

El grupo “Orain” en el Arte Vasco contemporáneo

(The *Grupo Orain* (Orain Group) in the contemporaneous Basque Art)

Hernando Rubio, M^a José
Eusko Ikaskuntza
San Antonio, 41
01005 - Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (1997), 16; 175-237]

El tema de investigación que se presenta trata de poner de manifiesto la obra de tres pintores, un escultor y un fotógrafo, que en la década de los sesenta, proporcionarían una renovación a la plástica vasca de vanguardia, Joaquín Fraile, Juan Mieg, Carmelo Ortiz de Elguea, Jesús Echevarría y Alberto Schommer son los componentes del grupo Orain, que junto al Emen de Vizcaya, al Gaur de Guipúzcoa y el Danok de Navarra constituyeron en 1966 la Escuela Vasca, fundada por Jorge Oteiza. Su producción artística fue evolucionando desde los movimientos postimpresionistas hasta la abstracción informalista, para llegar a cultivar en nuestros días un expresionismo naturalista y colorista.

Palabras Clave: Grupo Orain. Arte Contemporáneo. Pintura. Escultura. Fotografía.

Azaltzen den ikerketa lanak agerian utzi nahi du hiru margolari, eskultore eta argazkilari baten lana zein hirurogeigarren hamarkadan abangoardiaren euskal plastikari berrikuntza bat proportzionatuta zioten. Jokin Fraile, Juan Mieg, Carmelo Ortiz de Elguea, Jesus Echevarria eta Alberto Schommer Orain taldearen kideak dira zeintzu Bizkaiaiko Emen, Gipuzkoako Gaur eta Nafarrako Danok-ekin batera 1966an Jorge Oteizaz sortutako Euskal Eskola osatuta dute. Bere ekoitzen artistikoa mugimendu postimpresionistatik abstrakzio informalistaraino garatzen joan zen gaur egun espresionismo naturalista eta koloredun bat lantzea iritsi ahal izateko.

Giltz-Hitzak: Orain Taldea. Gaurko Artea. Pintura. Eskultura. Argazkigintza.

Le thème d'investigation qu'on est en train de presenter suppose un essai de remarquer l'oeuvre de trois peintres, un sculpteur et un photographe qui vont donner une profonde rénovation à la plastique basque d'avant-garde des années soixante. Joaquin Fraile, Juan Mieg, Carmelo Ortiz de Elguea, Jesús Echevarría et Alberto Schommer sont les membres du Groupe Orain. Avec le Groupe Gaur de Guipuzcoa, Emen de Vizcaya et Danok de Navarra ont formé l'appellée Ecole Basque, fondée en 1966 par Jorge Oteiza. La trajectoire artistique des membres d'Orain évolue depuis les mouvements post-impresionismes jusqu'à l'abstraction informaliste-matériel pour cultiver dans les dernières années l'expressionnisme naturaliste.

Mots Clés: Groupe Orain. Art Contemporain. Peinture. Sculpture. Photographie.

ANTECEDENTES

Antes de entrar de lleno en el tema objeto de estudio señalar la importancia que en la formación de los grupos de la llamada Escuela Vasca van a tener algunos acontecimientos acaecidos en la década de los cincuenta o incluso unos años antes. Así desde la llegada en 1948 de Jorge Oteiza de su exilio, empiezan a darse intentos renovadores en la plástica vasca, en 1951 Eduardo Chillida regresa de París, un año más tarde, en 1952, regresan del exilio Agustín Ibarrola y Néstor Basterrechea. Ese mismo año surge el Equipo o grupo de Aránzazu¹. En 1957 el Equipo 57, formado por Agustín Ibarrola y otros pintores-escultores que trataban de cambiar la panorámica de las artes plásticas. Posteriormente en 1963 los pintores Juan Abad, Joaquín Fraile y Víctor Ugarte, fundan en Vitoria el "Equipo 63", respuesta a la iniciativa de Ibarrola, que sin embargo fue de efímera vida plástica, contando con una sola exposición, celebrada en la Sala Olaguibel en diciembre de 1963. Entre los tres pintores había serias diferencias artísticas, ya que los pintores Juan Abad y Víctor Ugarte cultivaban el paisajismo tradicional, mientras que Joaquín Fraile estaba metido dentro del ámbito informalista, más próximo a la plástica del grupo madrileño El Paso.

De esta forma la situación de la Plástica alavesa era un tanto inestable y será en 1965 cuando surja un nuevo intento de cambio, bajo el título: "Pintura actual alavesa", se ofrece en la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria una exposición conjunta de los pintores: Juan Abad, Joaquín Fraile, Rafael Lafuente, Juan Mieg, Angel Moraza y Francisco Javier Vizcarra. Un año más tarde, en 1966 se dará la formación del Grupo Orain con tres pintores, Joaquín Fraile, Juan Mieg y Carmelo Ortiz de Elguea, un escultor, Jesús Echevarría que estaba exiliado desde fines de los cuarenta en el País Vasco francés y un fotógrafo Alberto Schommer que entendía la fotografía como un arte plástica con carácter artístico. Generacionalmente, Carmelo Ortiz de Elguea será el más joven del grupo con diez años de diferencia con Joaquín Fraile, sin embargo ello no constituyó ningún obstáculo para la unión de una segunda y tercera generación de la plástica vasca de vanguardia.

Los artistas que componían los grupos de la denominada Escuela Vasca, no buscaban sino vías de aproximación a la sociedad, estancada en un academicismo folklorista, donde la pintura figurativa ocupaba un primer lugar. A la vez trataron de aglutinar sus intereses comunes en el campo estético-formal-ideológico.

El movimiento participativo que aglutinó el nuevo arte desde su primer eslabón importante, Aránzazu (1952-54), cumplió múltiples etapas a las que se unió la publicación en 1963 del Quosque Tandem², ensayo de interpretación estética del alma vasca, donde se analizaba el comportamiento estético y social del hombre vasco. Hecho importante de este proceso fue la formación en 1965 de los grupos Gaur, Orain, Emen y Danok en Guipúzcoa, Alava, Vizcaya y Navarra respectivamente, con exposiciones sucesivas en San Sebastián, Bilbao y Vitoria, la última a celebrar en Pamplona, no pudo llevarse a efecto por las tensiones ideológicas y plásticas surgidas entre los artistas.

Estos grupos serán la referencia obligada de los artistas que en la década de los sesenta, pretendieron una recuperación del arte en una tierra con raíces culturales propias y en un momento socio-político delicado, con problemas para manifestar abiertamente los

1. Grupo Aránzazu: Así denominado por el crítico de Arte Santiago Amón, quien lo refleja en la prensa de esta forma. Lo contraponen a los más conocidos como Dau al Set (1948) y El Paso (1957), surgidos en cronologías coetáneas.

2. Oteiza, Jorge: Quosque Tandem. Ensayo de interpretación estética del alma vasca. 3^a ed. Editorial Txertoa. San Sebastián, 1975.

nuevos sentimientos renovadores bien a nivel plástico como ideológico. Así en la gestación del primer grupo de la vanguardia vasca –el Gaur– en Guipúzcoa, fueron los impulsores Jorge Oteiza, Remigio Mendiburu, Nestor Basterrechea, Amable Arias y José Antonio Sistiaga, se les unieron los artistas José Luis Zumeta, Rafael Ruiz Balerdi y Eduardo Chillida. Todos contaban con el nexo de la asiduidad a las tertulias de la cafetería Mónaco en San Sebastián. Oteiza que mantenía contactos con artistas de otras provincias como Agustín Ibarrola, decidió que el grupo se abriera, posteriormente al ver la obra de Joaquín Fraile, Juan Mieg y Carmelo Ortiz de Elguea, por separado, decidió que debían unirse a las tentativas de formación de una Escuela Vasca de arte de vanguardia. Por aquel entonces Joaquín Fraile realizaba una obra dentro del informalismo y constructivismo, Juan Mieg era un informalista gestual y Carmelo Ortiz de Elguea estaba inmerso en el informalismo naturalista, con influencias del expresionismo abstracto.

El tema de investigación que se presenta supone un intento de poner de manifiesto la obra de tres pintores, un escultor y un fotógrafo.

Joaquín Fraile, Juan Mieg y Carmelo Ortiz de Elguea, son los componentes pictóricos del grupo "Orain", que junto al "Gaur" de Guipúzcoa y "Emen" de Vizcaya, integran la recién fundada "Escuela de Pintura Vasca". Juan Mieg será el miembro fundador del grupo.

EL GRUPO ORAIN

El uno de agosto de 1966 tiene lugar la exposición del grupo Orain de Vitoria, en la Sala Barandiarán de San Sebastián. Participarán los pintores *J. Fraile*, *Juan Mieg*, y *C. Ortiz de Elguea*, así como el fotógrafo *A. Schommer*. La incorporación del escultor *J. Echevarría* al grupo no se produjo hasta la 2ª exposición, celebrada en Vitoria en octubre de ese mismo año. A partir de la exposición conjunta del Orain y Gaur con algunos miembros del Emen en el Museo de Vitoria, la trayectoria de Orain se redujo a dos años con exposiciones continuadas, sin embargo ahora solamente lo integraban los tres pintores³ señalados.

En 1966 se dio el Manifiesto⁴ conjunto de "Orain", donde se planteaban los objetivos de su arte:

"Pretendemos ser expresión, acción y responsabilidad por las necesidades artísticas de nuestro pueblo, desde nuestro fondo, desde nuestra tradición artística popular, desde nosotros mismos", desde todo lo que se nos integra, desde todo lo que integramos y completamos, desde todo aquello que nos completa

sabemos que las necesidades artísticas de nuestro pueblo han permanecido prácticamente desatendidas, cuando no menoscabadas, por las Instituciones públicas y privadas cuyo cuidado les correspondía

manifestamos como primer supuesto artístico una voluntad experimental, de investigación y de superación de toda fórmula artística caduca, reaccionaria, academizada

3. En abril de 1968 el grupo Orain formado por J. Fraile, J. Mieg y C. Ortiz de Elguea expuso en los Salones de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria. También en diciembre de 1969, ahora en la Sala Mosel de Vitoria, esta vez como última exposición del grupo.

4. Texto del Manifiesto recogido en el catálogo de la exposición Arte y artistas vascos en los años 60. Pág. 540. Celebrada en el centro Koldo Mitxelena de San Sebastián, (7 julio-7 septiembre de 1995).

si nos basamos en la evolución, en la superación de las formas de expresión artística, es por el convencimiento de que un paso atrás en los principios estéticos, supone de hecho la aceptación de todos los correlatos sociales reaccionarios. Aspiramos a que nuestra estética responda a nuestra forma de vida y a nuestra visión de mundo. Nos negamos a que una estética convencional y oficial siga ahogando la personalidad de nuestro pueblo

al decir Escuela Vasca y grupo ORAIN de Alava formulamos un dato existencial: nuestro Grupo está abierto a toda persona integrada espiritualmente en la personalidad social de nuestro pueblo y que se sienta responsable del mismo, en la cuota o misión concreta que individualmente le corresponda

pensamos en lo universal sin admitir el encasillamiento, en cuanto pretendemos influir en nuestra medida en la marcha de lo universal, desde nuestra personalidad propia

necesitamos como dice el grupo GAUR en su manifiesto "la creación de institutos propios y los más avanzados para información, investigación y preparación profesional de nuestros artistas, para ensayar la transmisión de nuestra educación artística en todos los niveles de la enseñanza y para revitalización de nuestras tradiciones artísticas populares y de su puesta al día, con las corrientes de un nuevo arte popular en el mundo"

por el convencimiento de la importancia de lo popular puro, y su proyección en el mundo actual, vemos la necesidad de realizar y realizarnos en este entorno nuestro, en que hemos nacido o nos ha tocado vivir

no queremos patrones de confección cosmopolita y pretendemos seguir integrados en nuestro pueblo, aspirando a lograr una cultura actual y una distribución más justa de los bienes culturales. Justicia que se hace ya de primera necesidad. El arte y la cultura son para todos. El arte y la cultura son para cada día"⁵.

Aparece latente en este manifiesto un inconformismo, una necesidad de ruptura con modelos anteriores y un profundo sentido renovador de las artes pictóricas: la plasticidad, el color, la espiritualidad, lo mágico, la variedad de formas y el dominio técnico se dará en la obra de estos pintores vanguardistas, sin olvidar nunca el sentido de la naturaleza.

En la lucha entre figuración y abstracción que se produce en Alava a mediados de los años sesenta, existe un pulso entre los pintores anclados en el academicismo con un gusto por el tema del paisaje en sus composiciones y el grupo de seguidores del informalismo bien europeo o americano en boga por aquel entonces en ambos continentes⁶.

La polémica llegaba a posicionar a favor de una u otra corriente artística a la crítica, así Javier Serrano sería uno de los sólidos pilares periodísticos que elogiará la labor de los componentes del grupo Orain de la recién fundada Escuela Vasca de Arte Contemporáneo. Sin embargo dentro de la propia Escuela Vasca, habrá discrepancias sobre el concepto de vanguardia tal es el caso del pintor/escultor Agustín Ibarrola, quien tratará de reflejar sus ideas marxistas en la concepción de vanguardia: "Quería impulsar toda una actitud reivindicativa del arte nacional vasco de modo indiscriminado. Pensaba que la vanguardia, del género

5. Manifiesto publicado en el catálogo de la exposición "Escuela Vasca de Arte contemporáneo", con la participación de los grupos Orain, Gaur y Emen, en el Museo Provincial de Alava, el 29 de octubre de 1966.

6. París-Nueva York serán respectivamente los focos representativos del arte informativo en el viejo y nuevo continente.

que fuese tenía que estar dentro de este movimiento de la escuela vasca, influenciando a todos los artistas"⁷.

También es importante señalar que la conflictiva disparidad de criterios, tanto desde el punto de vista ideológico, como profesional, del grupo Emen⁸, será uno de los detonantes para la desmembración y disolución de la Escuela Vasca antes de exponer conjuntamente en Pamplona con el grupo de Navarra Danok.

Internamente, los artistas del grupo Emen estaban divididos, unos desvinculados de cualquier interés progresista, bien en lo político bien en lo artístico como es el caso de Merino de la Cruz, otros, por el contrario, más volcados en el desarrollo de las vanguardias como Iñaki García Ergüin y José Barcelo y un tercer grupo más concienciado con la problemática social, que practicaba un realismo de carácter crítico e intimista, así Agustín Ibarrola y Dionisio Blanco respectivamente.

Frente a la postura del Grupo Emen, el Orain aceptaba solamente a los artistas de vanguardia interesados en la abstracción, poniendo de manifiesto el antagonismo existente entre el arte académico, el realismo socialista y las corrientes de arte contemporáneo más próximas al foco americano de Nueva York.

La polémica surgida entre los componentes de los grupos vizcaíno y alavés llevó a Ibarrola a publicar una carta en la que califica a la abstracción de arte híbrido sin un contenido al ser puramente una estética formalista, lejos de cualquier relación con el pueblo vasco⁹.

En el fondo las causas de una buena existencia de la Escuela Vasca, no son sino presiones políticas, económicas, institucionales en un marco poco propicio para intentos innovadores en la plástica de una sociedad anclada en lo tradicional. Paralelamente las discrepancias entre grupos ya señaladas, agudizado por unas trayectorias opuestas de artistas demasiado individualistas y sin nexos aglutinantes de peso.

Frente a todo esto cabe señalar el avance que se dio en todo el País Vasco dentro de un nuevo arte más solidario y próximo a la situación real del territorio. En San Sebastián, el grupo Gaur¹⁰ de la Escuela Vasca, fue quizás el que mejor supo llevar a cabo la idea de unión de los artistas vascos en pro de una actuación común para la renovación cultural empezando por las Galerías de Arte. De esta forma la recién creada entonces Galería Barandiarán¹¹ en la calle Bengoechea nº 4, sirvió de canalización a las ideas que los com-

7. Angulo, Javier: Ibarrola, ¿un pintor maldito? Haranburu, Zarautz, 1978, pág. 177.

8. Grupo Emen. Estaba formado por pintores y escultores de edades diferentes sin ningún nexo generacional: Andreu, D. Blanco, J. Barceló, A. Cañada, M. Dapena, A. Guezala, I. García Ergüin, C. García Ergüin, C. García Barrena, A. Ibarrola, R. Iñurria, V. Larrea, Merino de la Cruz, Moreno, J.M. Muñoz, Pelayo Olartúa, A. Ramil, R. Carrera, R. Rodet, J. de Lorenzo Solís, G. Ramos Uranga, J. M. Ucelay, J. Urquijo, I. Urrutia. Exponen en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en Agosto-Septiembre de 1966 y en el Museo América de Vitoria en octubre del mismo año. El manifiesto del grupo es de 1966.

9. Arribas, M^a José: 40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y Documentos, Erein, Bilbao, 1979. Escrito de Agustín Ibarrola en el catálogo de la Exposición celebrada en la Sala Mikeldi de Bilbao el 12 de noviembre de 1966.

10. Grupo Gaur. Estaba formado por los pintores: Amable Arias, Rafael Ruiz Balerdi, Jose Antonio Sistiaga, José Luis Zumeta y los escultores Eduardo Chillida, Jorge Oteiza y Remigio Mendiburu.

11. Abierta por Dionisio Barandiarán en la calle Bengoechea nº 4, en San Sebastián, abril de 1966. Dentro de un carácter renovador siguiendo las pautas de una ideología política de oposición al régimen, en la que tenían cabida muchos intelectuales de izquierdas de la ciudad. Actualmente no existe.

Archivo familiar de Inmaculada Rizo Castejón, 1966, "Anteproyecto de estatutos para la Galería Barandiarán".

ponentes del grupo trataban de sacar adelante en la capital guipuzcoana. Suponía un intento de integrar todas las artes, para lo cual promovían coloquios, encuentros, entre un público abierto al diálogo capaz de plantear numerosas dudas sobre el tema. Lejos del encasillamiento en la ciudad, de convertirse en algo elitista y cerrado, se organizarán exposiciones y coloquios en varias localidades guipuzcoanas (Beasain, Tolosa, Villabona, Villafranca, etc...)

El Manifiesto se publicó en abril de 1966. Realizaron exposiciones en la Galería Barandiarán, San Sebastián en abril-mayo de 1966; Museo de Bellas Artes de Bilbao, agosto-septiembre de 1966 y Museo América de Vitoria en octubre del mismo año. Otras exposiciones itinerantes se realizaron en Sevilla, Madrid y Barcelona.

JESÚS ECHEVARRÍA.— Barambio (Alava), (1 de enero de 1916)

Exiliado en Francia desde 1946, su participación en la plástica alavesa de vanguardia fue de corta duración. De hecho no participó en la primera exposición del grupo Orain organizada en la Galería Barandiarán de San Sebastián, en agosto de 1966, sino que expuso conjuntamente adhiriéndose al Manifiesto en Octubre de ese mismo año, en la Exposición del Museo Provincial de Alava. Desde entonces permaneció al margen de cualquier intento conjunto de exposición y solamente expuso su obra en la Exposición Homenaje que fue objeto en Vitoria, en 1981 por la Caja Provincial de Ahorros.

Actualmente continúa en Cambó (Francia) donde reside, al margen de la producción plástica de su tierra natal. Aislado en Iparralde, *Jesús Echevarría*, practicó desde los años cincuenta, una forma natural de *escultura* que atendía *al ritmo de la naturaleza*. Sus contactos con la música y la literatura bien bíblica, bien medieval le llevarán a creaciones con títulos basados en el Génesis, la epopeya del Mío Cid o en los compositores musicales Ravel y Stravinski.

Como ejemplo las obras adquiridas por el Museo de Bellas Artes de Alava, que más adelante son objeto de análisis.

Su obra mantiene algunas constantes propias de la producción vasca coetánea, como es el uso de *materiales intemporales* –la madera– la herencia del arte popular y el pensamiento mitológico de una cultura milenaria, y en cuanto a formas, la preferencia por la geometría, algo tan común en escultores como Oteiza, Chillida, Mendiburu, Basterrechea, Ibarrola, entre otros de los más emblemáticos de su generación¹².

Trayectoria artística

Su trayectoria artística se refleja en una serie de exposiciones bien individuales, bien colectivas llevadas a cabo entre los años de 1965 a 1980. No siendo por otro lado muy abundante.

Así las exposiciones colectivas con los grupos Orain / Gaur / Emen, en 1966. La celebrada en 1975 en Fuenterrabía con los escultores Oteiza, Basterrechea, Mendiburu. Como

12. "La Galería experimental de Echevarría". Pág. 200-201. Pintores y Escultores vascos de ayer, hoy y mañana. Vol. XXII. Ed. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1980. Director José M^a Martín de Retana.

característica genérica de su obra señalar que trabaja especialmente con madera que suele conseguir adquiriendo de viejas vigas de los caseríos derrumbados.

Más tarde, en 1980 elaboró el monumento Ravel en el Liceo Ravel, de Saint Jean de Luz.

Entre sus exposiciones individuales destacar la celebrada en la Casa de Cultura de Toulouse y el Museo de Pau.

De poderosa imaginación para los símbolos plurisémicos, compone la madera con significados múltiples, en retazos superpuestos bajo cierto aire de misterio.

La labor creativa se desarrolla en el ámbito vasco-francés, cuya vivencia le sirve de fondo. Su obra se caracteriza por una expresividad totémico-existencial, la introspección de su arte le hace romper los cercos de la escultura, donde la materia explora nuevos derroteros. Siendo a la vez indagadora dentro de su propio desasosiego, reconoce por sí mismo el trabajo de la materia que vive por sí misma. Junto a esto también el cultivo del mármol es determinante de su estilo y evolución en cuanto a temas y líneas.

La producción de Jesús Echevarría gira en torno a tres temas básicos: *"El Cantar del mío Cid"*, *La "Sacre du Printemps"* y *el "Génesis"*. Paralelamente a estas series existen otras obras de carácter independiente, realizadas en piedra y aluminio, que nada tienen que ver con aquella temática de antaño. Así la exposición en 1979 en el Centro Georges Pompidou de París, dentro del marco de los "Talleres del Arte Actual" (Ateliers d'Art Actuel), o la celebrada en 1981 en Vitoria¹³, con una combinación de los materiales mencionados y mayor libertad creativa.

Las tres obras que a continuación exponemos corresponden a la serie del Génesis, y fueron realizadas en su residencia francesa de Cambó durante 1965-70, el material elegido es la madera de roble. Según sus propias palabras realiza su trabajo sin una idea concreta, la materia elegida es la más acorde por las propias raíces a la tierra, y en concreto, el roble, ligado a la formación de una cultura ancestral como la vasca. En cuanto a su actitud ante la materia antes de comenzar el proceso creativo señala¹⁴:

"Medito detenidamente sobre un tema. Me posee y a menudo me hace sufrir. Después paso a la ejecución, sin dibujos previos, sin una forma claramente definida".

Pasamos a continuación a señalar algunos ejemplos de su producción escultórica. La primera es: "... y el espíritu de Dios flotaba sobre las aguas", realizada entre 1965-70, en madera de roble, es una adquisición del Museo de Bellas Artes de Alava (*Ilust. 1*). Para su realización se ha utilizado como soporte una vieja viga de roble, resto de alguna construcción, que nos recuerda los ya utilizados por Agustín Ibarrola en sus creaciones. La superficie ondulante de la pieza que constituye la encimera de la composición se asemeja a la yunta de bueyes de los antiguos caseríos. La madera se ha tratado de la forma más sencilla posible para que no pierda su carácter natural. Frente a esta interpretación de la obra, existe la visión personal del autor ligada a un carácter más religioso, en concreto a la creación del hombre, el Diluvio universal, entre algunos de los pasajes bíblicos narrados en el Génesis.

13. Exposición Homenaje al escultor alavés Jesús Echevarría, celebrada en la Sala de la Caja Provincial de Ahorros en Mayo de 1981.

14. Jesús Echevarría, cit. por Philippe Compte en: Jesús Echevarría. Ateliers Aujourd'hui, cat. de la exposición en el Centro Georges Pompidou, febrero-marzo 1979.



(Ilust. 1)

TÍTULO: “...y el espíritu de Dios flotaba sobre las aguas”

MEDIDAS: (37,5 x 162 x 32) cm.

MATERIAL: Madera de roble.

FECHA: (1965-70).

PROPIETARIO O COLECCIÓN: Museo de Bellas Artes de Alava. Vitoria.

La idea de lo humano y lo divino se funden en la excesiva y aparente humildad de un material –la madera– cuyas variedades nos brinda la naturaleza. Echevarría utiliza el roble, la modalidad elegida para gran parte de sus obras ilustrativas del tema religioso y como él mismo expresaba “*vive profundamente*” su composición.

La segunda obra que comentamos a continuación se denominó por el autor Génesis, se realizó entre 1965-70 en madera y pertenece a una colección particular. (Ilust. 2). Sin duda al observar esta composición de volúmenes geométricos no podemos sino remitirnos a las obras de Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, con las que ofrece cierto parecido. De nuevo cabe señalar la importancia del tema bíblico, el hombre desde su creación con una visión particular del artista. La obra podía haber sido realizada en metal, piedra, mármol u otro material, sin embargo la rusticidad de la madera transmite mejor que otro material la idea en mente de Jesús Echevarría. La madera agrietada en la zona central de esos volúmenes que forman lo más parecido a una cruz de tipo griego. Las huellas del paso del tiempo se dejan sentir en las zonas descoloridas de la base. La “pesadez” del conjunto, se ve armonizada por la masa de madera que asoma como a modo de cabeza por detrás de la cruz, sobresaliendo además, por encima. La horizontalidad de esta composición queda camuflada con este añadido que resta “solemnidad” a toda la obra. Nuevamente el mundo de lo material se



(Ilust. 2)
TÍTULO: "Génesis"
MEDIDAS: (68 x 31 x 33) cm.
MATERIAL: Madera.
FECHA: (1965-70).
PROPIETARIO O
COLECCIÓN:
Particular. Vitoria.

funde con el de lo desconocido e irreal a través de la madera, protagonista del juego volumétrico.

La última obra ilustradora de la etapa de mediados de los sesenta e inicios de los setenta también se denomina "Génesis", realizada en madera se haya en una colección particular (*Ilust. 3*). Al contrario que la comentada con anterioridad, ofrece una mayor individualidad en la composición que asemeja ser un árbol o ser vivo del reino vegetal cuya ascensionalidad y verticalidad le lleva a buscar la luz. Paralelamente la idea de espiritualidad también se encuentra bien representada en lo que podía ser una primitiva catedral gótica, o simplemente un tronco de madera trabajado al gusto del artista dejando al natural huecos y oquedades de la materia elegida sin transformarla en algo que implique la pérdida de originalidad y por otro lado identidad de la propia obra. La música que se encuentra aquí en perfecta armonía con una composición que parece simular un objeto de viento preparado para lanzar sus sonidos al mundo, así, entre los huecos de esa vieja madera pueden escaparse los sonidos musicales de un imaginario instrumento olvidado, de raras formas, así dispuestas por su creador.



(Ilust. 3)
TÍTULO: "Génesis"
MEDIDAS: (86 x 30 x 29) cm.
MATERIAL: Madera.
FECHA: (1965-70).
PROPIETARIO O
COLECCIÓN:
Particular. Vitoria.

ALBERTO SCHOMMER

Nacido en Vitoria en 1928, de madre española y padre alemán, comienza a estudiar fotografía en Colonia y Hamburgo desde 1952 y posteriormente en París en 1960. Será ya en 1966 cuando instalado en Madrid se dedique profesionalmente a este medio.

En 1958 surgió en Almería el Grupo y la revista AFAL –Agrupación Fotográfica Almeriense– con los que mantiene estrecho contacto en el campo de la fotografía amateur. Es en esta época cuando comienza a realizar sus primeros retratos, uno de los géneros en los que enseguida comenzó a destacar.

Posteriormente será en 1964 cuando el constructor navarro Juan Huarte le encarga una serie de imágenes para sus empresas metalúrgicas de Pamplona, en una dirección semejante a lo que inspiró Oteiza para el cortometraje –OPERACION H–, realizado por Basterrechea y Larruquert. Se trata de resaltar el valor formal de los objetos y los ambientes industriales: "Travellings, panorámicas y todo tipo de cámara recorren insistentemente, una y otra vez, diversas piezas industriales que son tratadas a nivel visual mediante una puesta en

valor de su carácter escultórico"¹⁵. Schommer realiza un trabajo fotográfico en el que se aleja de los parámetros puramente publicitarios y se adentra, a través de la insistencia en primeros planos, en un análisis del valor de los objetos producidos por la industria, su repetición, sus brillos, texturas, potenciando al máximo la imagen abstracta.

De esta etapa hemos querido seleccionar la obra titulada: "Rayos ...", fotografía en blanco y negro (40 x 50 cm), perteneciente a la colección del artista. (Ilust. 4)



(Ilust. 4)

TÍTULO: "Rayos ..."

MEDIDAS: 40 x 50 cm.

SOPORTE: Fotografía en blanco y negro.

PROPIETARIO O COLECCIÓN: Particular del autor. Vitoria.

Unos años más tarde, en 1966, cuando se organiza el grupo Orain, su vinculación personal con el resto de miembros del grupo se basa en la pintura, aunque su participación será exclusivamente fotográfica, reivindicando un lugar para esta modalidad artística en el campo de las Artes Plásticas. Su participación con el grupo se limitó sin embargo, a las dos primeras Exposiciones, en la Galería Barandiarán de San Sebastián (hoy desaparecida) y en el Museo Provincial de Vitoria (actual Museo de Bellas Artes de Alava), consecuencia quizás de su desvinculación con el grupo al trasladarse definitivamente a Madrid en ese año de 1966.

15. Zunzunegui, Santos: El cine en el País Vasco, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985.

Obra fotográfica

La producción fotográfica de Alberto Schommer se analiza en función de las exposiciones y las publicaciones monográficas sobre temas concretos que caracterizan su obra entre 1970 y 1994. De las primeras señalar la realizada en 1990 en su ciudad natal, patrocinada por el Banco de Vitoria, aglutinando la producción fotográfica desde 1984 a 1990. De las segundas, las grandes publicaciones llevadas a cabo desde inicios de los 90, en torno a edificios emblemáticos como El Escorial, la Alhambra y la Catedral de Santiago de Compostela, sin olvidar en este apartado las impresiones de la ciudad de San Sebastián, por la que siente un especial cariño, que le llevarán a realizar el libro "Azul". A continuación pasamos a analizar su producción fotográfica que la dividimos en función de sus obras más significativas:

1. Espacios de Poder El Escorial. A. Schommer. Texto: Gonzalo Anes. Caja Madrid. Madrid 1991

Datos técnicos:

Trabajo realizado en formato 24 x 36 mm. con un equipo de tres cámaras Nikon F-2 y una F-4 y ópticas de 200 mm. a 15 mm. Con película Tmax-100, sólo en algunos casos se empleó 400 Asa. Los diafragmas siempre fueron máximos para conseguir en lo posible una cobertura total de foco.

Se empleó el formato pequeño para tener una gran movilidad y un acceso total a cualquier punto de vista, para sentir, de alguna forma, la sensación de no tener cámara, de trabajar con el ojo y la mano.

La gran calidad de la película y el tratamiento en el laboratorio han permitido olvidar el formato medio o grande.

Comentario de la obra (según Jaime Terceino Lomba):

Destacar los volúmenes, la luz, las texturas, que juegan entre sí hasta procurar el equilibrio en todos sus planos, simulando la sensación al espectador de encontrarse con la realidad sin mediar máquina alguna, como cuando el ojo se detiene entre un objeto que ha suscitado de forma insistente su curiosidad.

La elección del blanco y negro, con su gran riqueza de matices, ha sido una de las claves para presentar un nuevo modo de expresión, que marca otra etapa en la evolución de la obra del artista, obstinado en crear otras formas y ritmos distintos, para contar aquellas cosas que no siempre están a la vista, o que lo están parcialmente.

A través de las imágenes, el autor se muestra fascinado por el conjunto como fuerza de la naturaleza, que alberga entre sus muros dos partes bien diferenciadas: la destinada al uso del hombre, el Palacio, humilde y de dimensiones reducidas en comparación con el resto; y la destinada a Dios, Basílica y el Panteón de Reyes, grandiosa y monumental.

2. Dios. La Catedral de Santiago. A. Schommer. Texto: Gonzalo Anes. Caja Madrid. Madrid 1992

Con motivo de la celebración en 1993 del Año Santo Jacobeo, la Caja Madrid patrocina este libro. En el interior destacan los textos del autor y de Gonzalo Anes: La Iglesia compostelana: Leyendas y realidades del culto a Santiago.

Datos técnicos:

Este trabajo lo realicé con dos cámaras Nikon-F4 empleando objetivos desde Micro Nikon al dieciocho milímetros. Igual que en los anteriores libros, Fascinación, La Alhambra, El Escorial y Espacios de Poder, me interesaba conseguir la máxima profundidad de campo.

La película es la TMX-100 y la TM4-400 forzada tres veces, las dos de Kodak.

Los originales para imprenta han sido realizados en los tamaños cincuenta por sesenta y treinta por cuarenta.

Total de 64 fotografías en blanco y negro.

Texto de Gonzalo Anes, catedrático universitario, académico, historiador.

3. Obra libro: Fascinación La Alhambra. Autor: Alberto Schommer. Texto: Emilio de Santiago Simón. Banco Hipotecario de España. Lunweg Editores, S.A. Barcelona, 1991

Datos técnicos:

Componen la obra un total de 50 fotografías en blanco y negro.

Este trabajo se realizó en formato 24 x 36 mm. con un equipo de cuatro cámaras Nikon F-2 y ópticas de 200 mm. a 15 mm. Con película TMAX-100. Sólo en algunos casos se empleó 400 ASA. Los diafragmas siempre fueron máximos para conseguir en lo posible una cobertura total de foco.

Se empleó el formato pequeño para tener una gran movilidad y un acceso total a cualquier punto de vista. Para de alguna forma "sentir" la sensación de no tener cámara ... de trabajar con el ojo y la mano.

La gran calidad de la película y el tratamiento en el laboratorio han hecho olvidar de alguna manera el formato medio o grande.

La filosofía del planteamiento de este trabajo pedía que no apareciese ninguna persona en los diferentes espacios de la Alhambra. Hecho que se consiguió al desplazar a los visitantes del lugar donde se estaba trabajando.

4. Azul. Alberto Schommer. Colección Guipúzcoa. Caja Guipúzcoa. San Sebastián, 1993. Textos introductorios: Ignacio Mújica y Alvaro Bermejo

Datos técnicos:

Se compone de 141 fotografías en color.

El trabajo está realizado con tres cámaras de 35 mm. de técnica avanzada. Los objetivos más empleados son el 60 mm., 35 mm. y Zoom 200-80 mm., aunque también hay imágenes con el 24 mm. y 18 mm.

La película es de Kodak y ha usado la 64X en casi todo el trabajo, complementado con la 400X de una buena saturación y un agradable granulado, y en ciertos casos, la 320T forzada, que ha dado un gran resultado. En muy pocos casos, la película 800-1600 tirada como 1600.

**5. Catálogo Exposición junio-julio 1987. Galería Juana Mordó -Villanueva 7-
"Civilizaciones" Cibachrome. Imprime Signo impresores. Madrid, 1987**

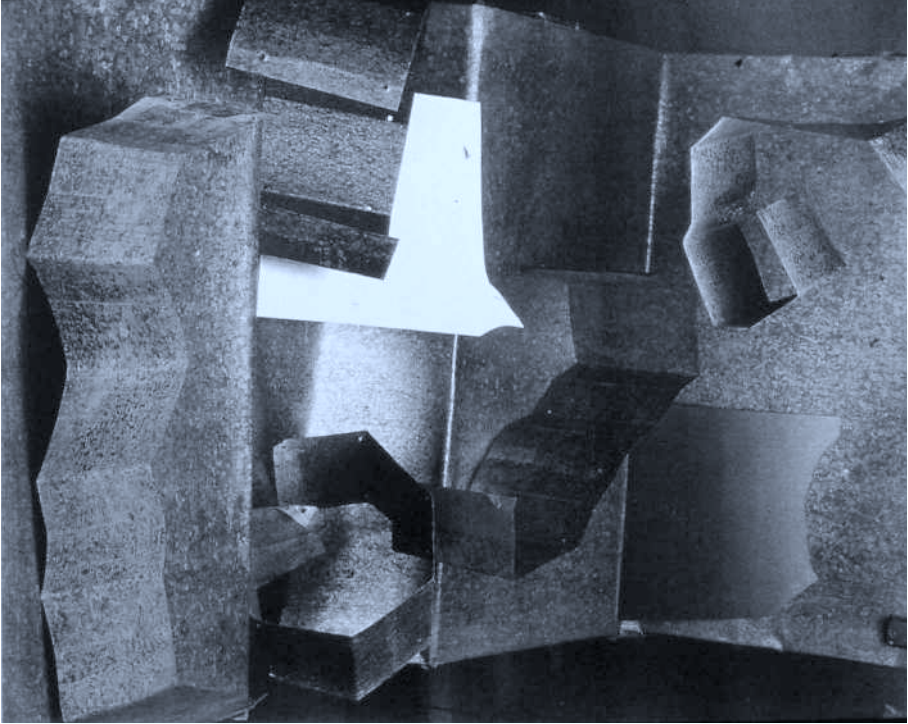
La idea surge de la posibilidad de trabajar con la máxima libertad, es decir, dejándose llevar por el instinto de la selección y ordenamiento de materiales absolutamente heterogéneos que van formando una especie de esculturas –ciudades–, decorados o formas unas veces de calidad absorbente, porosa, sorda o por el contrario satinadas, luminosas y brillantes.

Schommer ha trabajado estos dos últimos años en "Civilizaciones" manipulando plásticos, cristales, desechos de ordenadores, piezas y materiales ya sin uso. Muchos de estos elementos los aplicaba a bodegones o retratos hasta que empezaron a tomar forma por sí mismos y según sus palabras le "fluían como un río". Se ha dejado llevar por la intuición y ha sido el puro instinto y la sensibilidad los que han dado lugar a estas formas.

Realmente, más que de un fotógrafo era trabajo de un escultor; ordenando, pegando, rompiendo, montando y dando forma en una palabra a estos "mundos escultóricos" de corta vida a los cuales les ponía luz. Muchos le decían que guardase alguna de estas esculturas,



(Ilust. 5)
TÍTULO: "Brumas"
MEDIDAS: 60 x 50 cm.
SOPORTE: Fotografía.
**PROPIETARIO O
COLECCIÓN:**
Particular. Vitoria.



(Ilust. 6)

TÍTULO: "Fragmento celeste"

MEDIDAS: 80 x 50 cm.

SOPORTE: Fotografía.

PROPIETARIO O COLECCIÓN: Particular. Vitoria.

pero no era posible porque estaban pensadas para la luz, es decir, sólo para un acto fotográfico.

En el fondo ha sido una prolongada meditación sobre un hecho de luz. Formar, seleccionar materiales para ponerles luz, vibraciones ... jugaba con el encuentro de estas formas con la luz. Era una constante sorpresa, ya que en todo momento ha dejado que el azar pusiese delante de él formas quebradas o rectas, limpias o llenas de arañazos y polvo, de uno u otro color, ha sido un trabajo muchas veces fortuito y por ello él era siempre el primer sorprendido.

Y las llamó "Civilizaciones" por casualidad, al emplear materiales de muchas generaciones o épocas y porque, sin pretenderlo, algunas formas parecían ciudades, máquinas o paisajes de otra galaxia.

A continuación pasamos a analizar tres de las obras que componían esta exposición:

Brumas, Cibachrome, 60 x 50 cm. (Ilust. 5)

Como el título indica, la impresión captada por la cámara no es sino la producida por un juego de luces sobre objetos de plástico y cristal de forma que la incisión de la luz en ellos



(Ilust. 7)
TÍTULO: "Habitación roja"
MEDIDAS: 80 x 50 cm.
SOPORTE: Fotografía.
PROPIETARIO O
COLECCIÓN:
Particular. Vitoria.

transmite al espectador la sensación de atmósferas difuminadas acentuado con el empleo del gris plateado, el gris topo o casi negro de intersección de las formas geométricas. Junto al empleo de este color frío, el azul lapislázuli complementa con el blanco el juego cromático de neutros y fríos, solamente la espiral insertada entre zonas de las formas indefinidas, a caballo entre abstracción y geometrismo, sirve para proporcionar cierto toque cálido, gracias a los finos círculos de "oro viejo" que el alambre va describiendo de izquierda a derecha de la composición.

Fragmento celeste, Cibachrome, 80 x 50 cm. (Ilust. 6)

Lejos de parecer una fotografía, la composición es prácticamente una escultura que el espectador puede palpar. El geometrismo plano de la misma queda perfectamente armonizado con el colorido de gamas neutras y frías como el gris-negro-blanco.

Por otra parte el estatismo que parece simular la obra, contrasta con ese movimiento que indican las piezas de chapa colocadas al arbitrio del artista, a modo inacabado, en un estado de "levitación" o suspensión de algunas de sus propias estructuras. Es importante señalar la habilidad del autor para crear los juegos de volúmenes a partir de un material de desecho, reaprovechado en esta ocasión y utilizado como si de uno nuevo se tratase.

Habitación roja, Cibachrome, 80 x 50 cm. (Ilust. 7)

En esta ocasión, Alberto Schommer se zambulle en el expresionismo abstracto, como si de un cuadro lleno de vitalidad y dramatismo se tratase. La fuerza de la composición irradia luz y color gracias al empleo del rojo, protagonista absoluto de las formas geométricas que se han colocado hábilmente sobre un fondo más tenue malva, donde por otro lado la luz es absorbida y relanzada sobre los objetos cuyo reflejo aparece en la base del mismo tono.

A modo de composición con influencias del constructivismo, nos zambullimos en el interior de un conjunto inacabado de piezas a modo de puzzle que el espectador deberá relocalar. La similitud de esta composición con obras como las de José Barceló, miembro del grupo de vanguardia Emen en 1966, o más próximos a los noventa, con la realizada por el pintor bilbaíno Darío Urzay, uno de los mejores exponentes del expresionismo.

6. Composiciones numeradas. Alberto Schommer. (1984-1990). Banco de Vitoria, 1990

El propio autor define así esta obra:

"Es un trabajo que lo he realizado y sigue realizándose en el transcurso de los años 1984 a 1990 inclusive.

Está hecho con la máxima libertad; sólo me impongo un tema como "pie forzado", y es un elemento natural, sea vegetal o animal, que se contrapone a materiales diversos, inertes, que lo envuelven.

El trabajo no tiene una previa elaboración, con bocetos y apuntes como suelo prepararlo en otras obras, sino que dejo fluir la espontaneidad de tal forma que la elección del elemento natural es lo único que selecciono previamente, para después componer de una forma "no pensada", sino instintiva, los otros materiales u objetos".

Del total de las treinta obras recogidas en la exposición, hemos seleccionado a continuación una de ellas. El tema es, como el autor ha señalado, la naturaleza, bien vegetal, bien animal, pero reflejada a modo de bodegón, como si de naturalezas muertas se tratase, trasladadas al siglo XX, con un toque realista y sobre todo original.

La citada obra es: *Composición 1933*, 60 x 50 cm. (Ilust. 8)

Los cuatro objetos colocados en línea, en el centro de la mesa, se han tratado de una forma totalmente espontánea y natural, su estado de caducidad, como es el caso del plátano, ha quedado fielmente reflejado sin ningún reparo, todas las frutas aparecen en su estado real, aunque estéticamente no sea una composición bella, privará el impacto visual, la sensación que percibe quien observa este atípico "bodegón".



(Ilust. 8)
TÍTULO: "Compo-
sición 1933"
MEDIDAS: 60 x 50 cm.
SOPORTE: Fotografía.
PROPIETARIO O
COLECCIÓN:
Particular. Vitoria.

7. Exposición Marzo 1985. Galería Juana Mordó. Imprime Signo impresores, S.A. Madrid 1985

El primer apartado es el denominado genéricamente Máscaras, comprende una serie de rostros de edad senil, según palabras del autor:

"Los rostros que todos los días vemos parados en su incesante evolución. Los rostros conocidos que conviven con nosotros y son como nuestro mismo rostro. Los rostros públicos como signos o símbolos de algo aceptado pero lejano. Los rostros viven en su forma, su gesto, su color; todos sonríen, se enfurecen o están serios. No conocemos el rostro de los demás "sin expresión", sin el brillo en los ojos, sin movimiento, sin la habitación o la calle a su alrededor. Nuestra mirada abierta pierde el sentido de la concentración.

He querido hacer este trabajo de retratos de identidad que sólo son la morfología de una vida, el paisaje del rostro". (Ilust. 9)

Un segundo apartado es el denominado por el propio autor –Fermento–, según sus palabras: "El hombre con el hombre es el mayor fermento. El hombre frente al ...", el hombre en el amor, el hombre doliente, el hombre como siervo, el hombre como señor, el hombre grupo ...

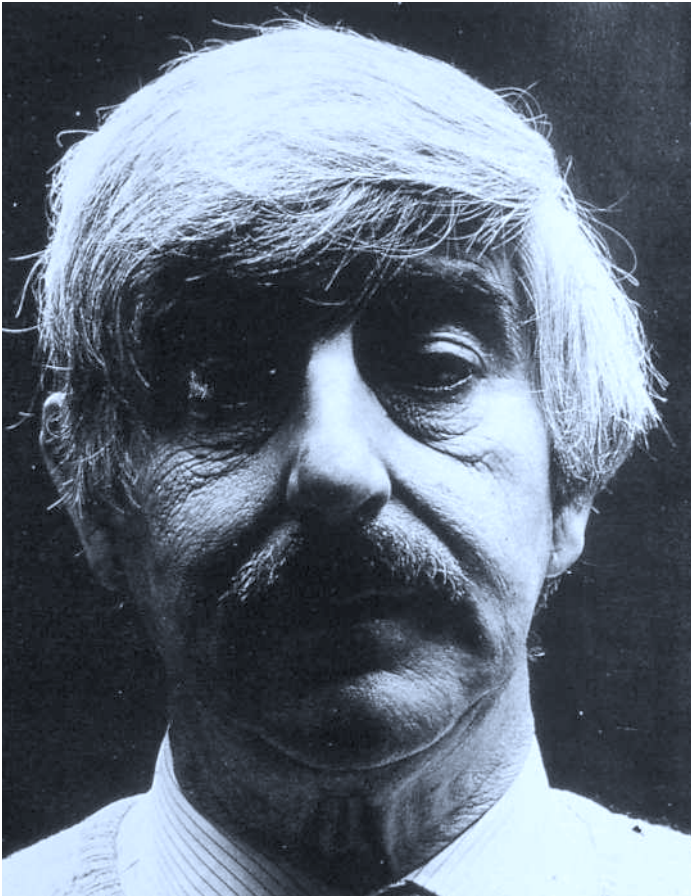
La tierra árida por el hombre, la tierra sembrada del hombre.

Hay un Dios del Hombre y una religión transformada por el hombre. Están los santos del hombre, la Virgen con manto del hombre.

El hombre mata al animal, el hombre lo doblega. El animal parece libre cuando lo quiere el hombre.

El hombre el hombre y sobre restos del hombre es el semen, el humus de esta tierra, de esta tierra fermentada.

La obra escogida ilustra perfectamente esta idea que protagoniza el pensamiento del autor sobre el hombre y su papel en la naturaleza, sociedad, religión, etc... como protagonista de un mundo en el que deja su propia huella. Hay un cierto pesimismo unido al sentido



(Ilust. 9)
TÍTULO: "Retrato"
MEDIDAS: 50 x 50 cm.
SOPORTE: Fotografía.
PROPIETARIO O
COLECCIÓN:
Particular. Vitoria.

existencialista de las fotografías, que el autor trata de transmitir incluso a través de los nombres genéricos de los apartados –máscaras y Fermento– con un cierto desaliento que marca la búsqueda de nuestra propia identidad.

El inventario del Archivo Schommer es el primer paso necesario para garantizar la conservación y el acceso a una colección. Fue encargado para:

- Cuantificar los materiales presentes en el archivo, identificando los diferentes procesos, tipos, soportes, etc...
- Evaluar el estado general de conservación del archivo.
- Ofrecer una primera estimación del valor económico del archivo.

El Archivo Schommer está formado por 2.534 rollos de negativos en formato 35 mm. y 120 (6 x 6 cm), 1.240 placas de negativos (9 x 12 a 18 x 24 cm.) y 2.142 positivos, en blanco y negro, así como en color; además de 36.432 diapositivas en color (35 mm. a 18 x 24 cm.). El archivo contiene toda la actividad fotográfica de Alberto Schommer desde 1957 hasta 1995.

Actualmente está en vías de creación la Fundación Alberto Schommer, en Vitoria (ciudad natal del artista), promovida a nivel institucional por el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Alava.

JOAQUÍN FRAILE

La trayectoria pictórica de Joaquín Fraile comienza en la década de los años 1950 dentro de la figuración, para dar en los sesenta el salto a la abstracción, en las modalidades de pintura matérica y de acción, cultivando a la vez el constructivismo¹⁶ en torno a 1970. Paralelamente indagará en la estética del pop-art¹⁷ para retomar el expresionismo junto con la pintura cinética. De esta forma, su trayectoria no es sino un devenir de los movimientos artísticos más importantes de nuestro siglo.

Sus primeras exposiciones de los años sesenta culminarán con la obtención de la "Mención Honorífica de la III Bienal de Pintura y Escultura" celebrada en Zaragoza en 1965.

La obra premiada presenta una simbiosis entre la abstracción matérica, el collage y la figuración.

En 1966 Joaquín Fraile pasa a formar parte del grupo ORAIN, integrado por los pintores Juan Mieg y Carmelo Ortíz de Elguea, el escultor Jesús Echevarría y el fotógrafo Alberto Schommer. La obra que Joaquín Fraile realizó para la exposición conjunta del grupo, fue adquirida por el Museo de Bellas Artes de Alava en ese mismo año. Totalmente diferente a su producción pictórica anterior, –Leire 66– se enmarca dentro del pop-art y del constructivismo en cuanto a la indagación de nuevas formas y materiales se refiere: así el empleo de madera, cartón, serrín, hierro, alambre. Unos años más tarde, a partir de 1969 tiene lugar la realización de una original colección de cajas con "luz y sonido" como él mismo las denomi-

16. Podemos considerar constructivistas las "cajas de luz y sonido" realizadas durante estos primeros años de 1970 expuestas en Bilbao en la Galería Mossel.

17. La obra titulada –Leire 66– (esculto-pintura) adquirida por el Museo de Bellas Artes de Alava, representa esta etapa en la trayectoria pictórica del artista. La realizó cuando tuvo lugar su incorporación al grupo ORAIN.

nó, experimentación dentro del op-art (arte óptico), entendido como una variación del arte cinético con predominio de los juegos luminicos y sonoros que incorporan movimiento a la obra de arte.

La etapa de 1980 a 1994, supone una vuelta a la abstracción a través del expresionismo matérico, junto con una pintura de acción, más gestual, protagonizada por resinas, arena, pigmentos terrosos, posos de café y barnices industriales, siempre alternando con el óleo. A la vez, se sustituyen el caballete y la brocha por el suelo, donde se coloca el lienzo, dejando fluir la pintura según la fuerza de la gravedad, moviendo el artista, el soporte a su antojo.

El cromatismo de la última etapa también ha experimentado variaciones, fruto del proceso de introspección operado en su pintura. Los colores cálidos como rojos, anaranjados, amarillos, constantes en su producción anterior (1980-1985), se vuelven más fuertes con una intensidad cromática que irradia vitalidad. Se buscan juegos binarios-terciarios que conjugan colores cálidos y fríos, así rojo-azul-blanco, amarillo-azul-blanco, anaranjado-azul-blanco, o la dualidad mironiana azul-amarillo tan presente en la obra de los años ochenta. El impacto visual de los rojos se suaviza o mitiga mediante su combinación con tonos fríos, mientras que otras veces adquiere verdadero protagonismo, como si de manchas ígneas se tratase. Desde 1992, el verde empieza a ser el protagonista de los lienzos de Joaquín Fraile, así como los azules en sus variedades prusia-cobalto-añil, lo fueron en la década anterior. A la vez es una constante en su pintura las texturas conseguidas a través de empastes gruesos, granulados de arena, y las "natas" que proporcionan el propio bote de pintura, como si de focos de luz se tratase o pequeñas cascadas de agua. Todo ello consigue el efecto visual de la veladura a través del color.

Trayectoria artística

Pasamos a analizar la producción pictórica de Joaquín Fraile realizada en una primera etapa más próxima a la figuración con herencias post-impresionistas. La cronología abarcará desde 1953 hasta 1960. La obra de esta etapa se caracteriza por una clara influencia vanghoniana, dentro de la figuración con el paisaje como protagonista de su pintura. Los rincones de su localidad natal, Garinoain, se reflejan en lienzos y tablas de pequeño formato. Asimismo a esta primera etapa corresponden obras del entorno de Vitoria, donde el cromatismo apagado de tonos terrosos y fríos (ocres, verdes, grises), contrasta con la aparición en el cuadro de colores más cálidos introducidos a través de pinceladas sueltas como si de focos luminicos se tratase (rojos, amarillos). De esta etapa hemos seleccionado la obra denominada Garinoain. (*Ilust. 10*).

A partir de 1960 se dará una evolución en la paleta y composiciones del pintor. El premio obtenido en la Primera Bienal de Arte Hispanoamericano celebrada en Zaragoza (1965) supone un cambio en la trayectoria; ya desde mediados de los 50 se había dado el salto a la abstracción con un primer eslabón de cultivo de la pintura matérica e informalista de cromatismos oscuros casi tenebristas como con atmósferas caravaggescas. El tema de la luz se convierte junto con el color en uno de los objetivos de su investigación. Comienza a introducir el negro, junto con el rojo, en menor medida, apreciándose ahora ciertas semejanzas con la obra de Antonio Saura y Manuel Viola. Reminiscencias también de la obra de Goya y El Greco, manifiestas bien en la elección de su paleta, bien en las composiciones y tratamiento del tema, dándose cierto alargamiento de las figuras y objetos aunque de forma indefinida se trate. Paralelamente comienza el empleo de pigmentos terrosos en su obra, la trilogía de colores es ahora negro, blanco, rojo, estos dos últimos en menor medida. De esta etapa

exponemos a continuación la titulada “Madrugal escrito en invierno” (alude a un poema de Pablo Neruda) (*Ilust. 11*) y la obra mencionada de la Bienal de Zaragoza (*Ilust. 12*)¹⁸.

En 1965 con motivo de su galardón en la III Bienal Hispanoamericana de Zaragoza, Joaquín Fraile será objeto de una entrevista para El Correo Español-El Pueblo Vasco, siendo Javier Serrano su interlocutor. (11.5.65)

Alude en la entrevista a su interés por el pop-art, como un nuevo camino de expresión dentro del arte, en relación siempre con la pintura abstracta. Es uno de los artistas innovadores de esta tendencia dentro del País Vasco, denotando ya su capacidad y predisposición para la vanguardia pictórica.

¿Era la primera vez que te presentabas a este certamen?

— Sí, en el año 1960 mandé otros cuadros a una Exposición de Zaragoza, pero ésta tenía sólo carácter nacional.



(*Ilust. 10*)

TÍTULO: “Garinoain”

MEDIDAS: 21,05 x 26,05 m.

SOPORTE: Oleo sobre táblex.

FECHA Y FIRMA: 1953. Firmado por el autor.

DESCRIPCIÓN: Trazos desdibujados y gruesos empastes perfilan el conjunto de la localidad navarra de Garinoain, plasmada desde un punto del entorno.

PROPIETARIO O COLECCIÓN: Particular. Vitoria.

18. En ambas obras se puede observar una influencia del pintor madrileño Manuel Viola, componente del grupo El Paso.



(Ilust. 11)
TÍTULO:
"Madrigal escrito en invierno".
MEDIDAS:
1 x 0,72 m.
SOPORTE:
Oleo sobre tela.
FECHA Y FIRMA:
1963. Firmado por el autor.
DESCRIPCIÓN:
Pintura matérica, manchas de color oscuro ocre-negro sirven de fondo a una franja descentrada de blanco, paralelamente pequeñas manchas en rojo sirven para llamar la atención del espectador hacia esa zona central del lienzo.
PROPIETARIO O COLECCIÓN:
Del autor. Vitoria.

¿Eres el primer pintor vitoriano que ha obtenido un premio en esta exposición?

— *No del todo, con anterioridad Angel Moraza Ruíz, lo recibió en la I Bienal de 1963, en la misma ciudad.*

Hasta ahora nuestro problema era casi exclusivamente saber si nuestros cuadros serían admitidos en la selección previa. Cuando los colgaban nos sentíamos satisfechos, y era para estarlo, puesto que en el certamen de este año, de 375 obras presentadas a la sección de pintura, solamente 178 han sido admitidas.

Entonces, ¿ha sido para ti una sorpresa esta mención honorífica de ámbito internacional?

— *Distingamos. Tengo plena fe en mi pintura y sé a dónde voy.*

Pero a pesar de que, para algunos teóricos, ha pasado ya el momento de la pintura abstracta, lo cierto es que en muchos ambientes provincianos españoles, en ningún momento han admitido su nacimiento. Por eso, no confiaba mucho en obtener algo positivo, hasta el punto de que he mandado los cuadros sin marco y sin marco están colgados.



(Ilust. 12)

TÍTULO: Sin título.

Mención Honorífica Bienal
Hispanoamericana de Zaragoza.

MEDIDAS: 1,10 x 0,75 m.

SOPORTE: Oleo sobre lienzo

FECHA Y FIRMA:

1965. Firmado por el autor.

DESCRIPCIÓN:

El elemento figurativo del lienzo es la letra "A" de gran dimensión situada en el lado derecho, paralelamente un contorno en negro remarca una posible puerta en el lado opuesto. Destaca el collage con periódicos inserto en la composición, donde además el empaste grueso y pinceladas sueltas contribuyen al sentido matérico del cuadro.

PROPIETARIO O COLECCIÓN:

Del autor. Vitoria.

¿Es entonces, pintura abstracta lo que has mandado?

— *Por lo pronto no he mandado pintura figurativa. No considero ético que el pintor se adapte de antemano a los eventuales gustos del público o de los jurados. De los dos cuadros que he mandado, uno de ellos está en mi línea abstracta habitual, y otro corresponde en cierto modo, al llamado "pop-art", pero dentro de mi manera personal de sentir la pintura.*

¿Crees en la solidez del pop-art, como pintura propiamente dicha?

— *Me interesa mucho como experimento con materiales (no pictóricos hasta ahora), así como en su aspecto de vehículo de comunicación subconsciente, aunque ofrece el peligro de caer en lo meramente decorativo. De todas formas, no me considero anclado de modo definitivo en ninguna dirección artística, sino sujeto a los imperativos del desarrollo de mi vocación pictórica personal.*

¿Conoces a otros pintores vitorianos que hayan trabajado también en tu misma línea?

— *No, yo he sido el iniciador en Vitoria, y durante varios años he estado absolutamente solo, a pesar de lo poco propicio del ambiente...*

En el último año hemos ido conociendo algunas obras de Juan Mieg, un joven pintor vitoriano, en la línea abstracta interesante y de calidad.

Más adelante en otro artículo del mismo periódico, pero de fecha posterior, 23.6.65, se hace hincapié en todo aquello que su pintura de esta época significa:

"Insiste en su doble línea actual y ramificada en abstracto puro y pop-art, y nos demuestra una vez más que es quizás el único pintor de nuestra región capaz de pisar con seguridad tan arriesgadas posiciones de vanguardia, conservando su obra todo el contenido pictórico en plenitud".

Para finalizar la crítica de este año, mencionar la opinión del pintor Enrique Suárez Alba también aparecida en "El Correo", 26.9.65:

Su arte ha llegado en la abstracción a un increíble dominio no sólo técnico, sino también de expresión, sus últimas obras resplandecen de una luz irreal casi musical. Reposando en su quietud nos sugiere ecos helenísticos..."

El año 1965 es importante en la trayectoria artística de Joaquín Fraile, el premio en la Bienal Hispanoamericana, servirá de aliciente para continuar en la línea de la nueva pintura abstracta-informal, que tan en boga estaba en Europa y otras regiones como Cataluña, Madrid, pero que en el País Vasco no hacía sino salir a la luz. Joaquín Fraile siente una inquietud experimental constante, que le hace traspasar todos los umbrales, hacer suyas intuitivamente múltiples direcciones que apenas nos son conocidas, expresando a través de ellas su personalidad, y dejando a la vez, valores plásticos de gran consistencia, la huella inconfundible de su mano.

El año 1966 supone un momento clave en la trayectoria de este fecundo e innovador artista, junto a Carmelo Ortíz de Elguea y Juan Mieg, pasará a formar parte del grupo Orain.

Tras las primeras críticas surgidas en la prensa local, recogeré a continuación la opinión del grupo Orain, sobre un artículo publicado en la "Gaceta del Norte" el 6 de Noviembre de 1966:

"Querido amigo Carlos: Hemos leído esta mañana tu editorial en La Gaceta del Norte, titulado: "Caminos nuevos", tenemos que decir, que aunque en él señalas algún punto aislado de aparente disconformidad, que más tarde podría dilucidarse, el artículo ha sido positivo, para todos los que integramos el grupo Orain de la "Escuela Vasca de Arte Contemporáneo". Tu artículo es muy interesante en cuanto que si bien, la prensa vitoriana, considerada en general, ha sabido comprender el alcance de nuestro intento, no ha faltado tampoco el testimonio desorientado, la reticencia, el elogio ambivalente y en el ambiente social, ciertos síntomas de malsana desconfianza...

Tiempo habrá de discernir y concretar.

Nos gustaría saber que las sociedades, los grupos populares, industriales y demás fuerzas activas de nuestra ciudad, que estén de acuerdo en principio, con este movimiento abierto a todos, a toda evolución, participaran en la misma ayuda que ya hemos encontrado en tu artículo".

Por el grupo "Orain":
Joaquín Fraile – Juan Mieg –
Carmelo Ortíz de Elguea y Alberto Schommer.

Javier Serrano, conocido crítico de arte, con motivo de la exposición de J.Fraile en la Sala Mikeldi de Bilbao, realizará una crítica muy favorable, que refleja el contenido de la obra pictórica de este artista (El Correo, 2.2.1966).

“En esta época de crisis y caducidad del lenguaje convencional, la pintura de Fraile, es ante todo un sutil sistema de comunicación. Todos sus cuadros rebosan contenido, un contenido que no se explica, sino que se impone directamente a la sensibilidad por su capacidad de emoción, por su tensión dramática. Cada uno de sus cuadros, es un misterioso mundo de lucha, habitado por energías contrapuestas, que se han detenido en su punto de equilibrio, y en los aspectos técnico-formales, su dominio es evidente, su inspiración de colorista, le ha permitido llegar a una síntesis entre delicadeza de fondos y aspereza de la materia, el misterio de las formas indecisas evolucionando en espacios de un infinito significativo...”

De nuevo, en estas líneas no se hace sino reflejar una realidad: *La importancia de la pintura de un artista, en una época de crisis de las formas del arte y búsqueda de un nuevo significado en la obra pictórica-escultórica o arquitectónica.*

Los años 60, son un período de cambio en las directrices de los movimientos artísticos de Europa y América, todo ello se dejará también sentir en la pintura autóctona, que lejos de sucumbir, sabe salir airoso de los “vaivenes” del momento.

Muy próximo a los 70, en concreto hacia 1969, y con motivo de una exposición en la sala Mosel de Vitoria, realizará una obra totalmente diferente a la creada hasta entonces, un conjunto de cajas con luz-sonido incorporado, la reacción de la crítica no se hace esperar:

Joaquín Fraile-Sala Mosel (La Gaceta, 21.12.1969).

“Desde la exposición de 1963, en el ya desaparecido, salón de Arte de la calle San Prudencio, son muchos los momentos en que Joaquín Fraile ha ocupado el puesto de mayor riesgo en nuestra trayectoria artística. Puede decirse que él abrió la primera puerta, que en muchas ocasiones ha dicho la primera y la última palabra de lo que había que hacer, de lo que se podía intentar.

Ahora en Mosel, nos encontramos con su obra de nuevo. En su línea pedagógica, observando las posibilidades de un “arte en movimiento”. En la colección de cajas que presenta, se dará una mezcla de ingenio-arte y movimiento, sin olvidar el papel del color. Cada caja nos sorprende por sus características: la luz, el sonido, o simplemente su composición. Es una forma muy peculiar de entender y hacer el arte, proporcionando al espectador la posibilidad de participar en la obra creada.

Esta nueva forma de entender el arte, se aproxima a un intento de realización de arte cinético, en cuanto es un arte en movimiento, se trata de plasmar todo aquello que en un lienzo no puede ser del todo puesto de manifiesto, un objeto en todas sus dimensiones y bajo diferentes puntos de vista, con luz, y sonido además, se convierte en algo que rompe todos los moldes artísticos, en este sentido, estas cajas son de nuevo una muestra del carácter “innovador” en la trayectoria artística de Joaquín Fraile, si bien no se puede generalizar y definir de cinético, todo el arte de este período.

Finalmente, para cerrar esta muestra de la crítica realizada a la labor artística de Joaquín Fraile, nos aproximamos a la década de los años 80, momento en que de nuevo reaparece en una de sus exposiciones pictóricas. El Correo, 23 de Septiembre de 1984, exposición individual en la Caja Provincial de Alava. Siendo seleccionado cuatro días después, para la exposición de pintura alavesa contemporánea.

– Joaquín Fraile, expone en Vitoria tras 10 años de ausencia en las salas; él mismo nos dirá:

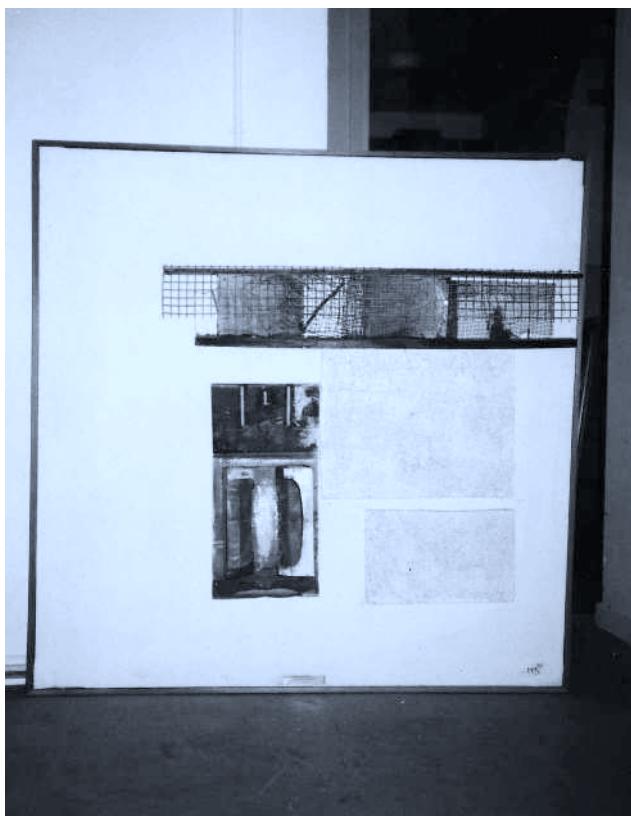
"En una obra de arte tiene que haber algo que sorprenda..."

"La pintura es lo mío, pinto porque me lo paso bien y cuando lo hago, no sufro, y creo que he podido hacer siempre la pintura que he querido."

En la actualidad, otro de los pintores de Orain, Ortíz de Elguea califica la pintura de Fraile, como de cinética, en un intento de dar a la pintura un espacio real.

Sin embargo, como he señalado antes, no se puede generalizar con dicho término toda una trayectoria artística, porque a lo largo de la misma habrá momentos innovadores y etapas en que se vuelven a retomar elementos característicos de épocas anteriores.

Continuando con el análisis de su obra entramos en la época más original e innovadora de su producción artística; es ya entrada la década de los 60 cuando se da una inclinación hacia el constructivismo y el pop-arte que perdurará hasta avanzados los años 70. Las obras que realiza próximas al constructivismo, son las denominadas por él: "Cajas de luz y sonido" expuestas en la Sala Mosel¹⁹ de Vitoria a las cuales se hace mención en la crítica periodísti-



(Ilust. 13)

TÍTULO: "Leire-66"

MEDIDAS: 1,30 x 1,30 m.

SOPORTE: Esculto-pintura:
madera, cartón y metal.

FECHA Y FIRMA:

1966. Firmado por el autor.

DESCRIPCIÓN:

A modo de collage se sitúan en el soporte de madera elementos de diferente naturaleza: reja de alambre y metal, madera y cartón con superficie en resalte.
PROPIETARIO O COLECCIÓN:
Museo de Bellas Artes de Alava

19. Joaquín Fraile expone en la Sala Mosel de Vitoria. La Gaceta del Norte, 21 de diciembre de 1969.

ca. También se aprecia la aceptación del pop-art reflejado en composiciones como “Leire 66” (*Ilust. 13*), en el Museo de Bellas Artes de Alava y que se expuso en la muestra colectiva del grupo Orain en el Museo de Vitoria en 1966.

La época de 1978 a 1988 se caracteriza por el cultivo del expresionismo abstracto con un color más violento cuyo protagonista absoluto es el rojo; manchas de color inacabadas ocupan toda la extensión del lienzo para ir avanzando o retrocediendo al arbitrio del color, la herencia de Jackson Pollock es clara, las texturas también se intensifican, luces blancas producidas gracias a las “natas” que proporcionan los restos de la propia pintura en el bote. Juegos de colores fríos-cálidos, rojos-azules, azules-amarillos, naranjas-amarillos-blancos. Como ejemplo significativo de esta etapa una obra que expuso en 1988 en la Sala Luis de Ajuria de Vitoria. (*Ilust. 14*)



(*Ilust. 14*)

TÍTULO: Sin título.

MEDIDAS: 61 x 50 cm.

SOPORTE: Oleo sobre lienzo.

FECHA Y FIRMA: 1988. Firmado por el autor.

DESCRIPCIÓN: Manchas de color invadiendo la superficie del lienzo como si de una composición inacabada se tratase.

PROPIETARIO O COLECCIÓN: Particular.

Finalmente la última etapa más próxima a nuestros días (1989-1995) continua las pautas de la abstracción colorista, aunque se advierte de alguna forma una mayor madurez y un cromatismo más reposado, así el empleo de la gama cromática de los verdes, malvas que acompañan a los ya tradicionales azul, amarillo, blanco, sin embargo el azul se transforma en todas sus variedades cobalto-lapislázuli-celeste, compartiendo su protagonismo con los

verdes y rosáceos; los rojos son menos violentos y ocupan extensiones limitadas dentro del cuadro. Ilustrando lo mencionado anteriormente una obra de la reciente exposición celebrada en Noviembre del presente año en la Sala Luis de Ajuria de Vitoria. (Ilust. 15)



(Ilust. 15)

TÍTULO: "Música para un constructor de catedrales"

MEDIDAS: 92 x 60 cm.

SOPORTE: Mixta sobre tela.

FECHA Y FIRMA:

1995. Firmado por el autor.

DESCRIPCIÓN: Composición estructurada en forma vertical de colores cálidos (amarillo y rojo) matizados sobre un fondo de cromatismos fríos y neutros (azul y negro) destacando a su vez la textura de la materia.

PROPIETARIO O COLECCIÓN: Particular.

Exposiciones

1960 Premio Exposición Nacional de Arte. Zaragoza.

1963 Exposición Salón de Arte. Vitoria.
Equipo 63. Vitoria.
Equipo 63. Vitoria.

1965 Mención Honorífica III Bienal Hispano-Americana. Zaragoza.
Salón de Estío. Baracaldo.
II Anual Plástica. Vitoria.
Pintura Actual Alavesa.

- 1966** Sala Mikeldi. Bilbao.
Fundación del grupo Orain. Escuela Vasca.
Grupo Orain. San Sebastián.
III Anual Plástica. Vitoria.
Escuela Vasca de Arte Contemporáneo. Museo Provincial de Alava.
- 1967** Certamen de Pintura Vasca. San Sebastián.
- 1968** Grupo Orain. Vitoria.
Sala de la Torre Zabalategui. Vergara.
- 1969** Grupo Orain. Sala Mosel. Vitoria.
- 1971** Exposición Arte Vasco. Ayuntamiento de Baracaldo.
- 1973** Sala Luis de Ajuria. Vitoria.
- 1974** "37 Pintores Vitorianos". Galería Tartalo. Vitoria.
Bicentenario de la Escuela de Artes y Oficios. Vitoria.
- 1980** "La trama del Arte Vasco". Museo de Bellas Artes. Bilbao.
- 1984** Caja Provincial de Alava. Vitoria.
Pintura Alavesa Contemporánea. Sala San Prudencio. Vitoria.
Sala Gran Vía, 21. Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao.
- 1985** Sala Luis de Ajuria. Vitoria.
Café Caruso. Vitoria.
Aeropuerto Vitoria-Foronda. Vitoria.
Exposición "Evocando a Alava". Sala Luis de Ajuria. Vitoria.
- 1986** Exposición "Manos Unidas", Vitoria.
- 1987** Exposición Homenaje al crítico de Arte Javier Serrano. Sala Luis de Ajuria. Vitoria.
- 1988** Sala Luis de Ajuria. Vitoria. Exposición-Trabajo de Ingreso a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.
- 1989** Sociedad Cultural Murugain. Garinoain. Navarra.
ORMAN. Sala América. Vitoria.
Sala Luis de Ajuria. Vitoria.
- 1990** Arte Alavés. Una joya: Nuestros Faroles. Sala San Prudencio. Vitoria.
Sala San Prudencio. Vitoria.
Sala Luis de Ajuria. Vitoria.
- 1991** Pintores vitorianos. Sala Exposiciones. Vitoria.
- 1993** "Artistas Alaveses. Comisión Ciudadana Antisida".
Sala Olaguibel. Vitoria.
Antiguo Depósito de Aguas. Vitoria.
Pabellón 6 de la Feria de Muestras. Bilbao.
TVE-1. Exposición en el plató del programa "Pasa la Vida".
- 1994** Cafetería Ajuria. Vitoria.
Pub J. J. Bolero. Vitoria.

1995 "Artistas Vascos de los años 60". Sala Koldo Mitxelena. San Sebastián. Julio-Setiembre.
Cafetería Ajuria. Vitoria. Noviembre.
Sala Luis de Ajuria. Vitoria. Noviembre.

CARMELO ORTIZ DE ELGUEA

A través de una visión retrospectiva de la obra del artista Carmelo Ortiz de Elguea podemos llegar a conocer uno de los significados de la pintura actual. Este recorrido hacia los orígenes de su pintura, de sus raíces en la vanguardia, no es sino un intento de hacer visible e interpretar la realidad camuflada muchas veces bajo formas más o menos abstractas próximas a la figuración naturalista, al geometrismo o a lo gestual.

Ante todo quiero señalar que las líneas que configuran este texto distan mucho de ser un catálogo exhaustivo de la obra de un pintor, por otra parte ya realizado²⁰, sino que más bien constituyen una valoración personal de la trayectoria pictórica de Ortiz de Elguea por una historiadora del Arte. Creemos oportuno en esta introducción contextualizar la obra de este pintor además no sólo en el seno de los grupos vascos a los que se vincula sino también respecto a los istmos internacionales y movimientos peninsulares de los que, de alguna forma, participa. Los párrafos finales están dedicados al carácter intimista y vital de su pintura, al paisaje como constante de su quehacer pictórico y al color como verdadero protagonista de su arte.

Contextualización

Un aspecto importante que quiero señalar es la trayectoria no lineal seguida por el artista: Partiendo de una figuración con elementos innovadores como el tratamiento del color, Ortiz de Elguea se zambulle en los 60 en el controvertido mundo de la abstracción, entendida como una pintura de signo-gesto, donde la pintura matérica se adueña de la superficie del cuadro. No en vano es el momento en que pintores como Tapies, Saura, Viola, Canogar, Millares, Tarrats y Cuixart, entre otros, destacan por sus agrupaciones artísticas bien en "El Paso"²¹, bien en "Dau Al Set"²². Estos dos movimientos artísticos de plena vanguardia nacional surgidos en torno a 1957-60, no son sino reflejo de lo que está sucediendo en Europa y América tras la postguerra.

Paralelamente en Euskadi también surgirán asociaciones vanguardistas, cronológicamente más tardías –en torno a 1965-66– como un intento aglutinador de los artistas de Alava, Vizcaya y Guipúzcoa, sin olvidar a Navarra, serán Orain, Emen, Gaur y Danok respectivamente los grupos surgidos, si bien su unidad artística no llegaría nunca a configurarse.

20. Serrano, Javier. Catálogo sobre Ortiz de Elgea. Bilbao, 1980.

Viar, Javier. Catálogo sobre la exposición de Ortiz de Elgea celebrada en Bilbao en 1991, en la Bizkaiko Aurrezki Kutxa.

Merino, Jose Luis. Catálogo sobre Ortiz de Elgea con motivo de su exposición inaugurando la Galería F & J de Bilbao en 1992.

21. Toussaint, Laurence: *El Paso y el Arte Abstracto en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1983.

22. Cirlot, Lourdes: *El grupo Dau al Set*. Ed. Cátedra. Madrid, 1986.

Sin embargo el verdadero artífice de la vanguardia vasca será Oteiza²³ quien desde 1948 trata de cambiar la situación artística, en un País Vasco donde la figuración de pintores como Zubiaurre, Tellaeché, Maeztu, Ucelay, Amárica, Olano o el propio Zuloaga era lo predominante. Así pues, de todas las tendencias que preceden a la abstracción, solamente unas cuantas, y en los años posteriores a la guerra civil, fueron recogidas por los pintores vascos.

Así la materia se convertiría en una dimensión fundamental de la pintura abstracta de la postguerra, en ella se manifestarán las tendencias artísticas de los pintores Joaquín Fraile Mariñelarena, Juan Mieg Solozabal, y Carmelo Ortiz de Elguea Jauregi (pertenecientes al grupo Orain), mientras que otros como J.L. Zumeta²⁴ o P. Manterola cultivarán un expresionismo abstracto, o una abstracción de tipo gestual, como es el caso de J.A. Sistiaga y de R. Balerdi, (de quien hemos podido contemplar una magnífica exposición antológica en 1993 en Bilbao y San Sebastián). De esta forma, si la pintura de los 70 continúa buceando en la abstracción ésta será en todas sus variedades una constante que puede servir como nexo de unión entre los orígenes pictóricos y la última producción artística del pintor que es objeto de esta reflexión.

Constantes de su pintura

Una visita al estudio de Carmelo Ortiz de Elguea nos hace perder por un momento la noción del tiempo, para zambullirnos en un mundo donde paisaje, color, abstracción, figuración, se funden en cada lienzo haciendo de ellos un microcosmos lleno de vitalidad. Su obra es ante todo reflejo de aquello que, a comienzos de siglo, Kandinsky denominó en su manifiesto teórico de la abstracción como “principio de la necesidad interior”, o lo que es lo mismo, una expresión de la capacidad creadora, intimista y personalizada de cada artista.

El paisaje de su Aretxabaleta natal fue el comienzo de una fecunda trayectoria artística, no sólo por la capacidad inusual en un niño de 10 años para interpretar la interacción de formas y color, sino también por constituir toda una premonición de la gran constante en su pintura, el paisaje. Efectivamente la naturaleza es la eterna protagonista de su pintura en los variados rincones alaveses como el Amboto visto desde Aramayona, La Rioja, o la propia montaña de Bernedo o Campezo. No por ello ha desdeñado a lo largo de su producción otros temas que, como el retrato, la figura humana o las arquitecturas constituyen unos islotes de figuración dentro de una abstracción naturalista.

Entre los elementos plásticos es el color el que mejor manifiesta la interioridad del pintor en cada una de sus etapas. Si atendemos a los elementos de la naturaleza que integran sus paisajes observaremos que Ortiz de Elguea los asocia con unas gamas cromáticas determinadas, como la tierra con el ocre, las rocas con los grises y morados, o el cielo de azules, naranjas y rojos. Así mismo, cada etapa de su producción se puede identificar por el predominio de un matiz cromático u otro como la década de los 60 por los ocres o los años 80 por

23. Oteiza, Jorge: *Quosque Tandem*. Ensayo de interpretación estética del alma vasca. 3ª ed. Editorial Txertoa. San Sebastián, 1975.

Oteiza, Jorge: *Del escultor Oteiza al pintor Ortiz de Elgea*. Catálogo exposición de pinturas de Ortiz de Elgea en la Sala Municipal de Arte. San Sebastián, 1965.

24. Grupo Gaur formado en 1965 por Oteiza, E. Chillida, Remigio Mendiburu, Néstor Basterrechea, R. Balerdi, Amable Arias y J.A. Sistiaga.

los violáceos. La explosión cromática se produce a finales de los 70 con composiciones a modo de puzzle y las macropinturas. No obstante, se advierte en su obra, acorde con los cambios de su estado anímico, el paso de un casi monocromatismo de ocre y grises a un festival de rojos, verdes y azules, en última instancia de ascendente fauve. La etapa de abstracción geométrica se representa con la obra "Pintura" óleo sobre tela (1,80 x 1,20 m.) realizada en 1975. (Ilust. 16)



(Ilust. 16)
TÍTULO: "Pintura"
MEDIDAS: 1,80 x 1,20 m.
SOPORTE: Oleo sobre lienzo.
FECHA Y FIRMA: 1975.
Firmado por el autor.
PROPIETARIO O COLECCIÓN:
Particular. Vitoria.

Evolución artística

Sólo nos vamos a detener con un comentario más puntual en las obras más recientes del período 90-92, por lo que la trayectoria anterior será relatada de forma más genérica, citando los hitos básicos y las obras más representativas para así mejor entender el proceso vital del artista.

Considerando que Ortiz de Elguea muy pocas veces identifica individualmente sus cuadros a los que titula genéricamente como "Pintura" hemos optado para poder hacer referen-

cia concreta a los mismos, por denominarlos por el elemento figurativo o el color predominante del mismo.

Inicios pictóricos y compromiso hacia la abstracción (1955-1985)

Un período tan dilatado de tiempo no puede ser de ninguna forma homogéneo y menos en la producción de un pintor vital. A lo largo de esos cambiantes treinta años evoluciona en recurrente lógica desde una primera *figuración* pasando por la *pintura matérica* (1965-72), al *pop-art* (década de los 70) junto con el *informalismo matérico* y la *abstracción gestual* (1970-1980), hasta la última abstracción-figuración de la *época cubana* (1990).

Como se ha señalado anteriormente no se pretende aquí encasillar la obra de este artista, sino aproximar al espectador a los jalones básicos de una adhesión incondicional a la abstracción, para reflejar subjetivamente, una de sus constantes, la naturaleza.

Así pues, en este primer estadio figurativo prima la pintura fotográfica. A los veinte años logra exponer a nivel nacional una serie de obras en la galería más importante de Madrid en



(Ilust. 17)

TÍTULO: "Arechavaleta"

MEDIDAS: 45 x 60 m.

SOPORTE: Oleo sobre lienzo.

FECHA Y FIRMA:

1964. Firmado por el autor.

PROPIETARIO O COLECCIÓN:

Autor. Vitoria.



(Ilust. 18)

TÍTULO: "Tríptico de la Democracia"

MEDIDAS: 1,20 m x 93 cm.

SOPORTE: Técnica mixta y collage sobre madera.

FECHA Y FIRMA: 1967. Firmado por el autor.

PROPIETARIO O COLECCIÓN: Particular.

ese momento, como era "Círculo 2", lo cual supuso todo un reto. Curiosamente las obras de infancia y adolescencia tendrán gran éxito, porque en ellas se perfilan ya aspectos surrealistas, expresionistas, en una palabra vanguardistas, donde naturaleza y color se funden formando ritmos armoniosos que dejan paso a una naturaleza dinámica llena de vida. Como ejemplo podemos citar una obra de la época de infancia (1956) con el tema de su Aretxabaleta natal como fondo. (Ilust. 17)

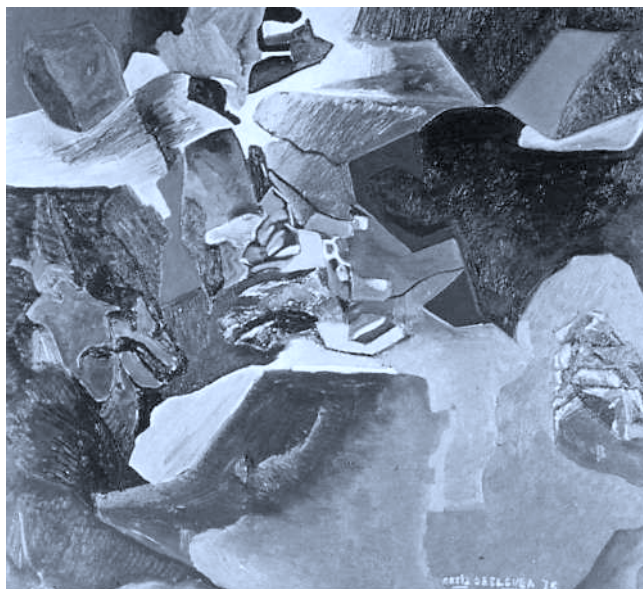
Un poco más tarde, a partir de 1967, la figura humana se inserta en las composiciones adquiriendo una primacía desmesurada, junto a las siluetas de manos y cuerpos, desnudos femeninos, collages donde las formas geométricas se entremezclan con la figura humana. Cabe citar aquí la obra "Tríptico de la democracia". (Ilust. 18)

Rasgos cubistas, futuristas, surrealistas se funden sin un orden para crear estampas subconscientes, oníricas, reflejo del interior creativo del artista y reflejo a la vez de un mundo sumido en los avances revolucionarios de la ciencia donde el ser humano es el protagonista. Durante toda la década de los 70 y hasta mediados de los 80 el desnudo femenino inmerso en la naturaleza, en el paisaje, es el verdadero protagonista de la pintura de Ortiz de Elguea.

Sin embargo ello no significa que su pintura se pueda encasillar en el desnudo y paisaje, nunca se podrá etiquetar una etapa creativa, ya que paralelamente el artista ha unido sus "fuerzas" a la vanguardia artística vasca del momento a través de su pertenencia al grupo Orain²⁵ junto con Joaquín Fraile, Juan Mieg, el fotógrafo Alberto Schommer, y el escultor Jesús Echevarría (1966-1970). Es el momento de la pintura matérica, la abstracción gestual y lírica, la macropintura manifiesta a través de esas composiciones a modo de puzzles con bordes remarcados en negro, a través de contornos lineales mediante un degradado del color y pinceladas suaves. Obras representativas de esta etapa sería el "Mural" realizado para la Galería Kreisler 2 de Madrid, en 1975. (Ilust. 19)

La obra de Carmelo Ortiz de Elguea, el más joven de los pintores del grupo Orain, es una lucha entre figuración y abstracción, una expresión "violenta" llena de plasticidad y colorido, una fuerza casi mágica irradia de sus lienzos, a la vez que las composiciones unidas casi siempre a la naturaleza, nos trasladan a un marco real, pero visto con imaginación y aspectos casi irreales, que parecen proceder de lo más profundo del subconsciente.

El color adquiere en la obra de Ortiz de Elguea un protagonismo absoluto, ya que en lugar de representar fielmente la realidad, opta por pintar tal y como él la ve y la siente. Se trata por consiguiente, de presentar sensaciones o vivencias a través del vigor cromático de su paleta. La exaltación de los tonos la consigue empleando el rojo y las tonalidades anaranjadas enfrentándolas a su complementario el verde. No en vano uno de los expresionistas más significantes de nuestra época como es Kandinsky alude de la siguiente manera al color: "*El color no puede extenderse ilimitadamente. El rojo infinito sólo puede pensarse o verse intelectualmente. Determinados colores son realizados por determinadas formas y mitigados por otros.*"²⁶



(Ilust. 19)
TÍTULO: Sin título
MEDIDAS: 2 x 2 m.
SOPORTE: Oleo sobre madera.
FECHA Y FIRMA: 1975. Firmado por el autor.
PROPIETARIO O COLECCIÓN: Particular. Madrid.

25. Manifiesto del Grupo Orain publicado el 30 de Octubre de 1966, y exposición del Grupo en el Museo de Bellas Artes de Alava, en ese mismo año.

26. Kandinsky. "*De lo espiritual en el arte*". O.p. citada.

Una mirada a su trayectoria pictórica enlaza su obra con movimientos anteriores a su propia época. Así, desde los rasgos de la pintura de Van Gogh, a un expresionismo de Munch y Ensor, en relación con su fauvismo y ciertos elementos cubistas hasta características típicamente modernas, inmersas ya en la pintura abstracta de un Kandinsky, Delaunay, o Picabia, sin dejar a un lado, la influencia de su obra, en un momento, en que la pintura de maestros, Dalí, Miró o Tápies se está difundiendo por Europa y América, tomando las riendas del nuevo arte vanguardista.

A partir de 1985 la pintura de Ortiz de Elguea se sumerge en el mundo paisajístico por excelencia con la naturaleza como protagonista del lienzo. De nuevo variedad de cromatismos con tonos cálidos mezclados con colores secundarios. La figuración aparece semi-perdida entre las formas geométricas y un paisaje, siluetas de rostros humanos y cuerpos femeninos intentan llamar la atención dentro de ese microcosmos del lienzo, de nuevo posturas de escorzos, temas mitológicos, cuadros dentro de un cuadro, toda una escenografía de composiciones con coloridos ardientes sanguíneos, rojos – malvas, frente a los neutros de rostros grotescos de perfil o frontales desdibujados, sombreados, remarcados según el decorado pero asidos fuertemente al todo del fondo, de una naturaleza dinámica que es permeable a cualquier mutación.

Paisaje y Figuración

Si el paisaje es una de las constantes en la pintura de la década de los 80, es la paleta del artista la que diferencia cada cuadro y consigue envolver con un aire misterioso cada uno de los ingredientes que lo configuran. El dinamismo de la naturaleza se plasmará perfectamente en cada lienzo. No existen dos obras iguales si bien el mismo tema puede inspirar una interpretación u otra, un colorido más vivo, más cálido frente a otro de tonos apagados pero nunca fríos. Ya que una constante de la pintura de Ortiz de Elguea será la vitalidad que irradian sus lienzos, incluso en una escena de tormenta, de oscuridad, hay un atisbo de fuerza mediante el empleo de amarillos, ocre y anaranjados.

La pintura de los 80 de Ortiz de Elguea se basará en el paisaje, la naturaleza, constante en toda su obra, y además figuras dentro del paisaje o incluso retratos. Desde el pop-art los lienzos del artista no habían servido de escenario para la representación figurada de una manera tan concreta. Una obra que destaca por su originalidad en el tratamiento del tema es "Dos presencias" (*Ilust. 20*), que refleja la influencia del pop-art en el artista alavés. La etapa cubana de fines de los 80, combina el paisaje con un mayor elemento figurativo, a veces un tanto chocante. Estos cuerpos un tanto grotescos, cuyos perfiles se dibujan claramente, ofrecen colores terrosos, mezclándose muchas veces con su entorno natural. Las posturas manieristas de torsos semigirados, en actitud de movimiento, parece que nos remonta al arte clásico donde el contrapuesto era una constante en la representación escultórica.

La alternancia de líneas curvas y rectas, planos horizontales o verticales en sus composiciones, nos aproxima a una ingenuidad surrealista, al post-impresionismo o a la propia abstracción. Todo ello se funde para lograr esas composiciones a modo de planos superpuestos donde las propias líneas de color demarcan los espacios. Así tan pronto encontramos un paisaje de naturaleza estática con planos horizontales, como otro más dinámico en una bajamar o en un bosque de ritmos verticales.

Si la naturaleza permanece como constante en toda la obra de este artista, la figura humana resulta en los 80 huidiza, con una tensión de fuerzas fruto sin duda de la búsqueda interior, del inconformismo, de la lucha consigo mismo y el reto que supone cada obra. Esa figura humana muchas veces esquemática y fundida con el paisaje, otras en resalte con tra-



(Ilust. 20)
TÍTULO: "Dos presencias"
MEDIDAS: 184 x 124 cm.
SOPORTE: Oleo sobre tela..
FECHA Y FIRMA: 1969.
Firmado por el autor.
PROPIETARIO O COLECCIÓN:
Particular.

zos más gruesos y bien definidos, es en ocasiones un hombre del común; "un campesino", "un atleta", "un suicida", "un autoestopista" (como bien pudimos ver en la exposición de 1991-92 celebrada en Bilbao²⁷), pero sobre todo, es también una mujer. Porque la representación femenina no puede faltar en la obra del artista, al igual que clásicos y modernos la efigiarán en diferentes momentos según los gustos de la época. Desde Botticelli, Rubens, Goya, Arteta, Urrutia, Kupka, Modigliani, Picasso, o el ya citado anteriormente Matisse²⁸, quien describe así el tratamiento del tema:

"Si por ejemplo he de pintar un cuerpo de mujer, primero le daré la gracia y el encanto característicos, pero se trata de infundirle algo más, de concentrar el significado de este cuerpo buscando sus líneas esenciales."

27. Galería F & J. de Bilbao. Exposición de Carmelo Ortiz de Elguea, celebrada del 4 de diciembre de 1991, al 6 de enero de 1992.

28. Matisse, Henri: *Sobre arte*. Barcelona. Barral Editores, 1978.

La pintura de Carmelo Ortiz de Elguea continúa la década de los 90 con las pautas ya marcadas en los 70 por su inclusión en el informalismo matérico en la abstracción gestual, pero con horizontes más amplios. El tema figurativo se materializa en personajes mundanos, hombres corrientes, fantasmas de la sociedad consumista y en crecimiento que no son sino un reflejo de las sombras de la miseria. Cuba, el mítico paraíso, esconde bajo sus noches de luna, playas paradisíacas y entornos de ensueño, una profunda miseria. En 1991 Ortiz de Elguea dedicará una serie de su obra a la visita que realizó a este lugar. Tonos más sombríos como ocre y grises sirven de marco al tema de un lugar tan engañoso como placentero. El peculiar punto de vista del pintor nos presenta a personajes de este submundo urbano cubano, unas veces reflejando su condición de trabajadores, otras veces a modo de simples rasgos esquemáticos como si de hombres paleolíticos se tratase, o culturas mesoamericanas con su condición de ciudadanos corrientes de un lugar más.

Producción pictórica de los 90

La última obra de Carmelo Ortiz de Elguea rompe bruscamente con todo lo que hasta ahora nos había acostumbrado, siendo la única constante el colorido con una serie de tonos predominantes que son los azules, rojos, ocre, verdes que, en todas sus gamas, se repiten a lo largo de su producción pictórica, pero que ahora nos sorprenden por su aplicación en una composición donde la arquitectura se adueña totalmente del lienzo. Tal es el caso de dos trípticos en los que Leonardo Da Vinci se convierte en protagonista y por unos momentos, nos transportamos en el tiempo para llegar hasta Florencia durante la transición del siglo XV al XVI (Cuatrocento y Cinqüecento). La escenografía italiana se sustituye por Vitoria con su urbanismo medieval y sus edificios emblemáticos, con un rincón tan típico de nuestra ciudad como el callejón por el que se sube desde la Correría hasta la puerta trasera de San Miguel, junto al palacio de los Corcuera, sirviendo de escenografía, como decorado, para ubicar el tema de la Última Cena o la propia Torre de los Anda junto al Portalón, servirá como telón de fondo a San Jerónimo penitente. Por un momento, el artista consigue trasladarnos a otra época y a otra ciudad que fue la protagonista de las artes en Italia durante el Renacimiento. El comentario de estos cuadros se ha realizado al final.

Para nuestro pintor la composición se entiende "como un arte de disponer" de forma armoniosa y, en este caso yuxtaponer, los diversos elementos para expresar sus sentimientos. Esto se ve facilitado por la magnitud de los paneles de "*Leonardo en Vitoria*" (3 x 3 m.), que ofrecen un marco más favorable que los lienzos tipo de 1,20 x 100 m. Porque otra constante en la obra del pintor es su facilidad para componer obras en mediano y grande formato, prueba de ello tenemos el mural del Banco Bilbao Vizcaya (Vitoria), el del Club la Bilbaina (Bilbao) (5 x 1,5 m.), el de la Librería Axular (Vitoria) (18 m²), y los dos murales realizados para Echevarría Hermanos (20 x 3 m. y 3 x 250 m.), o el de las oficinas de Protección Civil en Aguirrelanda (Vitoria). Frente a esto, lo más característico será una obra de mediano tamaño, pero siempre con tendencia a un formato mayor. No existen problemas para rellenar esos grandes espacios en blanco del lienzo, el reto comienza desde el momento en que Ortiz de Elguea se sitúa frente al caballete. Todas sus obras comportan una armonía de conjunto y cualquier detalle superfluo podría tomar en el espíritu del espectador el lugar de otro detalle esencial.

En relación al procedimiento utilizado en su última obra, hay que destacar el empleo del óleo sobre tabla, soporte que nuestro pintor había utilizado ya en los años 60. En esta ocasión abandona el lienzo como soporte y vuelve de nuevo a la madera ejecutando un total de 10 tablas pequeñas (45 x 60 cm.) que, a modo de síntesis pictórica, recogen diversos cromatismos, texturas y técnicas de la trayectoria del artista. No cabe duda que el contraste

entre un tríptico muralista, un cuadro de mediano tamaño y estas pequeñas composiciones es grande, sin embargo no es sino reflejo de la versátil creatividad del artista, que experimenta además con nuevas superficies. El no encasillamiento de estilo, cromatismo, composición, puede estar unido a una independencia de soportes. Si con la pintura matérica y la abstracción gestual, se recurrió a soportes nuevos como la arpillera o el cartón, la vanguardia radicaría en la utilización de esos soportes y materiales por parte del artista.

En cuanto a su técnica, es el resultado de una lógica evolución y proceso de maduración. En general aunque se mantienen una serie de rasgos propios que le caracterizan desde sus orígenes, predomina una pincelada suelta, rápida y fluida que, a veces, se convierte en algo más denso para proporcionar esos empastes característicos de la pintura matérica, así como las texturas de toda su producción. Todo es válido y hasta los dedos sirven para el acabado final y el degradado. Esta es una técnica habitual entre los pintores de nuestro tiempo como Gauguin, Pollock o Antonio López, pero tiene antecedentes remotos en maestros como Leonardo, Tiziano, Rembrandt y Goya en sus técnicas del “*sfumato*”, “*scobazos*” y “*frottis*”. De esta forma se consigue lograr efectos suaves, gradaciones de tono, desde un color intenso a uno pálido, ya que una superficie veteada siempre confiere más vida e ilusión que una superficie uniforme. La textura de la pintura es más evocativa que el color plano y puede transmitir más vivamente el carácter del tema tratado, de ahí la predisposición favorable del pintor hacia este tipo de pintura.

En un buen número de obras ejecutadas durante los años setenta y primera mitad de los ochenta, el pintor vitoriano se deja seducir por la técnica del “*dripping*” o chorreo que tiene como máximo exponente a J. Pollock. Una frase de este líder de la pintura vanguardista de acción – “*El lienzo se transforma en terreno de combate donde la pintura se metamorfosea en parte de la biografía del pintor*” –. Se complementa dos décadas después con la de Ortiz de Elguea “*Mancho y rayo el lienzo*” y “*Suelo pintar dando vueltas al lienzo en las cuatro posturas, las cuatro me interesan, elijo una y ésta será la definitiva*”. La obra “Composición”, realizada en 1966, refleja la utilización de esta técnica causal, (1,85 x 1,22 m.) mixta sobre tela.

No podemos concluir este apartado sin referirnos al verdadero protagonista de los cuadros de Ortiz de Elguea, el color en esta su pintura más reciente. En su paleta cobran gran importancia los rosas cremosos y amarillentos, pintados en forma de veladuras sobre dichos colores que adquieren una apariencia brillante, mientras que los verdes fríos del follaje tienen más vivacidad gracias al prepintado de colores cálidos menores o rojizos que se perciben a través de ellos.

Hay en la última obra de Ortiz de Elguea algo de “Picassiano”, por así denominarlo en cuanto al color. El período azul, tan característico en el artista malagueño, puede hacerse extensivo al pintor vasco. Sin embargo, no se puede definir su última obra (1992-94) con un sólo color porque, como se ha señalado con anterioridad, cada obra es fruto de una maduración interior que se plasmará en el color como reflejo de esa interiorización creativa. Si el azul se convierte en protagonista de alguno de los lienzos, lo hará en todas sus variedades posibles, así: predomina el azul añil, el prusia, cobalto, el verde-mar, el irisado, bien con pincelada suelta, con empastes, ofreciendo texturas. En otros de los lienzos de esta última etapa del artista se vuelve a la pintura de los 60-70, mediante esas composiciones más próximas a la macropintura, con geometría, donde de nuevo el cubismo hace acto de presencia, abstracción.

De repente toda la luz de los azules se vuelve dramática para transportarnos a un cierto tenebrismo caravagesco, como es el ejemplo de una composición sobre tabla, un atardecer

donde el roquedo del paisaje parece embullirnos dentro de la oscuridad de la noche. Sólo un atisbo de luminosidad abre un horizonte en el cuadro mediante la fogosidad de los rojos-naranjas solares.

Las composiciones de Ortiz de Elguea no ofrecen una estructura determinada, como nos lo indica la variedad de ejemplos que podemos apreciar en su producción. Se ha señalado anteriormente la importancia del azul en la pintura del artista; paralelamente, o en otras épocas, han sido los rojos, los ocre. Sin embargo hay unas obras en las que todos estos tonos se funden al unísono implicando directamente al espectador. De repente azules, amarillos, verdes, rojos establecen contrastes que nos aproximan a la obra de los fauves: Chagall y Delaunay, o de los propios expresionistas Franz Marc y Kandinsky, entre otros. Sin olvidar la armonía rítmica (heredada de Van Gogh), de un mundo en el que flotan formas orgánicas ambiguas, quizás plantas, quizás rocas, con extrañas configuraciones que se metamorfosean en animales o personas espectantes del mundo. Es en definitiva la plasmación en el lienzo de ideas "inconcebibles" que se expresan en formas concebibles a través de nuestros sentidos, como forma, y es aquí donde los sentidos juegan un papel importante como puente entre lo inconcebible y lo concebible.

Puede resultar sorprendente que un pintor que ha cultivado la abstracción en todas sus vertientes, se reencuentre en su obra más reciente con otra culminante del Cinquecento como es la de Leonardo Da Vinci²⁹. Sólo la veleidad de un genio hace posible que al final de una larga trayectoria de abstracción figurativa nos sorprenda Ortiz de Elguea, con una pintura incluso más fotográfica que la de sus propios orígenes. Ello no ha sido óbice para que coetáneamente siga cultivando la pintura a la que nos tiene acostumbrados, así la producción de estos últimos años, nos ofrece por un lado tres trípticos, dos de panorámicas urbanas antiguas, y un tercero de naturaleza intimista; diez pequeños óleos sobre tabla dentro de la abstracción/figuración y los lienzos macrocubistas de paisaje.

Estos trípticos merecen nuestra atención monográfica por sus singulares características. Aludiremos a ellos como "Leonardo en Vitoria", así el primero de ellos realizado con el tema leonardesco de *San Jerónimo penitente* (Illustr. 21) ofrece una serie de elementos que sirven de nexo entre su etapa figurativa y la evolución a la abstracción. Por un lado nos sorprende el rincón escogido, el "txoko" más típico de la villa medieval, el Portalón, la torre de los Anda, el palacio de los Gobeo-Guevara, San Juan y la catedral de Santa María. El pintor ofrece en una imagen casi dibujística, una escena tan atípica como es la meditación de San Jerónimo, quien se encuentra ingrávido, con el torso semi-girado, gesto abierto y cierta actitud declamatoria. Junto a esto un fondo arquitectónico de marcado carácter cubista; por un lado la fortaleza de la casa-torre de los Anda, y junto a ella, al fondo una composición más ingenuista que nos aproxima a Cezanne o Chirico en sus composiciones. A la vez que se señala la perspectiva mediante esos cielos en movimiento, que son por otra parte abstracción que aglutina el figurativismo. Ortiz de Elguea emplea por otra parte el utilizado recurso italiano de la figura en "*reposo*", que nos presenta al león de espaldas y en el ángulo inferior en primer plano, llamando la atención del espectador.

En la actitud grandilocuente del San Jerónimo penitente quiso manifestar³⁰ Leonardo Da Vinci su teoría de que "El movimiento es la expresión del alma interior". El pintor extremeño Francisco Zurbarán hará en 1634 una transposición de este tema en "la muerte de

29. Chastel, André: *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Cátedra. Madrid, 1982.

30. Kenneth, Clark: *Leonardo da Vinci*. Traducción castellana. Alianza Forma. Madrid, 1986.



(Ilust. 21)

TÍTULO: "San Jerónimo Penitente".

SOPORTE: Oleo sobre lienzo.

FECHA Y FIRMA: 1993. Firmado por el autor.

PROPIETARIO O COLECCIÓN: Particular.

Hércules" para el Salón de Reinos. Con un riesgo calculado, podemos establecer alguna asociación entre esta teoría leonardesca y la de Kandinsky con sus ideas sobre el ánimo y la vida.

Tradición y vanguardia se funden en este tríptico con predominio del monocromatismo, la paleta tradicional de ocres y grises así lo refleja, con un dibujo abocetado, donde los fondos arquitectónicos bajomedievales de los saledizos nos ponen en contacto con la arquitectura italiana de Massaccio.

En definitiva ingenuismo, simplificación, geometrización y arquitecturas son los elementos a destacar en esta obra. Es aquí donde la pintura antigua con su exponente en la figuración conecta con la modernidad en cuanto al tratamiento del cielo y con la vanguardia por el tratamiento de esas arquitecturas cubistas que indican la inexistencia de barreras en el arte.

El segundo de los trípticos que sin duda destaca por su originalidad es el que lleva como tema la *Ultima Cena*³¹ (Ilust. 22), el cual como el anterior refleja las arquitecturas de la época medieval, en este caso el callejón que conduce desde la Correría a San Miguel, que se convierte en un espacio donde la perspectiva parece hacerlo mayor. De nuevo los tres personajes de la cena girados de 3/4, líneas que fluyen y confluyen por el cuadro y un campo de profundidad que no se delimita ni con esa puerta semi-abierta del palacio de los

31. Valery, Paul: *Introducción a la méthode de Léonard da Vinci*. Paris, 1984.



(Ilust. 22)

TÍTULO: "La Última Cena".

SOPORTE: Oleo sobre lienzo.

FECHA Y FIRMA: 1993. Firmado por el autor.

PROPIETARIO O COLECCIÓN: Particular.

Corcuera del que asoma un personaje. Es el eterno recurso del arte moderno utilizado por pintores flamencos y venecianos y que ya Velázquez empleara en su obra *Las Meninas*. De nuevo, arquitecturas del país, tratadas como masas cúbicas, y un espectador inusual, un loro que al margen de la escena observa todo como un extraño y a la vez protagonista, a modo de collage con rasgos ingenuistas.

De esta forma, Vitoria que no ha estado presente en la producción de un artista vitoriano universal, de repente en la obra más reciente se convierte en la ciudad ideal y emblemática, a través de sus viejos edificios y rúas, como en su día lo fueron y son Florencia y Toledo. Fondo eterno, un homenaje de un artista a su ciudad. Aún más se sustituye Florencia por Vitoria en la paleta de un artista que ha buceado en todas las corrientes de la abstracción.

A lo largo de estas páginas hemos analizado la producción pictórica de uno de los artistas de la vanguardia vasca más significativos, con anterioridad numerosos críticos de arte ya anunciaron lo que sería la trayectoria de este genuino e inconformista pintor alavés, así las palabras de Javier Serrano en el catálogo de Erakusketa 1980, celebrada en Bilbao "*La trayectoria de Carmelo ha sido más rápida que las disponibilidades de las galerías, y su ritmo de creación ha superado el "tiempo de estas últimas. Se ha dado un cambio profundo en la obra de este pintor, hace algún tiempo. Un cambio hacia la interiorización (maduración de estilo) concienzuda de lo más inmediato y externo"*.

Antes de finalizar este año, el 15 de diciembre, Ortiz de Elguea inaugurará su última obra, de 1994-95, en la localidad vizcaína de Durango, de nuevo síntesis de elementos en

sus cuadros: paisaje, figura humana, texturas, combinados con una fuerza y luminosidad donde el predominio del gris plata matizado en algunas de las zonas de la composición contrasta con la fuerza y luminosidad del verde empleado en diferentes tonalidades. Cada elemento de la naturaleza del lienzo, bien sean árboles, rocas, montes, ciudades, encaja perfectamente en ese microcosmos gris, de cielo color ceniza.

Crítica de la obra y entrevistas

A continuación destacar algunas críticas de la obra del pintor recogidas en diferentes periódicos y catálogos.

“Sus grandes paneles, llenos de misterio y fresco-armonioso colorido, recrean la mirada e invitan a la concentración”.

Es un conjunto con una armonía no sujeta a ninguna ley. Pintura revolucionaria, tal como son los tiempos presentes sin mirar atrás. Sin inspirarse en la experiencia de los artistas que le precedieron. El pintor no pinta para vender. Pinta lo que sabe que no será ni comprendido ni aceptado. Sus murales son altamente decorativos. El disparate se une a la estética, pero todo envuelto en una armonía colorística tranquilizadora y descubridora de lo que consciente e inconscientemente ha sido transmitido al lienzo.

(Félix Alfaro Fournier)
(Académico Bellas Artes)
(La Gaceta del Norte)
(25.03.1971)

“La pintura de Carmelo Ortíz de Elguea” (Javier Serrano – 5.12.73) (Catálogo).

La trayectoria de Carmelo ha sido más rápida que las disponibilidades de las galerías y, su ritmo de creación ha superado el “tiempo” de estas últimas. Se ha dado un cambio profundo en la obra de este pintor, hace algún tiempo. Un cambio hacia la interiorización (maduración estilo) concienzuda de lo más inmediato y externo. ¿Cuáles han sido las causas de este cambio?

Uno de los motivos de este punto de inflexión, creo verlo en el mural que le fue encargado para el Banco de Bilbao, en Vitoria. Fue una obra de pensada y responsable realización. ¿Como cabía allí el tumulto existencial de la obra que realizaba Carmelo en ese momento?

Aquella pintura lírico-narrativa, su poética vitalista, de deliciosa lectura horizontal, no tenía cabida en el nuevo ámbito. Ortíz de Elguea se planteó en profundidad su compromiso con un espacio público, con una arquitectura.

Le hubiera sido muy fácil convertir su iconografía libérrima y misteriosa en alegoría, muy al uso de los edificios públicos. Esto además de fácil le hubiera resultado complaciente, colmándole de simplistas felicitaciones. Sin embargo no optó por ello.

La segunda causa que sucedió casi cronológicamente a la primera, creemos verla en la honda huella de Florencia sobre el pintor, la ciudad severa, rectilínea, angosta, con espacios geométricos que se abren con parquedad. Para hacer respirar vida al macizo laberinto ascético y espiritual, y su contenido pictórico, especialmente el más primigenio, el Giotto, Masaccio, la perspectiva de Filippo Lippi. Claro que no se puede entender su pintura, sin tener en cuenta el impacto contrapuesto de Venecia, también patente, continúa Javier Serrano analizando la pintura de Ortíz de Elguea, situación actual de ésta:

En la pintura de Ortíz de Elguea se da, (a pesar de su acercamiento a la geometría y la asimilación de sus elementos, a pesar de la severa huella de Florencia). El "escándalo estructural", propio de la estética en estado puro.

¿Geometría? Sí, pero aplicada con una complejidad y un nervio vivencial que a veces nos hace dudar, si no se ha roto deliberadamente la fidelidad a su esencia científica. En ocasiones Ortíz de Elguea emplea la geometría en la totalidad de su significado, y sus formas, sus planos en colores neutros o rebajados, son verdaderas piedras sillares, fragmentos de un movimiento para crear un ámbito que dé paso a otra cosa. Una geometría abierta a otros valores.

¿Quién había pensado en ciertos momentos que la perspectiva había quedado desterrada definitivamente de la pintura contemporánea?

Ortíz de Elguea la emplea en ocasiones para crear espacios virtuales, que necesitan ser habitados.

Está ya en la plena posesión de la esencia del color, de todo el color. Desde los tonos neutros y opacos a los dorados y los platas, pasando por la brillantez de los azules ultramar, de los añiles, los bermellones, los carmines, malvas, violetas, verdes esmeralda o veroneses, los amarillos cadmios o limón. O los delicados azules celestes. Formando aéreas estructuras cristalinas, en las que el soporte geométrico se adelgaza y flota, para desprender una luz sutil, de mañana despejada y cantábrica.

Desde el color puro, de tubo, a las más exquisitas veladuras y transparencias. De la pincelada recia y visible, al "dripping" el "frottage". Un exhaustivo dominio técnico, al servicio de un alma que lo traduce todo a términos de luz y color.

Hay que hablar de la presencia esencial primero de la luz en la pintura de Ortíz de Elguea. De la luz fina y matizada de su País Vasco, que, encauzada por una red de delgados canales grises-azulados, recorre a veces sus cuadros, abriendo sus estructuras suavizándolas, haciéndolas vibrar delicadamente. O de la luz más bien mediterránea, casi caravaggiesca, que rebota violentamente desde un plata enmarcado en unos dramáticos negros u ocres oscuros. Y también la luz del Adriático, entre dorada y tormentosa, que unas veces se difunde sobre la superficie de los cuadros, enriqueciéndolos y otras impulsa y proyecta una forma hacia el exterior, con la energía del relámpago.

¿Qué ha sido de la antigua iconografía de Ortíz de Elguea?

En principio, parece que ha desaparecido totalmente de su obra, respondiendo a sus nuevas necesidades espaciales y geométrico-formales, a sus articulaciones de planos y volúmenes en unidades estructuradas. Pero la vitalidad y la humanidad de nuestro pintor alavés no puede renunciar a cierta presencia de la vida corporal y orgánica. Por ello introduce pequeños índices, pequeñas alusiones antropomórficas o zoomórficas, orográficas o marítimas, escondiéndolas en el entramado del cuadro, como en un juego juvenil y risueño. Unas veces es un habilísimo discurso de verdes vegetales, otras una claraboya que se abre por sorpresa y nos deja ver un fragmento marino. O una figura casual, oculta en el engranaje positivo-negativo de dos formas abstractas, en la interacción de dos espacios. Y allí, en el ángulo superior de un formato vertical, en el punto de fuga de una perspectiva aérea, un minúsculo monte insinuado con unos deliciosos azules propios del Giorgione (otra vez Venecia).

En sus últimos cuadros, quizás los más poderosos, las estructuras formales parecen desplazarse un tanto hacia los laterales, para dejar espacios vacíos, fondos, en donde

brotan inquietantes sugerencias, no de una presencia humana, sino de su reciente ausencia, de su paso fugaz, que hubiéramos sorprendido un instante antes. Un vago misterio indescifrable nos sobrecoge otra vez el ánimo, con negaciones, en vez de con afirmaciones. Ya sabemos que la nada tiene también una forma de “estar ahí”, actuante y real.

Se puede afirmar que la pintura de Ortíz de Elguea, rechaza y expulsa de sí, todo posible eclecticismo o transigencia. Realizando una ambiciosa síntesis a lo largo de amplios ámbitos ilimitados, para cuajar en una de las personalidades más características e inconfundibles de nuestra pintura actual.

(Caja de Ahorros Municipal de Vitoria)
(Sala Luis de Ajuria)
(Del 11 al 20 de Febrero de 1974)

Carlos Pérez Uralde, hace un breve comentario sobre la exposición Paisaiatik Paisaiara (1958-84) celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1984).

Esta exposición es lo contrario de una muestra antológica, expresión por lo demás lúgubre.

Es el mensaje asombroso de un hombre vivo, que ha regresado a un punto de partida, que la cronología localizaría en su infancia, mucho antes de que Ortíz de Elguea descubriera en Van Gogh al primero de sus cómplices, antes incluso de que los críticos ubicaran su obra en las casillas donde los críticos ubican sus perplejidades, nuestro hombre pintaba con la sabiduría de un niño asombrado por los misterios del paisaje. No pintaba como un niño sino como un pintor que cumple obstinadamente con los gestos de la niñez. El desorden de los colores era el que impone un mago en los líquidos de su alquimia. Después el viaje le llevó a otros territorios, a incurrir con destreza en escuelas, tanteos, tendencias. Todo eso se refleja aquí, en estas paredes. Respetando un orden convencional que, apenas tiene que ver con la vitalidad torrencial de esta obra.

En este análisis de la obra artística de Carmelo Ortíz de Elguea, no quiero omitir la propia opinión del autor, así en 1985, hablará de su pintura:

“Me piden que explique mi pintura, me resulta bastante difícil, más difícil explicarla que verla, pues los temas que pinto, son, como muy simples, temas muy concretos: un haya, un cielo, un monte, una raíz de aliso, una roca, la tierra, el viento temas que consigo fácilmente, nada más salir de mi taller y dar una vuelta por el campo. Dibujar directamente lo que me gusta o me llama la atención, fotografiar un momento de luz para que el recuerdo al llevarlo al lienzo, sea más fresco y más exacto.

Esto es el resultado de años de trabajo, de muchos cientos de metros cuadrados pintados, pincelada a pincelada, con una pintura más intuitiva que reflexiva, a golpe de necesidad, de la necesidad vital de tener que pintar. Ahora pinto como cuando tenía 6 años. He vuelto a la naturaleza después de haber pasado por la pintura matérica, la vitalidad donde un árbol, en un cielo, o en una roca me puedo encontrar con el universo”.

En la década de los 80, ante sus nuevas exposiciones, aparecen algunos rasgos característicos de su estilo.

La última exposición individual de Carmelo Ortíz de Elguea, antes de iniciar esta nueva época de su vida pictórica con la Fundación Faustino Orbegozo, tuvo lugar en la sala Luis de Ajuria, de Vitoria, en Noviembre de 1977.

Una vez más frente a las tendencias "testimoniales", que pretendían agarrarse a un último salvavidas pasajero, habíamos de afirmar la independencia de la pintura de Carmelo, lejana a cualquier falsilla imitativa o finalista.

Desde luego, la pintura de Carmelo siempre ha estado alejada de todo carácter instrumental. Nada hay en ella de utensilio, herramienta o arma. Ortiz de Elguea como todo artista que lo es, huye del concepto de "finalidad". Porque finalidad y creación son dos términos esencialmente contrapuestos, irreductibles casi. Al menos en un sentido inmediato, explícito y directo.

Esta dialéctica incesante consigo misma que es la pintura de Ortiz de Elguea, se nos mostraba en aquella exposición, una vez más, en uno de sus puntos de inflexión. Ortiz de Elguea no espera a tener concluida una etapa de su obra para dársela a conocer al público. Porque el concepto de etapa sería una idea preestablecida, que nos llevaría a una noción de finalidad, de meta, de objetivo.

Exposiciones

- 1961** Salones de Cultura. Caja de Ahorros Municipal. Vitoria.
- 1962** Salones de Cultura. Caja de Ahorros Municipal. Vitoria.
- 1964** Salones de Cultura. Caja de Ahorros Municipal. Vitoria.
- 1965** Galería "Círculo 2". Madrid.
Salones de Cultura. Caja de Ahorros Municipal. Vitoria.
Exposición conjunta con Juan Mieg.
Castillo de "Carlos V". Fuenterrabía. Exposición colectiva.
- 1966** II Gran Premio de Pintura Vasca. Carta catálogo "Del Escultor Oteiza al Pintor Elguea"
Sala Illescas. Bilbao. Adquiere un cuadro el Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Galería Barandiarán. San Sebastián. Expone el Grupo "Orain" de la Escuela Vasca de Arte Contemporáneo.
Museo Provincial de Alava. Vitoria. Exponen Grupos "Gaur" y "Orain" de la Escuela Vasca de Arte Contemporáneo.
- 1967** Salones de Cultura. Caja de Ahorros Municipal. Vitoria III.
Gran Premio de Pintura Vasca. San Sebastián. 3.º Premio.
- 1968** Salones de Cultura. Caja de Ahorros Municipal. Vitoria IV.
Gran Premio de Pintura Vasca. 1.º Premio.
Galería Huts. San Sebastián.
Hostal "Fabulista Samaniego". Laguardia (Alava).
- 1969** Mosel. Vitoria.
Galería Grises. Bilbao.
- 1970** Mosel. Vitoria. Expone Grupo "Orain" de la Escuela Vasca de Arte Contemporáneo.
- 1971** Salones de Cultura. Caja de Ahorros Municipal. Vitoria. Adquiere dos cuadros el Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Sala de Torre Luzea. Zarauz.

- 1972** Galería Mikeldi. Bilbao.
"Encuentros". Pamplona.
Salas Municipales de Cultura. Durango.
"Euskal Amabostaldia". Tolosa.
"Urola Ballerako Biltzarrak". Azpeitia.
Mural Banco Bilbao. Vitoria.
- 1973** Aritza. Bilbao (Homenaje a Millares de Artistas vascos).
"J.M. Barandiarán Gorazarre". Ataun.
"Kultur Astea". Zumárraga.
"Euskal Amabostaldia". Tolosa.
- 1974** Salones Luis de Ajuria. Caja de Ahorros Municipal. Vitoria.
Galería Luzaro. Bilbao.
Museo de Bellas Artes. Bilbao. Exposición conjunta con el Escultor Larrea.
Museo de San Telmo. San Sebastián. "Un escultor y cuatro pintores alaveses".
Galería Eder-Arte. Vitoria.
Pintura Erakusketa. Azcoitia.
- 1975** Galería Kreisler 2. Madrid.
- 1976** Galería "B". San Sebastián.
Galería Valera. Bilbao.
- 1977** Adquisición de dos obras para el Museo Provincial. Vitoria.
Salones Luis de Ajuria. Caja de Ahorros Municipal. Vitoria.
- 1978** Mosel. Bilbao.
Erakusketa 78. Caja Laboral Popular. Bilbao. Organizada por la Fundación "Faustino Orbeago Eizaguirre".
- 1979** Erakusketa 79. Museo Provincial. Vitoria. Organizada por la Fundación "Faustino Orbeago Eizaguirre".
Erakusketa 79. Uned. Bergara. Organizada por la Fundación "Faustino Orbeago Eizaguirre".
Erakusketa 79. Caja Laboral Popular. Arechavaleta (Guipúzcoa). Organizada por la Fundación "Faustino Orbeago Eizaguirre".
Erakusketa 79. Keska. Fuenterrabía. Organizada por la Fundación "Faustino Orbeago Eizaguirre".
Erakusketa 79. Caja Laboral Popular. Gernika. Organizada por la Fundación "Faustino Orbeago Eizaguirre".
Erakusketa 79. Ayuntamiento. Zarauz. Organizada por la Fundación "Faustino Orbeago Eizaguirre".
Erakusketa 79. A.P.F. Zumárraga. Organizada por la Fundación "Faustino Orbeago Eizaguirre".
Erakusketa 79. Casa Cultura. Basauri. Organizada por la Fundación "Faustino Orbeago Eizaguirre".
Erakusketa 79. Palacio de Velázquez. Madrid. Organizada por la Fundación "Faustino Orbeago Eizaguirre".
Semana Cultural. Araya (Alava).
- 1980** Erakusketa. Fundación "Joan Miró". Barcelona. Organizada por la Fundación "Faustino Orbeago Eizaguirre".

Erakusketa. Casino. Plencia. Organizada por la Fundación "Faustino Orbegozo Eizaguirre".

Sala de Cultura. Caja de Ahorros de Navarra. Tudela.

Galería Ikusmira. Pasajes Ancho.

"La trama del arte vasco". Museo de Bellas Artes. Bilbao.

1981 Semana Cultural. Atallo (Navarra). Gorritietxea.

Arte-Eder 81. Feria de Muestras. Bilbao.

Ayuntamiento. Andoain. Exposición conjunta con el Escultor Mendiburu.

Pabellones de la Ciudadela. Caja de Ahorros Municipal. Pamplona.

Galería Ikusmira. Homenaje a Picasso. Pasajes Ancho.

1982 Galería Windsor. Bilbao.

1983 Museo Nacional de Bellas Artes. "Concordancias en la pintura española actual". Río de Janeiro.

Banco de Bilbao. Madrid. "Concordancias en la pintura española actual".

Galería Windsor. "Autorretratos. Cien artistas vascos". Bilbao.

Sala de Exposiciones Municipal. "Enrique Rentería". Amorebieta-Etxano (Vizcaya).

Museo de Pamplona. "Autorretratos. Cien artistas vascos". Pamplona.

Museo de San Telmo. "Autorretratos. Cien artistas vascos". San Sebastián.

Museo Provincial de Alava. "Autorretratos. Cien artistas vascos". Vitoria.

Palais de La Bourse. "1.º Festival de Nantes". Nantes (Francia).

Galería Altxerri. "Paisajes". San Sebastián.

Colchonería. "Paisajes". San Sebastián.

1984 Galería Windsor. Bilbao.

Museo de Bellas Artes. "Del paisaje al paisaje" (Retrospectiva). Bilbao.

Sala San Prudencio. "Del paisaje al paisaje" (Retrospectiva). Vitoria.

1985 "Pintura vasca contemporánea". Caja de Guipúzcoa. San Sebastián.

1986 Arco. Madrid.

Grupo Hostoa. Frankfurt - Colonia - Menorca - P. Mallorca

Smau. Salón Internacional del Diseño del Hábitat. Milán.

1987 Galería Apellániz. Vitoria.

Vidriera en Caja Laboral Popular. Vitoria.

Adjudicación mediante concurso de las "Obras pictóricas y escultóricas", con destino al Edificio de Protección Ciudadana de Vitoria-Gasteiz junto al Pintor Mieg y el Escultor Agirre.

Mural Librería Axular. Vitoria.

Ederti. Bilbao.

1988 "Paisajes". Salas de Exposiciones de la Caja de Guipúzcoa. San Sebastián.

Museo de Arte e Historia de Durango.

1989 "Retratos". Sala Dendaraba. Vitoria.

1990 Exposición de tres artistas alaveses: Juan Mieg, Santos Iñurrieta y Carmelo Ortiz de Elguea. Museo de San Telmo. San Sebastián.

1991 Inauguración F & J Galería. Bilbao.

1992 Obra sobre papel en la Galería Aitor. Vitoria-Gasteiz.

1993 Inauguración de la Galería Maite Berazadi. Fuenterrabía.

1994 *Galería Lourdes Ugarabe* (del 4 de febrero al 18 de marzo).

Sala Amarika. (del 10 de febrero al 13 de marzo).

Catálogo realizado por:

– Carlos Pérez de Uralde (“Un intenso viaje en busca de la belleza”).

– M^a José Hernando Rubio (“Trayectoria (1954 - 1994)”).

JUAN MIEG

Nace en Vitoria, en 1938, donde realiza sus primeros estudios de dibujo en la “Escuela de Artes y Oficios”. Posteriormente se trasladará a Madrid para continuar sus estudios, y a Barcelona, donde reside de 1957 a 1960-61.

En 1962 en París, entra en contacto con el informalismo europeo y americano.

Es miembro fundador del grupo Orain de la Escuela Vasca, con el que expone en San Sebastián y en el Museo Provincial de Alava, en 1966. Como componente de Orain, creó a mediados de los 60, uno de los fenómenos más interesantes del arte vasco, en paralelo con grupos de Guipúzcoa, Vizcaya e Iparralde.

Trayectoria pictórica

La trayectoria pictórica de Juan Mieg se inicia en la abstracción de inicios de la década de 1960, dentro de las pautas informalistas con macrocomposiciones donde la materia y el collage son los protagonistas de su obra. La introspección de su obra desaparece ya que se abren pequeñas ventanas al espectador, comunicando esas minúsculas formas abstractas con el público. Unos años más tarde, en la década de 1970, la diminuta figura humana, los esquemas silueteados bien masculinos bien femeninos, empiezan a tomar protagonismo haciéndose cada vez más importantes. Desde 1980 formas geométricas: triangulares, redondas, semi-curvas y cuadradas nos recuerdan las ideas de Vasili Kandinsky sobre la abstracción plasmadas en su obra –Punto y Línea sobre el plano–. Es en definitiva, una armonía interna del microcosmos, donde los espacios se diferencian a través de gruesos o finos remarques, como si de pequeñas piezas de un puzzle se tratase.

El cromatismo de Mieg se decanta por un colorido suave y tenue, tonos fríos y semi-cálidos, nada de contrastes e impactos violentos de color. Así los azules en sus variedades: celeste-cobalto-prusia, o los rosáceos, malvas y lilas; los verdes en todas sus variedades, y como no, el blanco, nunca éste último en grado puro, en pequeñas secciones del lienzo o como fondo de base. Los cálidos como rojos-anaranjados y amarillos aportan el calor necesario a la composición sin recargar en ningún momento, quedando tamizados por los tonos pastel y los fríos. El color está relacionado con el cromatismo de uno de los expresionistas que más han influido en su obra, Paul Klee. Los colores son transparentes, están en movimiento, viven y respiran; siguiendo las líneas no sólo el estricto dictado del intelecto, sino también, a la vez, el espontáneo pulso del arte. Sus formas casi abstractas, que se mueven y poseen vida, algo real, deambulando por el todo de la composición, marcando a la vez la diferenciación de los diferentes estadios del universo y del ser.

La etapa muralista de 1970 aglutina en sus composiciones formas geométricas y organicistas, como una síntesis de los diferentes expresionismos que paralelamente se están desarrollando en Europa y América. La herencia por otra parte del expresionismo organicista

de Wassily Kandinsky, se manifiesta por otra parte, en la mayoría de la obra pictórica de mayor formato, realizada durante esta década.

La sinuosidad de la pincelada nos aproxima a la pintura de Oskar Kokoschka mientras que las minúsculas figuras de sus lienzos se aproximan en esta etapa más a la obra del Bosco, sin olvidar la presencia de la geometría vibrátil de Paul Klee. Todo ello manifestado en su trayectoria pictórica que discurre por los cauces del surrealismo Mironiano o incluso por la pintura más esencialista³² de inspiración Zen, en concreto, ya en la década de 1980 el soporte de la obra de Juan Mieg varía notablemente: la piedra en cualquiera de sus variedades –ónice-caliza-mármol, sirven para una nueva experimentación. Tal es el caso de las pinturas sobre piedra realizadas en 1986 para una exposición internacional, celebrada en Colonia. Paralelamente pintará una serie de obras inmersas de lleno en esta concepción del ser como expresión de lo eterno e intemporal.

Así gran parte de ellas son de un formato intermedio (1,60 m. x 1,30 m.), si bien hay algunas más pequeñas (0,40 m. x 0,33 m.). No tienen título como la inmensa mayoría de su obra y el soporte en todas es común, el acrílico sobre tela. En cuanto al colorido continúa con la alternancia de fríos-cálidos o predominio de una de las modalidades: azules-amarillos-grises-anaranjados-verdes tenues, que salpican la superficie del lienzo junto con las numerosas formas de vida en eclosión que deambulan con pequeñas figuras humanas de perfil, por todo el cuadro.

Unos años más tarde en 1990, la pintura de Juan Mieg retoma la interiorización manifestada a través de los contrastes entre mundos: terrestre, acuático y etéreo. Franjas horizontales, verticales o ambas en un mismo cuadro, indicando la distribución de esas peculiares formas de vida animadas e inertes que pueblan el lienzo. El cromatismo se vuelve ahora más cálido, no se desdeña la alternancia con gamas frías-azules-blancos– y colores secundarios como anaranjados-verde oliva– para producir el efecto deseado, así la combinación de azul y verde es más tenebrista y expresiva.

En cuanto a la distribución de espacios y figuras la compartimentación de la superficie del lienzo nos remite al recurso de la escena dentro de la escena, utilizado ya en la década de los 70, así como a la sugerencia de volúmenes reales, de forma que está presente la 3ª dimensión.

La última obra de los años 1990-1995 continúa en la tradición señalada de interrelación de mundos a través de diferentes estratos, fragmentación del lienzo como si de pequeños puzzles se tratase, "Cabezas pensantes", figuras esquemáticas, geometrismo, naturaleza, todo ello unificado como si fuese una sola forma que incluye a toda la composición: un triángulo, un semicuartado o un ser híbrido. Sin embargo es, el círculo, el verdadero protagonista, a modo de ojos, los pequeños círculos sirven como introspección y ventana de comunicación del pintor hacia el espectador. Los trazos son ahora más finos, con suaves retoques y detalles de puntillismo como un recuerdo del arte naïf. El cromatismo indica un dominio de la paleta donde unas veces el azul es el protagonista con sus derivados, y otras los rojos, acompañados ambos de ocres-blancos grisáceos-verdes-lilas– como sinfonía luminosa a veces, taciturna y más nocturna en otras reflejo en definitiva de la armonía interna de un microcosmos cambiante y en evolución donde el ser humano se convierte en protagonista.

32. El arte llamado *esencialista* según su propia definición: es un arte que proviene de la Esencia del Ser, arte de la caligrafía china y japonesa especialmente de la pintura de inspiración Zen, es un arte *esencialista* por excelencia.

Por otra parte cabe señalar que la obra del pintor Juan Mieg Solozábal, miembro fundador del grupo "Orain" en 1966, es sin duda, uno de los aportes fundamentales para el estudio del informalismo gestual-lírico en Alava, por otra parte la relación común existente en cuanto a la forma de entender el informalismo entre los pintores Rafael Ruiz Balerdi componente del grupo "Emen" (Vizcaya) y José Luis Zumeta del grupo "Gaur" en Guipúzcoa. Los tres serán los máximos representantes de una corriente más próxima a la pintura de gesto con una tendencia al muralismo, acentuada en etapas concretas de su trayectoria pictórica. Así las formas orgánicas envueltas en una explosión de colores puros acompañan al espacio pictórico entendido como lugar donde trabaja el inconsciente del artista. Espacio que se transforma en pequeñas formas animadas que rellenan toda la superficie del lienzo. Paralelamente será en la década de los 60 e inicios de los 70 cuando las pinturas de Juan Mieg y José Luis Zumeta sugieran volúmenes reales, transmitiendo a los cuadros la apariencia de la 3^a dimensión.

Al igual que ocurre en la pintura de Rafael Ruiz Balerdi, la obra de Juan Mieg y José Luis Zumeta es fruto de un profundo vitalismo que conduce a pintar todo aquello que surge del interior, en una búsqueda de la propia armonía interna a través de un acertado proceso cromático-formal y de la materia, como tal, trasladada de la paleta al lienzo, lejos de recursos técnicos de veladuras, transparencias y esfumados.

Inicios pictóricos en el Informalismo (década de los sesenta).

Esta etapa de contacto con los informalistas catalanes y el cubismo geométrico en París dará como resultado la influencia de Antoni Tàpies en Juan Mieg, junto con el sentido del color y la línea de Kandinsky. Como ejemplo la obra denominada por el autor "Pintura", que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Alava. (Ilus. 23)



(Ilust. 23)
TÍTULO: "Pintura"
MEDIDAS: 1,05 x 1,05 m.
SOPORTE:
Acrílico sobre tela.
FECHA Y FIRMA: 1966.
Firmado por el autor.
PROPIETARIO O
COLECCIÓN:
Museo Bellas Artes de
Alava.

Figuración y abstracción. (década de los setenta)

A partir de 1970 el cubismo geométrico comparte junto con la figuración el protagonismo en las composiciones del pintor. Personajes masculinos y femeninos en movimiento o reposo, destacan sobre el juego de volúmenes y luces del fondo, simuladas a través de los colores. Cromatismos apagados y neutros de grises y semi-blancos, junto a los fríos de azules que comparten el protagonismo con los complementarios de colores cálidos.

A modo ilustrativo hemos elegido una obra de fecha similar, si bien con características estilísticas diferentes. (Ilust. 24)



(Ilust. 24)

TÍTULO: "Pintura"

MEDIDAS: 1,70 x 1,40 m.

SOPORTE: Oleo sobre lienzo.

FECHA Y FIRMA: 1972. Firmado por el autor.

PROPIETARIO O COLECCIÓN: Particular.

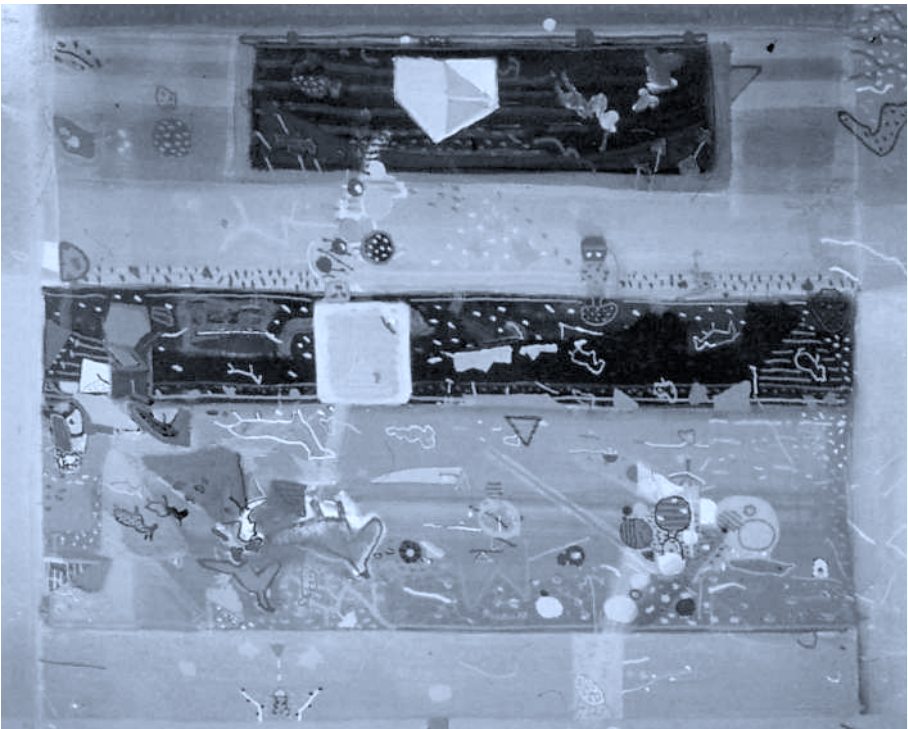
El Expresionismo Abstracto - Kandinsky

A comienzos de 1981, la obra de Juan Mieg ofrece reminiscencias de los expresionistas europeos como es el caso de Kandinsky, sin dejar a un lado la fuerte presencia del surrealismo y el informalismo catalán.

La abstracción de formas semi-transparentes se delimita en la superficie del cuadro por los finos trazos puntillistas y el remarque de los contornos, como ya venía siendo habitual en su pintura de etapas anteriores. De nuevo un fondo neutro como el gris, sobre el que colores planos y cálidos mitigados por su ubicación y mezcla con fríos proporcionan la sensación de interrelación de mundos –terrestre-acuoso– y formas. No toda la superficie del lienzo se ha

rellenado de color y formas, espacios vacíos sirven de acomodo a manchas minúsculas como si del gotear del pincel se tratase, en los mismos colores planos que sirven de fondo al conjunto de la composición.

Avanzada la década de los ochenta, la pintura de Juan Mieg, se aproxima a un informalismo naturalista de tipo gestual. El color se vuelve más suave, tonos pastel-malvas-verdes-arenas, relegándose los cálidos a espacios menos significativos del cuadro, así el rojo y el amarillo cadmio no son los protagonistas sino sus complementarios. La atmósfera global es de color opalescente, irisado, sensorial, donde las formas flotantes unifican los espacios y el propio cromatismo. El cuadro ofrece planos diferentes, el inferior más próximo a lo terrenal y el superior donde en pequeñas parcelaciones puntillistas se inscriben los “habitantes” de ese mundo más etéreo. Lo real y lo irreal se entremezclan de esta forma en composiciones de planos horizontales, verticales o sin ningún esquema particular. (Ilust. 25)



(Ilust. 25)

TÍTULO: “Pintura”

MEDIDAS: 1,60 x 1,30 m.

SOPORTE: Acrílico sobre lienzo.

FECHA Y FIRMA: 1989. Firmado por el autor.

PROPIETARIO O COLECCIÓN: Particular.

La última etapa en la producción pictórica de Juan Mieg se corresponde al inicio de los años noventa. La obra de los últimos cuatro años ha experimentado un proceso de introspección. No se puede hablar de una abstracción total ya que las formas perceptibles en sus

lienzos son identificables en algunos casos con objetos y construcciones concretas. Tal es el caso de la denominada exposición de las catedrales góticas, celebrada en 1993 en la Sala Luis de Ajuria de Vitoria. De esta etapa se ha seleccionado una obra donde toda la superficie del cuadro se ha tratado con formas semejantes, de una manera uniforme, esquemas de construcciones con sus tejados apuntados, figuras humanas perfectamente identificables y manchas de color sin forma concreta se completan en los dos planos de componente vertical en que se estructura el cuadro. El colorido suave de azules, verdes, rosas, envuelve el conjunto y prevalece sobre los colores planos –ocre-marrón-blanco y grana- que configuran el damero inferior que cierra el cuadro. (*Ilust. 26*)



(*Ilust. 26*)

TÍTULO: "Pintura"

MEDIDAS: 1,60 x 1,30 m.

SOPORTE: Acrílico sobre lienzo.

FECHA Y FIRMA: 1993. Firmado por el autor.

PROPIETARIO O COLECCIÓN: Particular.

De una fecha más reciente –1995– es el cuadro (*Ilust. 27*) destinado a una exposición que se ha celebrado este año en la Sala América de Vitoria, ofrece una serie de elementos que han sido constantes en su producción pictórica de años anteriores. Toda la superficie del lienzo se encuentra ocupada por las formas geométricas –semi abstractas– que no permiten hablar de una abstracción total sino del binomio figuración-no figuración con aproximación a la abstracción. No existen planos definidos en la composición si bien se puede trazar un eje central que divida en dos secciones el lienzo recorrido en toda la superficie por

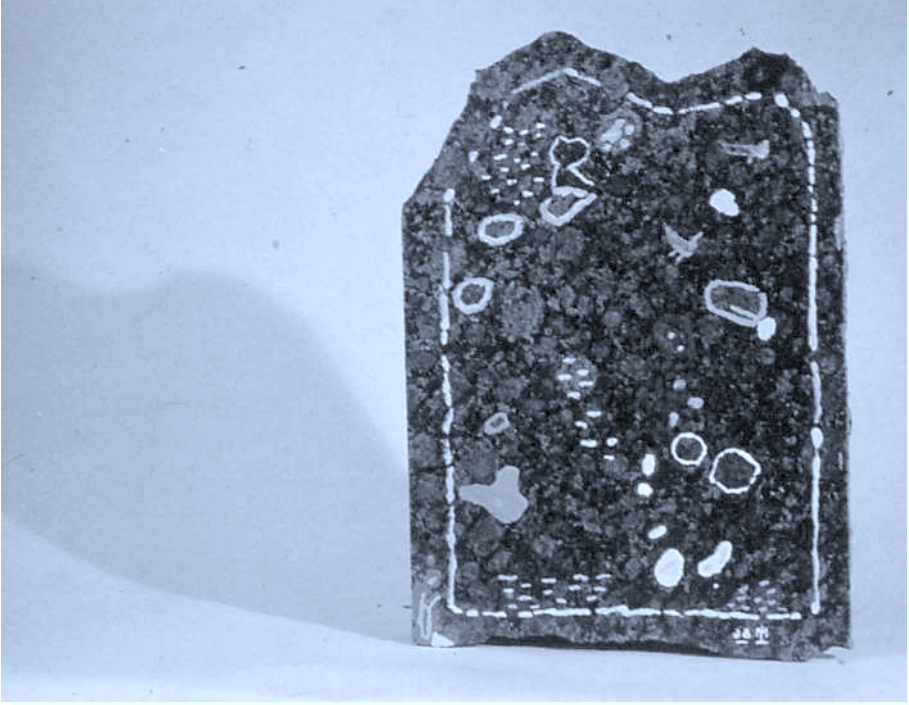


(Ilust. 27)
TÍTULO: "Pintura"
MEDIDAS: 1,60 x 1,30 m.
SOPORTE: Acrílico sobre tela.
FECHA Y FIRMA: 1994.
Firmado por el autor.
PROPIETARIO O COLECCIÓN:
El autor.

los minúsculos seres protagonistas de la obra de Mieg. Formas inertes que flotan en una atmósfera o en un mundo acuoso contrastando con las formas geométricas –triángulos, rectángulos, cuadrados, pirámides–. Junto a ello las líneas en movimiento distribuidas al arbitrio del pintor y los puntos de luz o manchas blancas, como destellos lumínicos que resaltan sobre el azul monocromo del fondo. Colores fríos –blanco, azul– predominan en toda la composición, neutros/planos como el blanco en puntos estratégicos y finalmente terrosos como ocre-marrón-verde oliva– contrastando y aportando levemente calor al cuadro.

La obra analizada de Juan Mieg se caracteriza por utilizar el lienzo como soporte, sin embargo hay que señalar como en 1986 realizó una serie de pinturas sobre piedra de diferentes tipos, de las cuáles, para cerrar el comentario de su obra, hemos elegido:

"Pintura sobre mármol", Juan Mieg, sobre el fondo veteado de mármol oscuro, rompe la dureza y frialdad del soporte con pequeños toques de color, formas circulares, manchas, puntos semi-alargados tanto en colores cálidos rojo-amarillo-anaranjado, como fríos –azul-blanco– con tonos complementarios –verde-rosa– que aportan vida y dinamismo al conjunto de la composición sin recargarla. (Ilust. 28)



(Ilust. 28)

TITULO: "Pintura sobre mármol"

Juan Mieg

Críticas y entrevistas

A continuación se expondrán algunas críticas realizadas a la obra de Juan Mieg, a raíz de sus exposiciones, bien individuales, bien a nivel colectivo, recogidas en la prensa local-provincial:

Crítica individual

"Sus cuadros están elaborados en una materia profunda, discreta, lírica, suavemente poética y cuyo secreto tan sólo él lo sabe. Su materia es sumamente finísima, pero recia y vibrante con vida geológica pura".

(Enrique Suárez Alba)

En 1986, se dará el salto al extranjero, en concreto a Alemania, Colonia será la ciudad que servirá de marco, para la exposición en solitario de Juan Mieg.

Juan Mieg expone en solitario durante dos meses en Colonia. Según la periodista Carmen Gutiérrez:

Hasta el último día del año y desde el 7 de noviembre, Juan Mieg se presenta en solitario en una galería de Colonia. Paralelamente una selección de su pintura se incluye en la

exposición colectiva “Ostoa” que, promovida por el Gobierno Vasco, recorre desde hace varios meses la geografía alemana.

1986 está resultando un año de intenso trabajo para Juan Mieg. Incluido en el quinteto de pintores vitorianos que investigan con la serigrafía, ha realizado sendos trabajos para el Ayuntamiento y la Diputación. Junto a Juncal Ballestín, Carmelo Ortíz de Elguea, Rafael Lafuente y Miguel González de San Román ha llevado los originales de algunos de estos experimentos a la reciente feria de Milán y acaban de cerrar una exposición en la nueva Sala de la Caja Laboral en la calle Dato (Vitoria), con una singular muestra de pintura sobre piedra.

... A raíz de su presencia en Alemania con la colectiva “Ostoa”, le ha surgido una exposición individual en la galería de Colonia “Manú” gestionada por un bilbaíno y un alemán.

... ¿Qué conocerá el público alemán de la obra de Juan Mieg? He llevado 21 cuadros de tamaños medianos y pequeños, un poco para compensar que en la colectiva hay formatos grandes. Más que hablar de cómo son las obras, puedo decir qué es lo que he pretendido, cuál ha sido el punto de partida. Es lo de siempre. El arte surge cuando desaparece el autor. Eso quiere decir que la libertad de expresión a unos niveles profundos sólo es posible si el autor se conceta con unas fuentes primigenias, universales, yo diría cósmicas. En estos momentos estoy precisamente buscando olvidarme del pasado para poderme acercar a ese rumor de las cosas que no se capta inmediatamente, pero que está ahí.

“En estos momentos estoy precisamente buscando olvidarme del pasado, para poderme acercar a ese rumor de las cosas que no se capta inmediatamente, pero que está ahí.”

¿Esto supone un cambio sustancial en su pintura? Digamos que la elaboración era más lenta, había más cálculo, gestos aprendidos, heredados. Ahora salen las cosas con otra libertad, con otra agilidad y frescura, y te sorprende que una obra te salga con esa naturalidad.

El Correo Español-El Pueblo Vasco
Lunes 17 de noviembre de 1986

Crítica conjunta con Orain

Con motivo de su exposición, junto con otros 4 artistas alaveses, entre ellos Joaquín Fraile y Ortíz de Elguea, en los salones de Olaguibel, septiembre de 1965:

“Su pintura procede de una madura elaboración intelectual, que sabe netamente lo que quiere comunicar y silenciar. El proceso reflexivo no pone traba a la espontaneidad, y se resuelve en telas pulcras, equilibradas y alegres”.

(El Correo, 26 septiembre 1965)

“La pintura de Juan Mieg está totalmente moldeada por su temperamento, la traducción de su modo de ser no puede resultar más directa y sincera. Ahí está también su lucha interna, su agonismo, porque el autor querría y quiere ampliar, a toda costa sus moldes, su pintura sigue siendo un prodigio de delicadeza, de poesía cristalina, de refinamiento en la materia y la composición, de expresión de la alegría pura, sin mezcla de mal alguno”.

Exposición Grupo Orain en San Sebastián
Javier Serrano (El Correo, 4 de agosto de 1966)

A partir de la exposición en la sala Mosel del grupo Orain, en Diciembre de 1969 en Bilbao, señalar la crítica que aparece en la prensa, en concreto en La Gaceta del Norte:

"Juan Mieg es consciente del objetivo hacia el que apunta su arte y ha pintado con propósitos concretos, los objetivos no se consiguen a la primera, los resultados sí. He aquí esos recintos rectangulares rebosantes de pequeñas maravillas, de disciplinadas armonías".

La exposición celebrada en el MUSEO DE SAN TELMO, en San Sebastián durante la primera quincena de Septiembre de 1974, agrupará a un escultor y 4 pintores alaveses. La crítica a la exposición la recoge Javier Serrano en El Correo Español-El Pueblo Vasco:

"Un escultor y 4 pintores alaveses": Josetxu Aguirre, José Luis Alvarez Vélez, Santos Iñurrieta, Juan Mieg, Carmelo Ortíz de Elguea.

..."Se ha hablado mucho, y con razón, del "elitismo dirigente" que manipula el funcionamiento del arte dentro del País Vasco, deformando su personalidad y encaminándolo por cauces de intereses totalmente ajenos, o más bien contrarios y destructivos. Lo cierto es que frente a esta manipulación se ha opuesto en diferentes ocasiones la necesidad de planificar unos sistemas defensivos sobre amplísimas bases, lo cual desembocaba necesariamente en una abrumadora y lentísima burocracia, en una evidente despersonalización y en la aparición de nuevos "maestros", que a sabiendas o no, ostentaban también presidencias y poderes.

Este grupo de artistas alaveses ha querido evitar toda planificación de uno u otro signo y plantear esta exposición partiendo de su raíz común, en un pedazo de tierra vasca, de una amistad vivida a diario y de una ardua problemática de todo tipo resuelta comunitariamente.

Creo que este grupo de <un escultor y cuatro pintores alaveses> ha sabido realizar y materializar en el arte, aspiraciones vitales que surgieron también en otra época y en otro ámbito y que no pasaron de ser meras formulaciones teóricas"

Antes de pasar al análisis de la trayectoria pictórica de Juan Mieg, quiero mencionar unos versos inventados por el mismo que nos aproximan al significado de su pintura. El título es "Idilios de la araña", aludiendo al sentido de sus formas sobre el lienzo:

"Cerca del agua y su sonido, contemplando las huellas que dejan en el aire los soles, y las lunas amarillas, silfos agudos se bañan en auroras de naranja amanecida.

Es como un antiguo retablo, mandalay misterioso que sugiere y esconde, mil y un vuelos, entre nubes de sueños, rumores de la niebla difuminando, los pasos vacilantes de las bestias.

Un día, fueron gritos lejanos, fragores y explosiones del órgano terrible, réquiem severo ennegreciendo abismos de la noche, carne de la tierra cultivada en gélidos cristales.

Y así coventry...

más ¿cómo explicar que el aire es, a veces amarillo?

Y aquellas impresiones...

¿Hojas de té de roca sobre el Rhin, ahogado entre la espuma?

Y, ¿qué sonido no inventado pudiera teñir de azul el cielo?

Transparentes presencias de las flores, todo es lo mismo, pájaros y árboles inventando en cada instante el golpe de los vientos, caminos del espacio, indiferentes al grito de los hombres.

¿Dónde están los ojos para estas visiones?

¿Dónde los oídos?

El fuego congelado parpadea fulgores desde el profundo misterio de la amatista y la pintura.

Sutil caleidoscopio, ritmos de plata y flauta orientales.

Idilios de la araña sobre la tela.

Desde los cuadros con extrañeza, las sombras de las cosas, vienen a veces a saludarme. Y yo te sigo buscando desde la tierra, diplomáticamente, como si nunca hubieran existido, cuchillos afilados.

Armonizan los cantos vegetales eleva en las nacientes alas dragones sigilosos rodea tu figura de opalescentes piedras forjadas de luz de luna cierre las historias embadurnadas de tiempo y abra ya la puerta”.

Exposiciones

1960 Barcelona. Escuela de Arquitectura.

1961 Barcelona. Salón de Mayo.

1965 Fuenterrabía. Castillo de Carlos V.

1966 Vitoria. Museo de Alava.

1972 Pamplona. Encuentros. Museo de Navarra.

1973 Palma de Mallorca. Miró 80.

1974 San Sebastián. Museo de San Telmo.

1976 Bilbao. Galería Lúzaró.

1977 Madrid. Galería Kreisler 2.

1979 Madrid. Palacio Velázquez.

1980 Barcelona. Fundación Miró.

Bilbao. Museo. La trama del Arte Vasco.

1983 Vitoria. Museo. “El autorretrato en la Pintura Vasca”.

1985 San Sebastián. Arte Vasco Actual.

Madrid. Arco. Serigrafías.

1986 Frankfurt. Hostoa. Arte contemporáneo Vasco.

Köln. Hostoa.

Mahón. Hostoa

Milán. Serigrafías.

Palma de Mallorca. Hostoa.

Vitoria. Caja Laboral. Pintura sobre piedra.

Köln. Galería Manú.

Bilbao. Caja de Ahorros Vizcaína.

1987 “Así pinta Juan Mieg”, exposición antológica. Sala San Prudencio de Vitoria.

- 1988** Diciembre de 1988, Galería Dendaraba. Exposición colectiva junto con Carmelo Ortiz de Elguea, Miguel González San Román, Santos Iñurrieta, Juncal Ballestín y Rafael La Fuente.
- 1990** Galería Dendaraba. Exposición individual.
Sala San Telmo de Donostia-San Sebastián. Exposición colectiva con Santos Iñurrieta y Carmelo Ortiz de Elguea.
Sala Municipal de cultura de Durango.
Sala Mosel. Bilbao y Vitoria.
- 1991** Art International Galery. Exposición colectiva.
Cuba. Bienal Internacional. Serigrafías.
- 1993** Sala Luis de Ajuria. Vitoria-Gasteiz.
Sala Lourdes Ugarabe. Vitoria-Gasteiz
- 1994** Maiope Galería. Arribe-Nafarroan. Exposición colectiva con Carmelo Ortiz de Elguea, Santos Iñurrieta y Juan Mieg.
- 1995** El arte del Grabado. Galería Berta Belaza. Bilbao.
Sala América. Setiembre-Octubre. Vitoria-Gasteiz.
Sala Lourdes Ugarabe. Octubre. Vitoria-Gasteiz.

CONCLUSIÓN

Una vez analizada la trayectoria artística del grupo Orain, y a través de la propia aportación de sus componentes, se pueden establecer una serie de aspectos comunes a todos ellos, si bien serán objeto de matizaciones más concretas.

El elemento unificador de todo el grupo, será el deseo de dotar a la plástica alavesa de una mayor "agilidad", una modernidad que rompa con el encasillamiento del arte hasta entonces en nuestra provincia, donde el paisajismo era el elemento característico. La nueva forma de entender el arte, y en concreto la plástica, supone un reto, ya que Joaquín Fraile, Juan Mieg y Carmelo Ortiz de Elguea, inician su "andadura" artística por un camino inusual en nuestra región, y que los otros grupos de Vizcaya, Guipúzcoa, Navarra (éste sin éxito), habían comenzado en su entorno geográfico, bajo la dirección de Oteiza, verdadero responsable de este resurgir artístico.

El informalismo, movimiento artístico más representativo de los 60, y sus variedades: Tachismo, pintura matérica, arte-otro, signo-gesto, tendrán una mayor difusión y aceptación en Cataluña, pero es significativo cómo la pintura matérica cala profundamente en los artistas autóctonos, que saben con gran habilidad y dominio de formas, plasmar la nueva realización del arte. Cada uno contará con una trayectoria particular: Joaquín Fraile y Carmelo Ortiz de Elguea, ambos de formación autodidacta, se inician pronto en el complejo mundo de la pintura informal; consiguiendo en su trayectoria, merecidos premios en certámenes de pintura, bien de carácter nacional como es el caso de Fraile, bien a nivel provincial-regional, como es el caso de Ortiz de Elguea. Juan Mieg, por el contrario, de formación más académica conocerá durante sus estancias en Madrid, Barcelona y París los movimientos informalistas a nivel regional y el expresionismo europeo.

El escultor Jesús Echevarría es quizás el más peculiar por su particular visión del arte, totalmente vinculada a su tierra Euskalherria. Trata de unir las raíces del hombre, el senti-

miento vitalista y la propia naturaleza del arte. Cada obra de su corta trayectoria en común con Orain, es indiscutiblemente original y quizás su automarginación no es sino consecuencia de la impotencia de un artista ante una situación artística, de mercado, todavía monopolizada por lo comercial y conocido.

Alberto Schommer es quizás, el más internacional de nuestros fotógrafos, sus esfuerzos para difundir la “nueva vanguardia” en su campo de trabajo –la fotografía– son dignos de elogio y que mejor reconocimiento a su trabajo que la Fundación que con su nombre se pretende realizar en su ciudad natal Vitoria.

También entre ellos existen diferencias de edad que pueden encasillarlos en una generación u otra, sin embargo lejos de esta clasificación marginal, aúnan esfuerzos para interrelacionar su producción artística.

Volviendo a unas palabras de Juan Mieg, el arte, a veces, es ingrato, en el camino hay muchas dificultades y sólo el artista a través de su soledad en el estudio transformará esos momentos en algo que más adelante será observado por el exterior, un público que no siempre es justo. Es todo un reto y nada fácil, pero ahí radica la transcendencia del arte.

A modo de balance señalar que con apenas un año de existencia y con sólo tres exposiciones en su trayectoria como grupos de vanguardia, Gaur – Orain – Emen y Danok, se irán desmembrando a partir de 1967.

Las causas de ello deben buscarse tanto en las dificultades de orden público que los grupos encontraron en su actividad (situación cada vez más represiva en el País Vasco), como en las contradicciones existentes en el seno de los propios grupos, la disparidad de sus componentes, la existencia de intereses contrapuestos, el personalismo y la falta de una verdadera tradición de colectivismo, truncaron las posibilidades de crear una auténtica comunidad artística en el País Vasco.

Sin embargo este fracaso no impidió que se diese una concienciación general en torno a una necesidad artística en las provincias vascas. Comenzando a partir de entonces, en Vizcaya y Guipúzcoa, sobre todo, un interés por la actividad artística.

La plástica vasca actual es un devenir entre la figuración y la abstracción o arte sin imagen. Ambas corrientes estéticas reafirman la voluntad de creatividad autóctona, sin exclusión de las influencias estéticas que se reciben de otros países.

A la vez, esta pintura está inmersa en los condicionamientos de una sociedad, siendo reflejo de su mutabilidad. En la actualidad a nuestros pintores se les plantea la tarea de crear un arte vasco propio, conforme a las tendencias y postulados del arte internacional, pero creando a la vez algo que aglutine lo internacional y lo propio.

Es evidente en la actualidad, la disparidad de criterios en cuanto a la propia esencia del arte. El estudio de la pintura vasca de vanguardia, y en concreto de la de Orain junto con los grupos Emen, Gaur, en Vizcaya y Guipúzcoa, es un intento aglutinador de las nuevas corrientes en el arte, así como un reflejo de su evolución, en un determinado momento y en un marco geográfico concreto: El País Vasco, durante una década de profundos cambios socio-políticos y económicos.

Cada artista tendrá una visión particular y una manera personal de entender ese “nuevo arte”, sin embargo, pese a las diferencias de edades, de lugar, de procedencia (Vizcaya, Alava, Guipúzcoa) de técnica y estilo, existe un fondo unívoco de pertenencia a una misma tierra, y unos intereses comunes, de hacer del arte algo universal, con todo su significado y

connotaciones populares posibles. Es un arte libre, lejos de condicionamientos políticos, estéticos, o sociales, un arte abierto a todos y reflejo de un pueblo, el vasco.

BIBLIOGRAFÍA

Paisaiatik Paisaiara (1952-1984). Carmelo Ortiz de Elgea. Del Paisaje al Paisaje. Museo Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 1984.

Pintura vasca contemporánea (1910-1985). Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. San Sebastián, 1985.

ORTIZ DE ELGEA, Carmelo: Pinturas Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1990.

ERAKUSKETA 78. Javier Viar. Fundación Faustino Orbegozo. Bilbao, 1978.

ERAKUSKETA 79. Javier Viar, Santiago Amón. Fundación Faustino Orbegozo. Bilbao, 1979.

ERAKUSKETA 80. Javier Viar. Fundación Joan Miro. Barcelona, 1980.

ERAKUSKETA 80. Javier Serrano. Fundación Faustino Orbegozo. Bilbao, 1980.

EXPOSICION de la Escuela Vasca de Arte Contemporáneo. En El Correo Español-El Pueblo Vasco. Vitoria, 1966.

SERRANO, Javier: Exposición del grupo Orain en San Sebastián. En el Correo Español-El Pueblo Vasco. Vitoria, 1966.

ALBERS, Joseph: La interacción del color. Alianza Forma, 1988.

BARAÑANO, Kosme M^º: Arte en el País Vasco. Javier G. De Durana y Jon Juaristi. Ed. Cátedra. Madrid, 1987.

CIRLOT, Lourdes: 1^{as} Vanguardias Artísticas. Textos y Documentos. Ed. Labor. Barcelona, 1993.

GARCIA DIEZ, Jose Antonio: La pintura en Alava. Caja de Ahorros de Vitoria y Alava. Vitoria 1990.

GUACH, Ana M^º: Ideología y Praxis del Arte Vasco (1940-1980). En Batik nº 61, 1981.

JAFFÉ Hans L. Klee Paul. Ediciones Nauta, S.A. Balmes 357. Barcelona, 1972.

LAMBERT, Jean Clarence: Pintura abstracta. Tomo 23. Ed. Aguila, 1969.

LLANO GOROSTIZA, M.: Pintura Vasca. Bilbao, 1980.

MADARIAGA, Luis: Pintores vascos. Colección Auñamendi. 3 volúmenes. San Sebastián, 1972.

MICHELI, Mario de: Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza Forma 1988.

ROSE, Barbara: American Art Since 1960. A Critical History. Thames and Hudson. London 1967.

SAENZ DE GORBEA, Xabier: Pintura Vasca (1939-1981). Revista Barik nº 61, 1981.

SAN MARTIN, Javier, y otros autores: Arte y Artistas vascos en los años 60. Centro Cultural Koldo Mitxelena, San Sebastián 1995.

SEMPHOR, Michel: L'Art abstrait. Maeght editeur. 1971. 4 volúmenes.

STANGOS, Nikos: Conceptos de arte moderno. Alianza Forma 1986.

WALKER, John A.: El arte después del pop. Ed. Labor. Barcelona, 1975.

WILSON, Simon: "El Arte Pop". Ed. Labor. Barcelona, 1975.