

LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD ESTÉTICA EN EL PAÍS VASCO. LA CREACIÓN DE UN NUEVO IMAGINARIO VASCO (1960-1980)*

Miren Vadillo Eguino
Universidad del País Vasco

1. Introducción

La presente comunicación tiene como objetivo principal reconocer las tentativas que varios artistas vascos tuvieron por crear una imagen que fuera capaz de construir una identidad plástica en el País Vasco en un periodo determinado, desde 1960 hasta 1980. Nuestra pretensión no es entrar en debates sobre la existencia de un arte vasco y sus derivaciones ideológicas -ampliamente debatidas y estudiadas-, sino analizar las imágenes que intencionadamente fueron realizadas para definir una identidad de carácter vasco.

A pesar de que la identidad cultural de un pueblo puede basarse en su lengua, sus costumbres y tradiciones, en nuestro estudio nos adentramos en el aspecto estético de un territorio, debido a la capacidad de la escena creativa para elaborar nuevas identidades, nuevas formas de entendimiento. De hecho, en la época en la que centramos nuestro trabajo, fueron varios los creadores que, mediante sus obras, trataron de forjar una imagen estética que reflejara la idiosincrasia de la zona geográfica que les vio nacer. Las obras de arte adquirieron una importancia singular a la hora de crear una identidad vasca. Con nuestro análisis pretendemos conocer parte de las obras que se realizaron con tal fin.

Para comprender la situación cultural del País Vasco durante el periodo citado debemos dar cuenta del momento histórico-social en el que se inscriben estas obras, ya que son herederas de un clima político adverso para la creación de identidades de signo nacionalista. En los años sesenta, pese a mantenerse el régimen franquista, empieza a vislumbrarse una tímida apertura, ya que comienza a permitirse que comunidades con una historia y cultura propias inicien campañas para la recuperación de sus tradiciones. La década siguiente, la de los setenta, será, como es bien sabido, la de la transición hacia un proceso democrático tras la muerte de Franco. Se trató de un momento de

efervescencia de actividades y reivindicaciones en varios campos, tanto político, social como cultural.

Aún así, no debe olvidarse la herencia de casi cuarenta años de régimen autoritario. La instauración de la dictadura franquista supuso la represión de lenguas y culturas nacionales en nombre de una única identidad nacional que pretendió englobar la diversidad de toda la península, basándose en el pasado (Bozal, 2006: 18). De tal manera que el desarrollo de la vida cultural del País Vasco no fue fácil; ese reduccionismo de todo lo vasco, paradójicamente, lo que provocó fue que la cultura se modulase por tensiones y rupturas que demandaban libertad, tanto en el plano político como en el creativo. La cultura no permaneció ajena a los conflictos, más bien los recreó apropiándose de cualquier reivindicación social para apoyarla con su expresión plástica. Se trató de un momento en el que “arte, cultura y política se fusionaban en una dinámica social y vanguardista” (Golvano, 2005: 17).

2. El ambiente artístico en el País Vasco entre 1960 y 1980

Fruto de la situación política referida surgió en el País Vasco, al igual que en otros puntos de España, un deseo por recuperar una esencialidad propia que se creía perdida. Es a comienzos de la década de los sesenta cuando los creadores empiezan a darse cuenta de sus posibilidades de cambiar la realidad cultural y política (Ugarte, 1996: 85). Los artistas, tanto pintores, escultores como músicos o literatos, ambicionaron crear obras que pudiesen ser definidas como vascas, es decir; únicas, diferentes y propias de la región. El mayor problema al que se enfrentaron era la falta de imágenes y referencias simbólicas del pasado, debido a la inexistencia de antecedentes de un estilo vasco, a excepción de las obras costumbristas de principios del siglo XX.

Sin embargo, esta carencia pronto se vio solventada con las teorías del que podríamos llamar ideólogo del nuevo estilo vasco: Jorge Oteiza. El escultor vasco, con la publicación en 1963 de su afamado libro *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, asentó las bases para la definición de un estilo propio de vanguardia en el País Vasco que, quedaba enraizado en la prehistoria y más concretamente en el *cromlech* neolítico vasco (Guasch, 1985: 196-214). En sus escritos, Oteiza define un estilo autóctono, diferencial y moderno: “¿No estamos pretendiendo explicar en este libro el restablecimiento de nuestro estilo vasco, por su identidad como tratamiento del tiempo, desde el arte contemporáneo?” (Oteiza, 1994: ap. 52). No obstante, el mayor interés que Oteiza tiene es el de concienciar al pueblo de la

posibilidad de recuperar una cultura vasca, ya que según él, el artista renace en un hombre nuevo por un arte nuevo que debe ser transmitido a la sociedad para una nueva vida (1984: 30-33).

Estas ideas son totalmente aceptadas en una sociedad fuertemente imbricada en una época represiva debido al régimen gobernante; por este motivo, todo lo que implicara un cambio era asimilado de buen grado. Todos estos conceptos unidos al deseo del pintor y escultor vizcaíno, Agustín Ibarrola, por participar en la vida popular y también a los varios artistas guipuzcoanos con ganas de hacer frente a la situación de inasistencia cultural en la que se encontraban, dio como consecuencia la creación, a mediados de los años sesenta, del Movimiento de Escuela Vasca. Se trató, a pesar de su brevedad, de una experiencia muy significativa por la voluntad de crear una imagen del arte vasco mediante la reunión de todos los creadores vascos.

Son innumerables los análisis que se han realizado sobre este importante eje de la vanguardia vasca de los años sesenta (Guasch, 1985: 149-159; Martínez Gorriarán; Aguirre Arriaga, 1995; VV.AA., 1995). No obstante, en esta ocasión pretendemos dar unas breves consideraciones sobre el alcance que esta experiencia obtuvo por ser el germen ideológico en la búsqueda de una identidad cultural en las obras plásticas que analizaremos posteriormente.

Como es bien sabido, la manera en la que iban a reunirse todos los artistas vascos era en forma de grupos, uno para cada una de las provincias, *Gaur* (Hoy en euskera) en Guipúzcoa, *Hemen* (Aquí) en Vizcaya, *Orain* (Ahora) en Álava y *Danok* (Todos) en Navarra; este último no llegó presentarse como tal. Incluso se pensó en formar otro grupo, *Baita* (También), para la parte vasca de Francia, que no consiguió configurarse. El primero en comenzar la andadura fue el Grupo *Gaur* –quizás el más alabado y renombrado- capitaneado por Oteiza y Chillida.

Los tres grupos que llegaron a conformarse se daban a conocer mediante una exposición y un manifiesto, un aspecto muy propio de los movimientos de vanguardia. Se puede apreciar cómo a la hora de redactar los mismos, todos siguen las pautas dadas por el iniciador guipuzcoano, con un interés por crear centros de investigación estética, en clara relación con la responsabilidad social que debe asumir el artista, ideas definidas anteriormente por Oteiza (Vadillo, 2007: 61-73). Todos ellos confirman, en esos momentos, la existencia de un arte vasco y moderno: “hace años que la vanguardia del Arte Contemporáneo Español en el mundo se ha abierto y definido con artistas vascos y

que la ESCUELAVASCA es una evidente y fortísima realidad” (Manifiesto Grupo Gaur, Oteiza, 1984: 225).

A pesar de que realizaron un llamamiento a los artistas actuales de todas las tendencias, el Grupo *Gaur* (Fig. núm. 1) estaba formado por artistas (Oteiza, Chillida, Basterretxea, Mendiburu, Balerdi, Sistiaga, Arias y Zumeta) que defendían un arte de vanguardia, centrado sobre todo en un informalismo de carácter gestual. Esta contradicción fue lo que les llevó a tener desavenencias con el grupo vizcaíno *Emen* cuyos miembros provenían de tendencias artísticas dispares. Este es uno de los motivos por los que la unión duró tan poco tiempo. La ruptura de la Escuela Vasca como tal se produjo en Vitoria con motivo de la exposición que iba a dar a conocer al grupo *Orain*.

Las contradicciones entre los grupos, las individualidades y los intereses contrapuestos de algunos de los componentes son algunas de las causas por las que no se pudo dar una continuidad y ni siquiera concluyeron en Pamplona, como era su propósito. No obstante, la impronta que va a dejar en los artistas vascos y en la sociedad va a ser muy significativa, ya que hasta bien entrada la década de los setenta van a sucederse intentos por recuperar su espíritu colectivo. Podemos comprobarlo en palabras del crítico de arte Javier Serrano, quien en 1974 con motivo de subrayar la importancia de la exposición que tuvo lugar en 1966, afirma las características de un arte vasco: “la peculiar situación del País, su paisaje (que abarca color y forma), los materiales de que se dispone naturalmente (de forma especial para la escultura) y su correspondiente valor simbólico, así como las restantes condiciones, imprimen al arte vasco unas características propias. Estas son a veces patentes e inmediatas, pero en otras ocasiones hay que saber rastrearlas en la constitución formal de la obra” (VV.AA. 1995: 545).

Si atendemos a la intencionalidad de crear estos grupos vemos cómo sobre todas las cosas intentan crear una conciencia colectiva sobre el arte vasco; lo cual no implica una homogeneidad estilística, sino una reflexión común sobre la forma de ser de las personas que conviven en la región vasca. El término de “escuela” queda patente que no se refiere a una forma de hacer común en el ámbito estético, sino que más bien se centra en niveles sociológicos, maneras de comportamiento de los artistas. Estas características las observaremos en las obras de arte que a continuación pasamos a analizar.

3. las imágenes creadoras de una identidad

Como consecuencia por un lado de las teorías oteicianas y por el otro de la experiencia del Movimiento de Escuela Vasca, a partir de los años sesenta, en el País Vasco todo el arte que se presentaba con la categoría de “vasco” debía de disfrutar del reconocimiento de la vanguardia. Lo que llama la atención es que, paradójicamente, el concepto de modernidad se basara en la prehistoria vasca, algo común a otras experiencias, como bien explica Valeriano Bozal (2006: 18) “la identidad implica siempre una condición para el tiempo: presente y futuro están condicionados por ese tiempo que fue y que continúa persistiendo, señalando y delimitando el marco en el que cualquier cosa, cualquier actividad o proyecto puede realizarse”. La condición de pasado se contrapone a la modernidad, se oponen tradición-modernidad, pasado-futuro.

Vamos a comprobar cómo esta fusión va a ponerse de manifiesto en varios de los artistas más relevantes de la época. Cabe decir que debido a las dimensiones de esta comunicación tenemos que reducir el número de creadores analizados a aquellos que por un lado sentaron unos precedentes y abrieron un camino, esto son Oteiza y Chillida y por el otro, al artista que más esfuerzos realizó por dotar de una imagen estética al País Vasco: Néstor Basterretxea.

3.1. Antecedentes: Jorge Oteiza y Eduardo Chillida.

La unión de los conceptos antiguos y modernos va a tener su mejor impronta en la obra de los dos escultores vascos más importantes y reconocidos, tanto en el ámbito nacional como en el internacional: Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Es curioso cómo estos dos escultores eran aceptados en el País Vasco más por su enraizamiento cultural que por sus aportaciones plásticas, adscritas a las tendencias más modernas en el ámbito internacional.

Ambos artistas van a sentar los precedentes en la invención de todo un imaginario moderno que llegará a identificarse con una apariencia artística propia del País Vasco. Otros artistas, más tarde, seguirán esas pautas y adoptarán un lenguaje contemporáneo pero que del mismo modo reflejara la idiosincrasia de la zona vasca. El aspecto social y las nuevas teorías y formas de actuación provocaron un fervor por parte de muchos artistas decididos a investigar sobre las características étnico-ambientales del arte vasco y sobre la existencia de un modo de hacer autóctono de la región vasca.

Por su edad y por ser el precursor teórico, Jorge Oteiza (1908-2003) fue quien inicialmente puso en práctica todas estas ideas identitarias en su obra escultórica. Vamos a analizar estas características en una de las obras fundamentales del escultor

oriotarra como es la “Estela Funeraria al Padre Donostia” (Fig. núm. 2). Es una pieza que presentó en la Bienal de Sao Paulo de 1956, donde fue galardonado con el primer premio internacional de escultura. Anteriormente, ya mencionamos la importancia del *cromlech* neolítico para el artista; para él, estos monumentos de piedras formando un círculo eran los lugares donde los prehistóricos vascos habían logrado un lugar de salvación espiritual y suponían la expresión de un estilo vasco que debía reinterpretarse en el momento actual. Es el motivo por el que esta estela esté determinada por formas geométricas puras que buscan el silenciamiento de la expresión para favorecer la impresión de gravedad que debe darse a una estela. Sobre una plataforma se dispone una base cuadrangular donde se apoya perpendicularmente y descentrado otro bloque cuadrangular con uno de sus lados ahuecado con un círculo desplazado con respecto al cuadrado, (son irregularidades que sirven para corregir lo hermético de la geometría).

La obra la colocó en 1958 en el monte Agina, situado en Navarra, donde existían varios *cromlech* prehistóricos, y como homenaje al músico capuchino Aita Donosti junto con una capilla del arquitecto Luis Vallet. En esta pieza se concluye toda la experimentación de Oteiza y se trata de un *cromlech* colocado en vertical, al modo de las estelas antiguas. Además, el círculo de esta pieza está relacionado con la interpretación religiosa del círculo del *cromlech* vasco.

Podemos apreciar la capacidad oteiciana de fusionar la prehistoria con el tiempo presente en una imagen moderna. El tema de la estela antigua vasca es reinterpretado con unos lenguajes abstractos, geométricos y racionalistas, en la línea de los constructivistas rusos. Mantiene formalmente el círculo de las estelas funerarias antiguas, pero la imagen es completamente moderna y en opinión de él, vasca.

Las estelas discoideas, al ser una de las pocas expresiones específicas de arte vasco que quedan de la antigüedad, van a ser adoptadas para su recreación por muchos creadores, entre ellos Eduardo Chillida (1924-2002). A pesar de que sus primeros merodeos creativos caminaron entre la tradición neoclasicista y la informalista del París de los años cuarenta, en 1951 con su establecimiento definitivo en el País Vasco será cuando defina un lenguaje cargado de connotaciones culturales autóctonas. La primera obra que corresponde a esas características es “Ilarriak” (Estelas en euskera). Esta obra entronca con la tradición vasca tanto a nivel temático como de material. El motivo para realizar esta obra lo explica de la siguiente forma: “(...) y le puse un nombre vasco, “Ilarriak”, se llama así, “piedras funerarias”, porque quería comunicar con nuestras estelas funerarias; yo había notado que allí teníamos nosotros, los artistas plásticos

vascos, una raíz, una raíz importante. Esta es la primera escultura no figurativa que hice. Es muy severa, no tiene que ver formalmente con las estelas, pero es maciza, muy poderosa” (Ugalde, 2002: 36). Con respecto al material, el hierro, escogido de manera intuitiva, entronca nuevamente con la tradición vasca, con herrería y las herramientas populares de la zona.

Pese a ello, los lenguajes han cambiado y en esta ocasión de un alto basamento prismático emerge una estela que, en vez de ser circular, está formada por dos volúmenes rectangulares y planos que se cortan en una especie de L y que acotan el espacio, con la intención de señalar un lugar -como lo hacían las estelas funerarias-. Otra vez vemos el mismo esquema; un tema tradicional que se reinterpreta en lenguajes modernos y que se erige como imagen de un nuevo arte vasco. Como bien explica Chillida, él era muy consciente de que estaba comunicando con una raíz del País Vasco (Ugalde, 2002: 78). No obstante, no debemos olvidar que tanto Oteiza como Chillida utilizaban signos o materiales regionales pero con intención de abordar problemas universales y lo que es más destacable, mediante unos procesos creativos acordes con los intereses artísticos de la modernidad en el ámbito internacional (Álvarez, 2001:13).

3.2. La creación de un nuevo imaginario vasco: Néstor Basterretxea

Quizás el artista que mayor impulso ha dado a la hora de dotar de imágenes contemporáneas al arte vasco sea Néstor Basterretxea (1924). Según él, no se debe pensar que pintura vasca tiene que equipararse a temática vasca, sino que lo importante es el estilo o pensamiento, que sí que debe ser vasco. (Estas afirmaciones están influidas por las ideas de su amigo y compañero Jorge Oteiza). Es decir, las obras son vascas a pesar de desaparecer los aspectos figurativos y anecdóticos de los tipos humanos y paisajes de la tierra, tan característicos de los pintores de principios del siglo XX.

Pese a que sus comienzos son pictóricos, pronto enlaza esa forma de hacer con la escultura, ámbito en el que destaca sobre todos los demás. Después de experimentar en una fase racionalista centra su trabajo en crear un nuevo estilo escultórico tomando conciencia del compromiso que tiene con el pueblo vasco. Lo explica del siguiente modo: “me he planteado de nuevo mi obra y es por ello por lo que me he pasado a los comienzos, a los orígenes, a los mitos. Es el deseo de empezar de la nada. Por eso me he ido tan atrás, para empezar desde el comienzo. Quisiera extender, universalizar todo lo vasco. Pienso que soy hijo de una tribu y por ello universal” (Kortadí, 1973).

Entre las diferentes series escultóricas con temática vasca que realiza, vamos a centrarnos en conocer la más paradigmática, la cual fue iniciada en mayo de 1972 bajo

el título de “Serie Cosmogónica Vasca”. El planteamiento fundamental se basa en dotar de una apariencia tangible al universo mental y físico del pueblo vasco, ya que a pesar de ser uno de los más antiguos de Europa, conserva pocos vestigios de un arte primitivo.

Néstor crea esta serie de esculturas tras la lectura del diccionario de mitología vasca que el etnólogo José Miguel de Barandiarán había publicado en 1960. Descubre la explicación que del mundo tiene el hombre vasco primitivo, sus creencias, preocupaciones y temores y esto es lo que trata de representar en el terreno plástico. De los veintiún númenes recogidos por el etnólogo, Basterretxea llega a dar forma a dieciocho de ellos. (Intxixu, Gaueko, Idittu, Akelarre, Eiztaria, Argizaiola, Triku Arri, Mairuak, Eate, Ortzadar, Aker Beltz, Illargi Amandre, Bost Aireak, Mari, Torto, Majue, Amalauzanko y Urkixoren Argizaiola).

Mediante personajes míticos, fenómenos cósmicos u objetos ancestrales de culto, Basterretxea va ahondando en el mundo de las costumbres, el trabajo y la sociedad primitiva vasca. Parte de una temática concreta y la plasma mediante recursos plásticos no figurativos superando la narración anecdótica. Son piezas de medidas superiores al natural que requieren una compleja elaboración artesanal, aspecto que fue llevado a cabo junto a sus colaboradores Nino Barriuso y Luis Salmerón. Imprime a las piezas firmeza y fuerza que proporcionan una sensación de gravedad y potencia únicas. Igualmente, juega con los contrastes de las luces para dar mayor dramatismo.

El escultor bermeotarra manifiesta el anhelo con el que trabaja de forma muy clara en el catálogo de presentación de la serie cosmogónica en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1973: “(...) mis actuales obras, son el resultado de haber sentido muy intensa la necesidad de introvertirme en nuestras raíces más profundas y sugerentes. Interpretar en imágenes y nuevos rostros las ideas implícitas en nuestra original cosmogonía de la que nació la mitología, como una metafísica primaria: dotar con apariencias tangibles – resueltas desde una estética actual- aquel universo mental y físico de nuestros primeros gestos de tribu, que en un milagro de supervivencia iba a concretarse en la realidad de nuestro singular pueblo vasco” (Basterretxea, 1973). Como podemos observar explica muy bien el deseo de dar una apariencia actual a las raíces del pueblo vasco. Quiere crear un verdadero imaginario con carácter propio, cuyas imágenes tengan un valor en sí mismas, pero que por su significado, forma y temática, sea la expresión plástica de su pueblo.

Con estas esculturas consigue crear un estilo vasco mediante una plástica abstracta; dota a sus obras de ese matiz trascendente y ancestral a través de una talla de

expresividad contenida y recia que quedaba asociada con el estilo vasco. Igualmente, se sirve de las herramientas y utensilios tradicionales del mundo rural para lograr relacionarlo con una forma tradicional, para ello incluye rastros, arados, clavijas o abrevaderos. Se trata de un repertorio de signos que configuran un conjunto de imágenes que expresan un problema social y político de la realidad del momento: la definición del pueblo vasco (Gutierrez Barriuso, 1984: 132).

Se ayuda asimismo del material con el que hace toda la serie, puesto que utiliza la madera de uno de los árboles más significativos y míticos del País Vasco como es el roble.

Si tomamos como ejemplo la obra Intxixu, -que sirvió de portada para el catálogo de la exposición en la que se mostró la serie- (Fig. núm. 3), podemos desentrañar todas estas características. El tema elegido es el de un demonio mitológico de los bosques vascos y es por lo que tiene una forma vertical, casi antropomórfica, a modo de un personaje dinámico. Presenta un eje perpendicular al suelo con un desarrollo aéreo en la zona superior. En la pieza se combinan los volúmenes macizos y cerrados con otros abiertos, compuestos con formas ligeras. Se puede comprobar la forma tridente de los aperos de trabajo, instrumento tradicional, en la parte superior de la obra. El lenguaje abstracto casi expresionista lo podemos observar en los relieves tallados en la parte central de la pieza y que van descomponiéndose linealmente en formas dinámicas y gestuales.

Por último, vamos a adentrarnos en otra magnífica serie efectuada más tarde, entre 1974-1975, bajo la denominación de “Estelas Discoideas”. Nuevamente, él es encargado de explicarnos cual es su voluntad a la hora de recrear esta forma: “En aquellas Estelas, se grabaron las herramientas del oficio del difunto, así como anagramas religiosos, nombres y apellidos e incluso, a veces enigmáticos signos astrológicos. La “Serie de Estelas Discoideas”, la realizo con la idea de recuperar – diseñada con nuevos signos- la antigua forma vasca de figuración mortuoria” (VV. AA. 1987: 55).

En estas esculturas combina lo esencial de las estelas antiguas con elementos plásticos innovadores. En esta ocasión, el material empleado será no sólo la madera, sino también la piedra -recuerdo de las primitivas-, el hierro, el bronce o el alabastro.

Una de las esculturas que mejor guardan la forma de disco de las antiguas estelas es Zortzigarren Hilarri (Octava Estela, en euskera) (Fig. núm. 4.). En este ocasión está interpretada muy fielmente el tema de la estela funeraria, lo único que cambia son los

símbolos antiguos por nuevos relieves con trazos también geométricos y lineales; formas abstractas muy expresivas, frente a la austeridad de la talla y los planos lisos.

4. Conclusiones

A través de esta aproximación a la situación artística del País Vasco en las dos décadas analizadas hemos podido constatar el interés existente por construir no sólo una identidad nacional, sino también por dotarla de imágenes estéticas acordes con los tiempos modernos.

Uno de los factores más importantes de este nuevo interés estaba determinado por el ambiente cultural y político del periodo estudiado. En los años finales del franquismo se empezó a vislumbrar una posibilidad de reivindicar unos derechos identitarios que se creían perdidos debido a la represión que ejercían sobre la cultura del País Vasco. Ese clima adverso alentaba aún más en la búsqueda de una identidad propia. En esta indagación, los artistas vascos van a emplearse significativamente para defender, a través de sus obras, un proyecto moderno con un lenguaje plástico diferenciado y con raíces. Es la razón por la que el campo del arte adquirió tanta importancia a la hora de crear una nueva identidad.

Si los artistas de comienzos del siglo consiguieron crear un estereotipo de arte vasco basado en un arte figurativo con escenas costumbristas y folklóricas; los creadores de las décadas de los sesenta y setenta van a pretender hacer lo mismo pero mediante formas modernas y abstractas. A partir de este momento el arte vasco no tenía que ver con una temática vasca, sino que más bien para obtener un reconocimiento debía responder a los parámetros de la vanguardia. Estos factores tuvieron como precursor principal al escultor y teórico Jorge Oteiza.

El fervor que provocaron las doctrinas de Oteiza en los artistas del momento puede comprobarse en su compañero Néstor Basterretxea, quien con mayor empeño se dedicó a dar una imagen a los mitos y tradiciones del País Vasco antiguo. Sin embargo, no fue el único, muchos fueron los artistas, tanto plásticos como literatos, músicos, o bailarines quienes se decidieron a investigar sobre las características étnico-ambientales del arte vasco y sobre la existencia de un modo de hacer autóctono de la región vasca.

En las obras analizadas hemos podido comprobar cómo emergen varias paradojas, características a su vez del periodo de las vanguardias históricas. Por un lado, la pretensión de generar un arte unido a la tierra, que reproduzca sus características, pero que al mismo tiempo queda enfrentado a la universalidad que querían conseguir.

Del mismo modo, hemos evidenciado la contradicción que emana de equiparar en las mismas obras aspectos de la tradición de un pueblo con unos lenguajes formales modernos. Los lenguajes abstractos son paradójicamente capaces de crear imágenes identitarias, o que se toman como propias de una zona.

Por último debemos considerar que, a pesar de la fuerza que todas estas ideas adquirieron y de la cantidad de artistas que van a seguir estos postulados identitarios, una vez llegados los años ochenta, con las nuevas autonomías, libertades y la democracia consolidada, el interés por un arte propio se perderá en favor de una posmodernidad en la que la universalidad y las influencias internacionales adquirirán una preponderancia mayor.

* Esta comunicación se ha llevado a cabo gracias a una Beca para la Formación de Investigadores del Gobierno Vasco.

Figura 1: Grupo Gaur. De izq. a dch. Balerdi, Mendiburu, Oteiza, Puig (arquitecto no perteneciente al Grupo), Chillida, Basterretxea, Sistiaga. (Faltan Arias y Zumeta). Ver en: www.art20xx.com/art/oteiza/img/crono02.jpg

Figura 2: Jorge Oteiza: Estela homenaje al Padre Donostia, 1958, Monte Agina, Navarra.
Ver en: http://www.gourmet-image.com/homenaje-al-padre-donostia-museo-oteiza_1068.html



Figura 3: Portada del Catálogo Néstor Basterrechea. “Serie Cosmogónica Vasca”. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1973.



Figura 4: Néstor Basterretxea: Zortzigarren Hilarri, (Octava Estela), Museo al aire libre, Universidad Politécnica de Valencia.

BIBLIOGRAFÍA

ÁVAREZ, M^a S. (2001), “De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el 2000”, en *XV Congreso de Estudios Vascos. Artes Plásticas*, San Sebastián, pp. 7- 33.

BOZAL, V. (2006), “Arte, ideología e identidad en los años del franquismo”, en *Revisión del arte vasco entre 1939-1975. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 25, pp. 17-31.

GOLVANO, F. (2005), *Disidencias otras: poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca: 1972-1982*, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.

GUASCH, A. M^a. (1985), *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980). Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*, Madrid: Akal.

GUTIERREZ BARRIUSO, S. (1984), *La Serie Cosmogónica Vasca de Néstor Basterretxea*, Bilbao.

KORTADI, E. (1973), “Veladas otoñales”, en *Zeruko Argia*, núm. 555.

MARTÍNEZ GORRIARÁN, C.; AGUIRRE ARRIAGA, I. (1995), *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad (1882-1966)*, Irún: Alberdania.

OTEIZA, J. (1994), *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 5^a ed., Pamplona: Pamiela.

OTEIZA, J. (1984), *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, 2^a ed., San Sebastián: Hordago.

UGALDE, M de. (2002), *Hablando con Chillida. Vida y obra*, 3^a ed, San Sebastián: Editorial Txertoa.

UGARTE, L. (1996), *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza/Chillida*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.

VADILLO, M.; MAKAZAGA, L. (2007), *Los proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*, Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.

VV.AA. (1987), *Basterretxea. Antológica*, [Cat. Exp.], Madrid: Ministerio de Cultura.

VV.AA. (1995), *Arte y artistas vascos en los años sesenta*, [Cat. Exp.], San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.