Oteiza y de Néstor Basterretxea. Pretende hacer una obra colectiva, configurada a la manera de una investigación científica, racional, que pueda desarrollarse conceptualmente, como si fuera un teorema. Se interesaron, especialmente, por el arte cinético.

En el ámbito artístico del País Vasco la construcción entre 1950 y 1955 del santuario de Aránzazu –obra del arquitecto Javier Sáenz de Oiza y en la que participan Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Néstor Basterretxea, Lucio Muñoz y Javier de Eulate- prefigura la aparición de una nueva estética dedicada a la experimentación y a la vanguardia (Fusi, 1999:140); llegando a considerarse como una de las primeras tentativas de renovación artística producida en aquellos años (Vergniolle Delalle, 2008: 300).

El régimen de Franco impone una política totalitaria y centralista donde está prohibida cualquier manifestación (cultural, lingüística, jurídica y política) relacionada con el desarrollo de la lengua vasca. De tal manera que tanto en la enseñanza, como en la prensa o en la edición apenas se puede prestar atención al euskera. A pesar de que por parte de la dictadura no llega a producirse una prohibición oficial de hablar en euskera, la persecución contra cualquier tipo de manifestación pública en lengua vasca es implacable en los primeros años del franquismo. Se llegan a prohibir los nombres vascos en el registro civil, algunas empresas tienen que modificar sus nombres, al igual que muchas lápidas de los cementerios tienen que ser sustituidas. Durante la década de los cincuenta apenas se publican una veintena de libros en euskera. De la misma manera, la presencia de la lengua vasca en la radio y en la prensa diaria es prácticamente nula, y los intentos que se llevan a cabo en la enseñanza (el de Elbira Zipitria, en San Sebastián o el de Julita Berrojalbiz, en Bilbao) son totalmente clandestinos. (De Pablo, 2002: 92).

Otro aspecto que condiciona la cultura en el País Vasco es la carencia de una universidad pública hasta el año 1968, ya que la que los jesuitas tienen en Deusto desde 1883 constituye una oferta limitada y selectiva (Pérez Pérez, 2005: 385). Finalmente, la transformación de la Universidad de Bilbao en Universidad del País Vasco, con facultades en Bilbao, San Sebastián y Vitoria, se lleva a cabo en 1980. En 1960 se crea

la Universidad de Navarra vinculada al Opus Dei. Además, durante esa década, también se abren en San Sebastián centros universitarios dependientes de Deusto, Valladolid y Navarra. En 1970 se crea en Vitoria un Colegio Universitario que está vinculado a Valladolid. Gracias a todo ello, en los años setenta se logra revitalizar el panorama intelectual del País Vasco.

A partir de finales de la década de los sesentase aprecia en el régimen cierto aperturismo que posibilita, en el ámbito artístico, la irrupción de una pluralidad de conceptos, tanto referidos a las obras artísticas como a los canales de distribución, que son el reflejo de una sociedad en transformación (Guasch, 1985:253). En marzo de 1966, Manuel Fraga Iribarne –al frente del Ministerio de Información y Turismo desde 1962- aprueba la Ley de Prensa por medio de la cual se conceden apoyos económicos para promover el cine, el teatro y la música, así como una mayor tolerancia para con las editoriales y revistas progresistas (Fusi, 1999: 132).

En el contexto vasco, esta tímida liberalización por parte del gobierno de Franco, se concreta en las primeras campañas a favor de la cultura en euskera: se editan libros, se revitaliza *Euskaltzaindia* (Academia Vasca de la Lengua) y se fija el euskera *batua* o unificado, labor en la que destaca el filólogo Koldo Mitxelena. También se produce una mayor presencia de la lengua vasca en los medios de comunicación y aparecen las primeras *ikastolas* (De Pablo, 2002: 108). Entre 1959 y 1963 desarrolla su actividad la Academia Errante, una agrupación popular de expresión y difusión cultural, en la que intervienen distintos intelectuales como: Luis Martín Santos, Julio Caro Baroja, José Miguel de Barandiarán o Koldo Mitxelena. Fruto de esta inquietud innovadora surgen cantidad de publicaciones en lengua vasca; como consecuencia, en 1965 se crea en Durango (Vizcaya) la Feria del Libro y Disco Vascos. Todo ello, supone un proceso de renovación cultural que afecta a todos y cada uno de los ámbitos de la cultura:

teatro, música, danza, cine, literatura y arte.

Por otra parte, algunas manifestaciones culturales se sirven del arte para revelarse como una forma más de oposición al régimen. Muchos artistas e intelectuales, adscritos al realismo social, denuncian a través de sus obras la situación política y social por la que atraviesa España en ese momento —en el País Vasco destacan los poetas Gabriel Celaya y Blas de Otero, el escritor Luíís Martín Santos o los artistas Agustín Ibarrola y María Francisca Dapena—. Muchos de ellos se sienten próximos al marxismo y al clandestino Partido Comunista y varios son encarcelados por sus actividades políticas y clandestinas (tal fue el caso de Agustín Ibarrola y de María Francisca Dapena). Prácticamente todos intervienen en actos de oposición al régimen como la firma de documentos contra la censura, contra la represión y en apoyo a la lucha obrera y estudiantil. Estos artistas pertenecen al movimiento de Estampa Popular de Vizcaya. Emplean sus grabados como una herramienta de lucha para denunciar la dura situación política-social que padece el País Vasco. Entiende el arte como un compromiso moral y político en donde el artista se debe de vincular con el contexto social que le ha tocado vivir. Por medio de sus obras múltiples sacan a la luz los problemas sociales de los obreros y la lucha por la libertad, mediante escenas de fábricas, manifestaciones, huelgas, cárceles, etc.

En esta década, también aparece una nueva generación de artistas que se sirven de la abstracción como forma de expresión artística (Mari Paz Jiménez, Bonifacio Alfonso, Rafael Ruiz Balerdi, Remigio Mendiburu, José Luíís Zumeta, José Antonio Sistiaga o Amable Arias, entre otros). Puede decirse que, estos artistas, inmersos en la corriente informalista, constituyen uno de los primeros movimientos de vanguardia, no figurativo, influenciado por la obra de Eduardo Chillida y de Jorge Oteiza (Guasch, 1977: 56).

En 1966, se crean los grupos de Escuela Vasca integrados por

pintores y escultores de las tres provincias vascas y Navarra – Gaur (Hoy) en Guipúzcoa, Emen (Aquí) en Vizcaya, Orain (Ahora) en Álava y Danok (Todos) en Navarra- que nacen con una voluntad unificadora en la que tienen cabida todos los artistas independientemente del estilo artístico que empleen. Aunque en teoría se realiza un llamamiento a todos los artistas vascos, pronto surgen las discrepancias entre ellos debido a la disparidad estética de los grupos. Ésta es una de las causas que motiva su prematura disolución (Guasch, 1985).

A través de las palabras del escultor Remigio Mendiburu nos hacemos una idea del corporativismo que experimentan los artistas en estos años:

En la década de los sesenta vivíamos de manera hermosa. No teníamos para comer, pero los artistas estábamos más unidos, nos prestábamos todo... Me acuerdo que Zumeta me dejaba cuanto tenía y lo mismo hacía yo a él. Trabajábamos en una obra sin pasarnos por la mente que lo podríamos vender; más inconscientes porque no nos preocupábamos de darnos a conocer, ni vender. Éramos artistas como unos puerros que nacen en un gallinero. Yo hacía arpones desde los 14 años, otro era botones..., es decir que no veníamos del círculo universitario de Oxford. Nos unía a todos algo muy importante: había conciencia de la represión de nuestra lengua. Este motivo era la causa aglutinante de un todo. No nos permitían escribir en euskera pero podíamos pintar y sin letras preparábamos música. Era lo que hacíamos nosotros: responder a las ansias de libertad (Marcos Real, 1990:202).

Los miembros del grupo Gaur, lleva a cabo una serie de exposiciones itinerantes por los pueblos de Guipúzcoa (Beasain, Ordicia, Tolosa, Legorreta, Zaldibia, etc.), denominadas Semanas Culturales, en las que desarrollan un amplio programa artístico que abarca desde la dimensión teórica (conferencias y debates sobre poesía, cine, danza, estética y pedagogía), a la expositiva (grupo Gaur), así como

actuaciones musicales (grupo Ez DokAmairu), representaciones teatrales (grupo Jarrai) y danza (grupo Argia), acompañado por muestras de instrumentos musicales populares, discos y libros sobre cultura vasca.(Olaizola, 1995: 139-140).

El precedente de estas Semanas Culturales se encuentra en las muestras que Agustín Ibarrola, María Francisca Dapena e Ismael Fidalgo celebran, en 1955, por los pueblos mineros e industriales de Vizcaya (Somorrostro, Las Arenas, La Arbolada, Portugalete, Amorebieta y Durango). Junto a ellos también acudíanpoetas como Gabriel Aresti, Vidal de Nicolás, Blas de Otero, Sabina de la Cruz o Julián Viejo. Se debe tener en cuenta -como comprobaremos en el capítulo concerniente a Estampa Popular de Vizcaya- que la gran mayoría de estasmuestras, realizadas desde mediados de los años cincuenta hasta finales de los setenta, se celebran en espacios alternativos como en los locales que las asociaciones de vecinos les ceden a los artistas, en frontones, bares, fiestas populares o en casas parroquiales.

En este renacimiento cultural es fundamental la publicación del libro de Jorge Oteiza *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (1963) en el que asienta sus fundamentos teóricos sobre el arte y su redescubrimiento de los orígenes prehistóricos de los vascos. Este tratado tiene un gran impacto más allá de los círculos artísticos, ya que se convierte en un punto de referencia para las nuevas generaciones implicadas en los movimientos de recuperación cultural y política de las décadas de los sesenta y setenta (Mees, 2002: 335).

De la misma manera, tanto la literatura, como el cine y la músicaen euskera experimentan un primer resurgimiento tras la Guerra Civil Española. Aparece una nueva generación de escritores (Jon Mirande, Gabriel Aresti, Juan San Martín, José Luís Álvarez Emparantza "Txillardegí" o Federico Krutwig) que renuevan las formas expresivas de la literatura vasca. En música, al tiempo que se produce un renacer del *bertsolarismo*,

surgen nuevos compositores como Mikel Laboa o Benito Lertxundi. En lo referente al cine, se produce lo que se ha considerado como la primera tentativa de crear cine *nacional* vasco, plasmado en el largometraje *Ama Lur* (*Tierra Madre*, 1968) dirigido por Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert (De Pablo, 2002:108).

A partir de 1968-1970 se origina entre los artistas e intelectuales una mayor diversificación, una apertura hacia nuevas ideas que se hace más evidente en la segunda mitad de la década de los setenta, que culmina con la instauración de la democracia. Aparece una nueva generación de artistas (nacidos en torno a 1945-1950 que conviven y trabajan junto a la anterior generación, formada por los nacidos en torno a los años 30) que ofrecen una alternativa plástica al arte. El realismo crítico y la abstracción informalista dejan paso a nuevas tendencias: pop art, minimal art, arte cinético, body art, land art, arte povera, hiperrealismo, nueva figuración, conceptualismo, etc.

La transición de la década de los sesenta a los setenta supone, además de la irrupción de una pluralidad de conceptos, una mayor presencia de mujeres creadoras como Mari Puri Herrero, Marta Cárdenas o Clara Gangutia. Puede decirse que este periodo gira en torno dos formas básicas de expresión: la abstracción y la figuración. Así, junto a la persistencia del realismo social de los años sesenta, se produce el desarrollo del realismo mágico –Mari Puri Herrero-, la configuración de lo que posteriormente se denominará como neo-constructivismo confundido con tendencias cibernéticas y neoconcretas, la búsqueda de la esencia vasca a través de un retorno a la naturaleza –Remigio Mendiburu y Eduardo Chillida, en escultura; y una figuración naturalista y a la vez intelectualizada en la pintura de Vicente Ameztoy, Ramón Zurriarain y Andrés Nagel- y las aportaciones abstracto-espaciales – Gabriel Ramos Uranga- (Guasch, 1985:255).

Con la implantación de la democracia, tras la Constitución de

1978 y los Estatutos de Autonomía que se derivan de ella, se configura un nuevo contexto político y social que repercute directamente sobre la vida cultural. Como apunta Fusi tres hechos son determinantes:

“1) La cristalización de un régimen de libertades en el ámbito de la edición, prensa, teatro, cinematografía y bellas artes.

2) La intensificación de la acción del Estado al servicio de la difusión social de la cultura.

3) El resurgimiento de las culturas de las comunidades autónomas, como expresión de una nueva idea de España basada en el reconocimiento de su pluralidad cultural y lingüística” (Fusi, 1999: 149-150).

Una vez desaparecido el Ministerio de Información, el órgano de control de la información y de la cultura durante la dictadura franquista, en octubre de 1977 concluye el monopolio informativo de Radio Nacional y poco a poco Televisión Española logra ir aumentando sus horas de emisión e introducir innovaciones tecnológicas. Por otra parte, en julio de 1977 se crea el Ministerio de Cultura que cuenta con amplias competencias en materia de libros, bibliotecas, cine, música, exposiciones y museos (Fusi, 1999:50-51).

En lo referente al País Vasco, a partir de los años de la transición a la democracia se produce una mayor presencia del euskera en los medios de comunicación, en la universidad o en grandes festivales populares organizados a favor de las ikastolas. Así, en la literatura en euskera se publican gran cantidad de obras de autores como Anjel Lertxundi, Ramón Saizarbitoria o Bernardo Atxaga. También contribuyen a la difusión de la lengua vasca cantautores como Mikel Laboa, Xabier Lete o Imanol. Lo mismo que grupos del llamado rock radical vasco como Kortatu, Hertzainak o Itoiz. Estos impulsos de renovación afectan también a fenómenos de larga tradición como el *bertsolarismo*.

En muchos de los casos, las propias características políticas por las que atraviesa el País Vasco motiva que numerosos artistas se queden en sus lugares de origen, manifestando una cierta renuncia a una proyección fuera de los límites de sus provincias (Guasch, 1985:225). A pesar de todo, durante estos años se llevan a cabo importantes muestras donde se exhibe el arte producido en el País Vasco, tanto de carácter local como nacional e internacional: la Exposición de Pintura y Escultura Vasca Contemporánea que José Luis Merino, director de la Galería Grises de Bilbao, lleva a México en 1971; la I y II Muestra de Artes Plásticas, organizada por el Ayuntamiento de Baracaldo (Vizcaya) en 1971 y 1973; la exposición de Arte Vasco Actual, coordinada y dirigida por el crítico Santiago Amón, que se celebra con motivo de los Encuentros de Pamplona en 1973. Por último también debe destacarse la intervención –no exenta de polémica- de los artistas vascos en la Bienal de Venecia de 1976, que tiene como tema central *España: Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*. Al finalizar se llevan a cabo una serie de jornadas dedicadas a *Euskadi en la Bienal de Venecia* -centradas en cine, música y política- bajo el lema *Amnistia Denontzat* (Amnistía para todos, en euskera) [fig. 2]. Aunque, finalmente tan sólo está presente la obra de Agustín Ibarrola –tanto a nivel individual como integrante del grupo de Estampa Popular- y dos esculturas de Oteiza, cedidas por un particular. Esta ausencia de artistas vascos se debe a las discrepancias de éstos con el comité seleccionador –entre los que se encuentra Agustín Ibarrola- quien se pone en contacto con Chillida y con Oteiza para que formen parte del proyecto. Sin embargo, Chillida le advierte de que tan sólo acudirá si se crea un pabellón de Euskadi. Al conocerse la postura de Chillida, se crean una serie de asambleas de artistas para apoyar su actitud y, con el acuerdo de los partidos políticos, un “Comité para la presencia de Euskadi en Venecia”, encargado de organizar la participación vasca. Finalmente, se forma el “Comité Euskadi-Italia”, gracias al cual se llegan a celebrar las jornadas, aunque no se muestran las realizaciones de los artistas

plásticos (Arribas, 1979: 217-128) [fig. 3].

	
Artistas vascos en la Bienal de Venecia de 1976.	Grabados de Agustín Ibarrola en la Bienal de Venecia

1.- EDUCACIÓNARTÍSTICA

1.1.- Carencia de una Escuela de Bellas Artes

Al término de la guerra civil la enseñanza artística en el País Vasco es prácticamente inexistente: después del fin de la contienda permanece cerrada la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, o Escuela de Achuri, y a principios de los sesenta se cierra la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián. .En 1950 Jorge Oteiza ya había propuesto al director general de Bellas Artes, Marqués de Lozoya, la creación de una Escuela de Bellas Artes en San Sebastián. Desde entonces, intentará, en repetidas ocasiones, sin éxito, la creación de una Universidad de Artistas Vascos (Arribas, 1979:117).

Este vacío docente lo procuran cubrir las Asociaciones Artísticas de cada provincia, constituidas a finales de los años cuarenta. En Guipúzcoa, por ejemplo, se cuenta únicamente con el magisterio tradicional de pintores como Ascensio Martiarena y Jesús Gallego, en la Asociación Artística Guipuzcoana, o Gaspar Montes Iturrioz en la Academia Municipal de Dibujo de Irún. Como consecuencia de esta precaria situación, los artistas nacidos en la generación de los cuarenta, como Mari Puri Herrero (1942), Marta Cárdenas (1944) o Vicente Ameztoy (1946-2001), se inician en la pintura de la

mano de estos maestros. Marta Cárdenas relata este tiempo de formación de la siguiente manera:

[...] Una profesora de literatura, Elvira Gailurralde, me recomendó que acudiera a la Asociación porque era un centro cultural muy interesante donde, además de impartirse clases de pintura, se realizaban conferencias. Allí comencé con Jesús Gallego que era un profesor de dibujo extraordinario. Su método de enseñanza era ponerse a dibujar al mismo tiempo que lo hacías tú, sin darte cuenta de quién era el profesor. Lo que hacía era coger borrachos de la Parte Vieja de San Sebastián, ya que en aquel tiempo no estaba permitido realizar desnudos, y les daba un dinero a cambio de posar para nosotros. Eran apuntes de ocho minutos, más o menos, y mientras tanto en unas hojas de forrar cajones teníamos que dibujar, a toda velocidad, a carboncillo las diferentes posturas. Allí acudí los tres meses de verano. Para mí fue fundamental el acudir a la Asociación porque comencé a dibujar como profesional (Marta Cárdenas, comunicación personal)

Por su parte, Clara Gangutia (1952), al residir junto con su familia en Madrid, acude a la Academia Peña para preparar el examen de acceso que le permita matricularse en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. A su vez, como anteriormente hicieran Eduardo Chillida (1924-2002) o Gabriel Ramos Uranga (1939-1995), artistas como Andrés Nagel (1947) o Ramón Zurriarain (1948) antes de iniciarse en el mundo del arte, cursan estudios superiores de Arquitectura -el primero en la Universidad de Navarra (1965-1972) y el segundo en la de Madrid (1966-1967).

Se debe tener en cuenta que en Vizcaya, desde el año 1947, ya se está intentando poner en marcha una Escuela Superior de Bellas Artes en Bilbao:

[...] Ni qué decir tiene que la Asociación Artística Vizcaína veía con buenísimos ojos la creación y puesta en marcha de

esta aspiración que existía y existe latente en Bilbao entre la juventud con inquietudes artísticas y entre los amantes de las artes plásticas, desde que se cerró la Escuela de Artes y Oficios. [...] La asociación Artística Vizcaína se puso desde un principio a la disposición de quienes querían promover tan feliz iniciativa y nuestro Presidente, en el discurso inaugural de la Academia, en el presente curso dio cuenta de que existía el proyecto y que la Academia serviría para preparar a los muchachos que tenían dichas aspiraciones para poder hacer el ingreso en condiciones óptimas y no fueran rechazados por falta de preparación.

Entonces hacíamos votos para que pronto pudiéramos celebrar con júbilo tal acontecimiento, pues la creación de la Universidad Artística es tan necesaria como la Escuela Normal de Maestros, sin la cual no salen quienes pueden enseñar a los párvulos (ArósteguiBarbier, 1972:160).

No obstante, hay que esperar hasta 1969 para la implantación, por Decreto-Ley del 21 de noviembre, de una Escuela Superior de Bellas Artes adscrita a la Universidad Autónoma de Bilbao. Debido a este vacío docente, aquellos artistas que desean recibir una formación académica superior se ven forzados a abandonar el País Vasco. Tal es el caso de Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992), quien en 1954 se traslada a Madrid para ampliar su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Dos años más tarde se inscribe como alumno libre Remigio Mendiburu (1931-1990) – posteriormente, acude a la de San Jorge de Barcelona- y, en 1965, Gabriel Ramos Uranga. Otros, como Agustín Ibarrola (1930), al no poseer estudios previos no puede matricularse. Por este motivo, ingresa en el taller madrileño de Daniel Vázquez Díaz, donde coincide con Rafael Canogar, José María Moreno Galván, Rafael Munoa y Rafael Zabaleta.

De la misma manera, durante los años de la dictadura se vuelve prácticamente imprescindible, para impregnarse de las nuevas

corrientes artísticas que se están gestando en Europa, viajar al extranjero. Más concretamente, a París, considerada como la cuna de la modernidad. En 1958 Rafael Ruiz Balerdi acude a París junto a José María Ortiz y Bonifacio Alfonso. Allí frecuenta a los pintores José Antonio Sistiaga, José Luís Zumeta y Manuel Duque, y conoce a Agustín Ibarrola, a Alberto Giacometti y a Luís Fernández. A partir de ese momento, su pintura se inicia en el informalismo gestual con influencia de Jackson Pollock (Viar, 1993:851). El grupo de jóvenes visitan museos y exposiciones de arte y se empapan de las corrientes más vanguardistas. Bonifacio Alfonso (1933-2011) describe esta experiencia con las siguientes palabras:

[...] Por allí andaba todo el mundo, por lo visto ahora los artistas se van a Estados Unidos o a Alemania para conocer las corrientes más innovadoras. Yo en París estuve tres meses pero acabé muy harto de comer carne de caballo y de pasar penurias. Acudíamos a pintar a orillas del Sena, Sistiaga pintaba en el suelo pero a mí me daba vergüenza. Rafa y yo dormíamos en un coche, en un Mini Morris. Allí conocí a Antonio Saura, a Cuixart, a Mompó y a cantidad de pintores que a mí, en aquel tiempo, me parecía que eran increíbles pero luego te das cuenta que son como los demás (Bonifacio Alfonso, comunicación personal).

De mismo modo, también visitan la capital francesa, en varias ocasiones, José Luís Zumeta -quien entre 1959 y 1960 reside en París y posteriormente, durante 1963-1964, vive en Suecia e Inglaterra-, Agustín Ibarrola y María Francisca Dapena (1924-1995). Con respecto a estos dos últimos, a las razones puramente artísticas se le añaden las de carácter político, ya que, como militantes del Partido Comunista en la clandestinidad, frecuentan la ciudad para mantener contactos con el partido. Así, durante finales de los años cincuenta y principios de los sesenta se reúne en París con intelectuales españoles que, forzosamente o voluntariamente, son exiliados del régimen franquista como Juan Goytisolo, Tuñón de Lara,

Blas de Otero –al que ya había conocido en Bilbao-, Federico Sánchez (Jorge Semprún) o Santiago Carrillo, entre otros (Angullo Barturen, 1978: 122-123).

A su vez, María Francisca Dapena viaja a la capital francesa en 1967. Se aloja, durante mes y medio, en casa del pintor santanderino Rufino Ruiz Ceballos –exiliado por pertenecer al P. C. – donde lleva a cabo algunos grabados con fines políticos. En palabras de su hijo Gaizka Villate Dapena: “Sus grabados, de denuncia social, eran la herramienta que mi madre utilizaba para difundir por París lo que estaba sucediendo en España” (GaizkaVillate Dapena, comunicación personal)

El caso de Eduardo Chillida es diferente. En 1948 se traslada a París donde realiza sus primeras esculturas en yeso, inspirándose en las esculturas de la Grecia arcaica que observa en el Museo Louvre. A partir de 1954 comienza a recibir importantes galardones – en ese año obtiene el Diploma de Honor en la X Trienal de Milán; en 1958, el Gran Premio Internacional en la XXIX Bienal de Venecia y en 1960, el Premio Kandinsky- que le confieren fama internacional, lo que le permite viajar por diferentes países exponiendo sus obras. A su vez, desde 1956, año en que tiene lugar su primera exposición individual en la Galería Maeght, hasta el fallecimiento de Aimé Maeght en 1981, trabaja asiduamente con dicha galería. Como comprobaremos más adelante, la inmensa mayoría de su obra gráfica, hasta 1977, en que su hijo Ignacio instala en San Sebastián un taller de grabado, es estampada y editada en los talleres de dicha fundación.

De igual forma, los artistas de la generación posterior, debido a la inexistencia de centros de enseñanza artística oficiales, tienen que hacer frente a la misma situación. La mayoría se ven obligados a marcharse a Madrid para ampliar sus conocimientos tanto en el Círculo de Bellas Artes como en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. A la primera asisten –como anteriormente hicieran Eduardo Chillida (en 1947), Remigio Mendiburu (en torno a 1956), Carmelo Ortiz de

Elguea (en torno a 1960) o Gabriel Ramos Uranga (entre 1968 y 1969)- Mari Puri Herrero y Ramón Zurriarain; mientras que a la segunda acuden Marta Cárdenas, Vicente Ameztoy y Clara Gangutia. A excepción de Marta Cárdenas, ni Vicente Ameztoy, ni Clara Gangutia finalizan su formación.

De la misma manera, la mayoría de ellos deciden marcharse al extranjero para proseguir con sus aprendizajes artísticos. Tanto Mari Puri Herrero como Marta Cárdenas y Clara Gangutia aprovechan su estancia en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Ámsterdam, París y Roma, respectivamente, para, además de ampliar sus conocimientos en pintura, aproximarse a la técnica del grabado.

Teniendo en cuenta la difícil situación político-social y cultural por la que atraviesa España durante los años sesenta, para esta nueva generación de artistas el conocer nuevos países supone una bocanada de aire fresco y de libertad. Por ejemplo, Marta Cárdenas –becada por el Gobierno francés- y Ramón Zurriarain acuden a la Academia de Bellas Artes de París durante los años 1968 y 1969, respectivamente.

Por otro lado, Mari Puri Herrero, durante el curso 1966-67, estudia pintura y grabado en Ámsterdam en el Departamento de Grabado de la Rijksakademie (Escuela de Bellas Artes) donde trabaja pensionada por el Gobierno holandés y la Diputación de Vizcaya. En el Printenkabinet (Sala de Estampas) del Rijksmuseum, tiene la ocasión de ver de cerca los grabados de Rembrandt, Durero y otros muchos autores importantes. Durante esos años, 1966-1968, también aprovecha para viajar por Bélgica, París, Londres, Copenhague e Italia (Mari Puri, comunicación personal). Esta etapa supone para ella un periodo de liberalización, debido a la distancia de su país y a un descubrimiento de un contexto social, cultural y político impensable en la España del final de la dictadura franquista (Zugaza Miranda, 1992:17).

Clara Gangutia también abandona la capital española donde

reside para acudir, en 1974, ala Academia Española de Bellas Artes de Roma pensionada por el Ministerio de Asuntos Exteriores. Allí coincide con Eduardo López Arigita, becado para estudiar grabado calcográfico, quien le enseña la técnica del aguafuerte.

Finalmente, la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, por decreto-ley el 21 de noviembre de 1969, supone la puesta en marcha en el País Vasco de un centro de enseñanzas artísticas. Sin embargo, desde el inicio, algunos artistas como Jorge Oteiza la consideran como un centro antivasco (Oteiza, 1976:s. p.), debido a que desde su creación está vinculada a la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, ya que los primeros cuatro directores provienen de dicha escuela (José Milicua, Luís Badosa, Joan Sureda y Pedro Guasch). Esta situación se produce porque precisamente por la propia falta de centros de enseñanza oficiales, no existen profesores titulados habilitados para las tareas docentes.

En un primer momento, José Milicua invita a artistas vascos consagrados para que impartan clases (Oteiza, Mendiburu, Ibarrola, Larrea, Basterretxea, Zumeta, etc.); sin embargo, éstos rechazan la proposición del director al considerar que las retribuciones económicas que van a recibir son insuficientes. En opinión de Agustín Ibarrola, en cambio, lo que se entreve de esta situación es la desunión de los artistas que no se implican en la mejora del plan de enseñanza educativa. Sus críticas van dirigidas, especialmente, a los artistas alaveses y guipuzcoanos (Angullo Barturen, 1978:212-213). Finalmente, únicamente tres artistas vascos son contratados para impartir clases en la Escuela -Larrea (1 curso), Ibarrola (1 mes) y Cudín (1 curso)-, el resto de las plazas las ocupan profesores foráneos. Larrea e Ibarrola aceptaron a petición de Oteiza, quien había recomendado a Milicua que les contratase. Milicua le había ofrecido al escultor la cátedra de escultura, pero éste puso como condición dirigir el Centro y no hubo acuerdo.

Especialmente en Vizcaya, los artistas se reúnen en asambleas para reivindicar, además del relanzamiento del movimiento de Escuela Vasca, la creación de una Facultad de Bellas Artes que esté vinculada a la cultura vasca y en la que la opinión de los artistas se tenga en cuenta (Angulo Barturen, 1978: 209-210).

Durante el periodo comprendido entre 1976 y 1978 se lleva a cabo una revisión del arte actual producido en el País Vasco a través de conferencias, mesas redondas, cursillos, etc (Guasch, 1985:191). Las asambleas de artistas continúan reivindicando la creación de medios para el desarrollo de la cultura vasca en el campo artístico y la educación estética y su representación en la Escuela, tanto en la elección del profesorado, como en los planes de estudio, para que se adapten a las necesidades socio-políticas del País Vasco (Arribas, 1979: 144).

A finales de noviembre de 1979, algunos artistas (Oteiza, Basterretxea, Mendiburu, Ibarrola, Balerdi y con el apoyo epistolar de Chillida) forman parte de una comisión que se entrevista con el consejero de cultura del Consejo General Vasco, Gotzon Olate, con el fin de recabar apoyo para la actualización y euskaldunización de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao. La Comisión creada al respecto, en relación con la autoridad académica, tiene como fin responsabilizarse de la dirección o decanato de la Facultad, cosa que se logra a principios de 1981, al ser nombrado decano Pedro Manterola (Guasch, 1985: 191).

De los múltiples intentos por tratar de euskaldunizar la Facultad de Bellas Artes resalta el programa, aprobado en asamblea, realizado por los artistas y alumnos de la Escuela en junio de 1971. En él detallan ampliamente cuatro puntos que consideran fundamentales: cuál debe ser la función social del arte, qué condiciones de vida debe tener un artista, cuál debe ser el status social de la profesión y qué tipo de educación artística debe impartirse (Guasch, 1985:318-323).

1. 2.- Escuela Experimental de Arte de Deba

Debido a la escasez de centros de enseñanza oficiales, afloran una serie de propuestas impulsadas por los propios artistas, en especial, por Jorge Oteiza quien, durante más de tres décadas, reclama la creación de un centro de educación estética para la formación del artista:

“El arte transforma el mundo, suele afirmar la crítica de arte, pero lo que transforma es al artista en un hombre libre y la educación estética (que el artista libre tiene la misión de transformar y transmitir) es la que gradúa al hombre en libertad, y estos hombres libres son los que tienen que transformar la realidad. Y os digo esto, que sin educación estética, tener la seguridad, cualquier tipo de educación es, políticamente, incompleta” (Oteiza, 1984: 48).

Para Oteiza el artista debe ser consciente de su misión social. Ésta consiste en, una vez concluida su experimentación artística, elaborar una sensibilidad estética que, a través de la educación, devuelva a la sociedad, con el fin de conseguir la recuperación de la cultura popular del País Vasco (Oteiza, 1984:188). Sin embargo, al percatarse de la falta de compromiso por parte del artista que no desea concluir su arte -bien por falta de conciencia experimental, de conocimiento y de visión insuficiente de los problemas sobre su tiempo, o bien llevado por sus ansias de lograr una serie de intereses comerciales a través de la repetición de su producto-, considera necesario contar con lo que denomina un Instituto de Investigación Estética Comparada donde tiene previsto impartir un tipo de educación interdisciplinaria, mediante la coordinación de todos los conocimientos desde el campo del arte (Macazaga y Vadillo: 2007). La estética se convierte en el método principal de su pedagogía artística al ser un conocimiento donde confluyen todos los demás y poseer la cualidad de restituir al hombre en la realidad existencial

(Oteiza, 2007:122).

El Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas a lo largo del tiempo sufrirá múltiples variaciones. Pasará de llamarse Laboratorio Libre de Estética Contemporánea a Casa de la Cultura hasta recibir denominaciones más concretas como Universidad Infantil Piloto, Universidad de Artistas Vascos, Universidad Vasca de Loyola, Escuela Vasca o Escuela Experimental de Arte de Deba. Sin embargo, aunque cada proyecto posee sus propias características, todos ellos responden al mismo planteamiento estético-educativo. Finalmente, la única propuesta que llega a materializarse es la creación de la Escuela Experimental de Arte de Deba (Macazaga y Vadillo: 2005).

La puesta en marcha de esta Escuela se debe al interés que muestra Joaquín Aperribay, Alcalde de Deba, por crear en esta pequeña localidad costera de Guipúzcoa un centro de dichas características. La primera vez que escucha las ideas de Oteiza para crear un centro interdisciplinario de arte es en un coloquio sobre urbanismo impartido, en 1969, por el propio artista. Fruto de dicho encuentro surge entre ambos una gran amistad.

Aperribay pone en conocimiento del escultor la existencia de una asociación, denominada Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura de Deba, que podría patrocinar su proyecto; ya que cuenta con un importante fondo económico procedente del capital que el debarra Don José Manuel Ostolaza (1875- 1954) amasó en América gracias a su compañía, Mexican American Hat Company, dedicada al comercio de sombreros de paja. A pesar de haber nacido en Valladolid este industrial y filántropo siempre ha mantenido un fuerte vínculo con Deba. Gracias a él se puso en marcha, el 17 de septiembre de 1928, la Escuela de Comercio de Deba y la Biblioteca Pública (Ebefo).

Tras su fallecimiento, su hermano Francisco hereda y

multiplica este capital, al tiempo que continúa apoyando culturalmente a Deba. Al morir, sin descendencia, en 1971, dona gran parte de su fortuna -los bienes ubicados en Estados Unidos y en España- a la villa guipuzcoana. En una de las cláusulas del testamento se especifica que los rendimientos de 988.950 dólares se destinarán a un fondo de caridad durante veinte años y, una vez finalizado el plazo, se repartirán equitativamente entre diferentes instituciones caritativas, orfanatos y hospitales. También queda estipulado la creación de una Comisión de Vigilancia que opere como consejo controlador para supervisar las funciones de la Asociación, encargada de destinar este dinero a diferentes actividades educativas, entre los que se encuentran, además de la futura Escuela Experimental de Arte, la Escuela de Formación Profesional, la Ikastola de Iciar, la Biblioteca Municipal, la Sociedad de Ciencias Aranzadi, los cursos de alfabetización del euskera, el centro de jóvenes (Miembros de la Asociación para el Fomento de la Enseñanza y de la Cultura de Deba, 1976).

La Escuela Experimental de Arte comienza su andadura en una reunión celebrada en Hondarribia (Guipúzcoa), el 13 de diciembre de 1969, a la que asisten una serie de artistas (Remigio Mendiburu, Javier Marquet y Koldo Azpiazu) y los miembros de la Junta Directiva de la Asociación (Joaquín Aperribay, Patxi Aldabaldetrecu, Carmelo Urdangarín y José Luis Urkaregui). En dicho encuentro se decide que comience a funcionar, antes del 13 de enero de 1970, un laboratorio de arte ubicado en el Edificio EBEF0 (Escuela Biblioteca para la Enseñanza, Fundación Ostolaza). Sin embargo, esta fecha resulta un tanto precipitada, ya que el 10 de enero de 1970 la Asociación todavía se encuentra estudiando el presupuesto para su creación. Por otro lado, las obras de rehabilitación del edificio están sin terminar (Asociación para el fomento de la enseñanza y la cultura de Deba, 1971). Finalmente habrá que esperar un año para que la Escuela esté a pleno rendimiento (Gastaminza, 1971:15). Ésta inicia su labor con un Laboratorio

Infantil y progresivamente se va ampliando con la instalación de talleres para la formación práctica del artista y con clases teóricas para su formación espiritual. Cada taller tiene un responsable y unos ayudantes que velan por la continuidad y por la transmisión de los oficios y de la investigación. Además de un taller de grabado, se crean otros de modelado y piedra, de dibujo, de fundición y de fotografía [fig. 4 y 5].



Edificio Ostolaza en el que se instaló la Escuela Experimental de Arte de Deba.



Interior de la Escuela Experimental de Arte de Deba

De esta manera, la Escuela se debe entender no sólo como un lugar de práctica tradicional de oficios, sino como un centro interdisciplinario de conocimientos. Para llevarla a cabo, Jorge Oteiza reclama el apoyo de todos los artistas vascos con el fin de llegar a convertirla en una Universidad Vasca:

[...] centro piloto experimental para reunir información, preparación a nivel universitario para el artista vasco, para relacionar el artista vasco con el educador, a nuestros artistas en un campo interdisciplinario, para ayudar a organizar los actos culturales en nuestros pueblos [...] estas operaciones, responden a lo que en mi juicio es

una universidad vasca (García Marcos, 2003:35-36).

A pesar de que, en un primer momento, algunos de los artistas más reconocidos del País Vasco no dudan en apoyar esta iniciativa –Mendiburu, Zumeta o Sistiaga, entre otros- (Asociación para el Fomento de la Enseñanza y la Cultura de Deba, 1971), el grado de implicación efectivo de éstos es más bien escaso (Angulo Barturen, 1978: 216-217). Uno de los pocos que se compromete a asistir periódicamente es Agustín Ibarrola, quien acude todos los lunes a impartir clases en el taller de grabado del que es responsable. En un primer momento, hasta finales de 1971, figura como responsable del taller Marsha Erwich, quien comparte el local de grabado con los dibujantes y pintores Jon Zabaleta, Iñaki Álvarez, Iñaki Arrate e Iñaki Solupe. Posteriormente, se hará cargo Agustín Ibarrola quien también compartirá el taller con Jon Zabaleta, Iñaki Arrate, Iñaki Solupe y Koldobika Merino.

Esta falta de interés es uno de los tantos problemas a los que la Escuela tiene que hacer frente. Por otro lado, económicamente siempre ha tenido dificultades. Oteiza propone la idea de que los talleres se autofinancien mediante los ingresos obtenidos de los trabajos realizados; sin embargo, pronto se percata de que no es posible ya que, especialmente del taller de fundición, salen pocas piezas. Este taller, del que es responsable Koldo Azpiazu, originará muchos problemas tanto económicos como personales (la relación entre Oteiza y Azpiazu se va deteriorando). Por otro lado, a pesar de que en un primer momento se piensa que con el capital que les otorga la Asociación será suficiente, pronto descubren que éste es insuficiente (no llega para pagar a los profesores, comprar el material, instalar nuevos talleres, etc.). Además cada año la Asociación reduce el capital destinado a la Escuela, por lo que, en muchas ocasiones, Oteiza tiene que poner de su propio dinero.

No obstante, a pesar de todas estas dificultades económicas, el año 1972 es especialmente productivo. Artistas como Remigio

Mendiburu y José Luís Zumeta aceptan llevar sus obras a la Escuela para que la Asociación las compre con el objetivo de formar parte del Museo de Arte Contemporáneo, que, en un principio, se piense instalar en la localidad y que finalmente no se consigue. Mendiburu aporta las obras: *Homenaje al Aizkolari*, *Kanka-Zura*, *Homenaje a la Txalaparta*, *Jaula para pájaros libres*; y J. L. Zumeta: *Basajaun Lotan*, *Envoltura-protección*, *Buru-ukall- arri* y *Sin título*. Ambos artistas valoran sus lotes en 350. 000 pesetas que finalmente la Asociación desestima adquirir. (Escuela de Arte de Deba, 1973) [fig. 6].



Remigio Mendiburu: *Homenaje a la txalaparta* 1961. Roble

Durante este año, también se producen abundantes obras de la sección de piedra y escultura -entre las que destacan las realizadas para Oteiza en bronce y piedra.procedentes-, del taller de fundición artística, del de fotografía y del de grabado. Con respecto a este último, se realizan grabados artísticos, diseño de ilustraciones, postales, calendarios,

carteles -se llevan a cabo diversos carteles para las fiestas de Tolosa, Deba, Motrico y Ondarroa; así como un cartel para una ikastola y otro para un centro de Jóvenes- y portadas de libros como la traducción, maquetación e ilustración del libro de Pío Baroja *Jaun de Alzate*. El empresario y promotor cultural vizcaíno Leopoldo Zugaza –director de la editorial Ederti de Durango (Vizcaya)- encarga, en junio estampar la colección de grabados denominada *24 artistas vascos presentan su obra gráfica*. Al año siguiente, en 1973, también manda estampar en la Escuela una serigrafía de Rafael Ruiz Balerdi que edita el propio Zugaza y para la que se realiza una tirada de 300 ejemplares. Por las tardes, el laboratorio infantil prosigue con su actividad, mientras que en horario nocturno se imparten, junto a la teoría del grabado y modelado, clases de diferentes materias como etnografía, historia de la psicología, sociología del arte, mitología, historia de la música y audiciones e idiomas (francés y euskera). El propio Jorge Oteiza imparte una clase sobre el Frente Cultural Vasco y otra sobre Lingüística y Universidad Vasca.

Sin embargo, las malas relaciones que se crean entre los artistas que trabajaban asiduamente en la Escuela, sumado a los problemas económicos, motiva que Jorge Oteiza abandone definitivamente el proyecto en 1972. Años después recuerda esta experiencia de la siguiente manera:

Lugar insuficiente, medios lentos, pocos, pero sobre todo la falta total de ímpetu, de espíritu, de generosidad, de sacrificio, por parte de los artistas que debieron haberme acompañado hasta dejar en funcionamiento la Escuela. Los diez meses que viví en ella, una experiencia triste, una juventud sin disciplina voluntaria de trabajo, insensata, miope de visión para imaginar comportamientos, hipócritas delante de mí: Todos divididos a mi espalda, actuando por su cuenta, conspirando para mandar. Sigo sin entender este estilo suicida de nuestra conducta, que lo considero además no vasco, pero que no veo otro y que la conducta de estos

hombres, de estos hombres de nuestros partidos políticos, hombres políticamente perdidos, hoy estamos, para nuestra desgracia, comprobando (Pelay Orozco, 1978: 589).

Pese a todas estas trabas, lo cierto es que los miembros de la Escuela colaboraron activamente en el entramado socio-cultural de principios de los años setenta: en las exposiciones producidas en las Muestras de Artes Plásticas de Baracaldo, en los Encuentros de Pamplona, junto al equipo Aranzadi (con motivo de las excavaciones de la cueva de Ekain) y, posteriormente, en las campañas a favor del euskera o en las movilizaciones en contra de la Central Nuclear de Lemóniz (Vizcaya).

Tras la marcha de Jorge Oteiza, la Escuela permanece abierta unos años más, dirigida por Koldo Azpiazu y José María Larramendi, aunque su continuidad siempre está en entredicho. Ante su inminente cierre, artistas como Remigio Mendiburu aparecen en la prensa local exponiendo la importancia que tiene para el País Vasco la conservación de un centro de estas características (Alabaldetrecu, 1973:48).

Finalmente, la Escuela Experimental de Arte de Deba deja de existir como tal pasando a convertirse en 1981 en un Centro de Enseñanzas Artesanales. Esta transformación es posible gracias tanto a la iniciativa pública (Ayuntamiento de Deba, Diputación Foral de Guipúzcoa y Gobierno Vasco) como al apoyo que brindaron diversas personalidades del mundo de la cultura (Néstor Basterretxea, Juan San Martín o Julio Caro Baroja, entre otros), quienes constituyen un patronato para llevar a cabo esta iniciativa. Aunque mantiene el germen de la anterior Escuela, las pretensiones utópicas de Jorge Oteiza se tornaron más realistas con las necesidades de la sociedad. Se trata de hacer del arte un oficio, es decir, se convierte en una escuela más artesanal que estética. Los objetivos que persigue son de carácter pedagógico, cultural y social:

Pedagógicos: Llenar un vacío en el campo educativo de los

oficios tradicionales y ofertar a nuestra juventud unos estudios donde poder desarrollar su trabajo e iniciativas sin poner para ello más barreras que las del trabajo, y el esfuerzo personal. La limitación para el ingreso en la escuela es el límite de edad (16 años). Si bien en algunas ocasiones –sobre todo en los primeros cursos- se ha tenido que realizar una prueba selectiva de ingreso por el exceso de la demanda.

Culturales: La preservación de nuestras raíces culturales, pero al mismo tiempo dotándoles de los conocimientos técnicos y artísticos suficientes para crear profesionales que partiendo de los antiguos materiales y tecnologías, sean capaces de alcanzar productos completamente modernos y con un alto nivel de diseño y calidad.

Sociales: Conscientes de la sociedad en la que la escuela se desarrolla, también se trata de servir a la colectividad en la que está enmarcada y para ello realiza actividades de colaboración con distintos organismos públicos y privados(Campo, 2008: 181-182).

El centro aborda la enseñanza de cuatro oficios básicos: cerámica, talla de piedra y madera, fundición de bronce y grabado calcográfico. También se imparte una clase teórica de Historia del Arte y Forma y Color (conceptos básicos de diseño).

Con respecto al taller de grabado calcográfico, el profesor actualmente continúa siendo Juan Luís Baroja Collet, quien aprende la técnica con Mari Puri Herrero y Gabriel Ramos Uranga, en 1979, para, posteriormente, ampliar sus conocimientos con Ignacio Chillida. Éste último, al igual que hiciese Gabriel Ramos Uranga, también impartirá cursos de grabado en dicho Centro.El aula está preparada para que en ella se pueda impartir el aprendizaje del grabado calcográfico y su estampación. En los talleres de grabado, han quedado las antiguas técnicas como medio de multiplicación de la imagen

que hoy crea el grabador de manera artesana, personal y directa en cada plancha, que es estampada también de manera exclusiva. En este aula se hace un recorrido a través de las diferentes técnicas que se conocen para grabar: punta seca, buril, aguafuerte, aguatinta, manera negra o “mezzotinta”, al azúcar, etc., así como las diferentes maneras de estampar o imprimir, bien sea con uno o varios colores sobre una o varias planchas.

A través de las diferentes experiencias artístico-educativas que hemos analizado hasta el momento, se ha constatado la dificultad con la que se encuentran los artistas en estos años, para poder completar su formación artística. Así mismo, junto a la Escuela Superior de Bellas Artes o la Escuela Experimental de Arte de Deba, durante estos años, tienen lugar otras iniciativas educativas más modestas que las mencionadas en la que se trata de dar respuesta a la falta de instituciones para el aprendizaje y práctica de la actividad artística en el País Vasco.

Entre ellas se deben destacar las experiencias, en el ámbito de la pedagogía infantil, llevadas a cabo por José Antonio Sistiaga, en los años sesenta, – Academia de los Jueves, San Sebastián (1963-1968)- y en los setenta por Rafael Ruiz Balerdi –en las escuelas públicas de Herrera, Andoain y Lasarte (1973-1978)- y de José Luís Zumeta –en la ikastola Landaberri de Usúrbil (1973).

De igual modo, en la década de los setenta, surgen diversos centros multidisciplinarios de creación artística como el Taller de Aya dirigido por Reinaldo López y Xabier Laka (1977), el Taller de Artes Visuales, bajo la dirección de Javier y Jaime Morrás (Pamplona, 1977) que en homenaje al escultor oriotarra ha pasado a llamarse Oteiza Ikaskunde, la Universidad Popular de Recaldeberri (1976), los Talleres de Arte de la Universidad Autónoma de Bilbao (1977-1978) o el intento frustrado de la puesta en marcha del Proyecto Nuevo Arte y Producción Lekaroz (1977).

1. 3.- Talleres de grabado fuera del País Vasco

Aquellos artistas que muestran una predilección por el mundo del grabado tienen que aprender las técnicas fuera del País Vasco, debido a la carencia de talleres para tal fin. Anteriormente hemos comprobado cómo algunas artistas –Mari Puri Herrero, Marta Cárdenas o Clara Gangutia- tienen su primera aproximación al procedimiento calcográfico en escuelas de Bellas Artes extranjeras (Ámsterdam, París y Roma, respectivamente), para, a continuación, una vez instaladas en España, continuar con su aprendizaje en diferentes talleres.

En este apartado, a pesar de que existen más centros, se analizan únicamente aquellos más relevantes a los que acuden los artistas de origen vasco, tanto los que se ubican en España como en el extranjero. Se estudia desde quiénes son los maestros, los técnicos, los procedimientos que se enseñan, hasta los materiales que emplean, etc.

Gracias a la aparición paulatina de estos espacios en los que los artistas, además de tener la posibilidad de trabajar en equipo junto a los técnicos, tienen a su alcance tanto los conocimientos como las herramientas necesarias para plasmar sus ideas, la disciplina del grabado, hasta entonces poco conocida, se va consolidando. De esta manera, el taller se convierte en el lugar donde artistas, técnicos y estampadores, establecen una dinámica de trabajo basada en la experimentación, el intercambio de ideas y la colaboración (Gener, 2006:22).

Taller de Dimitri Papagueorguiu

Dimitri Papagueorguiu nace en 1928, en Nea Makrissi (Grecia). Se forma en la Escuela Superior de Bellas Artes de Atenas, aunque se inicia en la práctica del grabado desde pequeño,

acompañando al grupo cultural *Los Partisanos* de la resistencia griega picando con un alfiler la membrana del *stencil* (Papagueorguiu, 1996: 35).

Desde octubre 1954 -gracias a una beca concedida como fruto de las buenas relaciones culturales entre el Gobierno griego y español- se instala en Madrid donde asiste a las clases de grabado impartidas por Luís Alegre en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. A pesar de que, como él mismo comenta, esta experiencia no le satisface, debido al escaso interés que encuentra por parte del alumnado por las técnicas de estampación, su estancia le permite entrar en contacto con el ambiente artístico del momento:

[...] Decidí ponerme camino a la aventura; y todos me tomaban por loco. Eso de ampliar estudios de las artes de la stampa en Madrid fue una decepción. En la clase de San Fernando me encontré con uno o dos alumnos. Parecía que aquellas artes habían acabado con Goya, y muy pocos se atrevían con el ácido, con la madera y con la piedra. En cambio, me encontré con muy buenos pintores, poetas y músicos que veían por primera vez "un griego vivo". Me di cuenta de que no había cambiado de país, sino que me encontraba con personas como las de mi tierra y hablábamos las mismas historias y paseábamos las mismas esperanzas.

Alquilé un sótano donde la humedad lo invadía todo; pero no faltaba el ánimo, y por suerte pude encontrar piedras litográficas, prensa y tórculo. Entre el grupo de compañeros y amigos, y el humor del compañero madrileño estampador, en aquellos tiempos oscuros pasábamos horas felices (Papagueorguiu, 1996: 35).

Por estos años, junto a un grupo de jóvenes artistas pertenecientes a la Escuela Superior de Bellas Artes –Manuel Alcorlo, Enrique Ortiz, Antonio Zarco y Carlos Pascual de Lara- funda, en la capital madrileña, un taller en régimen de cooperativa que se denomina Grupo Boj -por ser la madera más

dura para grabar-, más concretamente Grupo Boj. Los Parias -por su condición social-, en el que se emplean las prensas y herramientas de Carlos Pascual de Lara. Se trata de un taller experimental que persigue atraer a todos aquellos artistas que muestran un interés especial por el mundo del grabado. Entre otros, allí estampan sus primeras obras Antonio Saura y Manuel Viola. Durante los tres años que permanece abierto realizan estampas populares: cristos crucificados, vírgenes con el niño Jesús, paisajes desolados y felicitaciones navideñas para conseguir algún dinero (Papagueorgui, 1996: 35). Sin embargo, la falta de apoyo económico, unido a la muerte de Carlos Pascual de Lara (en 1958) y la marcha a Roma como pensionados de Antonio Zarco y Manuel Alcorlo, hizo que el grupo se disolviera (Gallego, 1990: 441-442).

Poco tiempo después, el artista griego crea el primer taller particular de grabado que existe en Madrid, ubicado en la calle Modesto Lafuente nº 78, en el que los artistas pueden hacer su obra de manera libre, en un momento en que la libertad es un bien que escasea (Papagueorgui García, 2003). A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, los principales grabadores españoles del momento, a excepción de aquellos que trabajaban en talleres extranjeros, pasan por él. En este estudio inicia la publicación de una de las primeras ediciones madrileñas de grabado de venta por suscripción: la *Colección Boj de artistas grabadores*, ensayando toda clase de técnicas de estampación. Hasta el año 1963 se editan estampas de treinta y seis pintores españoles (Vázquez Díaz, Palencia, Delgado, Valdivieso, Cossío, Maruja Mallo, Antonio López, etc.) en tiradas de 140 ejemplares a un precio de 100 pesetas (Papagueorgui, 1996: 36). A pesar de que finalmente esta iniciativa naufraga por motivos económicos, algunos autores como Antonio Gallego, consideran este proyecto como uno de los precursores del desarrollo que el grabado experimenta en la década de los sesenta y setenta (Gallego, 1990: 495).

También ha llevado a cabo la ilustración de libros de artista con textos de poetas y grabados suyos, entre los que destacan los poemas de Ángel Crespo, *Júpiter* (1957), los *Versos del caminante* de León de Felipe (1977) o *La bondad en el sendero de los lobos* de Odisseus Elytis (1977).

En lo que respecta a su taller, como miembro del grupo de Estampa Popular de Madrid, muchos de sus integrantes realizan sus grabados en él, donde nadie necesita maestro, ya que los unos aprenden de los otros; constituyéndose en un lugar de trabajo e investigación para muchos artistas interesados en el arte de la incisión (Martínez, 1996: 495).

Puede decirse que, en un momento u otro, prácticamente todos los artistas vascos que se interesan por el mundo de la gráfica acuden al taller. En 1964 Rafael Ruiz Balerdi aprende grabado junto a él (Llano Gorostia, 1980: 183). También introdujo en esta técnica a Vicente Ameztoy quien, mientras asiste a las clases de Antonio López en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, realiza algunas pruebas en el taller madrileño (Ameztoy, Moya y Herrero, 1979: 75). De la misma manera, en 1962, Mari Puri Herrero emprende su singladura en el mundo de la gráfica estampando junto al maestro griegocuatro linóleos que no se llegan a editar. Posteriormente, en 1976, vuelve a estampar en su taller los aguafuertes de la serie del libro *Poesías de San Juan de la Cruz* editados por Pedro de Ibarra. Por otro lado, a Marta Cárdenas le indica el procedimiento que, a su juicio, debe escoger dado su carácter: trabajar la tinta al azúcar, ya que se trata de dibujar sobre la plancha de una manera directa (Marta Cárdenas, comunicación personal). Diferente es el caso de Ignacio Chillida quien, en 1975, como comprobaremos más adelante, acude en calidad de técnico, no de artista, para aprender el oficio.

La labor de promoción y enseñanza del arte gráfico desarrollada en su taller perdura hasta el año 1982, en que pasa a ser profesor de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Inicialmente también asesora técnicamente al Grupo Quince, otro taller que abre sus puertas en la capital madrileña en 1971 y que analizaremos a continuación.

Puede decirse que Dimitri no sólo ha sido un gran artista-grabador sino que ha sido un artista comprometido con las técnicas de estampación tradicionales. A lo largo de su vida ha realizado grandes esfuerzos por extender y popularizar esta disciplina entre los artistas y el público, en una época en la que la inquietud grabadora de los artistas chocaba con la indiferencia del público (Papageorgiu García, 2003). José María Moreno Galván ensalza su labor en la gráfica española del siguiente modo:

Dimitri Papageorgiu (sic), el otro griego de Madrid, ha jugado un papel decisivo en el desarrollo del grabado en España. Dotado de un gran oficio y de una gran eficacia didáctica, por su taller de Madrid han pasado todos los profesionales que, en estos últimos años, han querido hacer alguna incursión más o menos ocasional por los tórculos y planchas del grabado. Los personajes de su expresión tienen una ensoñada poesía y viven deliberadamente su misterio. Si en él aparece alguna vez la crítica, es una alusión despojada de acción vindicativa. Todo ello está avalado por una gran destreza magistral en el cultivo de su propio oficio (Moreno Glaván, 1969: 177).

Taller de Enrique Ortiz

El pintor y grabador Enrique Ortiz Alonso nace en Ourense en 1934. Realiza sus estudios de pintura, pero sobre todo de litografía y grabado, en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid. Completa su formación en la École des BeuxArts de París y, gracias a una beca de la Fundación March, viaja por Alemania y Gran Bretaña para ampliar sus conocimientos técnicos. Forma parte del grupode grabado Los Parias y

posteriormente abre su propio taller ubicado en la calle Ilustración, al lado de la madrileña Estación del Norte

Junto a él la artista Mari Puri Herrero, durante el periodo comprendido entre 1963 y 1965, perfecciona la técnica litográfica y se adentra en el grabado calcográfico. Allí estampa sus primeros aguafuertes, fechados en 1963. A pesar de que en el catálogo de su obra gráfica editado por la Caja de Ahorros Vizcaína en 1982, figuran que están realizados en Bilbao, la artista los estampó en el taller madrileño de Enrique Ortiz, ya que todavía no poseía un tórculo. Posteriormente, durante 1964 también estampa junto a él cuatro litografías que no se llegan a editar y, por último, en 1965 estampa otro aguafuerte. (Mari Puri Herrero, comunicación personal).

Comienza a acudir una vez que domina la técnica del linóleo de la mano del maestro Dimitri Papagueorgui. En más de una ocasión la artista vizcaína ha comentado lo cómoda que se siente trabajando junto a Enrique Ortiz ya que, además de encontrar una mayor tranquilidad para estampar- dado que no hay tanta gente como en el de Dimitri- ambos comparten la misma visión acerca del mundo del grabado (Mari Puri Herrero, Comunicación personal). Finalmente, la artista abandona el taller para acudir a la Escuela Superior de Bellas Artes de Ámsterdam.

Grupo Quince

El Grupo Quince está formado por quince socios, de profesiones diversas (médicos, arquitectos, abogados, etc.), ajenos al mundo artístico pero aficionados al arte, que llevan a cabo la creación de un centro artístico dedicado a la realización y promoción de la obra gráfica original, cuya finalidad es brindar la posibilidad a artistas de otras disciplinas de acercarse al mundo del grabado. Entre otros, forman parte Paco

Ordóñez, Martínez Calzón, Valentín Rodríguez, Alberto Portera, Serrano Suñer, María Josefa Huarte, María Corral, Mark y Denisse Rich, Juana Mordó, José Ayllón y Carmen Giménez.

Fruto de esta iniciativa privada se constituye, el 1 de octubre de 1971 en la madrileña calle Fortuny, nº 14, el Grupo Quince, cuya actividad se desarrolla entre 1971 y 1985 a través de tres campos diferentes y complementarios: taller, galería y editorial. Se crea, por tanto, como un centro de difusión cultural, de experimentación e investigación de nuevas técnicas y de promoción del grabado, como un centro de referencia donde los artistas comparten sus experiencias (Garrido, 2006:17); contribuyendo, así, a revitalizar el mundo de la gráfica que por este periodo se encuentra aletargado (Gallego, 1990: 496).

María Corral y José Ayllón son los directores artísticos y Carmen Giménez es la encargada de la difusión y comercialización de la obra. El taller, equipado con una prensa litográfica y dos tórculos cuenta con el asesoramiento técnico inicial de Dimitri Papagueorgui, al que sustituye en la dirección técnica, de 1972 a 1975, Antonio Lorenzo quien está, a su vez, muy relacionado con la difusión del arte gráfico en el entorno del grupo de artistas cercanos al Museo de Arte Abstracto de Cuenca. El argentino Oscar Manesi, ayudado por Ramiro Undabeytia, dirige la parte del grabado calcográfico desde 1976 hasta la clausura definitiva en 1985. En litografía el Grupo Quince dispone de la experiencia de Manuel Repila, y desde 1974 hasta 1980 de la del americano Don Herbert quien, desde 1984, trabaja como profesor invitado y responsable del Taller de Litografía en el Centro de Arte Arteleku de San Sebastián donde ha realizado ediciones de artistas como Bonifacio Alfonso, Roberto González, Joan Hernández Pijoan, Juan Genovés o Jürgen Partenheimer, entre otros

Además de los mencionados, en el taller también trabajan como estampadores: Monír, Virgilio Aviado, Abou Ali AbdelAziz,

Niels Borch, Faik, Denis Long, Manuel Pérez, Niis Jensen y Pady, que pusieron la calidad técnica de su trabajo al servicio de la creatividad de los artistas (Gener 2006:25). Por este estudio pasan muchos de los artistas, tanto nacionales como internacionales, que están activos en Madrid.

Al contar con una galería propia, se celebran numerosas exposiciones de obra gráfica que posteriormente se trasladan a salas de otras ciudades españolas. Las muestras se completan con la participación en ferias internacionales como la FIAC de París, Arteferia de Bolonia y la feria de Basilea. En ellas tienen la oportunidad de relacionarse con otros talleres y galerías de obra gráfica (el taller Gemini Gel de Los Ángeles o Universal Limited Art Editions) y a partir de estos contactos surgirán colaboraciones con grandes editoriales (Paul Cornwall-Jones de la editora Petersburg Press, o Robert Feldman de Parasol Press) (Gener 2006:24).

El Grupo Quince también acerca al público español la obra gráfica de artistas extranjeros como David Hockney, ManRay, ClaesOldenburg, JimDine o Santomaso, al tiempo que proyecta internacionalmente a los artistas españoles. Por ejemplo, entre 1979 y 1981, se lleva a cabo una muestra itinerante por diferentes museos y universidades de Norteamérica, denominada *Contemporany Spanish Prints*, en la que se muestra la obra gráfica de más una treintena de artistas españoles, entre los que figuran Bonifacio Alfonso, Eduardo Chillida y Andrés Nagel.

También se editan carpetas y estampas sueltas de más de un centenar de pintores y escultores nacionales como Bonifacio Alfonso, Antonio Saura, Rafael Canogar, Carmen Laffon, Millares, Claudio Bravo, Amadeo Gabino, Lucio Muñoz, Juan Romero, Mompó, Eusebio Sempere, Guinovart, Rosa Biadiu, Enrique Gran, Joan Ponc, RafolsCasamada, Alfonso Fraile, Pepe Hernández y Gordillo, entre otros. De la misma manera, trabajan en el centro artistas extranjeros como el cubano Jesse Fernández, el argentino Ernesto Deira, el estadounidense

Robert Smith o el italiano Fabricio Plessi.

A su vez, la mayoría de los artistas vascos que se interesan en un momento dado por el mundo de la gráfica pasan por este centro: Bonifacio Alfonso, Mari Puri Herrero, Andrés Nagel, Vicente Ameztoy, Ramón Zurriarain, Marta Cárdenas, Carlos Sanz o Clara Gangutia.

Fernando Zóbel y el taller de grabado en torno al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca

A pesar de que la personalidad de Fernando Zóbel (Manila, 1924 – Roma, 1984) conjuga múltiples facetas -pintor, grabador, coleccionista, historiador, profesor, bibliógrafo, mecenas, fundador de un museo, etc.- nos interesa fundamentalmente su vertiente como editor y difusor de obra gráfica. Su dedicación al mundo del grabado se remonta a finales de los años cuarenta. Tras licenciarse en la Universidad de Harvard, prolonga su estancia allí trabajando como ayudante del Departamento de Artes Gráficas del Harvard College Library con el fin de seguir pintando e investigando. De igual modo, junto a los pintores de la denominada Escuela de Boston (Reed Champion, James Pfeufer y Hayman Bloom) y, posteriormente, en la escuela de diseño de Rhode Island School of Design de Providence, se adentra en la realización y ejecución de la obra gráfica mediante diferentes técnicas de estampación (aguafuerte, xilografía, litografía, etc.) (Pérez Mdero, 1999: 12).

En 1955 visita España en un viaje que realiza durante tres meses por Europa. Durante esta estancia descubre la joven pintura española, pero no es hasta 1961 cuando se instala definitivamente en Madrid. Allí entabla amistad con artistas abstractos como Antonio Lorenzo, Luís Feito, Eusebio Sempere, Gerardo Rueda y Gustavo Torner. Este último, en 1963, le invita a conocer su localidad natal, Cuenca, ciudad que le

cautivadesde el principio y en la cual decide instalar el Museo de Arte Abstracto Español.

El museo, ubicado en las Casas Colgadas -el monumento más emblemático de la ciudad-, se crea con los fondos de su propia colección de artequereúne obras de artistas abstractos españoles como Rueda, Sempere, Saura, Chirino, Lorenzo, Torner, Feito, Tàpies, Millares, Chillida, Oteiza o Mompó, entre otros. En mayo de 1964 Chillida es invitado por Antonio Saura para visitar Cuenca. Fruto de esa estancia conoce a Zóbel con quien llega a un acuerdo para incorporar su obra *AbestiGogora IV*, realizada en 1959, a su colección. En la actualidad, dicha obra se encuentra ubicada en la entrada del Museo.

Sin embargo, como puede apreciarse en el texto que Zóbel escribe, en febrero de 1966, para el primer catálogo del museo (De la Torre, 2005), en un primer momento pasa gran parte del año 1962 buscando infructuosamente por la ciudad de Toledo un edificio apropiado para albergar su colección. Finalmente, en el transcurso de una reunión, celebrada en 1963, a la que junto a él asisten, Abel Martín, Eusebio Sempere y Gustavo Torner, éste último propone la visita a las Casas Colgadas de Cuenca que se prevén restaurar a cargo del Ayuntamiento conquense para destinarlas a fines culturales.

Transcurridos tres años de arduo trabajo (1963-1966), el 30 de junio de 1966, finalmente se inaugura el Museo Español de Arte Abstracto que muestra al público un panorama del arte actual. Tanto la prensa nacional como buena parte de la internacional se hacen eco de la inauguración del Museo. Entre la prensa internacional que publica la noticia se encuentran: *Time Magazine*, *ArchitecturalForum*, *New York HeraldTribune*, *New York Time*, publicaciones de Nueva York; *Studio International* y *London DailyTelegraph* de Londres; *Gazette des Beaux Arts* de París y otros diarios y revistas de Alemania, Ámsterdam, Argentina, Checoslovaquia, Portugal, Brasil, Japón, Filipinas, Panamá, México, etc.

Gustavo Torneres nombrado codirector y Gerardo Rueda conservador. Así mismo, figuraron como conservadores honorarios el Gobernador y el Alcalde de Cuenca, Antonio Lorenzo, Eusebio Sempere, Fernando Nuño, Rodrigo Lozano de la Fuente y Fernando Nicolás Isasa. Los conservadores agregados son los pintores Jorge Teixedor y José María López Yturralde, y secretario, el también pintor Nicolás Sauquillo. En dichas labores también colaboran, entre otros, los artesanos José Serrano García, Domingo Garrote Bautista, Rafael Saiz Moset y Felipe Martín Jiménez (Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, 1996). A la vez que se acuerda la ubicación del Museo y se inician los trabajos museísticos, se proyectan las ediciones de obra gráfica, editándose la primera serigrafía de César Manrique.

Desde sus inicios una de las principales actividades que se llevan a cabo en el museo es la realización de ediciones de obra gráfica (De la Torre, 2005:54), labor en la que será clave la figura de Antonio Lorenzo quien se ocupará de algunas de las primeras ediciones de grabado y de los artistas vinculados a éste. A principios de los años sesenta, junto a Gerardo Rueda y Fernando Zóbel, viaja a París donde Zóbel les lleva a visitar el taller calcográfico del norteamericano Bernard Childs (1910-1985) para que observen cómo trabaja (en el segundo catálogo, editado en 1969 y diseñado por Ricard Giralt Miracle, figura como conservador del museo). A lo largo de la década, Zóbel continuará manteniendo con él una estrecha correspondencia en la que el maestro grabador le describe los interiores del taller y los problemas que se pueden encontrar a la hora de realizar una estampa (Pérez Madero, 1999:12). Además, aprovechan el viaje para adquirir el primer tórculo para el museo y un amplio surtido de materiales para el grabado (desde tintas, rascadores, punzones, bruñidores, hasta un pequeño tórculo al que le quitan las aspas para que quepa en el coche) que compran en la casa Charbonelle, ubicada en la parisina Rue Montebello. Esta breve estancia en el estudio de Childs le sirve a Antonio Lorenzo de estímulo para interesarse

por esta disciplina.

Posteriormente, a finales de los años sesenta, Fernando Zóbel le sugiere que cree un taller de grabado en Cuenca para trabajar en verano a la sombra del museo. Para llevarlo a cabo le compra un tórculo, que instala en su estudio-vivienda de la calle San Pedro, con el que tan sólo trabajan unos cuantos artistas entre los que se encuentran Gabriel Ramos Uranga y Bonifacio Alfonso (Lorenzo, 1999:10).

Finalmente, la experiencia apenas dura dos veranos, ya que por su estudio el único artista que trabaja de forma constante es Bonifacio Alfonso, quien decide instalarse en la ciudad—en la que residirá casi tres décadas, de 1968 a 1996— para aprender junto a él la técnica del grabado calcográfico. Trabajan juntos tres años hasta que Bonifacio reúne el dinero suficiente para comprarse una prensa en Madrid con la que puede estampar sus propios grabados (Bonifacio Alfonso, comunicación personal). A diferencia de éste, Gabriel Ramos Uranga en cuanto perfecciona la técnica, regresa al País Vasco para montar su propio taller (Macazaga, 2013).

Se debe tener en cuenta cómo, a lo largo de la segunda mitad de los años sesenta, van llegando a la ciudad de la Hoz del Huécar diversos artistas que se vinculan con el museo. Además de los que ya hacían tiempo que residen ella —como los pintores Antonio Saura y Gustavo Torner o Bonifacio Alfonso; el ceramista Pedro Mercedes; el poeta Federico Muelas o el escritor Cesar González Ruano—, se les unen los pintores Antonio Lorenzo, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, José Guerrero, Manuel Hernández Mompó, Manolo Millares, Abel Martín, Ángel Cruz, Salvador Victoria; el escultor Amadeo Gabino; los fotógrafos Fernando Nuño y Jaume Blassi y el ingeniero y coleccionista de arte abstracto, Mario Barberá; entre otros. Algunos autores han denominado a este grupo de artistas, próximos a la corriente informalista, como “grupo de Cuenca” o “escuela de Cuenca” (Bozal 1978: 394-395). Sin embargo, Bonifacio Alfonso se opone a dicho encasillamiento:

“Allí no había grupo de pintores, había amigos..., de escuela de Cuenca nada. [...] Había un grupo de artistas que venían, se iban... y algunos volvían a venir” (Pérez Hernando, 1998:20).

Del mismo modo, en los años setenta continúan acercándose al museo nombres tan dispares como Alberto Corazón, Rafael Solbes, Manolo Valdés, Mitso Miura, Nacho Criado, Miguel Ángel Campano, el fotógrafo Cristóbal Hara, Pancho Ortuño, Jürgen Partenheimer y el serígrafo Javier Cebrián, entre otros (De la Torre, 2005: 57). Durante estos años, Zóbel tiene por costumbre invitar a visitar la ciudad, alojados en su céntrica vivienda de la calle San Pedro, a una serie de artistas con el fin de que conozcan el ambiente cultural que se está gestando en torno al museo. Entre otros se acercan los grabadores Bernard Childs y Don Herbert. Bernard Childs reside en la ciudad con quince meses invitado por Zóbel. Durante esta estancia tanto Antonio Lorenzo como Bonifacio Alfonso perfeccionan, junto a él, las técnicas de estampación. Del mismo modo, también visita la ciudad el litógrafo del Grupo Quince, Don Herbert, con quien Bonifacio ha realizado una serie de litografías en 1975 en el taller madrileño de la calle Fortuny. Herbert, durante la semana que permanece allí, le enseña al artista vasco a emplear la máquina litográfica que ha instalado en su casa-estudio.

También gracias a Antonio Saura llegan a la ciudad el artista perteneciente al grupo Cobra, Asger Jorn y el litógrafo danés Peter Bramsem (Bonet, 2007:14). Se debe tener en cuenta que en una localidad tan pequeña como Cuenca, durante la década de los setenta, se genera un clima artístico muy intenso. Además de contar con la presencia de Zóbel, considerado como un verdadero mecenas, y el Museo de Arte Abstracto Español, también residen los artistas del grupo El Paso. Entre ellos se encuentra Antonio Saura quien, al igual que Zóbel, tiene la posibilidad de viajar al extranjero y mostrar las nuevas corrientes y tendencias que observa al resto de artistas que se encuentran en la ciudad, como es el caso de Bonifacio [fig.



Luis Muro, Antonio Saura, Fernando Zóbel, Ben Cabrera, Rocío Urquijo y Bonifacio en la Plaza Mayor de Cuenca.

Centrándonos en la edición de obra gráfica, además de los anteriormente citados, por Cuenca también pasan, los diseñadores gráficos Jorge Blassi y Ricard Giralt Miracle –encargados de las ediciones para el museo-, los pintores Pancho Ortuño y Charo Mirat –que montan un taller de grabado en Sevilla, Joaquín Sáenz –litógrafo y pintor- y Meli Pérez Madero –pasa sus fotografías a zinc para imprimirlas como grabados. Zóbel realiza varias ediciones con este método, pasando sus dibujos fotomecánicamente a la plancha, aunque terminadas siempre a mano, para después imprimirlo mecánicamente

Por otro lado, Segundo Santos se convierte en el papelero de la ciudad. Instala un taller -molino para la elaboración de papeles hechos a mano, realizando la mayoría de los que Zóbel

utiliza, en esos años, en las ediciones de sus grabados, con anagrama incluido (Pérez Madero, 1999: 13).

En su tarea como editor, también cuenta con la colaboración de Abel Martín para realizar una edición de serigrafías de los siguientes pintores abstractos: Bonifacio Alfonso, Antonio Lorenzo, César Manrique, Manolo Millares, Manuel H. Mompó, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere y Gustavo Torner. Esta iniciativa tiene bastante éxito en un momento en que la difusión de obra gráfica es prácticamente inexistente: apenas existen talleres, ni galerías cualificadas, por lo que la primera edición de serigrafías se agota con relativa facilidad, a las que ya de forma continuada siguen ediciones tanto de serigrafías, como aguafuertes, litografías y también ediciones de carteles y de reproducciones (Pérez Madero, 1999: 13-14).

En el museo se editan carteles- en 1969 se emplea uno de los *collages* de Bonifacio Alfonso para realizar el cartel del museo-, reproducciones, carpetas y libros de bibliófilo –diseñados por ellos bajo la supervisión de Zóbel- de pintores como el propio Zóbel (*Diagonal Bética* y *La vista seis veces*), Guerreo (*Fosforescencias*), Mompó (*Seis escenas cotidianas*), Millares (*Descubrimiento*), Sempere (*De cuando Góngora estuvo en Cuenca*), Antonio Lorenzo (*Diez variaciones sobre un mismo tema*) y Bonifacio Alfonso (*Cuatro orejas y rabo*), entre otros. En 1975 el Museo, que hasta la fecha había realizado numerosas ediciones gráficas, proyecta la edición de un *Catálogo de la obra gráfica editada por el Museo de Arte Abstracto Español. 1966-1976*, realizado por Rafael Pérez Madero y Silvia Cubiles. Sin embargo, el proyecto no llega a editarse.

A su vez, gracias a las importantes colecciones de grabado que posee –tanto de maestros antiguos (Durero, por ejemplo) como contemporáneos (Bernard Childs o Leonard Baskin)-, así como abundantes libros que adquiere cuando viaja al extranjero- en Londres visita a un matrimonio japonés que restaura grabados-, los artistas que residen en Cuenca pueden contemplar las

obras de artistas extranjeros que, de otra manera, sería imposible hacerlo, ya que Zóbel no duda en prestarlos a todo aquel que se lo pide. En el caso de Bonifacio, le permite llevarse a su casa todo el tiempo que necesite las estampas que posee de Childs y de Baskin. En este último grabador e ilustrador estadounidense (1922-2000) se inspira Bonifacio Alfonso para realizar su propia serie de insectos que lleva a cabo en 1972 (Bonifacio Alfonso, comunicación personal).

De este modo, puede decirse que Fernando Zóbel, como fundador del Museo de Arte Abstracto Español, se convierte en uno de los pioneros en la edición y difusión del grabado en España:

Cuando se inició el museo, hace quince años, no existía en España interés por la obra gráfica. No había forma de que alguien se llevara algo sobre papel. Los pintores jóvenes de aquella generación eran conocidos por un grupo muy minoritario. Diez años más tarde en España hay muchas colecciones públicas que incluyen obras de estos artistas. La obra gráfica ha inundado y creo que en ese cambio de actitud del público ha cumplido un gran papel el Museo de Arte Abstracto de Cuenca (Zóbel, 1978: 25).

En 1978 se amplía tanto la colección artística del museo, particularmente la realizada sobre papel, como el propio edificio (Ortuño, 1978: 32-33). Finalmente, el 22 de diciembre de 1980, Zóbel dona el museo a la Fundación Juan March. Son un total de más de 200 obras -entre obra gráfica, pinturas, esculturas, carteles y otros trabajos de autores españoles contemporáneos- y más de 3.000 libros y otro material bibliográfico sobre arte contemporáneo que se incorporan así a la colección de la Fundación. En 1980 también llega a las Casas Colgadas su colección particular de pintura y su biblioteca privada. En ese mismo año, el museo es galardonado con el Premio del Consejo de Europa, que reconoce la importancia de la colección de más de 700 obras de importantes artistas tanto españoles como extranjeros, y recibe la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, concedida por el Ministerio de

Cultura.

Fundación Maeght

Esta fundación, ubicada en París y creada por el galerista, marchante y editor de libros de arte, Aimé Maeght – consta de una galería (abierta en 1945), una editorial (1946), una imprenta (1966) –denominada Imprenta Arte- y de varias secciones de litografía y grabados sobre cobre (1959).

Su objetivo principal es la creación de libros de bibliofilia mediante dos formas de expresión complementarias donde se aúna el trabajo del artista –responsable de las ilustraciones- y del escritor o poeta – autor del texto-. Aimé y Marguerite Maeght colaboran con los principales artistas contemporáneos: Bonnard, Kandinsky, Braque, Giacometti, Leger, Matisse, Calder, Chagall, Steinberg, Bazalne, Bram van Velde, de quienes son amigos, al tiempo que se convierten en los defensores y promotores de una nueva generación de artistas, como Buja, Adami, Riopelle, Rebeyrolle, Garache, Monory, Titus-Carmel, y algunos españoles, como Tàpies, Miró, Chillida y Palazuelo. En su labor como editor de libros de arte, Aimé Maeght impulsa la colaboración entre pintores y escritores. En sus libros se encuentran junto a las obras de los artistas citados, textos de los grandes poetas franceses de este siglo, como Pierre Reverdy, Jacques Prévert, René Char, Yves Bonnefoy, Roger Caillois, André Malraux, André du Bouchet y Louis Aragon.

Cada libro está pensado en función del tema. El pintor o el escultor, así como el escritor responsable del texto participan en todas las etapas de la realización, desde la selección de las ilustraciones y tipografía hasta la misma impresión. Por otra parte, también se debe de producir un perfecto entendimiento entre el técnico artesano con el artista, dando lugar, de esta forma, a una obra de arte de

gran calidad, producto de un común esfuerzo creativo. Entre ambos deben plantearse nuevos problemas y descubrir nuevas soluciones, tratando de renovar, superar y enriquecer el libro ilustrado (Prat, 1975: 5-6).

En 1959, a través de la puesta en marcha de los talleres de litografía y grabados sobre cobre (aguafuertes, aguatinas, punta secas) originales –hechos a mano por el artista e impresos con prensas artesanales-, ubicados en París y Saint Paul de Vence (Niza). En esta última localidad costera, la Fundación tiene un taller de grabado donde los artistas trabajan en verano. Tanto Joan Miró como Eduardo Chillida acuden a dicho taller para realizar los grabados de gran tamaño que requieren de unas prensas enormes. Alrededor del año 1975 Eduardo Chillida acude junto a su hijo Ignacio para estampar con él [fig. 8].



José Luis Sert, Pepito Artigas, Joan Miró y Eduardo Chillida
en St. Paul de Vence (Niza, Francia), 1970

La Fundación brinda a los artistas una serie de medios con los que puedan experimentar e investigar en aquellas técnicas que sean más afines a su carácter, tratando de enriquecer el grabado tradicional, en condiciones de trabajo libre de las presiones de la eficacia inmediata (Prat, 1975: 7).

El desarrollo de las artes gráficas durante la mitad de la década de los sesenta y de los setenta, provoca que la Fundación amplíe los talleres y el equipo técnico para acoger a una nueva generación de artistas que comienza a interesarse por esta disciplina. Todas las estampas son impresas en un número limitado de copias cuya autenticidad está garantizada por la firma del artista y del ilustrador de cada ejemplar. Por otro lado, las piedras y las planchas, una vez utilizadas, se rayan, después de la impresión, para que no se vuelvan a emplear (Prat, 1975:6).

La Fundación ha trabajado habitualmente con prestigiosos artistas como Miró, Tàpies, Palazuelo o Chillida, entre otros, tanto en estampas sueltas como en ediciones de bibliófilo. Con respecto al escultor donostiarra, éste se introduce en la práctica del grabado por sugerencia del propio Aimé Maeght:

Él [Chillida] empezó en el año 1959. Hasta entonces no había tenido oportunidad de conocer el mundo del grabado. Mi padre conocía el dibujo, etc., las técnicas más sencillas a las que tenía acceso, pero a partir de que entra en Maeght, el director le comenzó a proponer hacer grabados. Mi padre entró en Maeght en 1956 pero desde mucho antes Maeght ya realizaba obra gráfica. Cuando uno entra en esa organización y le empiezan a proponer hacer tanto felicitaciones de navidad, como los libros de Derrière le Miroir, lógicamente va ampliando mucho su horizonte. Para él era absolutamente fundamental, de hecho, no paró en toda su vida de hacer grabado. El último grabado que hicimos fue en el año 2000 cuando el pobre no estaba muy bien, sobre todo para firmar(Ignacio Chillida, comunicación personal).

De esta manera, desde su primera incursión en esta disciplina artística hasta que fallece Aimé Maeght en 1981, la casi totalidad de su obra gráfica es editada por dicha Fundación (Ignacio Chillida, comunicación personal). Sin embargo, también trabaja a menudo con otras editoriales tanto extranjeras -editorial Erker Presse de Saint Gallen (Suiza), por ejemplo- o nacionales -como la editorial Gustavo Gili, denominada *Estampas de la Cometa* (Barcelona)-. La primera es un importante taller de litografía y una editorial muy activa en el campo de la bibliofilia. Chillida comienza a trabajar junto a los directores, Franz Larese y Jurg Janett, en 1967 con la litografía titulada *Uberka* (Curso fluvial). Al igual que hiciera la Fundación Maeght, editan libros y estampas de artistas como Hans Arp, Anna-Eva Bergmann, Max Bill, Piero Dorazio, GüntherFörg, Hans Hartung, AsgerJorn, Robert Motherwell, SergePoliakoff en diálogo con Erza Pound y Andrea Zanzotto, Antoni Tàpies, Mark Tobey, Günter Uecker, etc. En dicha editorial Chillida realiza el libro *Meditation in Kastilien*(1968) del poeta alemán Max Hölzer y *Die Kunstund der Raum* (1969) del filósofo alemán Martin Heidegger.

En cuanto a la segunda, es una de las editoriales españolas de mayor prestigio. A través de la colección *Las Estampas de la Cometa*, recupera una tradición consolidada en los años anteriores a la Guerra Civil mediante la ilustración de textos con obras de un único autor. Hasta que en 1977 se cierra el taller, a *Las Estampas de la Cometa* pertenecen algunos de los grabados más logrados de la vanguardia artística. Se llevan a cabo más de 20 ediciones en las que se incluyen los nombres de artistas como Eduardo Chillida, Bonifacio Alfonso, Antonio Saura, Manolo Millares, Antonio Tàpies, ModestCuixart, Juan Hernández Pijuan o José María Subirachs, entre otros, junto a algunos grabadores extranjeros como Lucio Fontana, Hans Hartung o Erwin Bechtold.

Posteriormente, a partir de 1977, momento en que su hijo Ignacio instala en San Sebastián su taller de grabado Hatz,

éste se convierte en su estampador, ya que para él es más cómodo trabajar en su propia localidad que tener que desplazarse a París.

Puede decirse, por tanto, que desde finales de la década de los cincuenta, en que tiene lugar la primera exposición individual del artista en París-, trabaja junto a Robert Dutrou – maestro grabador y entintador de la FundaciónMaeght de Saint Paul de Vence, quien posteriormente, monta su propio estudio denominado Taller Morsang-. Por otro lado, la Fundación Maeght acude a la imprenta parisina Faquet et Baudier para realizar los libros de bibliofilia que se hacen mediante la técnica xilográfica. Por ejemplo, el primer libro que le edita Maeght, *Le chemin des devins suivi de Ménerbes*, del poeta francés André Frénaud, es realizado por esta imprenta. De esta manera, los libros los edita Maeght pero la tipografía se edita en dichos talleres.

Desde mediados de los años sesenta hasta el año 2000, Eduardo Chillida lleva a cabo numerosos libros de artista en los que emplea diferentes procedimientos de estampación (desde los aguafuertes y litografías de los primeros libros hasta las imprimaciones con madera y sin tinta de los últimos años). A través de estos trabajos rinde homenaje a diferentes intelectuales (músicos, poetas, filósofos): André Frénaud, Max Hölzer, Martin Heidegger, Jorge Guillén, Charles Racine, José Miguel Ullán, Esquilo, Emil Cioran, Edmon Jabès, Yves Bonnefoy, Joan Brossa, José Ángel Valente, Bach, Jorge Semprún, Clara Janés y Parménides. Los libros que se ajustan al periodo de tiempo comprendido en nuestro estudio son: *Le chemin des devins, suivi de Ménerbes* (1966) de André Frénaud, *Meditation in Kastilien* (1968) de Max Hölzer, *Die Kunst und der Raum* (1969) de Martin Heidegger, *Más Allá* (1973) de Jorge Guillén, *Le sujet est la clarière de son corps* (1975) de Charles Racine, *Adoración* (1977) de José Miguel Ullán y *Die Perser* (1978) de Esquilo.