

EL MONÓLOGO PLÁSTICO DE AGUSTÍN IBARROLA CONTRA EL PODER

Por Kosme M. de Barañano. KOBIE (Serie Bellas Artes) Bilbao. Bizkaiko Foru Aldundia - Diputación Foral de Bizkaia. NºV, 1988. Id FRKA nw239

-Texto escrito en enero de 1986 para un catálogo. La muestra presentada en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid y luego en Bilbao creo que corrobora de facto los análisis de mi ensayo- (nota del autor).

RESUMEN

El presente trabajo es un análisis de la obra plástica de Agustín Ibarrola (1930), una escala crítica en sus diversas manifestaciones -pintura, grabado, escultura-en esa combinación de estampa popular, espacialismo y propaganda ideológica (nacionalismo y comunismo) que su obra representa.

Intentamos recoger más allá de chauvinismos políticos el valor propio de su obra plástica en la confrontación con sus antecedentes estilísticos y en el influjo de las generaciones posteriores.

...

Habían pasado ya las noticias sobre el mayo de 1968 en París o las arengas de Herbert Marcuse en Berkeley y en la aburrida Universidad de Deusto quedaba sólo la llama erudita, sabia, de dos ilustres: un vizcaíno, Eleuterio Elorduy (enci clopedia viva de toda la cultura mediterránea no metafísica) y un navarro, Jaime Echarri (maestro en el manejo de la herramienta del análisis fenomenológico más puro y de la crítica más rigurosa). Entre estas islas el canto de la estética en manos del eclecticismo guipuzcoano de Juan Plazaola, un panorama de todas las visiones acerca del arte en la historia, panorama perfectamente trazado, taxonomía de todas las versiones posibles acerca de la génesis de una obra de arte, impagable base para introducirse en la .Estética.

Este mundo teórico, de historia de la filosofía del arte, se enfrentaba en mi caso personal, de joven estudiante, o mejor se confrontaba con el mundo de la praxis artística: del exacto gesto del dibujo de Ramos Uranga, de la fuerza expresiva, muralista de los óleos de Agustín Ibarrola, del modelado barroco de Vicente Larrea y del cuestionamiento espacial en los aceros y alabastros de Eduardo Chillida, ya entonces mundialmente reconocido.

Era, sin embargo, la presencia humana de Ibarrola, su di recto compromiso en la lucha antifranquista, su pesado verbo mitinero, el que nos cautivaba como otra orilla en la que el sol calienta la arena. Así logramos introducir por una tarde su presencia en un seminario de estética que sólo el liberalismo de Plazaola pudo hacer posible. Tras quince años vuelvo a enfrentarme ahora con la obra de Agustín Ibarrola. Su figura ya no es captada con la admiración ciega del estudiante sino con el respeto y la distancia que generan el tiempo y el análisis.

Mas no voy a tratar de la vida de Agustín Ibarrola, de sus luchas y anécdotas, sino de su obra plástica, ya en sus aspectos ideológicos y en sus connotaciones, ya en su aspecto puramente formal y expresivo. La mejor biografía de Ibarrola está ya escrita y de una manera original por el periodista bilbaíno Javier Angulo. En su trabajo **Ibarrola, ¿un pintor maldito?** (San Sebastián, 1978) Angulo "sacó", con una especie de mayeutica socrática en catorce sesiones de varias horas



(registradas en 36 cassettes), un "informe biográfico" del artista; le "hizo hablar" con un perfecto sistema informativo. El trabajo de Angulo se presenta además como una personal y subjetiva historia del arte vasco de postguerra, la contada por uno de sus protagonistas

Parto, pues, de este trabajo, me ahorro el preámbulo biográfico en la presentación de este artista para analizar escuetamente su obra: **ese monólogo de Agustín Ibarrola contra el poder**. Al hilo del desarrollo iconográfico de su pintura que comienza en 1948 en la fábrica (paisajes de Bolueta y de las minas) y que tras las variaciones sobre el **Guernica** en 1979 va **hacia** la naturaleza (con sus estandartes y environments en Santimamiñe) quiero analizar el concepto de lo nacional en la trayectoria del artista así como el concepto de trabajo traducido o plasmado en sus imágenes.

Por otra parte, hay que hacer escala en la obra gráfica de Ibarrola, sus grabados en madera, mezcla de estampa popular y propaganda ideológica, a la vez que hay que recoger, más allá de chauvinismos políticos, el valor propio de la pintura del vizcaíno en la confrontación con sus antecedentes estilísticos y en el influjo en las generaciones posteriores.

Ibarrola ha ido ensayando a lo largo de su vida diversos caminos de expresión: de Vázquez Díaz al cubismo artetiano, del espacialismo en 1957 a las ceras de 1965, del entrelazado línea de 1973 a las traviesas de 1980 o a los árboles de 1984. Estas diversas **manieras** (basadas siempre en un expresionismo, un espacialismo y un didactismo) ayudan a entrever etapas en el desarrollo de su obra. En el mortero de Ibarrola se sedimentan y fraguan diversas tendencias: el expresionismo de Goya, el muralismo mejicano, la visión del paisaje de Vázquez Díaz, la linealidad de Arteta, la figuración de Oteiza, el espacialismo de Mortensen con la visión del obrero comunista y el mito idílico del caserío vasco .

Ver más allá de estos influjos, concretizándolos en su confrontación es el objetivo de este ensayo.

...

Agustín Ibarrola nace en 1930 en el barrio de Solocoeche de Bilbao. Poco después su familia se traslada al barrio de Artunduaga de Basauri donde su padre trabaja en la fragua hidráulica de La Basconia. En este barrio, donde la industria penetraba como un cáncer en el paisaje rural, crecerá Ibarrola con sus dos hermanos, en una infancia no del todo "cashera", no del todo fabril.

Mientras el padre está de gudari en el frente, Ibarrola graba en su retina las imágenes de la guerra. "Te quedan en la mente como pasajes, como sketches, con grandes lagunas. Son recuerdos cargados de tremendismo, cargados de acentos violentos de mucha expectación, de gran tensión. Esas son sensaciones que los chavales ya comprenden. Veía grupos de personas armadas que decían que iban al frente, gente atemorizada que se escondía, y oía muchos disparos. En nuestro refugio me hacía muchas preguntas sobre todo aquel lío que me parecía monstruoso", recuerda el artista. (1) Los tiempos de la postguerra, con un padre destruido y sancionado, son aún más difíciles. A los once años tiene que dejar la escuela para dedicarse a trabajar. Ibarrola se introduce en la pintura de una manera totalmente autodidacta. Su escuela será contemplar los cuadros del Museo de Bellas Artes de Bilbao donde dos artistas le cautivan: Vázquez Díaz y Arteta. El primer puntal de apoyo en sus intereses artísticos lo encontrará en el pintor Ruiz Blanco, prematuramente muerto de tuberculosis y hoy totalmente olvidado.



Ibarrola tiene 17 años y trabaja en un taller de relojería tras haber pasado por una fábrica de zapatos. Las planchas semigastadas de lija, utilizadas para trabajar las suelas, se las lleva a casa. Tras ser puestas a remojo para que pierdan la arenilla y secadas al sol su madre coserá los trozos hasta formar un lienzo. Estas son las bases de los primeros cuadros de Agustín Ibarrola.

Con algunas de estas piezas se presenta el joven vizcaíno en la galería de arte Studio de Bilbao donde realizará su primera exposición individual en 1948. Unos cuantos amigos de la tertulia de la sala ven las cualidades del pintor aldeano y le consiguen una beca para entrar en el atelier que en la calle María de Malina de Madrid dirigía Vázquez Díaz.

Terminada la duración de la beca el maestro andaluz le invita a que se quede en su estudio tanto tiempo cuanto desee; a la vez le buscará un trabajo de ayudante de un pintor de decorados de zarzuela para ganarse unos duros.

En el estudio de Vázquez Díaz conoce Ibarrola a Canogar, Moreno Galván, Zabaleta, Pepe Caballero y en especial al vergarés Jesús Olasagasti. Las capillas madrileñas que dominaban el ambiente eran, sin embargo, las de Pascual de Lara, Mampaso, el arte moderno de tipo italianizante. Las primeras obras de Ibarrola son relatos para recordar, para convocar en la libertad de la superficie del lienzo las visiones de casa que se instalan tras la retina de sus ojos. Así el enorme cuadro, que con petulancia velazqueña, es un retrato de los padres reflejándose el propio artista en un espejo. Es una composición frontal, muy abierta en zoom, la madre sentada en una silla a la izquierda junto a la luz de una ventana colgada en el muro como un cuadro de paisaje. A través de ella se ve el Basauri aún rural en tonos verdes a lo Vázquez Díaz. El padre aparece en el fondo entre puertas, el pintor se centra reflejado en un espejo que con su inclinación produce una contradicción en la perspectiva central del cuadro. En el primer plano a la derecha en la habitación una serie de pollitos se presentan como naturaleza viva frente a la viga que cierra el cuadro horizontalmente por arriba con cebollas colgadas. En las paredes, en el suelo, una serie de lienzos, desde un cuadro de Rosales (que patentiza ya la preocupación por los negros) a varios del propio artista.

Este cuadro se presenta como un resumen de sus cuadros juveniles (de sus acuarelas de corte riberista o de sus picassos a lo torpe) y como una antología de sus intenciones (desde su composición velazqueña, las referencias a la pintura española de Rosales o Zurbarán o la visión del paisaje de Vázquez Díaz. El conjunto del cuadro se tambalea pero es un buen ejercicio de asimilación y sobre todo es un manifiesto de sus pretensiones.

De la misma época es un bello paisaje de pequeño formato de unos montes de Vizcaya trabajando prácticamente sólo con verdes y blancos. El blanco se monta sobre el verde, el blanco es el final del cuadro, el que da relieve a las montañas. En su pintura adulta utilizará también Ibarrola el blanco no sólo como base de su pintura sino también como última mano, como gesto que potencia la expresividad de una cabeza (en el obrero arrodillado) o el corte de la hoz y el vacío de las bocas de los tres aldeanos que se sublevan.

En un paisaje de Bolueta con la fábrica de Santa Ana anuncia ya Ibarrola su posterior temática fabril. Formalmente el cuadro debe aún a Vázquez Díaz y al paisaje de Roland Oudot existente en el Museo de Bilbao. El dibujo es seco y el color no brilla sino que con una modulación de semitonos el paisaje se hunde en una atmósfera suave. Las superficies son tratadas geométricamente y las casas y los árboles se presentan no como líneas sino como volúmenes. El suelo o el cielo se producen, se crean, a partir de los contornos de los otros elementos.



Un cuarto cuadro a considerar es el bodegón de las manzanas, una agrupación de manzanas como "manifestación" ya en 1948. El estatismo que se capta con el primer golpe de vista en esta naturaleza muerta desaparece en un segundo momento con la movilidad de las líneas curvas de los objetos pintados; aunque en el fondo es el color el que modela las formas de las manzanas no la línea. La disonancia, de los verdes contrasta con el gris blanco en que se desenvuelve la composición apoyada en un ángulo visual de arriba a abajo y directo hacia el objeto. Si el conjunto del cuadro está aún en la línea de Vázquez Díaz el tratamiento del color como diluyéndose en formas raspadas es propio del Arteta de toque cubista como en **Los layadores o Los arranzales**.

Los antecedentes primeros de Ibarrola son pues Arteta y Vázquez Díaz, dos artistas que habían sido amigos en sus años de París, formando un trío bienvenido con el jerezano Cristóbal Ruiz. Uno de los pocos buenos analistas de la pintura vasca Santiago Amón ha señalado: "toda historia crítica de la pintura vascongada merecería encabecerarse, arriba y abajo, con la firma de Arteta. Sobre él, cobra alcance genuino y estricta modernidad alguno de sus ilustres predecesores, como Francisco Iturrino, y tras él, no es difícil contemplar y definir el curso rectilíneo de algún pintor vasco de nuestros días, cual Agustín Ibarrola" (2).

En Ibarrola como en Arteta los personajes no son nada individuales sino más bien anónimos; tampoco hay una evasión paisajística. No hay horizontes profundos de calles y bosques, sino montañas "acercadas" que dan la réplica a los tonos de delante o que los continúan, originando una perspectiva fundamentalmente cromática.

Por otra parte recobra Ibarrola de los dibujos de Arteta la línea como valor dinámico, creando el contorno de las figuras una intensa modulación de la forma, como en cierta manera lo hace Toulouse Lautrec en las litografías.

Este influjo de Arteta se verá mejor en los cuadros de su siguiente etapa abandonado ya el bucolismo de Vázquez Díaz. En los cuadros de temática laboral engancha Ibarrola las estructuras formales de algunos cuadros de Arteta. Esa estructura diagonal de la composición rota por las verticales de las chimeneas o de las grúas recuerda a Las Lecheras de Arteta, un cuadro que debe mucho a La Palissade de Forain (hoy en la National Gallery de Washington) y a sus aguafuertes titulados Apres la saisie. Esas estructuras lineales, violentas, como en Los Remeros visibles también en la obra del americano Stow Wengenroth, en especial sus litografías de la Maine Coast, adquieren su mejor ejemplo en El Puente de Arteta (en el Museo de Bilbao).

Es un estilo parecido aunque ahora más simplificado, abstracto, al que utilizaba en sus temas industriales o en la figuración del mecánico ritmo de las ciudades americanas, hundidas en todo tipo de redes metálicas, el pintor de origen ruso Louis Lozowick (1892-1960), residente en los EEUU desde 1906. Un ejemplo sería su representación del Puente de Brooklyn, tres anónimos personajes hundidos entre la estructura gótica del arco y el cinetismo de los cables de sostén y sus sombras.

Al hombre apoyado en la barandilla del puente de Burceña, de espaldas, sumergido en su tristeza melancólica y en la visión vacía del paso de las aguas del río lo encarcela Arteta en una maraña de líneas rectas como son los tirantes metálicos del puente enfrentados al sentido contrario de la barandilla y del suelo del puente, como un triángulo en la parte inferior del cuadro, que a su vez se descompone en multitud de otros triángulos; mientras que el fondo ocre y blanco de dos casas se compone de verticales (las ventanas, las esquinas de estas edificaciones) y en



medio a Jo lejos una chimenea. Una estructura igualmente geométrica y con el mismo tono misterioso y melancólico aparece en un perfecto óleo apastelado de Víctor de Landeta con una vendedora de pescado bajando las escaleras y encuadrada por Ja geometría fría, enajenante de los cargaderos de mineral de Olaveaga, dinamizando aquí una barandilla la parte superior del cuadro. (3)

Las estructuras arquitectónicas industriales como parte de la estructura organizativa del cuadro aparece como una constante en Ibarrola, en especial en sus cuadros de principios de los 60, paisajes industriales o de vagonetas de mineral. Pero también en cuadros de los 70 se ve esta estructuración aunque ahora se haya perdido la referencia objetual y sea simplemente lineal, cinética. El cuadro de los Seis caseríos como pequeña barriada vista en círculo está rodeado por un entrelazado de líneas negras con ocre y verdes, en un sistema romboidal que salvando las distancias entre una temática y otra recuerda al Puente de Arteta.

La incorporación de la energía lineal de Arteta y del cromatismo de Vázquez Díaz se produce en Ibarrola de modo natural y en el mismo sentido de su propio desarrollo. Por ello se traspasan y circulan positivamente en su obra. El contacto con Vázquez Díaz y con Arteta responde de alguna manera a esa vieja frase de Pascal: "no me buscarías si no me hubieras encontrado".

Ibarrola tiene que dejar el estudio de Vázquez Díaz en 1950 para volver a Bilbao y hacer el servicio militar. Son los años en que en Bilbao reina como alcalde de la villa y de la cultura el farmacéutico y crítico de arte Joaquín de Zuazagoitia, un espíritu anárquico que tras la guerra *civil* se convierte al franquismo, y olvida las inquietudes que habían movido a la Asociación de Artistas Vascos. La llama de esta asociación, la mayor parte de cuyos miembros se habían exiliado, la mantenían Montes Iturrioz, Nieto Uribarri y en Bilbao el citado Ruiz Blanco y Maidagan. A la sombra del recuerdo de éstos surgirá la generación de los Ibarrola, Toja, Barceló, Irigoyen, Sota, etc. Nueve de estos jóvenes pintores exponen en la sala Studio de Bilbao en febrero de 1951 (poco antes de marchar Ibarrola a la mili, al cuartel de San Sebastián) escribiendo el texto del catálogo Jorge Oteiza, que tras su regreso del exilio en 1948 se había instalado en Bilbao.

En estas fechas tiene lugar la preparación de la 1 Bienal Hispanoamericana por una parte y por otra el Concurso de pinturas murales para la nueva basílica que Javier Sáenz de Oiza construye para los franciscanos en Aránzazu. Ambos acontecimientos van a servir para que los pintores vascos vuelvan a tomar contactos entre sí, para que se establezca de nuevo la polémica artística y para que en Aránzazu quede realizado, en la práctica, un primer lugar de encuentros: las puertas de Chillida, las vidrieras de Eulate, el relieve de Oteiza, las pinturas de Basterrechea o el retablo de Lucio Muñoz.

Ibarrola se presenta al concurso de Aránzazu sin éxito, pero con polémica. Los bocetos los llevará después a las paredes de la escuela de Artes y Oficios de Achuri en Bilbao donde de la noche a la mañana fueron destruidos sin consentimiento del artista. Son los años en que surge su amistad con el poeta Bias de Otero que acaba de publicar *Ángel fieramente humano* (con él y con Ismael Fidalgo recorrerá Castilla) y en que realiza su primer mural. Si no para los franciscanos para los jesuitas, en la sala de los Koxkas de Bilbao, pinta Ibarrola toda una bóveda baja con una épica entre cristiana y picassiana, y en cierta parte influenciada por el muralismo mejicano.

La estructura diagonal de las composiciones y la valoración de las líneas cruzadas como se ve en *El machete*, "autorretrato retrospectivo" de 1924 de Siqueiros, se refleja en esta techumbre acuartelada a grandes esquemas. El propio Ibarrola ha reconocido esta influencia:



"Durante la "mili", Oteiza me había dado acceso a una *biblioteca* de libros suyos, enorme, que tenían unas tías suyas en Orio. Yo me fui llevando uno a uno los libros al campamento y me leí prácticamente toda la biblioteca. Había mucho libro sobre estética y sobre muralismo mejicano de los Orozco, de Siqueiros, Rivera y Tamayo. Entonces yo, en esa época, empecé a hacer un muralismo influenciado por el muralismo mejicano. Seguía siendo pintura vasca por todos los costados, pero ya articulando un lenguaje ambicioso de muralismo. En ellos está el personaje colectivo del pueblo vasco de una manera más clara. Yo estaba muy influenciado por la información visual, las reproducciones de muralismo mejicano y sobre todo con las teorías de Siqueiros que explica toda su concepción sobre el movimiento del espectador en relación con los espacios de los muros, en las deformaciones que hay que producir en las imágenes de los muros, para que desde todas las zonas por las que se esté moviendo el espectador, quede reconstruida la imagen y la idea del mural. Eso se reflejaba en el trabajo que preparé para el ábside de Aránzazu". (4)

La delimitación de las formas a través de un contorno lineal grueso y negro (al estilo de los dibujos de Arteta) se va haciendo en estos momentos más fuerte y deformante. A la vez el enlace melódico de esas formas se hace agitado, al estilo de Picasso, buscando más el timbre que el tono, trabajando el contrapunto en la armonización de planos de color. Sus figuras, como las de los mexicanos, devienen figuras escultóricas. Los objetos y los espacios entre ellas aparecen en grandes planos, más en su volumen que en la descripción de su detalle, organizados en líneas y ritmos como eslabones de una cadena:

"Sitúo una serie de guías más generales que enlazan grupos de figuras y formas como en una red general que estructura toda la tela, creando movimientos superiores a los parciales de cada zona. Establezco, asimismo, un sentido de lectura de la obra no frontal sino recorriendo, a través de esos ritmos generales, escena tras escena, como caminando por entre calles".

Tras la realización de este mural se casa Ibarrola en 1954 con María Luz Bellido. Mari Luz, "Argitxu", es desde entonces la compañera inseparable del artista vasco, la compañera que renuncia a sus artes gráficas para convertirse en sostén y cimiento de la obra y vida de Agustín Ibarrola. En la obra de Angulo, basada en conversaciones grabadas, toma ella la palabra durante la etapa de encarcelamiento del pintor, pero su importante papel al lado del artista no se puede reducir únicamente a este período. Los Ibarrola tienen dos hijos: José, nacido en 1956, e Irintxi, nacido en 1966.

Tras el enlace se traslada la pareja a Madrid por una temporada. Junto con María Antonia Dans e Ismael Fidalgo colabora Ibarrola en un mural para el Hotel Wellington, pasa después una temporada en Formentera y regresan para el nacimiento del primer hijo a Bilbao. En esa nueva estancia en Madrid descubre los colores oscuros, los óxidos de la paleta española de Goya a Zuloaga, que no aparecían ni en la pintura de Vázquez Díaz ni en la de Arteta. Ve de nuevo las singularidades de la pintura española en el Prado:

"El Greco, Goya, Velázquez, Ribera, Zurbarán y los flamencos se alzaron ante mí de una forma tremenda. Murillo, al que hasta entonces había menospreciado, gana a mis ojos al observar que junto a los motivos religiosos recogía objetos populares y un cierto clima de realidad. Los negros, los ocres y colores de tierra de Goya pasan rápidamente a mi paleta, que hasta entonces había conocido colores muy claros".



Nuevas amistades traen consigo nuevas actividades. Conoce Ibarrola a Mari Dapena y con ella y con el viejo amigo Fidalgo comienzan a hacer una serie de exposiciones por los pueblos de Vizcaya. Cuentan con el apoyo de poetas como Vidal de Nicolás o Gabriel Celaya, de la compañera de Bias de Otero Sabina de la Cruz, etc. Todos ellos saben de memoria esas palabras de César Vallejo: "todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él". Son los tiempos de la llamada "brigada" de El Colmado, el bar donde se reúnen Eduardo de la Sota, Bias de Otero, Álvarez Ajuía, Dionisia Blanco, etc. La persecución política se hace más fuerte en esos momentos, tras la dimisión de Ruiz Jiménez. Ibarrola decide marcharse a París.

La pintura de Ibarrola ha pasado de la temática bucólica de Vázquez Díaz a un tratamiento épico de la vida fabril y del mundo de las minas, el mundo que rodea a su familia y en el que ha nacido. Son cuadros de interiores de minas en colores oscuros y rojos fuertes en el centro, de rasgos expresionistas, sucios, que luego se atemperarán y se simplificarán en su cromatismo.

Ibarrola comienza a documentar la lucha del pueblo trabajador vasco en las calles, en las fábricas y en el mundo de las prisiones -experiencias sufridas en el propio cuerpo- como casi un siglo antes lo ha hecho Daniel Vierge Urrabieta (1851-1904). Con sus litografías describe Vierge (que ha tomado el apellido francés materno) los acontecimientos revolucionarios de París para **Le Monde Illustré** que publica Charles Triarte. Vierge, "el único ilustrador de la hora presente" en palabras de Goncourt, medalla de oro en 1889 presidiendo el jurado Meissonier, con obra en los museos de París, Ginebra y Melbourne, sigue siendo un desconocido para el mundo de la historia del arte en España.

Daniel Vierge fue hijo de Vicente Urrabieta, dibujante y xilógrafo de **El Museo Pintoresco** de Mesonero Romanos así como autor de las viñetas de la **Historia de la dominación árabe en España** del Conde de Paraleja. Urrabieta padre es uno de los primeros en usar la técnica de Senefelder en España, técnica que dominará en toda su amplitud su hijo.

Urrabieta, inserto en el mundo literario madrileño- ilustra por ejemplo **El Doncel de Don Enrique el Doliente** de su amigo Larra-, viendo las cualidades dibujísticas del joven Daniel lo envía a clases de Federico de Madraza y de Haes. Pero el interés del inquieto muchacho no se dirige a la **pintura de Historia** sino hacia el testimonio directo, a la **historia cercana** y de cada día de la clase trabajadora de su época.

Daniel Vierge ilustrará también obras literarias como **El escultor y el duque** de Zorrilla o **Contes de la XX^{ème} année** de Octave Uzanne o **Travailleurs de la mer** de su amigo Víctor Hugo. La **manera** de Vierge es una poética histórica (5) como la de Michelet, la realidad la descubre en la calle. No pinta o dibuja la Historia con mayúscula, la anécdota congelada de palacios, sino el acontecimiento vivo, el efímero momento que en suma con otros construyen la verdadera historia social. Así su estilo de trazo nervioso describe el paisaje o las casas con dos rasgos mientras las figuras se sumergen en la oscuridad de un sinfín de rayas. Como Vierge Ibarrola deja testimonio en su obra no de grandes hechos sino del detalle concreto elevado a momento abstracto de la historia del pueblo.

La obra de Vierge se presta también a una posible comparación con otros artistas vascos, por ejemplo sus litografías de aldeanos castellanos con las de Pancho Bringas de aldeanos y aristócratas vizcaínos. Por otra parte su buril **Dejeuner a la Campagne** (paralelo al de Manet) con una cabeza casi como una mancha negra en la mitad de la composición, y un trazo ligero, curvo recuerda a los grabados que conocemos de Ignacio Zuloaga.



Ciertas similitudes presenta la obra de Ibarrola de los años 50 con la de Fritz Zolnhofer (1896-1965). Su obra representa también el trabajo del hombre, en este caso en la cuenca hollera del Saarland. En los trabajadores de Zolnhofer como en los de Ibarrola no existe la dramatización mitológica de las fraguas pintadas por Velázquez ni la heroicización de la estatuaria de Meunier, esos carboneros y descargadores de puerto elevados a la categoría de nuevo Hércules, cuya traducción en el País Vasco se encargó de realizar Quintín de Torre.

Al margen de algunos bocetos del comienzo de su actividad pictórica los seres de Zolnhofer, semejantemente a los de Ibarrola, no son "héroes del trabajo" en plan realismo soviético, ni nuevos Heracles con maza hidráulica. Ciertamente es épica su pintura, pero sus representaciones no son de héroes sino de simples seres humanos. Ambos han creado un tipo humano anónimo, "unificado", elevándolo a categoría, en parte heredero de la crónica de Daniel Vierge (la pequeña historia de la lucha cotidiana como Historia) y por otra de la protesta desgarrada del expresionismo alemán.

Sus figuras humanas, rígidas en su destino, han sido reducidas a esquemas sin rostros, a arquetipos. La **Madre** de Zolnhofer, pintada en 1946, una figura de tres cuartos que recoge en el regazo abierto por sus brazos a su niño, ve dinamizada su expresión por el gesto inclinado en esquemático escorzo de la cabeza simplemente aperfilada, no detallada como en las figuras de Ibarrola. Por otra parte esa composición escultórica, ligada a la plástica de Henry Moore, del cuerpo humano, es patente en la figuración oteiziana de Ibarrola. La diferencia radica en los fondos de las composiciones de Zolnhofer, en este caso en las dos pequeñas figuras femeninas introducidas en el fondo a ambos lados de la composición, una en perfil estilizado al estilo de las figuras femeninas de Lehbruck, la otra de frente con rasgos expresionistas. Pero la conexión de Ibarrola con Zolnhofer radica no sólo en una parecida figuración del ser humano y de la temática, sino incluso en el tratamiento de la materia cromática. Esta aparece también extendida ampliamente sobre la superficie del lienzo, en grandes movimientos no de brocha sino de masa arrastrada, y una delicadeza colorística de tonos puros, con preferencia de negros y blancos tímbricamente orquestados con azules, lilas, verdes, etc. (6).

Tanto en Zolnhofer como en Ibarrola su pintura es transposición de una imagen impresionada en la niñez y que ha permanecido viva: la del camino a la mina o a la fábrica y la de la vuelta de la misma al atardecer. La imagen del sonido del paso del trabajador a la mañana, un paso vivo, enérgico, y a la noche, derrotado en sus fuerzas físicas. La imagen potente de unas manos-herramienta, pero en las que aún se refleja el cerebro del hombre, manos de fragua o de pico de mina pero que aún hablan del ser humano que las utiliza y dirige y acaricia a sus hijos. Esas manos del padre que Ibarrola recuerda mezcla de carne viva en el juego de las articulaciones y seca costra callosa, se han convertido en recuerdo visual e imagen recurrente que ha colocado a todos sus trabajadores.

Junto a estas imágenes de niñez, imágenes físicas, ha permanecido en ambos artistas la imagen del pathos del peligro vivido por los hombres del entorno familiar, su lucha en el calor del hierro al rojo vivo (el padre de Ibarrola oficiaba de calderero) o la muerte en la profundidad de la mina (conocida por Zolnhofer). La experiencia minera ha conocido asimismo el joven Ibarrola de la mano del poeta Bias de Otero y del amigo y pintor Fidalgo, del que Ibarrola realizó un potente retrato, arquetipo de la fuerza interior del trabajador. Esta experiencia "minera", más bien ínicática de solaridad con el proletariado, del que Ibarrola y Fidalgo partían, al que Otero quería llegar, como bastantes jóvenes de los sesenta intentarán experimentar, queda bien narrada por Ibarrola en sus citadas conversaciones con Angulo. Una digna y a la vez triste experiencia que



habla de la voluntad proletaria del atormentado poeta bilbaíno y de su sensible y débil -burguesa de origen- corporeidad.

Las representaciones de Ibarrola, como las de Zolnhofer, no son ilustraciones de pensamientos preconcebidos, no hay una ideología previa a transmitir, sino un pensar pintando, unas vivencias vomitadas en la práctica de los brochazos organizando imágenes de la vida, del recuerdo y del deseo de futuro en imágenes plásticas, en un mundo pictórico personal, gracias a su característica capacidad pictórica, a su estilo. La liberación de la situación humana se convierte en tema de la liberación de su energía artística; no hay un poetizar preconcebido que es instalado en forma y color, sino que las vivencias amalgamadas entre corazón, retina y pensamiento se materializan en **lo pintado**.

Harto un tanto de la reducida vida artística bilbaína que castra las posibilidades de un oficio vigoroso decide Ibarrola buscar nuevos horizontes en la capital francesa. Al igual que a finales de siglo sale hacia París Paco Durrio con una mochila y un queso lo hace Ibarrola en 1956. Su imagen recuerda a la de otro pintor vasco y socialista, Alberto Arrúe, con su bigote y boina y esa moral franciscana del arte y de la vida. A la nobleza del pintor ambos añaden la del hombre.

En el mundo de París se encuentra Ibarrola con los cordobeses José Duarte y Juan Serrano así como con Angel Ouarte. Trabajan por una parte en la recogida de papel por las calles y porterías de París, por otra en trabajos de albañilería (como por ejemplo para la escultora argentina Alicia Peñalba), pero sobre todo en el análisis en común de la interactividad del espacio plástico.

Forman estos cuatro artistas el llamado **Equipo 57**, con la idea de ser una alternativa a la Escuela de París de pintores españoles. La meta investigativa de este Equipo no es *la* repetición picasiana ni el informalismo que entonces daba la batalla desde la galería Stadler sino el racionalismo formal de Vasarely o de Mortensen, o las primeras experiencias cinéticas del hijo de Vasarely, Jean Pierre Ivaral. En esta etapa Ibarrola alterna su pintura figurativa con estas experiencias colectivas de análisis formal. Estas experiencias apenas tienen difusión, una exposición de veinte obras en el café parisino del Rond Point a principios de 1957. Unos meses después de la llamada "sala negra" de Huarte en Madrid y ya casi en plan antológico en mayo de 1960 en la galería Darro de Madrid, tras un viaje por Dinamarca y una exposición en el Museo Thorwaldsen de Copenhague acompañados por Mortensen.

El crítico francés Gilles Plazy ha resumido así el hacer de estos hombres, de esta generación de españoles en París:

"L'expérience éphémère d'Equipo 57, bien qu'elle semble n'avoir laissé que peu de traces visibles, mérite de ne pas sombrer dans l'oubli de l'histoire de l'art en raison de l'ardeur montrée par ses protagonistes et de leur insistance à s'affirmer collectivement et politiquement dans l'avant-garde abstraite.

Quatre artistes espagnols se réunirent d'abord dans leur exil parisien pour prolonger une réflexion sur les rapports entre l'art et la société qui avait été le fait, avant guerre, de De Stijl et du Bauhaus et pour mettre en oeuvre une pratique originale de l'art, conséquence directe de leurs conceptions. Quatre jeunes artistes espagnols qui avaient moins de trente ans et qui n'avaient connu dans l'Espagne franquiste que peu d'un art moderne qui y paraissait naturellement suspect. L'art moderne, ils le savaient bien, était ailleurs, à Paris par exemple ou ils se retrouvaient, ou ils se rencontrèrent. Ils se nommaient Angel Ouarte, José Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano et Juan Cuenca". (7)



La experiencia del **Equipo 57** es fundamentalmente teórica. Los cuatro artistas se dedican de lleno al análisis de otros artistas, en especial a la crítica del informalismo o al estudio exacto de las experiencias de Herbin o de Vasarely, realizando una especie de catálogo o de código de contradicciones de esas experiencias pictóricas. "Por ejemplo, en Herbin, que era el hombre que intentaba reconstruir estéticamente la bidimensión (con formas a través de signos bidimensionales) y el espacio plástico bidimensional, nosotros apreciábamos - recuerda Ibarrola (8)- que cada vez que introducía una curva, un círculo, un semicírculo, o que dejaba suelto un vértice o el ángulo de una forma sin ser tocados por el límite de otra forma, aparecían una serie de fenómenos que eran la negación misma del espacio en su relación bidimensional. Esto nos llevaba no sólo a anotarlo, sino a ir creando un código de contradicciones".

Estas experiencias espaciales en la bidimensionalidad impregnarán fundamentalmente la obra figurativa de Ibarrola, por ejemplo en la construcción diagonal o de zig zag en los óleos de temática obrera de los años 60 o en la dinámica lineal y de entrelazas que rodean sus paisajes de caseríos realizados en 1974. No sólo impregnarán la obra sino que serán ejercicios que el artista realizará como "training" prácticamente todos los días. En su estudio se pueden ver desde lienzos surcados con simples líneas o manchas negras a pequeños trozos de cartón con pequeños cortes que intentan analizar las superficies o cajas de embalaje manipuladas en sus superficies con diversas acentuaciones de color. Recuerdo dos cartones ocregrisáceos donde, en uno, el artista ha realizado una curva en negro y tangente a ésta un corte curvo en sentido contrario. Se patentiza así esa lucha de contrarios de dos formas en principio semejantes como un momento de acción. Se descubre que la curva no puede ser colateral porque en uno de sus límites está en convexidad, mientras que el otro lado, en la superficie cortada que acepta la luz de otra forma, y se convierte en otro espacio-color está en concavidad.

En el otro cartón aparecen dos cuadrados, uno al realizar dos cortes angulares en la superficie hundiéndolo y levantando sus vértices y otro paralelo creado por la línea de lápiz y el sombreado interior y exterior de los respectivos vértices. un simple juego didáctico en el que se patentiza otro momento de acción en el espacio de formas diversas con semejantes resultados. El abrir formas dinamiza un espacio neutro como el cartón. Esto no olvida nunca Ibarrola en la práctica de su pintura mural. Su jogging diario no es únicamente con el lápiz o el carbón sino con estos juegos con el movimiento mismo de los límites de las formas. Ibarrola sabe que al establecer el color o el límite de una forma no se establece nunca el límite de una única forma sino el límite de dos o tres o de varias, sabe que una línea curva tiene en sí misma como una unión contraria, un momento convexo y un momento cóncavo v. por lo tanto, diversos valores de incidencia.

Estos ejercicios sobre cartón, con la austeridad de su lenguaje, son -como la obra entera de Ibarrola- una reflexión sobre la superficie plana de la Pintura. La dureza de sus proposiciones, el aspecto severo e intransigente que comportan. la extrema simplificación formal (en lo abstracto y en lo figurativo) son el resultado de un largo proceso de investigación donde la impecable evidencia de lo paradójico (en esa mezcla de ritmos abstractos y arquetipos figurativos) domina sobre cualquier matiz sensiblero o simplemente intuitivo.

Esa conformación de ámbitos de inconfundible exactitud y belleza, manifestada en limpias superficies y en una aparente elementalidad, la realiza también Lucio Fontana (1899-1968), creador del "Manifiesto Espacial" en Italia en 1947, movimiento que no es sino la prolongación de sus ideas vertidas en el "Manifiesto Blanco" publicado en Buenos Aires en 1946. Las ideas de Fontana -muchas de las cuales recogerá Jorge Oteiza- son extensiones a las de los futuristas



italianos (como por ejemplo los desarrollos de la botella en Boccioni) y a las de los vanguardistas rusos como Naum Gabo o Kazimir Malevich .

El espacialismo de Fontana se basa en la consideración de que el espacio plástico se debe adecuar al más moderno pensamiento científico, aunque aquél no se define por la abstracción de los números y las fórmulas, sino por su intensividad expresiva. Y esta intensividad se logra o se patentiza incluso con una sola línea, pues el límite de una forma es el de esa forma y el de su "circunstancia".

En la línea de esos cartones perforados de Ibarrola, con sus cortes y sus líneas inter-actuándose, están las obras del alemán Günther Uecker con clavos y maderas, siguiendo los cuestionamientos espaciales de Fontana. Ibarrola realizará este cuestionamiento con puntas de madera de avellano sobre otras superficies de madera. Uecker juega con los efectos de la luz y la sombra, con el dualismo de lo claro y lo oscuro , y con un dualismo del trabajar elementos, soportes cotidianos para alcanzar una expresión o fórmula plástica pura. En esa obra dual que son esas dos espirales de clavos sobre una madera, espirales de reacción contrapuesta, una sobre un fondo blanco y otra sobre negro, demuestra Uecker, como Ibarrola con sus avellanos, cómo la estructura "pictórica" acompaña la rotación "óptica" de los clavos acelerándose el "tempo" de la rotación espacial, es decir, la interactividad de los espacios plásticos, cualquiera que sean o en cualesquiera **formas o medios** se manifiesten.

Estos análisis de la interactividad del espacio plástico ejercitados por primera vez en París están también presentes en sus últimos trabajos con traviesas de ferrocarril y en sus "pintadas" en los pinos de Ereño. Esta **action** de Ibarrola o **environment** realizada en el monte es en primer lugar un análisis práctico de la interactividad del espacio plástico realizada en la propia naturaleza. Ibarrola patentiza aquí la relación que establece la interactividad: causa es igual a consecuencia, y ésta es la continuidad dinámica del espacio.

En los trabajos con las traviesas, en esas especies de alto relieve en madera, ha traducido Ibarrola sus experiencias espacialistas a otro medio y densidad. Pero su filosofía de partida es la misma, así como su afán didáctico, presente en toda la obra del pintor. Las traviesas sufren diversos códigos de cuestionamiento espacial, unas veces con las incisiones y cortes de la sierra, otras con su propia posición, otras con la introducción de manchas o rayas de color, otras con la incrustación de pequeños palos de avellano, que como puntos o comas dinamizan con su colocación el texto y textura de la traviesa.

Este análisis espacial aparece también en los pinos. Sea con la pintura blanca en un tronco de una raya o de un cubo o de la anaformosis del mismo, sólo visible desde ciertos puntos del camino. Sea con ritmos repetidos de color como ese "rayo partido", descompuesto en líneas en varios árboles. Desde un determinado punto el rayo (las diversas rayas blancas en diversos árboles) aparecen como el rayo caído en el bosque. Aquí ha trasladado Ibarrola sus experiencias en el lienzo o en el cartón al mundo de la naturaleza. El movimiento del espectador **men-digoizale**, la situación desde la que se dirige la mirada, o incluso la estación del año (el bosque que florece o el bosque seco) introducen ahora nuevas coordenadas en la interactividad del espacio plástico.

Una mancha blanca rectangular pintada en cuatro árboles, cada vez con diferente concavidad o convexidad en sus lados superiores, y una vez en perfecta linealidad de perfecto rectángulo, demuestran cómo una misma mancha "embala" el árbol de diversas maneras, cómo lo define en su diámetro (en su gordura), o cómo el cilindro se transforma en pura superficie plana, o



cómo el ángulo visual del paseante determina lo que ve, o cómo la anamorfosis pone en juego la perspectiva tradicional.

La anaformosis, con simples manchas geométricas con las que juega Ibarrola, es una técnica de perspectiva que da una imagen distorsionada del sujeto representado cuando es considerada desde el normal punto de vista pero está ejecutada de tal forma que si es vista desde un ángulo particular desaparece la distorsión y la imagen aparece normal. Derivada de la palabra griega "transformar" (transformar plásticamente el bosque ha querido Ibarrola) el término anamorfosis fue usado por vez primera en el siglo XVII aunque su técnica ha sido uno de los productos paralelos al descubrimiento de la perspectiva en el Renacimiento (los primeros ejemplos aparecen ya en los cuadernos de notas de Leonardo).

Considerada en los siglos XVII y XVIII como una manifestación de virtuosidad técnica desaparece del campo de la pintura, aunque como ha dicho Chastel es una clara consecuencia de las especulaciones acerca de la perspectiva curva. Es en virtud del análisis de la curva que de nuevo aparece en las investigaciones de Ibarrola. Así estos cuatro árboles con su mancha blanca, naturaleza viva si la hay, aparecen como "naturaleza muerta", como categoría plástica, como vértigo de la pintura. Subyace en ellos la paradoja del hecho de la "naturaleza muerta", del bodegón o **still-life** en la historia del arte. Pues, como las naturalezas muertas intentan ser

tan, tan realidad que dejan de ser pintura (en su trompe-l'oeil) para queriendo ser naturaleza mostrarse únicamente como arte (es decir, pura paradoja, o mejor dicho el viejo problema sofista de physis y nomos a nivel plástico).

La voluntaria trivialidad de lo que se cuenta en el bosque de Ereño así como su ejecución en una técnica precisa nos revelan ya el peligro que acecha en esta esfera de la creación: el de quearse en un mero virtuosismo estéril. La virtud de Ibarrola ha sido sortear ese abismo, ese barranco de Orna, mostrando que no se trata de la representación magistral de un objeto, sino de revelarnos a través de su propia mirada la aceptación de una atmósfera llena de connotaciones, de un modo de pensamiento plástico. Si el **cogito** cartesiano puede entenderse como el acto de dudar por el cual se ponen en duda todos los contenidos actuales y posibles de mi experiencia, excluyéndose de la duda el propio cogito, el trompe-l'oeil, el bodegón, la experiencia plástica de Mondrian o el trabajo de Ibarrola en el monte ponen en duda todos los temas y formas de ver a excepción del propio hecho de la pintura, la pintura en cuanto tal.

El preciso punto de partida de Ibarrola para este cuestionamiento fue precisamente la experiencia del **Equipo 57**, y, en concreto, su amistad con la galerista Denise René, entonces compañera de Richard Mortensen (1910-). Las experiencias plásticas del pintor danés, premio Kandinsky en 1950, influyen enormemente en la visión y análisis espacial de Ibarrola. En especial ese período de Mortensen con cuadros titulado **Azul, Verde, Amarillo y Rojo** o la serie titulada **Opus Tamaris**, donde organiza una serie de superficies diferentemente coloreadas, muy secas y planas, y donde la preocupación base es la línea como estructura en la que se apoya el color.

Así expresa Mortensen en 1948, año de su entrada en el Groupe De ni se René (la galerista que visita la exposición del **Equipo 57** en el café Rond Point y que ya entonces alaba el quehacer de Ibarrola, y lo sigue haciendo hoy en día en una reciente conversación con esta mujer de perfecta memoria (8) su actitud con respecto a los problemas formales de su pintura: "continúo mí crítica de las ideas de Kandinsky, explotándolas sobre la base de una psicología de la forma, emancipando la imagen de la forma y de las analogías de Klee con los fenómenos físicos. Este es el único



modo con el que podemos tocar (re-tune) nuestro instrumento visual para convertirlo en tonalidad pura; es un largo y molesto camino, pero tiene que ser hecho y así estoy pintando en un estilo seco, objetivo, con una sumaria y precaria expresión. Mis cuadros son lunáticos, asociables y sin ningún tipo de charme, pero no hay que darles vuelta ... " (9)

La pintura de Mortensen es una pintura pura concentrada únicamente en el color, el espacio y la línea. En estas líneas pictóricas, vitales y precisas, surge la estructura básica del color de la composición, la línea circunscribe paisajes de color, dibuja el movimiento a través del lienzo, o surge como línea "imaginaria en el encuentro de dos manchas de color sin previo contorno dibujístico. Así, por ejemplo ese ejercicio de acordeón de planos cromáticos titulado **Orezza** de 1959 o la dinamicidad de la flecha blanca de Ibarrola que atraviesa el cartón en sus ínterespacios de color, corte y superposición, perfecto ejemplo de la interactividad del espacio plástico en cuanto a formas, líneas, manchas de color o modelado de superficies. Pues, como ha señalado Aurelie Nemours, la conjunción de dos planos invoca por refracción el volumen ficticio de un tercero.

Algo más importante aprende Ibarrola sin embargo dentro del **Equipo 57** y quizá de la humanidad de Mortensen, en sus propias palabras: es "que mi trabajo era y es una parcela y una expresión globalizadora del arte. Me enseñó que lo que hacemos no era, ni es la única vanguardia, que eran y son aspectos de una vanguardia y que la vanguardia es muy plural, muy diversa". (10)

Hacia 1960 abandona Ibarrola París y tras una larga estancia en Córdoba se instala en 1961 de nuevo en Bilbao. Entra en la Asociación Artística Vizcaína logrando traer a la capital vizcaína una exposición de Pepe Ortega. Pone en marcha lo que será Estampa Popular Vasca de Vizcaya, cuyo primer intento de exposición en marzo de 1962 será abortado por el sector más reaccionario de la misma Asociación Artística Vizcaína.

Ibarrola está ya metido de lleno en el Partido Comunista de Euskadi participando en huelgas y movimientos obreros. Esto le va a costar la primera detención justo a los ocho días de haberse producido la inauguración de su exposición en la sala Illescas de Bilbao que la dirigía el entonces pintor Otaño.

Ibarrola es juzgado y condenado a nueve años de cárcel. Son años que transcurren entre Carabanchel y Burgos y en los que Ibarrola se dedica a una pintura "underground" y a una pintura "legal". Una pintura personal siguiendo su trayectoria y una pintura panfletaria, testimonial, de lo que pasaba en el interior de la cárcel, como por ejemplo el retrato del destruido torturado Julián Grimau. Ambos tipos de pinturas los hace Ibarrola en materiales precarios. Los trabajos legales, los que tiene permiso para hacer en su celda, en sábanas que le prestan sus compañeros. Los trabajos clandestinos, hechos en el patio de la cárcel, rodeado de presos "curiosos" de su trabajo que lo tapaban de las miradas de los funcionarios, en papeles de fumar o en sedas plegadas. Son trabajos que describen las torturas, trozos de un posible mural de la represión que el Partido Comunista se encargará de exponer por el extranjero como denuncia de la represión franquista, y la mayoría de los cuales se encuentra en paradero desconocido.

El mayor éxito es el de la exposición organizada por el Appeal for Amnesty en la Saint George Gallery de Londres en 1963 con 40 trabajos de Ibarrola, especialmente bien criticada por The Guardian. En septiembre de 1965 sale Ibarrola del penal de Burgos en libertad "provisional".

Ya en 1966 realiza dos exposiciones casi simultáneas en la galería Illescas y en la galería Mikeldi, abierta por Gotzone Echebarría. Son los trabajos de la cárcel, los óleos sobre sábana o sobre



barata tela morena. Libre de la celda ha empezado Ibarrola con el grabado. Su primera xilografía será un árbol de Guernica transformado en un puño CQI} un fragmento del cuadro de Picasso.

Un análisis aparte merece la obra gráfica de Ibarrola y en relación con ella sus ceras sobre papel pegado en madera.

Con José Ortega al que conoce en París en 1959 en casa de Ceballos se adentra el vizcaíno en esta técnica del grabado. Tras abandonar a principios de 1960 la capital francesa, y siguiendo las ideas del madrileño, funda Ibarrola la Estampa Popular Vasca de Vizcaya. Organiza asimismo una exposición de Ortega en Bilbao que es clausurada como ya he señalado por la autoridad gubernativa y que significa el comienzo de la persecución política para el vasco.

La obra gráfica de Ibarrola se reduce exclusivamente a la técnica de la xilografía, tratada muy elementalmente a veces con un solo rodillo para la impresión, presionando el mismo artista directamente sobre la plancha. La divulgación de estas obras en la década de los 60 fue enorme en especial en los círculos de resistencia al franquismo, fueron realmente estampa popular barata. La temática era semejante a la de su pintura, el mundo fabril, obrero, el mundo rural del trabajo en los caseríos o del trabajo en los puertos pesqueros. El mismo artista ha sintetizado así este corpus gráfico:

"Todos los grabados que he hecho desde el año 1960 hasta hoy, forman parte de la serie 'Paisajes de Euskadi'. Esta definición es quizás un término demasiado profesional, de pintor; es el paisaje real, el geográfico, el político, el social, el paisaje humano, la situación nacional, la extraña de lo nacional; es el paisaje completo de toda la sociedad vasca, incluso de aspectos de la cultura vasca. Está claro que en esta larga serie de grabados abunda la represión, las masas oprimidas y la violencia del régimen. Son los signos que evidencian la situación que vivíamos; son los rasgos casi exclusivos de una época". (11)

Por otra parte, ha ilustrado Ibarrola con xilografías algunos trabajos literarios de escritores vizcaínos. Por ejemplo, la portada de la novela **Los Barroeta** de Bernardo de Arrizabalaga (un excelente conocedor de la geografía física y espiritual vizcaína) o con once grabados prologales el libro de poemas de Gabriel Aresti titulado **Euskal Herria** (Piedra Vasca). Como ese poema de César Vallejo "Piedra negra sobre piedra blanca" labra Ibarrola con el enigma de las sombras, de la tinta sobre el papel la imagen de entrada al texto de Aresti, la dura expresión humana como en la plancha "ya sabes mi paradero" (ba dakizu nun nagoan").

Ibarrola como Vallejo, ha visto pasar a su alrededor más tempestades que brisas y el tiempo de silencio ha dejado en él huellas indelebles. Su obra entera brota de una profunda conmiseración y solidaridad con el miserable, a cuyo grupo el artista desde nacimiento está unido. Sus años de cárcel han quedado en su retina y en su sentimiento. Sus dibujos son testimonio directo de esa isolación tras las rejas, tras la linealidad de malla de las ventanas carcelarias y de sus puertas la masa humana en redondo, en el patio como esa **Ronda de Encarcelados** pintada por Van Gogh en 1890 (Pushkin Museo Moscú) encuadrada en la verticalidad del patio y en la simetría de adoquines y losas.

Esa expresividad del espacio en redondo, del proletariado unido, puede verse también en la obra gráfica del escultor Ernest Barlach, por ejemplo en la litografía del año 1915 titulada **Asalto** aparecida en la revista *Kriegszeit-Künstlerflugblätter* que Paul Cassirer publicaba en contra de la guerra en Berlín. El recogimiento del grupo a través de rasgos blancos horizontales, la densidad y voluminosidad del grupo que va a sufrir el asalto matizada por el negro demuestra la fuerte



visión tridimensional que subyace en la obra gráfica de Bariach, muy al contrario por ejemplo de la de Josef Eberz, en la que sin lugar a dudas Arteta se apoya. Así la litografía **Muerte solitaria**, perteneciente a la carpeta "Guerra", editada como propaganda antibelicista en Munich en 1915. Eberz juega aquí al contrario que Barlach, y al contrario que Ibarrola, con los tonos grises y la profundidad la consigue a través del contraste de las líneas negras, de los árboles verticales, con las curvas blancas del fondo, senderos que se alejan.

La obra gráfica de Ibarrola es más rudimentaria y esquemática. Es una actividad a la que se dedica de lleno al salir de la cárcel en 1965. Como si la luz de la libertad no le permitiera atacar al lienzo en color se entrega Ibarrola a trabajar las planchas de madera y las tintas. A diferencia de la crítica habitual en el país no consideramos la obra gráfica de Ibarrola ni técnica ni conceptualmente a la altura de su pintura. Es una obra en cierta manera panfletaria (como algunos lienzos prudentemente nunca exhibidos) y con una iconografía fácil.

Mucho más interesantes son sus ceras sobre papel pegado en madera, generalmente de gran tamaño, que comienza a realizar también tras su salida de la cárcel en 1965. El mismo artista ha descrito así la técnica de esta especie de grabado:

"Hablo aquí de grabado en el sentido en que recojo toda la textura de la misma manera que el grabado recoge la superficie y va dejando las vetas, es decir, las vetas que se producen en vacío en la madera, que dan una sensación de grabado. Esto se me ocurrió en Burgos al pensar en la necesidad de expresar un patio, que era impresionante, porque las losas estaban gastadas por los pasos de quienes estaban condenados a esperar por años; como tenía un pulimentado especial, encontré que la única manera de hacerlo muy fiel era hacer el juego de la monedita, la que hemos hechos todos de niño pasando un lápiz sobre la superficie de una moneda cubierta de papel, y en este caso ponía el papel sobre el suelo y marcaba el papel con cera, es decir, con una materia grasa presionada por encima, y con ella quedaba todo calcado. Luego seguía utilizando esa técnica en infinidad de cosas y de figuras, y ahora le saco la textura a la madera, a la piedra, a lo que sea, y sobre papeles grandes de metro y medio de ancho por diez de largo hago hasta murales." (12)

Trabaja pues el artista con ceras negras sobre el fondo blanco, sobre la superficie del papel, para después en un segundo momento matizar la figuración impresionada sobre esa veta de la madera surgida, transmitida al papel de nuevo con color blanco. Al estilo de las carnaciones de Ribera barnizándolo todo, trabaja Ibarrola las ceras dándoles blancos al final. En la simplicidad del blanco frente al negro (ese monocromismo heredado del Guernica picassiano) de las ceras aparece ahora ese mundo de la interactividad espacial de planos, de positivos y negativos.

Aparecen en estas ceras esa visión de los objetos de trabajo o de la vida cotidiana del **baserritarra** elevados a temas únicos, aislados en su representación, esquematizado su volumen en el plano. El carro de bueyes, sin bueyes, caído sobre su palo de arrastre o con éste elevado hacia el cielo, congelado en el poder de sus líneas, o la mesa de cocina con un jarro y con el enmarque línea! de una silla de la que sólo asoma su respaldo o los muebles de un puerto que se cierran como brazos, etc.

Que estos signos de Ibarrola por la excesiva reiteración a la que se han visto sometidos han devenido con el tiempo en señales estereotipadas, inertes y frías, como se ha dicho, es falso. Ibarrola ha conseguido bellas imágenes arquetípicas, un lenguaje propio y comunicativo. El estereotipo ha surgido en los imitadores oportunistas que han surgido en Euskadi en los últimos tiempos y que han incorporado en su cartelismo la figuración ibarroliana, y como en todas las



copias mal. Imitadores y discípulos incapaces "que no han matado a papá" (así como freudiana-mente es necesario que un adolescente "mate" a sus padres para alcanzarse plenamente a sí mismo, de igual manera, a sus ídolos y a sus fetiches. Matarles piadosamente, en la práctica del oficio, señalaba Julio Cortázar) (13).

La figuración de Ibarrola se ha tomado, probablemente debido a su carácter mural, como base para muchas pintadas callejeras y para carteles realizados en el País Vasco. El cartel como forma típica de comunicación que permite situar la obra en plena calle, y sobre todo como medio de comunicación que es (no es un fin en sí sino un medio), ha sido enormemente desaprovechado en nuestro país pues no se le ha sabido dar un carácter sino al contrario repetir monótonamente las viejas pautas (aldeanos-obreros, boina o ikurriñas) y las emotivas (los colores de una bandera, de cuyo autor muchos reniegan en el presente, emotivamente también). Sólo algunos artistas han sabido salir del paso, Chillida con supotente grafía eminentemente personal como en el cartel de los Juegos Olímpicos de Munich en 1972; Néstor Basterrechea con gran número de sus obras como el cartel de Euskal Oantza Bizkai Eskola y algún que otro artista. La mayoría ha repetido hasta la saciedad los esquemas artetianos o los de Txiki o los de Ibarrola.

Algo semejante ha pasado en las pintadas en la calle que proliferaron tras la muerte del dictador. Se copió malamente el arquetipo del trabajador de Ibarrola; con algunas raras excepciones a cargo de Patxi Esteban y del propio hijo del artista, José, que influido enormemente por la estética de su padre buscaba, sin embargo, un lenguaje propio con el que ser testigo de su tiempo.

En 1966 comienza Ibarrola de nuevo sus actividades en torno a agrupar a los artistas vascos. Todo quedará en el intento frustrado al poco de su nacimiento de organiza-r un grupo en cada una de las cuatro provincias vascas, junto con los escultores Oteiza y Basterrechea. Fue la historia de los grupos **Gaur** (hoy) en Guipúzcoa, **Emen** (aquí) en Vizcaya, **Orain** (ahora) para Alava y **Danok** (todos) en Navarra.

Todo este Movimiento de la Escuela Vasca fracasará e Ibarrola volverá poco después a ser detenido ahora en compañía de su hermano, cuando los sucesos de las huelgas de Bandas de Echevarri, la más grande en la época franquista y en cuyo juicio en Magistratura Joaquín Ruiz Jiménez defendió a los trabajadores. Los Ibarrola pasan dos años a la sombra en Basauri.

La temática de su obra es sólo el mundo del trabajo y ha adquirido ya su plena madurez. Representa ahora Ibarrola ya no escenas concretas sino arquetipos del mundo del trabajo cotidiano. Su pintura misma ha sido reducida a la mayor simplicidad cromática, y es extendida sobre el lienzo, más que con pincel, a manotazos: Ibarrola pinta raspando la pasta sobre la superficie. La huella de este arrastre queda como quedaba en Van Gogh la expresión del pelo del pincel. Sobre el blanco de partida extiende los óxidos que le permiten medios tonos, y sobre ellos extiende directamente del tubo el azul cobalto, los prusias o violetas en una simple, pero potente masa de color. Al final de nuevo orquestando las expresiones matizándolas en sus contornos el blanco.

La iconografía se reduce a la entrada de los trabajadores al quehacer cotidiano de la siderurgia, sus asambleas entre cubilotes de hierro líquido, los arrantzales atrapados en las redes de sus vapores, y junto a ello una temática más lírica como es la del mundo del trabajo en la aldea. Los cestos volcados, la boina junto a aperos de labranza o el baserritarra junto a su azada. El frío húmedo de la fábrica y del paisaje vascos en general, o en concreto el candado carcelario, la llave inglesa o el carro de bueyes en un espacio plano.



Importante es la forma compositiva de estos trabajos. La composición es para Ibarrola algo más que inscripción aproximada de las figuras en una red geométrica: es una de sus componentes expresivas. En los cuadros horizontales hay siempre un discurso diagonal con la perspectiva hacia una esquina donde se pierde. En los formatos verticales la fuerza se basa en la simple línea vertical de las chimeneas, grúas o postes eléctricos. Pero a la vez aparecen siempre otros movimientos lineales contradictorios, de zig zag, que crean una tensión en el ojo del espectador. Por ejemplo, un juego de diagonales que se entrecruzan con diferentes puntos de fuga en cada lado del cuadro, dinamiza linealmente la concentración humana representada, creando así con la estructura compositiva la atmósfera de la manifestación.

El cuadro de los hombres en cadena tiene dos movimientos diferentes. La cadena humana de los cuerpos se extiende en diagonal de izquierda a derecha mientras que el agarre de manos de los personajes va haciendo una curva abierta hacia el ángulo inferior derecho. Así las piernas del hombre en el vértice, el más próximo al espectador, se apoyan en dos lados diferentes; la izquierda a la derecha del cuadro, mientras, la derecha se hunde por la parte inferior del cuadro, creando una verdadera tensión corporal en esa cadena humana.

El cuadro de Las vagonetas (182 x 143) tiene al menos tres movimientos diagonales diferentes y la Asamblea (400 x 185) una masa reunida como en un anfiteatro ante unos pabellones fabriles con tres chimeneas, además de jugar con unos elementos fuertes de color (azul cobalto, violetas y blancos) tiene una composición perspectiva, como de zoom de movimientos curvos contradictorios que asienta a la masa pesadamente en el monte mientras que las fábricas parecen bailar en el espacio.

Más reposados son los cuadros de paisajes urbanos en medio de fábricas o junto a astilleros, tan típicos de la margen izquierda del río Nervión. En la simplicidad de elementos tienen estos cuadros su poder. Recuerdan a los paisajes urbanos de Mario Sironi pintados entre 1920 y 1922 o a ese fabuloso cuadro de Juan Gris Casas de París pintado en 1911 (52 x 43 cms) regalo de Gris a Duchamp y luego adquirido por la Guggenheim. Todo él está basado en el tono gris, dinamizado por los negros de las chimeneas y los marcos de las ventanas, como en Ibarrola esos tejados de las casas que se prolongan sin interrupción en las estructuras de las grúas, y donde la opacidad cromática del cuadro viene rota por el fuerte ocre de las chimeneas o la roja proa de un barco que asoma por una casa.

Los cielos aparecen siempre monótonos como superficies de contraste o como paralelos brochazos violáceos. Esa asamblea alrededor del poste eléctrico, las pintadas junto a un muro o la marcha de madrugada bajo los postes de Retuerto tienen ese color violeta del crepúsculo, del trabajo en la clandestinidad.

Por otra parte están los cuadros de los instrumentos de trabajo rurales, el cesto, el carro, las viejas cerraduras, las vigas como totems, o una perfecta ventana de caserío. Hay en este cuadro un perfecto tratamiento de ritmos en el espacio apenas realizado con tres colores. Sobre el blanco se levanta la ventana en el gris de las siete piedras que la componen, y sobre este gris en su degradación central la ventana abierta compuesta de dos manchas blancas, un toque azul grisáceo y un marco verde. La uniformidad lineal de las piedras viene dada o por rayas negras que ayuda a enmarcar a su vez el verde o que se desplazan por el gris, como el blanco de la pared penetra por: cuatro veces en la mancha gris para crear la piedra. Un bello ejercicio de interactividad espacial en un tema figurativo, realizado casi a escala mural. Sólo se ve la comple-



alidad de este sencillo cuadro cuando se hace patente este juego de planos, este espacio relacional que crea Ibarrola con la superposición de planos de color, con la penetración de un color sobre otro que le hace de fondo y la conversión del fondo en primer plano.

Aparece aquí de nuevo la enseñanza de Richard Mortensen. Y lo que dice Léon Degard en 1956 de la pintura del danés se puede aplicar a la pintura del vasco: "Je dirai donc que la peinture, en ce qui concerne la peinture, est une discipline qui consiste à ne pas accepter n'importe quoi, à fuir les séductions exclusivement superficielles, à demeurer fidèle à une certaine noblesse des moyens, à une certaine exigence quant aux fins".

En cualquier caso el tema preferente de esta época que va de la segunda etapa de cárcel hasta el mural de escayola de 1971 es el de asambleas y masas humanas reunidas bajo un poste eléctrico, dirigiéndose a pintar consignas en un muro, o dirigiéndose a una manifestación. Precisamente reunió toda esta obra Ibarrola en una fábrica en Munguía, pensando llevarla a Madrid infructuosamente. Largo tiempo colgó esta inmensa obra en las paredes de las naves de la fábrica de la familia Arteche, hecho del que el artista guarda un buen recuerdo:

"Aureliano Artetxe permitió la entrada, para ver los cuadros, a muchos amigos. Se trata, pues, de una etapa de trabajo que fue vista en un marco que un artista no puede ni llegar a soñar cuando se considera, precisamente, como yo me considero, un artista obrero. Aquello fue una 'gozada'". Ibarrola ha creado con esta etapa de su pintura la imagen del concepto de trabajo que un siglo antes había desarrollado Karl Marx, el trabajo como esencia del hombre. Lo ha definido por medio de su pintura, por medio de sus imágenes plásticas que han dejado de ser "vascas" para ser universales.

A lo largo de la Historia el hombre ha sido definido de muy diversas formas. Desde el hombre animal político de Aristóteles al tool making animal, a ese animal que hace herramientas, de Franklin han pasado casi veinticinco siglos. Y bastante separa también en el tiempo al bípedo implume platónico del animal racional de Tomás de Aquino o del animal sentimental, ese animal que sobre todo, más que razonar, ríe o llora, ama o desprecia, que decía Unamuno el nuestro. Y ninguno lo ha definido, delimitado mal.

Mas hoy en día el pensamiento filosófico nos ha definido al hombre sobre tres coordenadas: a) el hombre como ser histórico (el verbo se conjuga en casi todos los idiomas en pasado, presente y futuro); b) el hombre como ser social (Robinson no pasa de ser una imaginación de Defoe); c) el hombre como ser práctico, es decir, como un ser que actúa sobre la naturaleza: un ser cuya esencia es trabajar. Y este concepto el bíblico "ganarás el pan con el sudor de tu frente" lo ha vuelto a repetir Marx y con él Ibarrola. Así respondía en una entrevista en el diario bilbaíno Hierro (10.2.1972): "fuera del trabajo no hay nada? Concibes el mundo sin él? Es a través del trabajo como uno puede explicarse la realización del hombre, entendiendo el trabajo en toda su dimensión social".

No mucho después en la Hoja del Lunes (5.3.1973) se dedicaba por José R. Alonso una página entera a la figura de Ibarrola. Este volvía a declarar: "la historia del hombre se explica a través del trabajo, y el hombre se hace tal por medio de ese trabajo. Ver al hombre en su dimensión transformadora, tanto de la historia como de la sociedad, es definitivo".

El concepto de trabajo subyace, está en el horizonte de la pregunta, la clásica pregunta que se ha hecho siempre la filosofía: ¿qué es el hombre? El hombre es un ser que trabaja: que cambia



la naturaleza fuera de él y que a la vez se cambia a sí mismo, como nos decía el poeta romántico alemán Holderlin en un bello poema: "El hombre se hace con las cosas que hace".

Todo el mundo habla de 'actividad' y de 'praxis' y a primera vista -lo decimos con K. Kosik- puede parecer "que se ha atribuido significado filosófico y universalidad a una realidad generalmente conocida o a una banalidad evidente".

Ibarrola retoma esta temática conceptual en sus óleos, la del mundo de los arrantzales, de los mineros y de las fábricas siderúrgicas vizcaínas. No trata de representar banalidades ni de hacer apologías. Intenta expresar qué es el trabajo ya que su problemática acompaña a cualquier indagación filosófica sobre el ser del hombre, siempre que la pregunta ¿qué es el hombre? -pregunta resumen kantiana- se conciba como una cuestión ontológica; pues el trabajo es algo que invade todo el ser del hombre y que constituye su carácter específico. Así la categoría de trabajo se ha convertido en una categoría fundamental de las ciencias sociales y humanas pues viene a tender un puente entre la biología y la cultura, entre la naturaleza y la historia. En el decir de Herbert Marcuse "el trabajo es un concepto ontológico, es decir, un concepto que aprehende el ser de la realidad humana misma".

¿Qué sería la realidad, nuestra realidad, la realidad humana, sin el trabajo, por el cual la humanidad asegura, desde hace milenios, sus condiciones materiales de existencia?

Pero, Ibarrola ve que nadie en su entorno familiar se reconoce en las obras que hace, que se le aparecen extrañas y que no se ve realizado en sus productos. En su entorno se ha convertido el trabajo, esencia del hombre, en un trabajo alienado. Se trabaja sólo por un fin propio, ganar dinero para subsistir; ya no existe un fin a más largo plazo, por la sociedad misma.

Ibarrola no pierde, sin embargo, la clave marxista: el hombre ha sido creado por obra del trabajo. Sin haber leído a G. Lukacs se da cuenta de que sólo con el trabajo se llega necesariamente al concepto de las cosas. Pues aunque la araña sepa que lo que ha atrapado en su tela es algo para comer, no sabe que sea esa la misma mosca que suele devorar otras veces; o aunque la gallina, al ver merodear cuervos, sepa avisar a los polluelos para que se escondan, no quiere decir que sepa captar el ser del ave rapaz. Sólo el hombre llega al concepto de las cosas, y así el origen del conocimiento es, en efecto, el trabajo como actividad del hombre transformando la realidad. En el proceso de trabajo, este momento, que en el trabajo primitivo no constituía más que un momento simple, a saber, la reflexión sobre sí tal piedra se adecuaba o no para tal fin, se ha convertido en toda una esfera de la vida, es decir, en la ciencia. En virtud de ello -concluye Kosik- los hombres han adquirido poco a poco una conciencia de la constitución objetiva del mundo, conciencia que, sometida ahora al necesario control ontológico, proporcione una imagen de la realidad.

Si el filósofo español, residente en México, Adolfo Sánchez Vázquez ha perseguido con sus escritos demostrar que la principal fuerza motriz de la antropogénesis, del camino entre el hombre prehistórico y el hombre moderno, ha sido el trabajo, el pintor vasco lo ha hecho a través de sus pinceles. Para ambos la formación del hombre, en este sentido, puede considerarse como un proceso único que, del principio al fin, se ha encontrado bajo la influencia predominante del trabajo (de la producción colectiva de riquezas materiales y de instrumentos de producción): sobre la base del trabajo, en el trabajo y por medio del trabajo el hombre se ha creado a sí mismo no sólo como ser pensante, cualitativamente distinto de otros animales, sino también como el único ser del universo capaz de crear la realidad.



La primera necesidad del hombre es afirmarse como tal; a ella responde, en primer lugar, su actividad productiva material, y a ella sirve también su actividad artística.

Sin el arte y sin el trabajo, el hombre no sería lo que es. Más exactamente, no sería propiamente hombre.

Así hay que considerar el arte, actividad del hombre, como una forma de creación particular. Es decir, como una forma de la praxis, de la actividad humana que se asemeja al trabajo, puesto que tanto con el trabajo como con el arte se trata de transformar una materia cuya resistencia hay que vencer efectivamente para imprimir la forma adecuada al fin, necesidad o función que el objeto producido ha de cumplir. El arte, al estar libre de las exigencias práctico-utilitarias que conlleva el trabajo, así como al escapar hoy día, a diferencia del trabajo, en gran medida a las leyes de la producción permite al hombre desplegar en su plenitud y riqueza su potencialidad creadora y por ello es una de las formas más importantes de objetivación, expresión y comunicación del hombre.

Es decir, el arte es una actividad creadora mediante la cual el hombre produce objetos que lo expresan y afirman. Esos objetos hablan de él y por él. El arte precisamente es la actividad en la que el hombre eleva a un nivel superior esta capacidad específica suya de humanizar cuanto toca. Bien podemos decir, pues, que la potencia de expresión y objetivación del artista será la medida de su riqueza. Por ello el concebir el arte como una actividad que prolonga el lado positivo del trabajo y que pone de relieve la capacidad creadora del hombre nos permite extender sus riberas hasta el infinito, sin que el arte se deje apresar, en definitiva, por ningún ismo en particular ..

Con la actividad artística, el artista se expresa y afirma en su obra, y así satisface su necesidad de objetivarse. El hombre artista obedece, atiende a una necesidad "interior", espiritual. Por eso tiene que ser libre, y por eso la creación artística es una de las últimas realizaciones que se le permiten al hombre, cuando se le han retirado ya otros 'derechos para realizarse. Ibarrola seguirá pintando en la cárcel, tendrá esta válvula de auto-realización de la que no disponían los otros presos.

El hombre empezó trabajando para satisfacer sus necesidades inmediatas. Empezó con sus manos (en realidad, diríamos empezó consigo mismo, con todo su ser) "instrumento de instrumentos" según Aristóteles, y poco a poco fue haciendo otros útiles o instrumentos. La mano es precisamente uno de los elementos de mayor fuerza constructiva en los cuadros de Ibarrola. Sus obreros son cabeza y manos. Ese. - óleo de un obrero agachado, con una cabeza que grita entre dos amplios brochazos blancos que la resaltan (en la tradición de Goya) y dos manos que apoyan y recogen toda la fuerza del cuerpo (como una catedral) en el suelo.

O ese otro óleo en que aparece un obrero semiarrodillado, con un codo apoyado en una pierna, y una caja de cerillas que se pierde en una enorme mano, una mano escultura!, el "instrumento de instrumentos" aristotélico. Esa mano callosa de su padre, herramienta de trabajo y a la vez de caricia, que Ibarrola suele recordar. Al fin y al cabo el obrero de Ibarrola, es la imagen del padre.

En el libro de entrevistas que Martín de Ugalde publicó en 1974, **Hablando con los vascos**, confiesa el pintor: "mi padre era un tío extraordinario, un hombre como pocos. Yo iba algunos días con mi cesta a llevarle la comida y lo veía frente a la fragua en su trabajo de gigante; no se me



van-aquellos grandes armazones de hierro. la carne de mi padre entre los enormes tochos de hierro al rojo de aquel mundo sonoro impresionante".(15)

Es precisamente el padre quien permite a Ibarrola dedicarse a la pintura, quien hará más horas extraordinarias para que el chaval tenga más tiempo. Quizá a partir de esta vivencia se da cuenta Ibarrola de que el trabajo es histórica y socialmente, la condición necesaria de la aparición del arte y de la relación estética del hombre con sus productos. Para él el arte surge cuando el hombre.

a) tomó conciencia de ver plasmadas sus fuerzas esenciales, de su objetivación en ciertos objetos útiles, creados por él, lo cual le produjo una cierta emoción.

b) adquirió una capacidad productiva tal que le permitió producir objetos que saltaron a la totera su función estrechamente utilitaria.

Pongamos un ejemplo un tanto burdo, la aparición del primer bastón. Probablemente, fue un tosco palo que acompañó a un ancestral antepasado nuestro, un tanto cansado o cojo, a subir una cuesta o recorrer un pequeño trecho ... y un antepasado que tomó conciencia de la utilidad de un tosco palo. A partir de él, y después de haber satisfecho otras necesidades, cada uno se **fue haciendo** con un palo para hacer su bastón. Y cada uno lo talló a su manera, y cada uno con su habilidad. Así vemos que este útil pasó a ser algo más: a ser reflejo de la habilidad y arte de cada uno. Todos conocemos también el placer que hemos tenido de pequeños al haber logrado hacer unos dibujos en esas varas de avellano silvestre con las que hemos jugado; y bien sabemos que cada "pequeña obra" de esas nos ha remitido a su autor, a ese compañero con más capacidad que nosotros, y bien conocemos el goce de ese compañero al ser interrogado sobre su maestría, esa maestría objetivada en su "pequeña obra" pero a la vez fabulosa.

Resumiendo, con Sánchez Vázquez (16) podemos decir que el arte, como actividad del hombre se relaciona con el trabajo:

- porque en el trabajo también se pone de manifiesto el poder creador del hombre, y "cierto" contenido estético.
- en cuanto ambas dan origen a un nuevo objeto, en el que el hombre se ha proyectado.
- en cuanto que satisfacen cada uno una necesidad.
- en cuanto que con el trabajo el hombre ha llegado a dominar de cierta forma la materia y así ha podido surgir el arte, como una nueva forma de dominio.

El trabajo ha precedido pues al arte. Pero no es sólo antecesor, es también condición de posibilidad de él.

La acumulación de experiencias y hábitos de trabajo, el mejor conocimiento de las cualidades y leyes de los materiales a trabajar y el progreso en la fabricación de útiles permitieron al hombre distanciar la relación entre producción y consumo. Por eso en la obra de Ibarrola, al margen de la dimensión escultórica de las manos y cabezas de sus obreros, hay una referencia constante a los útiles y herramientas de trabajo, una especie de sacralización de los mismos.

Incluso la máquina se humaniza en la pintura de Ibarrola. Las máquinas dejan de ser trozos informes de hierro para tener vida propia, son protagonistas de muchas composiciones. Y al contrario las cabezas de muchos trabajadores aparecen como llaves inglesas, el grito revolucionario se traspasa a la propia herramienta. En la xilografía realizada para la empresa de tubos Clifco



publicada. En El Correo mayo 1972 se confunden ocho masas negras entre cubilotes, cabezas o herramientas. La herramienta se constituye en prolongación de la inmensa energía del hombre, de esa "inmensa mayoría" del colectivo trabajador. El hombre de Ibarrola no se hunde entre las máquinas sino que al contrario las introduce en una especie del anuncio de tubos de la Babcock Wilcox publicado en la revista Vértice en 1941 donde ocho tubos de acero estirado de diversas formas geométricas se dirigen hacia el cielo como cañones preparados al ataque, muy a tono con la política imperial de los vencedores franquistas.

La fábrica no es para Ibarrola lugar de destrucción sino de realización humana, donde surge la llama de la mística comunista. Un óleo de los años 60 representa la nave de una fábrica metalúrgica, aquí aparece la fábrica como templo, hay una transposición de los valores cristianos: el tocho de hierro al rojo -esa mezcla de rojo oscuro y amarillo en los óleos de Ibarrola- se presenta como la eucaristía en el fondo de la nave. O el cuadro de las Lingoteras (195 x 184) en el que el primer plano lo ocupan seis de estas piezas en las que el hierro se traslada y donde se contraerá al enfriarse. Estas lingoteras se presentan como un retablo tras el cual un obrero (sacerdote de la revolución) se dirige a una asamblea que se pierde por la derecha del cuadro.

Mejor aún de esta sacralización de las herramientas de trabajo en la pintura de Ibarrola hablan los cuadros con representaciones de objetos del caserío. El óleo (110 x 85) con un aldeano paralelo a una viga de madera y una sarda de recoger hierba seca y estiércol en la mano derecha cuyo mango sobresale por la clavícula del baserritarra paralela también a la viga y todo en tonos ocres sobre un fondo azul blanquecino, donde sólo la cara y la mano adquieren un cromatismo más claro, parece una representación evangélica.

Hay otro cuadro con instrumentos de labranza en la que aparece también una viga de apoyo simplemente para dinamizar la composición o el óleo (195 x 182) en que de dos vigas verticales cuelgan una boina y un cesto, de nuevo en óxidos y grises sobre un fondo azul parece una composición formalista, una especie de bandera abstracta para quien no reconozca estos objetos tradicionales. Es éste quizá uno de los trabajos más impresionantes del pintor vizcaíno al desaparecer la figura humana. No es como el cesto (80 x 99) del que sale una cabeza de aldeano que escruta tímida y recelosamente con solo un ojo hacia el espectador. Aquí la pequeña boina, el color siena y el fondo verde sobre el que se recorta el cesto tienen un calor que no tiene la fría composición en azules y negros del otro cuadro.

Los instrumentos de trabajo del caserío (incluida la boina) muertos en su descanso, colgados en el espacio húmedo aparecen como totems, como objetos de un culto que se pierde, como estrellas del caserío, encuadrados en una toma cercana donde los pilares sólo son dos manchas verticales, donde se pierde el contexto del espacio, pasan a categoría. Los objetos concretos, cotidianos se elevan a arquetipo al igual que sus trabajadores anónimos (la imagen siempre repetida del padre) pierden sus rasgos individuales para convertirse en modelos, en categoría del trabajador. O como sus escenas de asambleas o reuniones de resistentes al franquismo pierden la adjetivación de su hic et nunc para convertirse en universales. El grito de su cabeza con boina es un grito universal como el de Munch, y sus cabezas de obreros como llaves inglesas no son las del obrero euskaldun sino las de cualquier explotado. La llamada de la pintura de Ibarrola se extiende más allá de las fronteras donde ha sido pintada como la onda de la voz de ese obrero se diluye en una curva que se transforma en vertical, en un potente cuadro que se pasa del blanco y negro al color vivo del obrero que levanta la voz. Los grandes fondos blancos que hay en Ibarrola son la plenitud de un espacio reducido al plano del muro: la escena donde todo puede pasar.



Los instrumentos de trabajo del caserío, los trabajadores y baserritarras de Ibarrola son arquetipos y totems, no hay etnografía sino simbolismo. No hay en su pintura anécdota como había en los arrantzales de Tellaeché, con sus ojos tuertos o sus mejillas coloradas, ni el bucolismo de égloga italiana que aparece en los cestos y carretillas de la amanerada pintura de Genaro Urrutia. Si la pintura de caseríos de Ucelay, como señaló el poeta Ramón de Basterra, era "la liberación de la etnografía" la de Ibarrola es la de su transposición simbólica.

Y al igual que se criticó la pintura de Ucelay en los años 50 por poco "vasca" tampoco se ha aceptado por algunos sectores nacionalistas la iconografía ibarroliana porque ya no es idílica sino subversiva. Si el pintor Flores Kaperotxipi se preguntaba al respecto de la pintura de Ucelay: "Sus vascos parecen aristócratas ingleses vestidos de aldeanos del País Vasco. A ellas les retrata como duquesitas de Alba. Naturalmente que si ellos y ellas fueran, en realidad, como los pinta Ucelay, ¿quién ordeñaría nuestras vacas? ¿quién segaría la hierba? ¿quién sembraría el maíz?" (17). Y esta increíble argumentación se ha vuelto a repetir acerca de los personajes de Ibarrola, no provienen de nuestra tierra sino de su ideología, y nadie de estos criticastros se ha detenido en sus valores formales. Los juicios de valor se han lanzado así no exclusivamente sobre su obra sino sobre su ideología. En la obra *Arte Vasco* publicada por Erein sentencia así Edorta Kortadi: "es una pena, con todo, que su excesiva militancia en el campo político haya devaluado plásticamente su discurso sobre todo en los últimos años de la dictadura franquista". (18)

Pero Ibarrola no ha devaluado su pintura en virtud de un compromiso político. Ciertamente ha respondido al compromiso que pedía el manifiesto de Alfonso Sastre escrito en 1957 incitando a los artistas e intelectuales a hacer un trabajo de agitación y concienciación política a través de los instrumentos propios. Sastre pedía un arte "de urgencia" aunque no tuviera calidad ni gran categoría estética. Ibarrola responde al compromiso pero no baja el listón de su experiencia plástica, al menos en su pintura. Como él mismo ha señalado "el arte es ya en sí una herramienta política y lo que había que hacer era dotarla de un contenido profundo, ser conscientes de que el arte es siempre la traducción de pensamientos, ideologías, vivencias individuales, colectivas, que se asienta en las constantes de una cultura, de unos momentos históricos y de un tiempo concreto en la historia de cada pueblo". (19)

Con esto podemos pasar a analizar ahora el concepto de lo nacional, de lo vasco en el discurso de Ibarrola. ¿Hay un cierto "vasquismo" en la pintura de Ibarrola?

La aparición de un autoctonismo y una peculiaridad, o mejor dicho, la creencia en tales apariciones, es cosa del último cuarto de siglo XIX, con la culminación del romanticismo y del regionalismo restaurador.

Lo que encontramos en el mundo del arte de los últimos cien años es siempre obra circunscrita al mercado, mundo y ambiente común de los estilos epocales -en concreto a las modas que se difunden desde "las cortes artísticas"- tal como la historiografía artística al uso ha descrito hasta ahora. ¿Qué es pues lo vasco en la pintura de Ibarrola? ¿Qué opina Ibarrola de la existencia de una Escuela Vasca de Pintura? ¿Ha habido ciertamente una Pintura Vasca con mayúsculas?

Primero hay que poner en claro el concepto que se desliza en los términos "pintura vasca", pues es el punto de partida de una concepción aún más abstracta y pretenciosa, la del "arte vasco". Este concepto se ha montado sobre una literatura que comenzando con el regionalismo romántico de Trueba, Lecanda y el nacionalismo de Arriaga, Campión, etc., toma cuerpo en *La Trama del Arte Vasco* (Bilbao 1919) de Juan de la Encina. Se repite en *Arte Vasco* (Buenos Aires 1954) de Flores Kaperotxipi y se retoma en 1966 con *La Pintura vasca de Llano Gorostiza* y la inversión



del capitalismo franquista negurítico en este tipo de cuadros. Tras estos mojones deslindantes (que historiográficamente carecen de la más mínima metodología con la que abordar un fenómeno socio-artístico como objeto de estudio y comprensión) aparecen en la década de los 70 variaciones sobre el mismo tema, con la misma clave de partida, cuando no con los mismo compases: Madariaga, Alvarez Emparanza, La Enciclopedia Vasca .. . y en 1981 el fantasma aparece con el mismo nombre: la exposición en el Museo de Bilbao titulada La Trama del Arte Vasco, contestada por un sector joven (pero con semejantes criterios de partida) que la denominaron La Trampa del Arte Vasco. Al menos la exposición ofreció al público, más de un centenar de obras, la mayor parte de no fácil acceso, con lo que se ofreció una "visión", que permite nuevas consideraciones. Pero, ¿a qué responde La Trama? No sabemos y seguimos al diccionario si como conjunto de hilos que, cruzando a lo ancho con los de la urdimbre, forman una tela; como enredo de una obra literaria; como intriga; como tramo (trozo de terreno limitado, para algunos queparecen los de siempre) o como confabulación, es decir, y volvemos al origen de este cuento como la fábula en común contada por los de siempre. Caro Baraja ha sido el único que ha escrito al respecto unas líneas lúcidas en el prólogo del catálogo de la Erakusketa 1979 organizada por la Fundación Orbegozo, "allá hacia 1917 se hablaba ya del Arte Vasco y hasta de su "trama" manejando los nombres de éstos y de otros artistas ... Para varios espectadores desconfiados, era evidente que existían artistas vascos de nacimiento o de raza y también artistas que insistían en motivar los temas vascos. Pero que hubiera un "arte vasco" o una "escuela vasca" de pintura, en el sentido que se da a expresiones como *las* de "Escuela sevillana" o "Escuela veneciana" les parecía poco probable. La escuela y la raza son dos cosas distintas". Pero ya en esa fecha que indica Caro Baraja un sagaz crítico, Estanislao María de Aguirre-precisamente secretario de la Asociación de Artistas Vascos- concluía así un artículo titulado "Existe o se inicia el arte vasco?": "Esto de Arte Vasco es algo - hay una función social (de valoración de la actividad de un pueblo, de una clase que habiendo adquirido ya dinero, adquiere ahora pintura para enmarcar su status); - tiene un carácter dramático y ejemplar: (la penuria de Durrio, las dificultades de Arteta ...). Pero la mitología está opuesta de raíz a la historiografía. Así esta Historia de la Pintura Vasca ha sido una epopeya de firmas, anales de escultura, de pintura, fechas, libros donde pululan frases, personajes fantasmagóricos, voces, acentos. Penetrar en la trama, enhebrarse en ella, tejerla, deshacerla, volver a organizarla de manera diferente parece casi imposible tras el mito forjado de la Pintura Vasca con mayúscula. No hay que partir pues de aprioris ya dados sino de análisis y puesta en cuestión de toda la literatura anterior, y separar lo que es romanticismo y simple voluntad de afirmación de lo que es riguroso análisis. El propio Ibarrola abunda a veces en tópicos que más que aclarar oscurecen más el posible análisis de la pintura vasca. Por ejemplo, cuando responde a Ugalde acerca del libro de Llano Gorostiza definiendo el impresionismo como "un humanismo que aparece con la revolución burguesa" en un berenjenal más bien retórico: "La importancia de un entierro en un pueblo, como en Regoyos; la importancia de la campanada del Angelus para el hombre del campo que deja la azada para ponerse a rezar; todo ese mundo del trabajo, escenas de la vida vulgar; entonces, el pueblo viene, no a pasar a primer plano todavía, pero sí comienza a protagonizar de una manera muy marcada el sujeto de la pintura. Luego, en cuanto al tratamiento del color, el impresionismo busca a través de las brumas, de los grises, de la intensidad de los amarillos y los naranjas del sol, a precisar hasta casi la hora del día en que fue pintado el cuadro, y que cuando alguien pinta una escena en la Bretaña trata de decir no sólo a través de la escena, sino a través del color, que aquello tiene todo el ambiente: *van* buscando todo eso. ¿Cómo en un lenguaje ya contemporáneo como el que se expresa la



pintura vasca por primera vez en la historia no va a ser muy importante todo esto, si son precisamente los conceptos contemporáneos? Luego, esto no constituye un defecto, sino que es una virtud. Claro que esto no significa que el arte, y en este caso la pintura, debe quedarse ahí, no". (22) Leyendo estos análisis viene uno a recordar las sabias palabras de Ferdinando Bologna "gli storici sociali tutti, e con essi gli storici sociali dell'arte, devano tenerne conto molto più degli altri: dobbiamo insomma accettare l'eredità del passato no già nel culto acritico dell'eredità e del passato, ma con il più ampio beneficio d'inventario". Así cuando vemos que el factor estético es sólo uno entre otros (de calificación social, de poder, etc.) a los que responde la llamada obra de arte, y que tiene un papel social propio, y a la vez en relación con otros diversos factores, podemos historiar más fácil y completamente la génesis de la obra de arte misma, su destino y su compleja función. No se trata de llevar las obras de arte a un laboratorio ... sino de rodearlas de cargas de profundidad que hagan explotar, salir todas sus potencialidades: arar el terreno, sayar el cultivo, para organizar una **cultura**. Para hacer una crítica, esto es una valoración, de cualquier apartado de la Historia del Arte, en este caso del posible subconjunto que constituiría la Pintura Vasca -en- la consideración de las obras de arte como fenómenos que se auto-etiquetan, que ningún contenido concreto encierra, algo como una botella vacía, aunque haya quien se entristezca porque no está llena de chacolí".

En principio parecerá que se intenta, que se intentó con tanto ensalzamiento literario sobre la plástica vasca poner las cosas en claro; no es fácil lograrlo. Da la impresión de que la obra del pasado es concebida como un almacén (con valores potenciales, por los que se almacenaron, y valores reales, por los que se venden), pero un almacén provinciano, en el que esos valores -incluso reales- al pasar la aduana de Orduña se desvanecen: un comercio interior privilegiado (constatable en el gran número de galerías existentes en el país en los 60 y 70, mas ninguna con contactos internacionales) apoyado en una literatura poco crítica, nada erudita, carente de métodos histórico-artísticos y en manos de círculos de amigos (que en este país suelen ser más bien lo contrario). Sin embargo, son pocos los que aceptan la posible relatividad de los valores de la pintura vasca (concebida como un todo); por eso la exigencia o la aparición de una historia crítica, de un estudio analítico pormemorizado de cada artista no se da. En el totum revolutum se salva el mito. Es decir, estamos ante una visión mítica, ante un mito. En los términos Pintura Vasca (ahora con mayúscula) se encierra la recurrencia de un mito creado por una literatura y nunca por una buena historiografía. Repasemos la; características del mito:

- se cuenta la actuación memorable de unos personajes especiales, es un recuerdo colectivo y no personal (de Guíard han proliferado los libros sobre sus anécdotas, pero no un análisis de sus obras hasta 1985). (21)
- se habla de un pasado prestigioso, (el tiempo heroico de la industrialización enmarcada por la montaña y la aldea adánica);
- hay una función social (de valoración de la actividad de un pueblo, de una clase que habiendo adquirido ya dinero, adquiere ahora pintura para enmarcar su status);
- tiene un carácter dramático y ejemplar: (la penuria de Durrio, las dificultades de Arteta ...). Pero la mitología está opuesta de raíz a la historiografía.

Así esta Historia de la Pintura Vasca ha sido una epopeya de firmas, anales de escultura, de pintura, fechas, libros donde pululan frases, personajes fantasmagóricos, voces, acentos. Penetrar en la trama, enhebrarse en ella, tejerla, deshacerla, volver a organizarla de manera diferente parece casi imposible tras el mito forjado de la Pintura Vasca con mayúscula.



No hay que partir pues de aprioris ya dados sino de análisis y puesta en cuestión de toda la literatura anterior, y separar lo que es romanticismo y simple voluntad de afirmación de lo que es riguroso análisis. El propio Ibarrola abunda a veces en tópicos que más que aclarar oscurecen más el posible análisis de la pintura vasca. Por ejemplo, cuando responde a Ugalde acerca del libro de Llano Gorostiza definiendo el impresionismo como "un humanismo que aparece con la revolución burguesa" en un berenjenal más bien retórico:

"La importancia de un entierro en un pueblo, como en Regoyos; la importancia de la campanada del Angelus para el hombre del campo que deja la azada para ponerse a rezar; todo ese mundo del trabajo, escenas de la vida vulgar; entonces, el pueblo viene, no a pasar a primer plano todavía, pero sí comienza a protagonizar de una manera muy marcada el sujeto de la pintura. Luego, en cuanto al tratamiento del color, el impresionismo busca a través de las brumas, de los grises, de la intensidad de los amarillos y los naranjas del sol, a precisar hasta casi la hora del día en que fue pintado el cuadro, y que cuando alguien pinta una escena en la Bretaña trata de decir no sólo a través de la escena, sino a través del color, que aquello tiene todo el ambiente: *van* buscando todo eso. ¿Cómo en un lenguaje ya contemporáneo como el que se expresa la pintura vasca por primera vez en la historia no va a ser muy importante todo esto, si son precisamente los conceptos contemporáneos? Luego, esto no constituye un defecto, sino que es una virtud. Claro que esto no significa que el arte, y en este caso la pintura, debe quedarse ahí, no". (22)

Leyendo estos análisis viene uno a recordar las sabias palabras de Ferdinando Bologna "gli storici sociali tutti, e con essi gli storici sociali dell'arte, devano tenerne canto molto piú degli altri: dobbiamo insomma accettare l'ereditá del passato no giá nel culto acrítico dell'ereditá e del passato, ma con il piú ampío beneficio d'inventario". Así cuando vemos que el factor estético es sólo uno entre otros (de calificación social, de poder, etc.) a los que responde la llamada obra de arte, y que tiene un papel social propio, y a la vez en relación con otros diversos factores, podemos historiar más fácil y completamente la génesis de la obra de arte misma, su destino y su compleja función. No se trata de llevar las obras de arte a un laboratorio ... sino de rodearlas de cargas de profundidad que hagan explotar, salir todas sus potencialidades: arar el terreno, sayar el cultivo, para organizar una **cultura**.

Para hacer una crítica, esto es una valoración, de cualquier apartado de la Historia del Arte, en este caso del posible subconjunto que constituiría la Pintura Vasca -en la consideración de las obras de arte como fenómenos que se autodefinen- es oportuno sentar de entrada un principio básico (23): lo primario y fundante en el conocimiento de lo real no es la razón crítica, sino la razón cognoscitiva, ya que no hay realidad crítica sino en función de su propia razón cognoscitiva, de la que es inseparable, pues toda razón crítica es una razón derivada. De ahí que a la razón crítica no se la pueda ni poner, ni describir con entera neutralidad, esto es, con anterioridad e independencia de la razón cognoscitiva y de su realidad. Hace falta **conocer** bien el conjunto pictórico de lo realizado por los artistas vascos para poder hacer un balance, una **valoración adecuada** de ese conjunto; hace falta serias catalogaciones y contextualizaciones de cada corpus pictórico individual para poder abstraer los rasgos comunes, si los hubiere. Hasta ahora simplemente se ha elucubrado sobre apreciaciones y visiones muy limitadas, incluso a veces ya no sobre la obra pictórica, sino sobre un texto como el de Juan de la Encina, texto que se ha ido estirando a base de adjetivos, y finalmente mixtificado.

Quien quiera comprender ampliamente una obra de arte no puede sacar de ella valores de experiencia arbitrarios, no fundados, sino por el contrario debe "situarla" (como se hace en una exposición, buscando su lugar): es decir, darle una correcta colocación histórica. Ello no quiere



decir que una obra de arte no posea ninguna otra significación que una significación histórico-estilística. (24) Por eso podríamos decir que la Pintura Vasca más que por unas características estilísticas propias, lo que hC! estado ha sido limitada por unos "marcos mentales" en sus perspectivas de elección y de expresión.

No se puede partir de aprioris en la investigación histórica y por lo tanto hay que catalogar la obra de los artistas vascos,

- para saber QUE han hecho y CUANDO
- para saber CUANTO abarca su actividad productiva
- para saber la CALIDAD de lo que han hecho
- para EVITAR falsificaciones y sanear el mercado

Así esta catalogación de la obra hace que la obra hable por sí misma, en cuanto obras singulares y en cuanto conjunto, permitiendo a la vez analizar:

- sus repeticiones
- sus variaciones
- sus tópicos y lugares comunes
- sus ritmos y colores
- su iconografía y motivación

Habría que estudiar, comprender la Pintura Vasca como una cuestión también geográfica e histórico-artística planteada en un terreno más amplio (25): las relaciones centro artístico difusor-asimilación en otros espacios, es decir, las relaciones centro-periferia (metrópoli y provincianismo, "provincia": término en sentido tanto espacial como político) en la Historia del Arte de la España del siglo XX y en la Historia del Arte en Europa. Quizá nos daría amplios resultados el estudio del triángulo Barcelona-Madrid-Bilbao y sus ejes hacia Roma y París, sobre vanguardia y conservadurismo. Como ha señalado Kenneth Clark: "La historia del arte europeo ha sido, en gran medida, la historia de una serie de centros que han irradiado un estilo. Durante un período más o menos largo este estilo ha dominado el arte de la época, y se ha convertido de hecho en un estilo internacional, que en el centro era un estilo metropolitano y que devenía más provincial cuanto más alcanzaba a la periferia. Un estilo no se desarrolla espontáneamente en una gran área. Es la creación de un centro, de una singular unidad de la que proviene el impulso, pequeña como la Florencia del siglo XV, o grande como el París de la preguerra, pero que tiene la seguridad y coherencia de una metrópoli". (26)

Si el centro es por definición el lugar de la creación artística -como señala Clark- y periferia no significa más que lejanía del centro-y seguimiento al pie de la letra como el caso de la Pintura Vasca de las coordenadas de París- no queda más que considerar la periferia como sinónimo, en este caso, de retraso artístico.

Se ha identificado el problema de la autoconciencia de la especificidad de la Pintura Vasca (especialmente en boca del nacionalismo potente y culto de los años veinte) con el de su existencia real (y ya no mental, ideológica). ¿Cuándo, cómo y con qué se caracteriza esta falsa autoconciencia?. Los caracteres se han señalado únicamente como colores verdes, grises, propios del país, y sobre todo se han supuesto como conocidos por todos, y por tanto no se ha necesitado de precisarlos (de nuevo estamos ante unos rasgos míticos).



Ibarrola ha precisado un poco más pero también muy elementalmente. Ante la pregunta de Angulo de si los cánones de la Escuela Vasca no son más de carácter ideológico y nacional que de carácter estético o profesional, responde el pintor:

"Un ejemplo es el de la evocación de la geometría y los colores del paisaje, la ambientación del mismo; otro ejemplo es la forma en que las formas se descantan muy escultóricamente, a través de la luz, que es muy matizada, muy gris, muy plomiza. Esto te da unas características en el tratamiento de las formas, de las diagonalidades, un sentido de la dinámica, del movimiento en estética donde aparece de forma rara el trabajo de la octogonalidad. En la Escuela Vasca es más habitual que las composiciones se hagan en forma de movimiento de diagonalidades.

Estas son características muy elementales, desde luego, pero son elementos que funcionan en la estética vasca normalmente y funcionan para los artistas más diversos y son válidas incluso en una gran parte de la pintura y hasta en la escultura vasca. La connotación con el paisaje también aparece en la escultura. Hay que oír a Oteiza como alguno de sus elementos, concretamente una gran escultura que tiene ante la Cooperativa Central de Mondragón, tiene connotaciones con el paisaje. Concretamente es una escultura hecha contra un monte famoso que hay enfrente. Es una batalla campal que le ha planteado un espacio que le está rodeando.

Todas estas características no son ni lo único ni quizás lo más sustancial que la Escuela Vasca tiene en cuanto a bases estéticas propias, pero son elementos que van dando las coordenadas de una construcción estética". (27)

El cuándo y cómo, el término a quo de la Pintura Vasca, es sin lugar a dudas **la Trama del Arte Vasco** de Juan de la Encina, un estudio documental bien escrito pero que no patentiza la especificidad de un estilo autóctono. Sólo la descripción histórica de los caracteres específicos de la Pintura Vasca puede, en su conjunto, dar su definición, y la llave para la solución del problema de su origen. Volver al análisis de los términos de Pintura y Vasca nos parece superfluo: Pintura nos remite a arte, a algo universal; vasco nos remite a una zona geográfica determinada. Así habría que buscar no sólo los caracteres permanentes e inmutables, sino también la continuidad coligada y reconocible en su progreso y transformación de esos caracteres de la Pintura Vasca, la articulación interna -en el tiempo y en el espacio- del objeto historiográfico (el prolongarse el dominio de un estilo puede significar con toda probabilidad un estancamiento del mismo).

Parodiando un texto de José Angel Valente, "La necesidad y la Musa", podemos decir que la transformación de los nuevos contenidos en obras de arte, es decir, la mixtificación de lo nuevo, es el signo de la contemporaneidad del artista pintor hoy, como lo fue ayer y lo será mañana. En ese proceso correspondía al pintor contemporáneo de hoy ensanchar las formas de expresión de la experiencia privada en busca de nuevos contenidos de signo colectivo, es decir, encontrar nuevas formas para cumplir la misión de toda gran obra artística: la conversión de la **experiencia solitaria en experiencia solidaria**. Esto lo ha logrado Ibarrola no con su discurso sino con su pintura, como oyendo las palabras de Schelling a Hegel en 1796: "mientras no hayamos transformado las ideas en obras de arte carecerán de interés para el pueblo".

La pintura de Ibarrola tan popular por una parte y tan nacional -si en realidad es tanto como él lo afirma- es la vez universal, "no por la fronda -que diría Valente-- sino por la raíz oculta". Hay en Ibarrola una veta de imaginación secreta que lo vincula a muy remotos troncos --de Goya al muralismo mexicano- que en cierto modo lo desnacionaliza, pero no por defecto. Hay en él un arrastre de sedimentos, de imágenes plásticas, que rebasan lo meramente vasco. El tema de la obra de Ibarrola es la **transposición** de una realidad específica, el de ese microcosmos medio



rural-medio fabril en el cual vivió en el despertar de su adolescencia. No es una fabulación exagerada sino una aproximación penetrante a la vida y sociedad que le ha rodeado, a la energía del pueblo del que forma parte. Su obra es una visión irreversible de los acontecimientos que han formado y formulado nuestros últimos treinta años. En sus palabras: "yo no voy más allá de lo que las circunstancias de mi propio pueblo están dando de sí" {Hierro 10.2.1972}.

...

Esas circunstancias vienen cifradas en un lenguaje universal que es el de la pintura o en ciertas ocasiones en formas plásticas esculturales. Ibarrola ha trabajado no sólo la madera, como las traviesas de ferrocarril en los años 80, sino también la escayola como por ejemplo un potente alto-relieve con el movimiento de ese perfil del trabajador vasco. Perfil al que Ibarrola no ha dado señas de identidad sino que lo ha universalizado, lo ha convertido en arquetipo.

El relieve pintado de 1971 se presenta en la 1 Muestra Indiscriminada de Arte Vasco celebrada en Baracaldo. En este pueblo de la margen izquierda se presentó en diciembre y enero un conjunto de 400 obras de 209 artistas vascos, llevándose así a cabo un viejo proyecto de la llamada Asamblea de Artistas Plásticos de Vizcaya.

Ibarrola presenta aquí una enorme obra en escayola de 1,80 de alto por 11 metros de larga, una especie de marcha obrera de gran dinamismo expresivo, trabajada en tres colores, blanco, negro y rojo. Aparece la masa proletaria en una especie de espacio desdoblado en un movimiento hacia adelante y hacia atrás. Ciertas superposiciones creadas por la interactividad del espacio plástico crean un movimiento interno a las figuras, una especial carga de energía.

Este épico mural será luego colocado en la parte trasera de su caserío en Orna, barrio no lejano de las cuevas de Santimamiñe donde el pintor se traslada después de la destrucción provocada por la ultraderecha en su atelier de Gamecho, en el barrio de Acorda, mirando a la isla de Izaro.

La huída de la ciudad hacia el campo en Ibarrola, hacia el caserío de Gamecho (incendiado por las fuerzas del desorden), a concentrarse en su pintura, recuerda a la de Adolfo. Guiard en Muqueta, en el otro lado de la ría de Guernica.

Esta escapada al campo es una constante en las biografías de artistas. Gamecho o después Orna son lugares de encuentro en la naturaleza como Murnau para Kandinsky y Gabriele Muntter entre 1909 y 1914 o como Sindelsdorf para Franc Marc y su mujer o Ried bei Kochel donde también se recluirá Paul Klee poco antes de que Marc se vea obligado a ir al frente para morir en Verdun en 1916. Los mejores cuadros de Lovis Corinth los pinta el artista entre 1918 y 1925 en Urfeld bei Kochel, las orillas y paisajes del Walchensee, como Guiard las marismas de Forua o Maurice Utrillo el parque de Saint Germain-en-Laye. Ibarrola recobra desde su vivencia en los caseríos de Gamecho o de Orna la fuerza de la tierra y la visión de las herramientas agrícolas comototems de un solar que la industrialización va cercandando y sitiando día a día. Allí se le hacen presentes los versos de Aresti "defenderé la casa de mi padre" que él transcribe con el lenguaje del color.

El relieve pintado se coloca en Orna en la parte trasera, en la ladera, como conteniendo la caída del monte. Desgraciadamente el artista lo retoca cambiándole los colores blancos y negros en azul plástico y grismetatizado, creando un choque decisivo con el verde del monte. La intensidad de estos nuevos colores hace desaparecer el juego de sombras que antes tenía lugar en la modulación de los relieves, en ese modelado cortante que recuerda al raspado de la pintura en sus óleos, a esa expresiva forma de extender el material pictórico en la superficie.



Tras este relieve y la movida de Baracaldo (recuerdo una de las mejores conferencias de Santiago Amón, en este reencuentro con su ciudad natal) vienen los problemas con los Encuentros de Arte de Pamplona patrocinados por los Huarte en 1972 o los abortados preparativos para la 11 Muestra de Arte Español de nuevo en Baracaldo. Las actividades alrededor de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, la detención y multa de medio millón de pesetas tras una conferencia en la Facultad de Medicina, así como la pérdida de Gamecho con gran número de obra no logran hacer sucumbir la moral del pintor mitinero. No hay en Ibarrola equilibrio entre el lenguaje hablado (largo y lento discurso) y lenguaje pictórico (simple en sus formulaciones pero potente). El pintor vizcaíno no responde al tópico de Tirso: en obras largo sí, pero no corto en palabras.

El relieve pintado señala el clímax y cierre de una etapa pictórica en que el obrero industrial ha ocupado el primer plano. A partir de aquí aparece en Ibarrola, quizá debido a la pérdida de Gamecho, lo rural como temática, la defensa arestiana de la casa del padre en sus valores ecologistas. La vuelta al caserío por parte de Ibarrola es muy anterior a la moda ecologista que vendrá después. La presentación de esta etapa tendrá lugar en mayo de 1975 en la galería Mikeldi de Bilbao.

El caserío invadido por el pino, oprimido por la montaña, atacado por la industria, como sin aire alrededor, pasa a ser el tema de Ibarrola. Ese caserío del artista vizcaíno es como el jinete de García Larca en "Córdoba/Lejana y sola/", es la imagen del caserío solo, caserío al que ya no se llega, al que se va. Estas imágenes de Ibarrola son de proximidad a lo inaccesible y de destino cortado. El enmarcamiento de la composición es un mundo de líneas a su alrededor, de entrelazamientos que rodean a los caseríos como barrios rodeados de poderes lineales, caseríos acorralados o asambleas de caseríos circunscritas en esos juegos de encestados cinéticos.

El dinamismo plástico del encestado lo ha trabajado también Ibarrola en óleos compuestos sólo en blanco y negro, reduciendo el encestado a un juego de interacciones espaciales, como la pintura de la arqueóloga francesa Aurélie Nemours (París 1929). De ella ha dicho Gilles Plary (Le Quotidien de París 29.11.1977):

"D'abord une certaine intuition de la forme élémentaire, de la signification des signes simples. Une méditation sur cette intersection d'une horizontale et d'une verticale qu'est le carré: si dans l'absolu de l'abstraction conceptuelle la ligne est la limite de l'irréductibilité d'une trace, sans dimension, elle est dans la réalité de tout tracé l'espace compris entre deux parallèles et le point de rencontre de deux perpendiculaires est en fait un carré formé par deux couples de parallèles. Tel est le carré d'Aurélien Nemours. Carré médité comme un signe essentiel du monde, un archétype aux significations inépuisables: le carré est une figure, la peinture géométrique est figurative; mais les figures de la géométrie ont plus de sens que ne le croient ceux qui en jouent sans les interroger ...

Asimismo, Ibarrola ha realizado esa meditación de la intersección de horizontales y verticales que compone en un encestado, ha pasado de lo figurativo a lo abstracto. Pero esos óleos de Ibarrola más que obras acabadas son ejercicios prácticos. caminos, training, para sus murales, que nada tienen que envidiar a las composiciones de la artista francesa.

En una especie de poema escrito el 10 de enero de 1986 señala ésta:

"vertical-horizontal
nous donne le signe "plus" ou le signe "croix"



le coeur du signe nous don ne "le point"
que nous appelons "carré"

le point que nous appelons carré est potentiel
de l'horizontal-vertical
ce signe est irréductible".

En este sentido ha trabajado ya hace años Ibarrola al plasmar en la superficie plana un volumen a base de una conjunción de dos planos, de un blanco y un negro surge el cesto, como de la intersección de unas simples varas de avellano.

El caserío aparece en las composiciones verticales - unas veces en la parte interior, con su tejado rojo y su horno de pan o gallinero prolongándose en el verde de la campa adyacente, encuadrado en unas mallas simétricas, paralelas, que se cierran sobre él como las montañas. Otras veces el caserío aparece en la parte superior del cuadro montado sobre esas estructuras lineales, de superficies creadas con líneas como un encestado, como si el monte sobre el que se construyesen esos caseríos fu era una malla dialéctica en la que queda preso el baserritarra.

En el colmo de las simplificaciones figurativas están esos cuadros en los que el caserío queda en el centro de la composición vertical reducido a dos rasgos sobre una superficie verde amarillenta a su vez encuadrada por otra superficie verde más oscura y monótona recortada por una línea negra, y todo ello a su vez cerrada por líneas paralelas. En unas ocasiones parece el caserío como en primer plano, en otras como punto de fuga. En cualquier caso **rodeado**, reducido por ese verde oscuro, por esa plancha regular, como el pino que va encarcelando en su uniformidad cromática, perenne, y en su devastación del suelo el monte, las campas y los cultivos del viejo caserío. Ese caserío sin cimientos que se mueve y se inclina como se mueve la tierra sobre la que se asienta, y que sólo le mantiene en pie el calor humano que en él reside. Esos caseríos que tras la bajada del aldeano a la ciudad, a la industria, han perdido su energía para mantenerse firmes, que han perdido el campo de visión que tenían ante esos pinos que los han cercado.

La temática de esta época no se reduce únicamente al caserío. Aparecen de nuevo también viejos temas como ese candado carcelario en ocres y rojos enmarcado por blancos y negros en superposición enfrentada, o los temas del mundo del trabajo en el mar. Como esa vehemente pieza de simplificación de superficies en que dos figuras varoniles (hay muy pocas figuras femeninas en la obra de Ibarrola) sobre el fuerte azul celeste que rompe el cuadro por arriba, se entrelazan con la dinámica de dos movimientos de superficies rayadas, una horizontal otra vertical, como redes de pesca que atraviesan el cuadro. A la izquierda inclinado el puente del pequeño pesquero en un oscuro burdeos como una cabeza que contempla el trabajo humano. Bajo las intersecciones lineales caen los peces un pequeño bodegón de anchoas, perfectas en su simplicidad cromática y lineal.

La ordenación geométrica de planos (en su confrontación y en sus variaciones dentro de una aparente simplicidad) y la simetría de ritmos, exteriores a la figura humana, la encierran a ésta en su destino. Lo figurativo y lo lineal genético como dos órdenes que se hacen la guerra pero que a la vez se enriquecen. No se fundan el uno sobre el otro sino que se **confunden** en su cohabitación en la superficie del llenzo: lo determinado se re-encuentra en lo indeterminado. En su combate, la fuerza interior, sensible del ser humano (al[enado en su trabajo) y de los peces (atrapados en la red), se encuentra, no se somete, a la fuerza exterior de las leyes históricas, de lo técnico y de lo geométrico.



Todos estos trabajos aparecen rodeados o insertos en ese encestado de líneas y de superficies, de ritmos superpuestos de entrada y de salida, de negros sobre blancos o verdes, como abstractos juegos ópticos. Ibarrola mezcla aquí la temática figurativa de su primera época con las experiencias plásticas de los años parisinos con el **Equipo 57**. La colateralidad de las formas lineales y del valor de las formas curvas vistas en Mondrian y en Mortensen. "Nosotros veíamos -señala el artista recordando las experiencias con los Duarte y con Serrano- que el espacio de Mondrian no es ni bidimensional ni recto en sentido de reconstruir un solo plano, porque son bandas que se trenzan como un cesto, que se meten para atrás y para adelante; y esas bandas están construidas con rectas pero ocupan espacios anteriores y posteriores, por lo tanto, van produciendo unas curvas de atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás. Y este hombre, es consciente de que está trabajando con un espacio curvo porque toda su articulación plástica así lo demuestra" (27). Así este cuadro de los arrantzales de Ibarrola, ese mundo curvo de olas del mar, de las formas del pesquero y de los peces, y de las redes viene densificado en una composición plana, rectilínea, y sin embargo de gran intensidad dramática.

Tras la muerte de Franco entramos en una etapa de gran inquietud política y social. Ibarrola estará en la brecha de los movimientos de su partido, así como de las asambleas de artistas. Su discurso plástico irá acompañado de proclamas escritas, ya políticas ya teóricas: de la petición del regreso del Guernica de Picasso al responsable de la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco el 9 de junio de 1978 a sus artículos en la prensa o a los programas-manifiesto de sus exposiciones.

Paradójicamente algunos críticos descalifican su pintura por la ideología comunista de la que hace gala el artista y, sin embargo, repiten su credo en los análisis estéticos que realizan. Un caso delictivo es el de Edorta Kortadi que en su estudio sobre "La escuela vasca de Pintura", editado en el volumen colectivo **Arte Vasco** por Erein en 1982 plagia el pie de la letra cerca de nueve párrafos seguidos del manifiesto de Ibarrola publicado con motivo de su exposición en la galería Tassili de Oviedo del 17 al 31 de mayo de 1972. El texto ibarroliano es un extracto del programa que él había elaborado y con algunas modificaciones aprobado en la asamblea celebrada en Bilbao el 11 de junio de 1971 por el colectivo de artistas plásticos y alumnos de la Escuela de Bellas Artes y se refiere a la función social del arte. (29)

El punto final de esta etapa termina con la presentación de un mural articulado de 70 metros de largo por dos de alto 7 de noviembre de 1979 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, acompañado por un panfleto resumen de todas sus ideas sobre artes plásticas y su puesta en práctica.

Este mural fue colocado en el Museo de Bilbao en una sala rectangular cubriendo los paneles de las paredes y siguiendo esa estructura rectangular. Comenzando la descripción de su lectura a la izquierda de la entrada colocó Ibarrola tres lienzos rectangulares en vertical de manchas negras sobre blanco dinamizadas por tres diversas rayas rectas de diferente corte (en diagonal, en horizontal-vertical, en zigzag) como premisas ópticas de la interactividad del espacio plástico en base a la línea recta.

Estas líneas aparecen como ecuaciones de los componentes formales del mural, como soportes de la concepción abstracta, de la visión sensorial que determina el conjunto figurativo. Ellas son las leyes hieráticas y los acordes de ese espacio mensurable convertido en interioridad. Planos y líneas con direcciones contrarias, organizando un ritmo en un movimiento que crea el equilibrio formal, intentan crear el sentimiento de un mundo estático en su conjunto pero en movimiento en sus partes constituyentes (la lucha de clases).



A continuación vienen unas representaciones esquemáticas de masas humanas, de trabajadores reducidos en su figura a una linealidad blanca que no aparece sobre la mancha azul sino que surge de su fondo. El color de la masa pasa del ocre y rojo (de las fundiciones) a los azules (de lo pesquero y naval) y a la anonimidad del negro para volver al ocre. A su vez dos paneles de simbiosis de superficies negras y grises funcionan como paréntesis ópticos.

La gran simplicidad cromática y la fuerte musculatura lineal, se conjugan con el máximo de amplitud y de eficacia plástica. Como en los juegos de blancos y negros de Hertaux (París 1898) o en sus mismas palabras de 1937:

"S'efforcer de réaliser le meilleur équilibre sans sacrifier l'expressivité du tableau, le signe, le symbole, l'idéogramme .dans la plus grande pureté avec le maximum d'amplitude, sans appui d'une forme quelconque, d'idée préexistante, formes qui se réalise au fur et a mesure de sa mise au jour hors du subconscient intégral (psychique, sensible, intellectuel) pour atteindre le maximum d'efficacité plastique. De l'art a l'idée et non de l'idée a l'art ou du fait pictural ; l'idée et non de l'idée au fait pictural.

Art - Entité - Abstrait au maximum des possibilités".

El tercer lado de la sala, el más largo, con dos largos paneles de masas uno de ellos en diluido óxido encarcelado en una fría geometría dan lugar a un tercer largo mural, una variación sobre aspectos del Guernica de Picasso, la mano con la lámpara, la bombilla como un ojo como si fuera una estela funeraria, y la cabeza inclinada de la mujer. El cuarto lado se complica el encestado geométrico (con otros tres paneles que avanzan un paso sobre el mural como argizaíolas de centinelas del discurso óptico, de sus reglas de juego) y aparecen de nuevo las masas humanas en ocres, azul y finalmente en rojo . La curva aparece ahora en el encestado introduciendo un nuevo dinamismo espacial y una nueva energía en la masa obrera, en el semicírculo se inscribe una cabeza que extiende el puño. Es una curva que remite al sol del relieve pintado de 1971, esa rueda imparable de la historia de la lucha.

...

Se cierra aquí ese monólogo de Agustín Ibarrola contra el poder. De la visión del paisaje de Vázquez Díaz y del linealismo artetiano que impregnan sus trabajos primeros, del acento expresionista visto en Goya y de la trama mural vista en los mejicanos que dura toda la década de los cincuenta, de las indagaciones espaciales paralelas a partir de los contactos parisinos, de las ceras a las xilografías a partir de 1962, de esa iconografía del obrero como ángel fieramente humano que se cierra con el relieve de 1971 y a la figuración encorsetada en mallas especialistas de la Euskalherria arestiana, baladas y decires celayescos, piedra convertida en fuego, en el mineral del Guernica de 1979. Utilizando todos estos acentos ha mantenido Ibarrola desde el principio un lenguaje personal, de perfecta sintaxis, con dominio del oficio, sincero testimonio de su vida y de su circunstancia alrededor, obra de arte.

La fuerza de convicción de la obra de Ibarrola, esa cerrazón con la que amarra sus sueños socialistas y sus sueños geométricos, se basa en esos valores· estéticos realmente austeros, cistercienses, no en la desmesura expresiva, sino en la simplicidad del color y del embalaje de formas. Su pintura es como una citadelle interieure, como capítulos de un manifiesto comunista de corte



franciscano -desde sus primeros paisajes-, como una agustiniana civitas hominis, como lugar del Hombre.

Con la cita de la visión monocroma de Picasso cierra un período de su praxis pictórica Agustín Ibarrola. Una nueva trayectoria comienza con sus clases en la Escuela de Bellas Artes y sus trabajos con viejas traviesas de ferrocarril en su retiro de Orna. De nuevo ocupa su quehacer el análisis de ritmos espaciales de líneas y superficies montadas o creadas sobre esas maderas. El paso de estas traviesas a los pinos y árboles alrededor del cañerío, al cuestionamiento de las superficies de color no en un lienzo sino en la propia naturaleza, colocadas como figuras, mensajes o interrogaciones en los árboles de las laderas de Ereño no era difícil de prever. Como tampoco el paso de la penumbra y lugar cerrado del bosque a los claros, a la luz y al aire, a esos estandartes con emblemas picassianos (la lanza que atraviesa el caballo, el caballo destripado como rotura de la cultura) que prolongan las investigaciones sobre la curva, dibujada o cortada en el papel, al aire libre, en las telas que se curvan contra el azul del cielo, en sus juegos de cóncavo-convexo producidos por el viento en la iconografía picassiana.

Pero esta etapa creativa de Ibarrola me ha cogido a mí fuera de juego; o fuera de lugar en su sentido estricto. Mis pasos estaban ya fuera de mi tierra nativa y lejos de los ambientes de Ibarrola para poderlos analizar.

Kosme María de Barañano
Heidelberg, enero 1986



- (1) Javier Angulo, */barro/a, ¿un pintor maldito?*, Haranburu Editor, Zarauz 1978, p. 12.
- (2) Santiago Amón, *Aurelio Arteta*, en Maestros contemporáneos del dibujo, Madrid 1973.
- (3) Sobre el dibujo de Landeta, que yendo más allá de Arteta, busca una "forma arquetípica" - como Ibarro!a en sus trabajadore!sen los pelotaris véase K.M. de Barañano, "Un mural de Victor de Landeta", en Kobie 1983. Landeta es uno de los pintores bilbaínos más injustamente olvidado o desconocido por los pontífices de la pintura vasca.
- (4) Angulo, op. cit., p. 38.
- (5) Jules Marthold, *Daniel Vierge. Sa vie, son oeuvre*, París 1906
- (6) Aparte de sus óleos y grabados ha realizado Zolnhofer pinturas murales como los mosaicos en el Stadtbad de Saarbrücken o el mural de la Escuela de Artes y Oficios en St. Ingbert. Ibarro!a también colocó una serie de pinturas murales sobre papel en las paredes de la escuela de Artes y Oficios de Achuri en Bilbao, que fueron destruidas. Para el artista alemán véase Walter Schmeer, *Fritz Zo/nhofer*, Saarbrücken 1978.
- (7) En Cimaise, n. 167, número especial dedicado a la pintura española.
- (8) Angulo, op. cit., p. 80.
- (9) Denise René recuerda al detalle la casual visita, acompañada de Mortensen. al café Rond Point, esquina boulevard Montparnasse y avenue Raspail, donde exponía el Equipo 57. La galerista les invita a llevar la obra a su galería, entonces en la ruenda la Boetie no lejos de los Champs Elysées. Surge así una gran amistad -Angel Duarte que reside desde 1961 en Sion, Suiza, pertenece aún a los artistas de la galería -con la activa mujer (tenaz resistente en la 2ª guerra Mundial) y en especial con el artista danés. Entrevista 1 noviembre 1985. El Rond Point se ha convertido ahora en un restaurante Bar au Buitre.
- (10) Ejner Johansson, *Richard Mortensen*, Munksgaard 1962, p. 24.
- (11) Angulo, op. cit., p. 230.
- (12) Angulo, op. cit., p. 229.
- (13) M. de Ugalde, *Hablando con los vascos*, Txertoa 1974, p. 180.
- (14) Julio Córdazar, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, Siglo XXI, México 1970.
- (15) Ugalde, op. cit., p. 80.
- (16) He seguido aquí las ideas de A. Sánchez Vázquez en *Las ideas estéticas de Marx*, Ed. Era. México
- (17) Flores Kaperotxipi, *Arte Vasco*, Ed. Ekin, Buenos Aires 1954.
- (18) *Arte Vasco*, Ed. Ereín, San Sebastián 1982.
- (19) Angulo, op. cit., p. 100.
- (20) En "Arte Vasco" 1919, nº 1, véase reedición con prólogo de K.M. de Barañano en "Hegalez Hegal", nº 3, Durango 1981.
- (21) Véase el excelente trabajo de Javier González de Durana, *Guiard*, Bilbao 1985.
- (22) Ugalde, op. cit., p. 197.
- (23) El espíritu de este principio básico aparece en Aristóteles en el comienzo de la *Ética a Nicomaco* (1094 a 23-25): una mente bien disciplinada no debe exigir en cada materia ni más certeza ni más exactitud que cuanta tolera la realidad en cuestión. Debo estas puntualizaciones a P. Jaime Echarri.
- (24) Véase H. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tubinga 1965, p. 468, excursus sobre el concepto de estilo.
- (25) Todavía no se ha hecho en España ni una puesta en práctica ni una reflexión sobre las posibilidades de una geografía artística, sus métodos y sus límites, que en Alemania se practica ya hace sesenta años. Por ejemplo: K. Gerstenberg *Ideen zur einer Kunstgeographie Europas*, Leipzig 1922; los trabajos de R. Hausherr *Überlegungen zum Stand der Kunstgeographie y Kunstgeographie: Aufgaben, Grenzen, Moblichkeiten* publicados en la *Rheinische Vierteljahrsblätter* XXX, 1965 y XXXIV 1970; o los trabajos de D. Frey. En Italia se han montado en los años 70 bastantes



grandes exposiciones sobre esta base metodológica; véase al respecto el artículo de E. Castelnuovo y C. Ginsburg en la *Storia dell'Arte Italiana* de G. Einaudi Editare, Turín 1979, volumen 1, nota de la página 285.

(26) K. CLARK. *Provincialism* en "The English Association Presidential Adress" Londres 1962, pag. 3.

(27) Angulo op. cit., p. 340. Posteriormente a la realización de este ensayo sobre el monólogo de Ibarrola contra el poder ha aparecido el libro *Arte en el País Vasco*, {Editorial Cátedra, Madrid, 1987) escrito en colaboración con Javier González de Durana y Jan Juaristi. En él damos un repaso a todas las teorías nacionalistas al respecto de la actividad artística en el País Vasco, que completan las aquí mencionadas. Al de un mes en la publicación de ese libro Agustín Ibarrola reivindicaba de nuevo la personalidad del "arte vasco" en una entrevista concedida a Emilio Alfara en las páginas de *El Correo Español* (20.12.87). El artista volvía a caer en los tópicos al uso y en la petitio prícipil:

"Sucede que algunas ideologías, en ocasiones asumidas desgraciadamente por la izquierda, quieren reducir este país a un concepto étnico puro. Yo digo que, siendo nuestras costumbres y tradiciones étnicas una parte esencial de nuestra personalidad, no puede explicarse lo que es el pueblo vasco sin la modernidad y la presencia del mundo industrial; sin tener en cuenta las influencias que, desde las edades más remotas, hemos recibido de todo el mundo y, especialmente, de los pueblos colindantes, que a veces han llegado en masa para trabajar y se han fusionado en esa serie de acumulaciones históricas que es el pueblo vasco. Por mi ideología marxista, por ser hijo y hermano de obreros y haberlo sido yo mismo, no puedo evitar sentirme más vinculado al hecho minero e industrial. Y, como artista, ese mundo tan plástico de los humos, las coladas de mineral, los óxidos y humos, me están haciendo reflexionar sobre lo más profundo de la existencia de nuestro pueblo, sobre ese otro mundo que se ha estado construyendo aquí desde mucho antes de que se hicieran las pinturas de Santimamiñe".

La entrevista llevaba por título "el artista levemente airado". Quiza la cólera contra las instituciones políticas lleva a Ibarrola a obligarnos a ver unos "rasgos estéticos propios" en la obra de Oteiza, Chillida, etc. De la enumeración de unos artistas no se deduce ninguna entidad racial, ninguna idiosincrasia. La afirmación de Ibarrola lejos de explicar algo, exige ella misma una explicación, al margen de considerar ciegos a los que no ven *como él*.

(28) Angulo, op. cit., p. 81 .

(29) Edorta Kortadi comienza su estudio "La escuela vasca de Pintura" con el epígrafe "La función social del arte vasco", plagio literal del escrito ibarroliano. No cita para nada al pintor en cuanto a este texto y cuando habla de su pintura la descalifica en función de su mensaje ideológico! La crítica a Kortaldi en manera alguna es extensible al resto de los colaboradores del volumen *Arte Vasco*.

