

## El arte vasco y la naturaleza en los años setenta. Una relación más allá del paisaje

Miren Vadillo Eguino<sup>1</sup>

Recibido: 31 de enero de 2021 / Aceptado: 9 de mayo de 2021

**Resumen.** El presente artículo ofrece un acercamiento diferente a la historiografía del arte vasco en los años setenta. Frente a los debates nacionalistas e identitarios elaborados sobre el mismo, nos acercaremos a una realidad que recorre de manera transversal muchas de las prácticas artísticas que tuvieron lugar en ese periodo y que son definitorias de una manera de crear nueva, centrada en una relación con la naturaleza. Se describen varias obras pioneras que enlazaron con el entorno natural desde posturas cercanas al arte conceptual y que superaron las representaciones del paisaje simbólico que en los albores del siglo XX fueron recreadas por el arte vasco.

**Palabras clave:** Identidad, arte conceptual, País Vasco, land art, paisaje, naturaleza, ecología.

### [en] Basque art and nature in the seventies. A relationship beyond the landscape

**Abstract.** This article offers a different approach to the historiography of basque art in the 1970s. In contrast to the nationalist and identity debates elaborated on it, we will approach a reality that runs through many of the artistic practices that took place in that period and that are defining a new way of creating focused on the relationship of them with nature. Several pioneering works are described that linked with the natural environment from positions close to conceptual art and that surpassed the representations of the symbolic landscape that at the dawn of the 20<sup>th</sup> century were recreated by basque art.

**Keywords:** Identity, conceptual art, Basque Country, land art, landscape, ecology.

**Sumario.** La naturaleza, el País Vasco y el arte. Propuestas experimentales en torno a la naturaleza. Ecologismo y arte vasco en los años setenta. A modo de conclusión. Bibliografía.

**Cómo citar:** Vadillo Eguino, Miren (2021). El arte vasco y la naturaleza en los años setenta. Una relación más allá del paisaje, en *Anales de Historia del Arte* n° 31 (2021), 335-356.

Lo que tengo es Naturaleza, lo que me falta no es Naturaleza. Me declaro obrero metafísico, vuelo contra la Naturaleza, la traspaso. He terminado mi escultura experimental cuando he logrado vaciar este hueco en el espacio natural, cuando he desocupado formalmente la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico, en un espacio interior receptivo, espiritualmente habitable. La Naturaleza vuelve a mí.

Jorge Oteiza <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Universidad del País Vasco (UPV-EHU)

[miren.vadillo@ehu.eus](mailto:miren.vadillo@ehu.eus).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4494-8883>

<sup>2</sup> Oteiza, J. (1994). *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética de alma vasca*. (5ª edición). Pamplona: Pamiela, 150.

La respuesta que el escultor Jorge Oteiza ofrece a la pregunta sobre la relación de su arte con la naturaleza explica la finalización de su proceso experimental como una vuelta a la misma por considerarla un elemento integrador de su obra y de su ser. Tales afirmaciones demuestran la importancia que uno de los escultores más influyentes de la escena contemporánea vasca otorgó al tema que nos ocupa y nos permite introducir las diversas opciones artísticas que, en el País Vasco de la década de los setenta, trabajaron conceptualmente con la naturaleza, entendiéndola en un sentido más amplio y no restringido a las apariencias y su identificación con el paisaje como categoría artística.

Como bien es conocido, la participación de la naturaleza en el discurso del arte ha sido una constante que se ha reflejado en numerosas obras a lo largo de la Historia del Arte y ha suscitado diversos debates teóricos sobre las correspondencias existentes entre las mismas. Desde el sentido de la mimesis y la dependencia formal de las imágenes representadas, pasando por su inclusión como tema propio dentro de la pintura, la naturaleza llegó en el Romanticismo a alcanzar su glorificación como imagen evocadora e inspiradora para el artista. No obstante, todas estas ideas se transformaron a mediados del siglo XX cuando se entendió que la naturaleza podía ser un soporte activo materializado en objeto artístico, dentro de un proceso clave en la desintegración de la obra de arte tradicional que intentaba recuperar el acercamiento del ser humano con su entorno.

En cuanto al arte vasco contemporáneo, su análisis se ha elaborado desde múltiples enfoques, desde el identitario, ideológico, estético, sociológico, cultural o historiográfico, pero no se ha reparado en un eje transversal y que consideramos influye en los demás, como es la relación del arte y los artistas con el medio natural. La importancia del paisaje y la naturaleza en la construcción identitaria y nacionalista en el País Vasco ha sido fundamental y todavía es, hoy en día, un aspecto reiterado en su reflejo en la cultura y los arquetipos de las personas que viven en la región. Entender el paisaje como una construcción antropológica en la que se vuelcan los anhelos de toda la comunidad, desde los prácticos hasta los cercanos a lo simbólico<sup>3</sup> es fundamental para comprobar la importancia de analizar la interpretación que de lo natural realizaron los artistas vascos a lo largo de un periodo convulso y de transformaciones como fueron los años setenta. No obstante, lejos de intentar abordar todas las manifestaciones que en ese periodo reflejaron la fuerza de la naturaleza y su singularidad en representaciones icónicas explícitas o aludidas del paisaje o en su simbolización matérica; nos centraremos en aquellas posturas más cercanas a la investigación experimental y conceptual que tomaron como referencia el mundo natural y lo reflejaron en procesos innovadores que abrirán nuevos cauces de expresión.

## **La naturaleza, el País Vasco y el arte**

Si entendemos que la idea de la naturaleza y el paisaje es una construcción mental que surge de la interpretación cultural que cada sociedad elabora y de las personas que viven y modifican su entorno configurando los territorios donde se instalan; entenderemos la complejidad que entraña el tema que abordamos y las derivaciones y

---

<sup>3</sup> Puede consultarse en relación a este tema el artículo: Vivas, I., Arnaiz A. (2007). Los paisajes y su reverso: identidad cultural y estética en la percepción del territorio vasco. *Fabrikart*, 7, 180-194.

concomitancias que conllevan con cuestiones antropológicas, identitarias e ideológicas. La dimensión cultural del paisaje y las proyecciones que sobre el mismo se ofrecen están llenas de interpretaciones, símbolos y valores que en el caso del País Vasco han sido fundamentales incluso en la construcción de arquetipos e identidades muy arraigados en la región.

Ciertamente, el vínculo con la naturaleza es intrínseco al ser humano, su relación ha variado desde una inicial necesidad a una posterior dominación y explotación que ha derivado en los problemas ecológicos que en la actualidad padecemos. Tal interdependencia histórica con el medio natural se constata en la codificación que los ancestros vascos realizaron de sus conocimientos y creencias en una serie de deidades basadas en la supremacía de la tierra y sus elementos. La mitología vasca manifiesta la jerarquía del medio natural y prueba de ello es que gran parte de los dioses mitológicos vascos se basan en elementos de la naturaleza, siendo la diosa principal una representación de la tierra llamada Amalur (Madre Tierra en castellano), de la cual todo surge, fluye y emana y cuya personificación se hace en Mari, la diosa de la naturaleza que habita en las montañas vascas y domina los cambios climáticos y a todo el resto de personajes y elementos mitológicos<sup>4</sup>.

Por todo ello y conscientes del papel vehicular del arte en la representación de dichas interpretaciones, nuestro propósito es ofrecer una mirada nueva sobre una relación que consideramos que empezó a desarrollarse en formas creativas llenas de significados a partir de los años setenta del pasado siglo. No obstante, la representación del entorno en el arte vasco ha sido un motivo utilizado desde los comienzos de la pintura moderna de finales del siglo XIX, con un carácter simbólico e identitario que ha reflejado a su vez las ideas nacionalistas que empezaron a identificar el paisaje rural vasco con una forma de ser propia y diferenciada. Desde los orígenes de la ideología política con Sabino Arana a la cabeza, se realizó una exaltación del mundo agrario y rural del campesino frente al urbano del obrero de la industrialización, al señalarlo como una amenaza capaz de destruir una cultura y una lengua propia<sup>5</sup>. El espacio natural se convirtió en un reducto idealizado que recogía una forma de vida original, que remitía a los orígenes del caserío y del baserritarra (campesino en castellano) de profunda raíz romántica<sup>6</sup>.

Tras los diversos acontecimientos políticos que se fueron viviendo en el siglo XX en el País Vasco, el paisaje natural se fue cargando de connotaciones de diferente signo que ayudaron a generar nuevas dimensiones afectivas relacionadas con una imagen mitificada de la naturaleza. A su vez, las diferentes manifestaciones culturales de mediados de siglo, empezaron a recrear y reforzar todas estas ideas que enlazaban con un momento reivindicativo de recuperación de espacios para la cultura y el euskera, que

---

<sup>4</sup> Uno de los mayores estudiosos sobre la mitología vasca fue el antropólogo José Miguel de Barandiarán quien en 1960 recopiló gran parte de los dioses que conformaban el panteón vasco en su libro *Mitología Vasca* editado por Minotauro en Madrid. Es interesante apuntar que el escultor Néstor Basterretxea recreó en imágenes escultóricas algunos de los personajes mitológicos vascos en su serie escultórica *Cosmogonía vasca* comenzada en 1972.

<sup>5</sup> Se puede consultar al respecto: Elorza, A. (1974). El tema rural en los orígenes literarios del nacionalismo vasco. En M. Chevalier, F. López, J. Pérez, N. Salomon (Dirs.), *Actas del Quinto congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos; Université de Bordeaux III, 1977, 355-376.

<sup>6</sup> Enlazado con esa adoración de las montañas y los bosques de clara tendencia nacionalista se puede reseñar la importancia que históricamente se ha ofrecido en la zona al roble, por ser el árbol de Gernika, un símbolo político estrechamente ligado a la historia de Bizkaia y del País Vasco, convertido hoy en día en el emblema de los fueros vascos y, por lo tanto, de la singularidad, autonomía y libertad histórica de la región.

habían quedado relegados tras la instauración del régimen franquista. Fundamentalmente en la década de los años sesenta se produjo una efervescencia cultural que reaccionó ante la situación de desamparo en la que la cultura vasca se encontraba tras las limitaciones impuestas y su objetivo era impulsar una recuperación identitaria que entroncara con el aspecto más primigenio de la región vasca. En ese sentido existen variados ejemplos que recogen esos ecos patriotas de la tierra y el paisaje natural vasco, tanto en el mundo literario y musical<sup>7</sup> como en el cinematográfico. Entre ellos podemos señalar la película dirigida por Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert en 1968 titulada *Ama Lur*, cuya traducción, «Tierra Madre» explica en gran medida los intereses del film, de carácter documental, por construir una imagen de una región con una cultura ancestral y diferenciada, en la que los paisajes son sublimados y tienen una gran importancia en la narración<sup>8</sup>. Por otro lado, la película recoge la obra de varios escultores vascos como reflejo de un arte vanguardista que quedaba enraizado simbólicamente con los elementos de la tierra, al utilizar como materiales la piedra, el hierro o la madera. Las esculturas de Jorge Oteiza, Eduardo Chillida o Remigio Mendiburu, reconocidos internacionalmente para esos años y con un lenguaje aformal y abstracto, entroncaban con los orígenes y con una pertenencia a la tierra y su región en la valoración telúrica y ancestral de la materia utilizada, que traducía las relaciones naturales, culturales y simbólicas en elementos estéticos llenos de significados<sup>9</sup>. En este sentido, incluso el fuerte arraigo que la escultura tiene en esos momentos en el País Vasco<sup>10</sup>, señala la importancia de la obra artística con el lugar en el que se inserta, sus relaciones no solo se centran en la concordancia de materiales sino también en los simbolismos que los mismos ofrecen en un entorno determinado.

Sin embargo, los profundos cambios que se produjeron en la década de los setenta tanto en el ámbito político como en el social y cultural se dejaron entrever también en las transformaciones creativas. En estos momentos surge una nueva generación de artistas que olvidan los posicionamientos abstractos e identitarios de los años anteriores y comienzan a transmitir una mirada diferente del lugar donde viven, del cual toman su realidad como objeto de representación y motivo artístico. Aun así, pronto van a olvidar esos ecos matéricos abstractos y van a pasar a ofrecer una referencia directa, mucho más cercana e incluso vivencial con la naturaleza. Es un momento en el que la figuración empieza a tomar fuerza frente a los trabajos expresionistas y analítico-formalistas perpetuados en la década anterior, en la que se puede observar una implicación con el entorno y el medio ambiente más fuerte que el de otros periodos anteriores. Varios trabajos pictóricos tienen a la naturaleza evocadora

---

<sup>7</sup> Excede de nuestros límites señalar los ejemplos que recogen esos intereses, únicamente podemos mencionar como significativa la obra literaria tanto de Gabriel Aresti como de Gabriel Celaya, así como las canciones de varios de los miembros del grupo Ez Dok Amairu, grupo musical de renovación de la canción vasca.

<sup>8</sup> Anteriormente en 1962 Gotzon Elortza había realizado un corto de carácter documental llamado *Aberria*, Patria en castellano, en el que se ensalzaba la forma de vida rural y sus paisajes como la imagen prototípica del vasco. Puede consultarse al respecto: De Pablo, S. (1996). *Cien años de cine en el País Vasco, (1896 – 1995)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava. Departamento de Cultura y Educación.

<sup>9</sup> En ese sentido, aunque en la película se incluyan estos autores muy relacionados con los materiales que trabajan y su unión simbólica con las tradiciones vascas, se debe apuntar que, en el caso de Jorge Oteiza, la obra que muestra el film es fundamentalmente la realizada en piedra para el Apostolado de Aránzazu ya que sus posteriores trabajos abstractos parten del desinterés por la materia y su desocupación, lo cual deriva en un lenguaje abstracto y espacialista con el que finalizará su desarrollo creativo.

<sup>10</sup> Se llegó incluso a hablar de una Escuela Vasca de escultura, donde se incluían los nombres de Ricardo Ugarte, Néstor Basterretxea, Ramón Carrera, Vicente Larrea o José Ramón Anda, entre otros.

más cercana de los montes, bosques y paisajes vascos como motivo de representación y la introducción de la figura en los mismos también puede analizarse con un sentido de nueva presencia del hombre en el paisaje, con un interés simbólico de referenciar un medio ambiente intervenido por el ser humano y que requiere volver a una búsqueda de lo esencial y original.

Entre los factores que pudieron ayudar a esta situación es destacable la influencia de los movimientos contraculturales tanto del mayo francés como del movimiento hippie. Entre otras cuestiones, afirmaban una nueva recuperación del espacio rural como el más propicio e idílico para el desarrollo completo del ser y los creadores vascos van a ser partícipes de esas ideas. Igualmente, los deseos por configurar una sociedad comprometida en un intento de comunidad tienen peor acomodo en las grandes ciudades donde prolifera el individualismo frente a la colectividad, un aspecto reiteradamente anhelado desde los sectores artísticos de vanguardia en los años sesenta. No hay más que recordar el intento de reunión de todos los artistas vascos en el llamado Movimiento de Escuela Vasca que Jorge Oteiza impulsó y que finalmente fracasó en la imposibilidad de reunir tantas personalidades, ideologías y posturas creativas tan dispares. De algún modo, la vivencia en localidades más pequeñas permitiría una compenetración de la comunidad en la resolución de problemas comunes dado el menor número de personas que participan frente al de las grandes urbes.

En ese sentido, es curioso comprobar cómo frente al éxodo rural producido en las décadas anteriores en las que la gente de campo y de los pueblos se desplazaron a las ciudades a trabajar en las industrias, muchos de los creadores que emergieron en los años setenta, pese a nacer en las ciudades, deciden trasladarse al campo, fundamentalmente a caseríos, donde vivir la inmersión en la naturaleza de manera más profunda y real. Fue el caso de varios artistas guipuzcoanos como Vicente Ameztoy que se trasladó a Villabona, al caserío familiar Etxeondo o Juan Luis Goenaga quien también decidió cambiar su residencia a un pequeño pueblo como Alkiza rodeado de bosques, montes y naturaleza. Igualmente Ramón Zuriarrain y José Llanos se instalaron en Pasajes San Juan, una pequeña localidad costera que les permitía igualmente estar cerca de los bosques. Junto con otros ejemplos de artistas que vivían inmersos en poblaciones en el medio natural<sup>11</sup>, parece existir una necesidad de contactar con la tierra y sus elementos para vivenciar experiencias que permitieran el recogimiento y la reflexión de manera que la naturaleza invitaba a surgir la inspiración para crear sus obras. Rosa Valverde relató las salidas al campo que junto a sus amigos Ameztoy, Llanos o Zuriarrain realizaban y les permitían experimentar de primera mano el contacto directo con lo vegetal y lo natural:

El musgo era la alfombrita de nuestra casa, las ramitas se unían igual que las pajitas de hierba seca, el río era energía y a veces se transformaba en mercurio (...); cualquier elemento del bosque, una hojita cualquiera, era de unas dimensiones desconocidas, hubo milagro (...)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Autores como José Luis Zumeta ya vivían inmersos en la vida rural en su pueblo natal de Usurbil, pero otros como Ricardo Ugarte, en 1971 comenzó a establecer un verdadero diálogo con la naturaleza y su obra escultórica en ItsasBurni en medio del monte Igeldo. Incluso Jorge Oteiza en 1975 se instala en el pequeño pueblo de Alzuza en Navarra y en esos mismos años, artistas como Mari Puri Herrero empiezan a pasar más tiempo en su casa de Menagarai, desde donde se declara su pasión por los verdes campos de los valles alaveses.

<sup>12</sup> Valverde, R. (2002). Encuentro en 1975. En F. J. San Martín, (Comisario), *25 años en Rosa. Una exposición retrospectiva de Rosa Valverde. 1977-2002* [Cat. Exp.]. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 73.

Se puede entrever un anhelo romántico de recuperación de los valores del medio natural que, al mismo tiempo, puede entenderse como un deseo de enlazar con lo primigenio y definitorio antropológicamente de la zona; una manera de mirar y expresarse en el arte que continúa, de algún modo, con el simbolismo identitario anterior. Y es que en esta vuelta a la naturaleza y más concretamente a lo rural, la montaña y el caserío frente a otros paisajes naturales como el marítimo, todavía encontramos cierta reminiscencia de cariz nacionalista, aunque con características nuevas, dado que la militancia en estos años se vuelve más individual y además, se entrelaza con otras reivindicaciones como eran los problemas ecológicos. En este sentido, el movimiento ecologista empieza a tener una mayor visibilidad y auge en toda la región vasca, acrecentado por las amenazas nucleares y por la nueva sociedad urbana desmaterializada que empieza a ser consciente de lo perdido. Los problemas en los espacios más industrializados como la ciudad de Bilbao y alrededores empiezan a ser denunciados por la amenaza vital que la contaminación supone<sup>13</sup>. En paralelo, son unos años de reivindicación antinuclear ante el proyecto de instalación de cuatro centrales nucleares en la costa vasca, frente a lo cual hubo una gran implicación social que logró paralizar todos los proyectos<sup>14</sup>. Es conocida la participación de los artistas plásticos en las movilizaciones y fundamentalmente la de Eduardo Chillida quien diseñó el logotipo para la «Comisión de defensa de una costa vasca no nuclear» que logró una fuerte difusión y aceptación.

De igual modo, en el ámbito internacional, a finales de los años sesenta y dentro del denominado *land art* o arte de la tierra se produjeron varias propuestas que, sin entrar en los debates sobre los problemas ecológicos, desarrollaron intervenciones en la naturaleza en un paso más hacia la desmaterialización de la obra de arte en su vertiente conceptual. Pese a que en España en la década de los setenta su desarrollo fue más bien testimonial, hubo varios artistas centrados en el carácter procesual y conceptual del arte que indagaron en los límites de la naturaleza<sup>15</sup> e incluso en la Bienal de Venecia de 1978 cuyo lema era «La naturaleza en el arte y el arte en la naturaleza», en el pabellón español se pudieron ver, entre otros, los trabajos de artistas como Fina Miralles, Nacho Criado o Pilar Palomer, quienes desarrollaron propuestas conceptuales cercanas al arte de la tierra. En el caso del País Vasco y sin ánimo de encuadrar las manifestaciones artísticas ni como posturas del *land art* o del arte ecológico, es clara la relación e intención por indagar en los procesos naturales, así como la preocupación ética por la naturaleza y los cambios que se producían en esos momentos, de modo que vamos a desentrañar algunos de los ejemplos que permiten indagar en las derivaciones que el paisaje y la naturaleza ofrecieron dentro de la categoría artística de este periodo.

---

<sup>13</sup> La situación de Bilbao y los márgenes de la ría para 1974 es grave debido al alto nivel de contaminación atmosférica provocada por los vertidos de las industrias, un problema que va acrecentándose cada vez más. Portell, J. M<sup>a</sup>. La contaminación en Bilbao. *La Gaceta del Norte*, 15 septiembre 1974, 41-44.

<sup>14</sup> En 1972 la Dirección General de Energía de España autorizó la instalación a Iberduero de una central nuclear en Lemoiz, empresa que posteriormente solicitó permiso para colocar reactores nucleares en Deba, Ea y Bergara. Puede consultarse al respecto: López Romo, R. (2012) *Euskadi en duelo. La central nuclear de Lemoiz como símbolo de la Transición vasca*. San Sebastián [D. L.]: Fundación 2012 Fundazioa.

<sup>15</sup> En relación a este aspecto: Pérez Ocaña, O. L. (2018). *Land Art en España*. Barcelona: Ediciones Rubeo.

## Propuestas experimentales en torno a la naturaleza

Es significativo que el proceso de desmaterialización del objeto artístico producido internacionalmente para los años sesenta, no tuviera en el País Vasco un desarrollo destacado ni un asentamiento decidido en los artistas de la zona. No obstante, se produjeron ciertas experiencias que podríamos encuadrar cercanas al conceptual por el procedimiento utilizado y sobre todo por las cuestiones llevadas a cabo, en las que se observa cómo los interrogantes sobre el paisaje y la naturaleza son los que tuvieron una mayor incidencia y además estaban cercanas a las aproximaciones físicas de la idea de la naturaleza como un territorio y una materia que puede ser recorrida, intervenida o modificada<sup>16</sup>. En cierto modo, recogen como es lógico un respeto a la naturaleza que se imbrica de otros simbolismos y otros trabajos que la escultura vasca había ya realizado fundamentalmente en espacios públicos, donde la interacción y el diálogo con el entorno se hacía indispensable en la conformación de la obra.

En ese sentido y sin llegar a ser trabajos encuadrados como arte de la tierra, algunos antecedentes de escultura pública en el País Vasco son significativos por su interrelación con el paisaje y por las connotaciones que ofrecen a las propias obras de arte. Uno de los trabajos más relevantes y tempranos fue la estela que Jorge Oteiza colocó en 1958 en un paraje montañoso en Agiña (Navarra), junto con una capilla diseñada por el arquitecto Luis Vallet en homenaje al músico Aita Donosti<sup>17</sup>. Ambos creadores llegaron a construir un paisaje nuevo en el que ofrecer una mirada profunda, no solo al sentido mítico y antropológico del lugar, sino también a la propia historia y a la misma naturaleza. Igualmente trascendental en el devenir de la escultura pública y en la conformación de una obra de arte llena de simbolismos en su interacción con el entorno natural fue el *Peine del Viento* que Eduardo Chillida instaló en los límites de la ciudad de San Sebastián y el mar Cantábrico en 1977. El autor señala con su conjunto de esculturas la localización de un límite donde la fuerza del mar y el viento son elementos que intervienen en la obra transformando las esculturas de acero y la misma arquitectura granítica de la plaza diseñada por el arquitecto Luis Pedro Peña Ganchequi. El conjunto creado integra en la naturaleza unas obras de arte que configuran una imagen nueva de un entorno en el que se ha alterado estéticamente un espacio natural.

Sin embargo, a pesar de que la obra de Chillida puede considerarse cercana a las propuestas experimentales del *land art*, dados los interrogantes sobre la naturaleza que plantea, vamos a descubrir aquellas propuestas que indagaron en la misma esencia del paisaje y el medio natural y que, en cierta medida, pueden acercarse al arte de la tierra, en su utilización del objeto en estado puro y casi sin manipulaciones y por incidir en los procesos más que en la propia materialización de las obras.

Uno de los primeros acercamientos que tuvieron lugar a comienzos de los años setenta lo elaboró el artista Juan Luis Goenaga (San Sebastián, 1950). Con una labor pionera en el País Vasco, reflejó su experiencia en la naturaleza a través de fotografías, esculturas y sobre todo pinturas, en una postura muy cercana tanto del arte de la tierra

---

<sup>16</sup> Albelda, J. (2015). Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo Arte-Naturaleza. En T. Raquejo y J.M. Parreño (Eds.), *Arte y ecología* (p. 221). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

<sup>17</sup> Arnaiz, A. (2006). Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza. *Ondare*, 25, 305-325.

como del arte *povera* italiano. Tras una primera etapa de variados viajes<sup>18</sup>, en 1969 se instala en un caserío de Alkiza, un pueblo de la montaña guipuzcoana, donde vive rodeado del bosque, lejos de la ciudad, en una soledad buscada para ejercer la creación artística. En ese momento abandona las primeras tentativas abstractas que había tenido en la realización escultórica<sup>19</sup> y se centra en una experimentación con el entorno de fuerte carga conceptual, lo que permite señalarle como el precursor de este tipo de actividades en la zona por su carácter innovador y por no contar con referencias cercanas.

La integración que desde ese momento Juan Luis Goenaga tiene en la naturaleza, será una de las cuestiones más significativas de su trayectoria. La actividad llevada a cabo en la misma a través de paseos, intervenciones, apropiaciones e interpretaciones del paraje natural se tornará en un aspecto definitorio no solo para las obras creadas entonces, sino también para los cuadros expresionistas posteriores que recrearán el universo vivencial de la tierra. Con todo, en estos primeros años refleja de manera conceptual la conexión con la naturaleza en un extenso y significativo trabajo fotográfico<sup>20</sup> que, desde 1971 hasta aproximadamente 1974, utilizará de manera continuada para documentar sus inmersiones y acciones en el entorno o para reflejar aspectos de la realidad intervenida. El artista sale al bosque y a la montaña donde encuentra todo el repertorio posible para su obra, la cual se convierte en documento testimonial del lugar circundante y de manera casi accidental, recrea un trabajo similar al que en esos momentos realizan artistas del *land art* como Robert Morris o algunos conceptuales como Vito Acconci, ya que, valiéndose de la fotografía, va reflejando el proceso de la gestación de unas obras efímeras en el paisaje natural.

En sus fotografías, Goenaga recoge detalles aparentemente insignificantes tanto de sus acciones, como del paisaje y enfoca la mirada en una realidad alterada de la que descubre nuevas visiones producidas por la huella humana. Son obras que no se quedan en la mera recepción visual de la naturaleza, sino que presentan la propia manipulación que se hace de ella, y ahondan en una relación inédita que explora las posibilidades subjetivas de percepción de la realidad y su modificación. A través de cuerdas, ramas, hierbas o piedras delimita los espacios y altera la realidad junto con la propia vivencia del caminar y el paseo, que le sirve para indagar en la presencia del hombre transformador de la naturaleza. Así se pudo comprobar en *Hilerak Bidean* (Filas en el camino, en castellano) de 1971 (Figura 1), una fotografía que muestra un camino señalado y transformado por el paseo del artista, en una actitud que relaciona al hombre con la naturaleza pura, llenándole de sensaciones y estímulos, ya que tal como él mismo señala: «hacer un recorrido por el monte es ir encontrando claves. Cada piedra te está dando datos»<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Fundamentalmente influyen en su trayectoria las estancias en París donde conoce las primeras vanguardias y en Barcelona, donde aprende grabado y el trabajo de talla con la piedra.

<sup>19</sup> En labores de pintura había logrado con varias obras de carácter expresionista sendos triunfos tanto en el Certamen Nacional Juvenil de Arte organizado por la Delegación de Juventudes a la mejor obra abstracta como en el primer premio del concurso de murales de Zarautz. Tras su estancia en París comenzó a trabajar la piedra con un interés racionalista. Pastor. (1969). Juan Luis Goenaga, premio nacional de pintura abstracta, se refugia en Alkiza para esculpir». *La Voz de España*, 17 diciembre 1969, 36.

<sup>20</sup> Se acercó a la técnica fotográfica de mano de su amigo y familiar Antton Elizegui (Lasarte-Oria, 1938) un fotógrafo especializado en etnografía y retrato con quien elabora en 1970 su serie de «Espantapájaros» y juntos también harán el libro *Sustraietan* en 1976. Aranzasti, M<sup>a</sup>. J. (2020). *Poética retrospectiva. Antton Elizegi*. San Sebastián, San Telmo Museoa.

<sup>21</sup> VV. AA. (1995). *Juan Luis Goenaga. «Ilbeltza» (por caminos de sombras y silencio). Obras: 1969-1995*. [Cat. Exp.], 23 noviembre 1995 – 13 enero 1996, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 45.



Figura 1. Juan Luis Goenaga. *Hilerak bidean*, 1971, fotografía en blanco y negro. Fototeka Kutxa. Colección Photomuseum Bilduma.

En estas fotografías juega con la escala de la naturaleza y los restos que en ella se ofrecen, ya que en ocasiones no sabemos si se tratan de caminos de grandes dimensiones o de pequeños rastros de elementos colocados sin referencias proporcionales. Por otro lado, documenta una naturaleza que no es inerte, los propios procesos naturales se muestran vitales en la vivencia del artista que capta su interacción física y su experiencia real. Incluso en algunas fotografías es el propio autor quien aparece o desaparece en la hierba en un claro proceso de integración y pertenencia a la tierra, donde el ser humano deja su huella (Figura 2). De algún modo, muestra el testimonio de su búsqueda en el mundo desconocido y misterioso de la naturaleza y del ambiente que le rodea y que tanto le atrae, sin dejar de buscar la belleza estética de una manera consciente. Recrea su visión subjetiva de lo natural y documenta el momento que su mirada escoge y que, posteriormente, el paso del tiempo modificará.

En esos mismos años, el propio autor señalaba la importancia de la fotografía como un medio con numerosas posibilidades de desarrollo y admite un conocimiento de artistas que están realizando arte conceptual, entre los que destaca a Jan Dibbets y Jean Le Gac<sup>22</sup>. En cuanto al trabajo del creador holandés Jan Dibbets (1941), su obra de finales de los años sesenta ahondaba en un juego de perspectivas creado tanto en su estudio como en la hierba de la naturaleza. Su serie de fotografías *Perspective Correction* efectuada entre 1967 y 1969 es una referencia clara para Juan Luis Goenaga, ya que a través de líneas dibujadas directamente en el suelo o con la colocación de cuerdas, ofrece formas geométricas en ilusiones y visiones nuevas y

<sup>22</sup> Errialde (1972). Gipuzkoako baserri batean, gau txori. Juan Luis Goenaga, euskal pintore gaztea. *Zeruko Argia*, 510, 10 diciembre 1972, 1.

diferentes dentro del paisaje<sup>23</sup>. Asimismo, se pueden encontrar ciertas similitudes con trabajos de otros artistas internacionales como Ana Medieta en la inclusión del cuerpo en el espacio natural o Richard Long en su materialización de la crónica de sus desplazamientos, pero también en la obra de artistas españoles como Fina Miralles o Nacho Criado, quien en sus series *Rastreos*, *Recorridos* y *Ajustes* también partía de la idea del paseo y su huella como un medio para hallar cuestiones nuevas que documentaba igualmente por medio de fotografías. En todos los casos, estamos hablando de un arte en el que la idea y el concepto desarrollado está por encima de la materialización; no se proyectan en un taller, sino que la misma acción es la que acaba reproducida en las imágenes fotográficas que acaban documentando ese proceso. El espectador no participa en las mismas y la obra no se dirige a que el público la termine con su visionado, sino que únicamente, a través del residuo de las fotografías o de los vídeos, se puede conocer la actividad realizada.



Figura 2. Juan Luis Goenaga. Fotografías publicadas en el folleto de mano de la exposición: *Goenaga, 1975-1982*, [Folleto], 8-19 noviembre 1982, Aula de Cultura, Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao.

No obstante, a pesar de las relaciones técnicas e incluso formales que se pueden establecer con dichos creadores, lo original en Juan Luis Goenaga es su vivencia personal con la naturaleza más primigenia, donde busca lo definitorio de la región vasca, en un intento por recuperar su esencia y su mitología en clara relación con las ideas de Pío Baroja y José Miguel de Barandiarán de quienes afirmaba y declaraba su admiración<sup>24</sup>. En esas primeras fotografías y acciones reivindicaba la tierra como un espacio vital, puro y salvaje capaz de producir un encuentro real que le permitiera encontrar la esencia de su mundo y de su pasado, porque como bien señala Edorta Kortadi, en su experimentación se produce «una vuelta a los orígenes, a las raíces de lo popular y lo histórico»<sup>25</sup>. De algún modo, trabaja con la naturaleza como un escenario antropológico y mítico que indaga en la memoria de la misma y en la del individuo para facilitar

<sup>23</sup> La historiadora del arte María José Aranzasti ha advertido en sus fotografías coincidencias con la obra de la artista italiana Gina Pane en su serie *Pierres déplacées* de 1968 así como *Continuation d'un chemin de bois* de 1970 y *Terre Protégée* de 1968. Aranzasti, M<sup>a</sup> J. (2001). Panorama general de la fotografía en el País Vasco: temáticas, nuevas tendencias y hábitos perceptivos en la era de la «iconosfera». En *XV Congreso de Estudios Vascos. -euskal zientzia eta cultura, eta sare telematikoak*. Sección 5<sup>a</sup>: Artes Plásticas. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 63.

<sup>24</sup> Errialde (1972). *op. cit.*, 1.

<sup>25</sup> Kortadi, E. (1995). Juan Luis Goenaga (Artelanak /Obras 1969-1995). En VV.AA. (1995). *Juan Luis Goenaga. «Ilbeltza» (por caminos de sombras y silencio). Obras: 1969-1995*. [Cat. Exp.], 23 noviembre 1995 – 13 enero 1996, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 18.

una comunicación sensorial con significados ocultos y misteriosos de la naturaleza. Presenta un espíritu romántico, sin casi presencias humanas ni vestigios, donde el artista deja una huella, en gran medida efímera, de su presencia y manipulación del entorno. Ofrece tanto en sus fotografías como en sus lienzos de estos primeros años setenta una manera diferente de resolver el acercamiento al paisaje, que evoca la esencia tradicional del País Vasco, pero desde un punto de vista totalmente actual.

Parte de este trabajo experimental fue expuesto en septiembre de 1973 en la Casa Antxieta de Azpeitia y posteriormente en noviembre de ese mismo año en las Salas Municipales de Ezkurdi en Durango<sup>26</sup>. En ambas ocasiones la exposición de las fotografías se completaba con diversos elementos recogidos en la naturaleza que conformaban nuevos objetos con sentidos diferentes, en un trabajo cercano a las dialécticas que los artistas del *land art* ofrecían sobre el *site-non site* dentro del espacio de la galería. Sin embargo, en el caso de Goenaga, la apropiación de objetos del medio natural se fue convirtiendo en elaborados ensamblajes que se relacionaban con la técnica del collage y en cierto sentido con el arte *povera*. Con la utilización de cuerdas, maderas, palos o piedras que en ocasiones configuraban esculturas colgadas que cobraban vida y movimiento en las múltiples formas azarosas que se conformaban, el artista recreaba un ambiente con objetos encontrados que ayudaba a comprender las experiencias y realidades de su vida. Posteriormente, además de los trabajos fotográficos que Juan Luis Goenaga acometía en el espacio natural y que continuó realizando, con menos incidencia, a lo largo de los años setenta<sup>27</sup>; la inspiración y exploración sobre las fuerzas del bosque siguieron muy presentes en toda su obra pictórica abstracta, con varias series de carácter expresionista en las que ahondaba en la representación interna de la tierra, sus raíces o los detalles de ramas y hojas. De igual modo, a partir de 1976 volverá a ocuparse de la apropiación de la realidad a través de una acumulación de elementos reales en cajas, con un sentido recolector de una forma de vida que ofreciera una idea del lugar que le rodeaba y explicaran, de algún modo, su vida y por ende, su obra. En cierto sentido, en estas cajas se reproduce el proceso de experimentación cercano al arte conceptual del autor a comienzos de la década al continuar brindando gran relevancia al proceso creativo y utilizar materiales no artísticos ni tradicionales que certifican el proceso de conocimiento que su autor ha realizado de los mismos y que multiplica las significaciones más allá de la mera percepción estética visual. Los trabajos se llenan de simbolismos telúricos y permiten incluso una concienciación sobre la situación estética, social y ambiental. Existe un deseo por apresar la realidad para comprenderla en sus elementos más básicos y reales, acercarse a lo natural desde los aperos y útiles del mundo rural como si fuera una reserva arqueológica para el futuro.

Así se puede comprobar en *Etumeko Aztiak* (Magos de Etum en castellano), (Figura 3), donde la colocación ordenada de los objetos nos remite a un deseo de mostrarlos en su verdadera realidad, guardarlos para que no desaparezcan con el paso del tiempo, del mismo modo que las vitrinas de los museos preservan sus colecciones para su conservación y su futuro análisis. La descontextualización de los objetos sin utilidad ofrece nuevas y complejas percepciones de una realidad nueva, en este caso del mundo rural que se transforma y representa en una cosmovisión diferente e innovadora.

<sup>26</sup> VV. AA. (1973). *Juan Luis Goenaga*. [Cat. Exp.], noviembre 1973, Salas Municipales de Cultura, Paseo de Ezkurdi, Durango: [s.n.].

<sup>27</sup> En 1974 realiza otras dos series de fotografías conceptuales tituladas *Olatz* y *Azpeitia*, en las que juega nuevamente con elementos sencillos como la piedra, el agua, el árbol o la mujer. Kortadi, E. (1995). Op. cit. 20.



Figura 3. Juan Luis Goenaga. *Etumeko Aztiak*, 1973. Técnica mixta. Imagen extraída del catálogo de exposición: *Goenaga, óleos, fotografías, cajas, objetos*. [Cat. Exp.], octubre 1976, Galería Iolas Velasco, Madrid, [s. n.], s. p.

Es curioso comprobar cómo en estos años no solo Juan Luis Goenaga procederá a este tipo de trabajos, sino que muchos otros artistas vascos como Vicente Ameztoy, Rosa Valverde, José Llanos, Blanca Oraá o Luis Otaegui recrearon en cajas, altares o teatrillos diversos, de una manera muy personal y azarosa, nuevos paisajes conformados a base de objetos de la naturaleza a los que daban relaciones artísticas significativas. Si bien dicha labor no se ajustaba a ninguna innovación del periodo que nos concierne, sino que recuperaban la importancia del objeto que los cubistas habían comenzado y que, posteriormente, los dadaístas y surrealistas actualizaron como un nuevo modelo expresivo que fundamentalmente Marcel Duchamp difundirá en sus *ready-mades*; también es cierto que en la mayoría de los casos, hacían un empleo de objetos encontrados en el ámbito natural, lo que les alejaba del mundo pop y moderno y les acercaban al procedimiento del arte *povera* del momento y a la estética del desperdicio que el artista dadaísta Kurt Schwitters había instaurado en las primeras vanguardias. Con todo, a través de la apropiación de los objetos y del ensamblaje, se construye un equivalente de la realidad que supera la mera copia y además discurre en paralelo a la misma, a la que se refiere con la intención de resaltarla<sup>28</sup>. El artista actúa con capacidad demiúrgica, no se trata tanto de guardar objetos como un testimonio de la realidad, sino que se extraen de la misma para crear otra diferente, un mundo nuevo o un paisaje reflejo de las inquietudes del autor en cada circunstancia.

Con una aproximación diferente, pero también relacionado con las posturas del arte de la tierra, otros jóvenes autores vascos indagarán a finales de la década de los setenta en la capacidad de crear con la misma. Uno de los más significativos fue el proyecto que José Ramón Sainz Morquillas (Barakaldo, 1947) puso en marcha desde 1976 hasta 1981, acompañado ocasionalmente de los hermanos Fernando y Vicente Roscubas junto con Marta Brancas, bajo la idea de sistematizar el monte Argalarío

<sup>28</sup> Bozal, V. (2004). *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid, Ediciones Siruela, 53.

situado en Vizcaya, cerca de Barakaldo. Morquillas con este trabajo pasa de una investigación estructural sobre el espacio y el carácter objetual de la pintura elaborada durante la primera mitad de los años setenta<sup>29</sup>, a indagar en esta ocasión con un espacio real, el de la montaña, sobre el que interviene en múltiples ocasiones a través de una variada experimentación que pasa desde la medición y el recorrido del lugar, hasta la apropiación de la tierra en excavaciones; todo con el objetivo de producir diversas alteraciones y transformaciones en un espacio real y natural. Se acerca de algún modo a los trabajos del *land art* y sobre todo a los procesos conceptuales en los que prevalece el arte como idea, lo que le permite provocar un cuestionamiento de lo que es natural y lo que es artificio, una dislocación de los parámetros artísticos para abrir nuevos cauces de reflexión e intervención.

Su trabajo se expande a la montaña, convertida en soporte y material de sus experimentaciones. Los procesos quedaron recogidos en una extensa documentación en la que, por un lado, a través de libros, mapas y croquis (Figura 4) se mostraban las mediciones y recorridos realizados por el autor, así como fotografías, textos e incluso vídeos que igualmente ofrecían información sobre otras cuestiones orgánicas relacionadas con el proceso natural de los materiales del lugar e incluso conceptos geológicos y económicos. Su objetivo era utilizar la propia tierra y los elementos orgánicos de la misma para dar una definición teórica concreta y eficaz de un monte, de un espacio intervenido, aunque sin llegar a alterar su realidad, jugando con las percepciones y los conceptos que ofrecía.

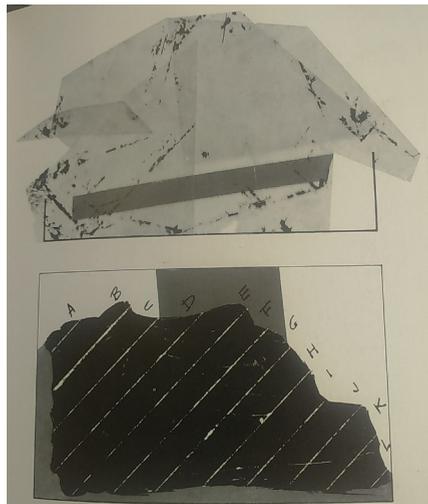


Figura 4. José Ramón Sainz Morquillas. *Argalarío. Proyecto de sistematización del Monte Argalarío. Barakaldo. Relaciones de color. (esquema)*. Imagen extraída del catálogo: *Bizkaiko pintura gaur: [Cat. Exp.]*, diciembre 1979 – abril 1980, Aula de Cultura de Bilbao. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, s. p.

<sup>29</sup> Un acercamiento a la obra de Morquillas puede consultarse en Sarriguarte, I. (2008). Rebelde con causa: la obra artística de José Ramón Sainz Morquillas en los años 80 y 90. *Bidebarrieta*, 19, 409-432.

En este trabajo, Morquillas desarrolla varias actividades diferentes; por un lado, la intervención en el espacio de la montaña configurada a través de la manipulación y la colocación de diversos elementos naturales en la misma, en una alteración espacial y relacional de los mismos junto con la elaboración de esculturas a base de tierra, rocas, piedras, cemento, pintura o presas de agua coloreada<sup>30</sup>. Por otro lado, y de modo similar a lo que hacía Robert Smithson con los *non-sites* y Walter de Maria en 1970, quien había llenado una galería con una tonelada de tierra; Morquillas también quiso llevar parte de la naturaleza al espacio expositivo público a través de montones de tierra y de hierba colocada en 1977 en el festival «8 Ordu kultur gintzan» celebrado en 1977 en la Feria de Muestras de Bilbao, donde abandonó sacos de tierra, en un juego con los espacios y las derivas de la instalación artística. De algún modo, su trabajo ponía en juego nuevas dialécticas entre la naturaleza y la cultura sin entrar tanto en cuestiones medioambientales, sino más bien con un deseo por utilizar un nuevo medio como la montaña para desarrollar múltiples conceptos creativos y estéticos que ampliaban la mirada del artista más allá del plano teórico. La montaña se convierte en una aportación diferente que cuestiona los espacios establecidos y discursos creados de las galerías y los museos por otro nuevo en el que juega con el espacio y las ideas preconcebidas y establecidas. En los años posteriores, continuará con instalaciones y acciones sobre el tema y de nuevo trasladará ramas y tierra del monte al espacio de la galería, donde además realizará varias performances sobre el tema. Es interesante entender la deriva de su trabajo hacia el arte de acción como una pretensión por convulsionar la situación cultural y dar a conocer las contradicciones de la institucionalización de la cultura a través de diversas situaciones absurdas. Así sucedió con la performance *La cena sobre la hierba* en la que continuaba con la apropiación de los elementos de la montaña. Para ello, con hierba del monte Pagasarri, cercano a Bilbao, creó dentro de la Galería Windsor de Bilbao un prado que simulara el espacio de la obra de Manet, *El almuerzo sobre la hierba*, nombre que designaba la exposición individual celebrada. Para la acción, invitó al músico Lander Mendieta, al actor Claudio Nadie y al artista Txupi Sanz a que fueran allí con una televisión y una radio, además de un cordero asado para ambientar la acción de cenar. La gente que pasaba por fuera de la galería fue entrando y generando situaciones un tanto controvertidas al querer comer lo ofrecido. En definitiva, su indagación en la montaña y sus diversos trabajos elaborados a partir de la misma le convierten, asimismo, en un pionero de las prácticas conceptuales del arte de la tierra en el País Vasco.

Cercano al proceso conceptual de Morquillas, Ángel Bados (Olazagutia, 1945), indagará en su obra inicial, desde 1975 hasta 1981 aproximadamente, en la complejidad discursiva y conceptual del arte. Con una formación académica forjada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pronto su trabajo se centrará en el lenguaje de la instalación dentro de una poética de la idea frente a la comercialización del objeto<sup>31</sup>. En sus trabajos hay una constante utilización de materiales de uso cotidiano, tal como se observa en una de sus exposiciones más significativas de estos momentos, titulada *No es necesario tomar el punto situado sobre la ladera* que fue presentada en las Salas de la Dirección General de Patrimonio Artístico de Madrid, en la que analizaba el espacio galerístico y la inclusión de los objetos en la

<sup>30</sup> VV. AA. (1991) *Morquillas*. [Cat. Exp.], itinerante. Galería Vanguardia, Bilbao: [s. n.], [Galería Vanguardia], 72-75.

<sup>31</sup> Puede consultarse al respecto: Sarriugarte, I. (2010). Ángel Bados: Entre la construcción de un lenguaje propio y a influencia del discurso oteicianos en los años 80. *Príncipe de Viana*, 249, 89 - 94.

misma<sup>32</sup>. Incorporó equipajes con palas y telas como las utilizadas en escenas militares, cajones y espejos, así como elementos de medición para poder indagar en el problema del espacio y el objeto, junto con la memoria y el tiempo, en una clara alusión a otras instalaciones de Joseph Beuys. Los objetos dialogan entre ellos frente al espectador, ordenan el espacio y el propio creador juega con el mismo y con el recuerdo al que alude cada elemento utilizado. Como vemos, su acercamiento al medio natural procede de un punto de vista crítico, no son trabajos del *land art*, pero su temática sirve para crear instalaciones llenas de cuestionamientos diversos, reflejo de su propio compromiso, tal como afirmaba: «En la época de las instalaciones, el tema era mi relación con el exterior, provenía del medio. Había una proyección, no sé si social o pública, en el tema del montaje»<sup>33</sup>.

El carácter social y contestatario de las obras de este periodo de Ángel Bados también se pudieron ver en una de las instalaciones efímeras más cercanas a los postulados de la naturaleza que presentó en 1980 en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra de Pamplona, bajo el título *¿Qué sonido es el de la montaña?* (Figura 5). A través de la contraposición de una pintura con una representación de un caballo en una montaña, dos luces fluorescentes en forma de cruz y varias herramientas como linternas o estandartes tipo puyas, junto con crin de caballo, se acercó al mundo del animal, desde un sentido antropológico. Dichos elementos conformadores de cultura se enfrentaban a la propia representación moderna del caballo o las luces de los fluorescentes y el mismo espacio de la sala de exposiciones, con lo que la percepción y representación de la imagen de la naturaleza se complicaba con la colocación de las luces y adentraba al espectador en los problemas de concepto que el propio título ofrecía. Aunque diferenciado con la obra del artista *povera* Jannis Kounellis, no podemos dejar de observar ciertas relaciones con la presentación de 12 caballos vivos en una galería en 1969 y esta instalación de Bados, aunque en este caso no fuera su único objetivo la crítica institucional y del objeto. No obstante, en la instalación se pretende realizar un cuestionamiento tanto de la representación o imagen de la montaña y el caballo como del propio concepto que quiere representar, ya que es la propia idea de la naturaleza y su sonido el que se quiere captar. En cierto modo, el artista trabaja a modo de un antropólogo, busca la esencia del propio arte en los elementos que tiene a su alrededor y en este caso se acerca a la conformación de la cultura y la identidad a través de signos y objetos al considerar el arte como una forma de conocimiento que permite al hombre ser capaz de simbolizar su relación con el medio. De ese modo, los elementos que ofrece permiten articular diversos mecanismos que ayudan a captar nuestro entorno<sup>34</sup>.

La recreación de un paisaje natural dentro de una galería de arte también fue elaborada por otros autores como Ramón Zuriarrain (San Sebastián, 1948) quien, en varios de sus trabajos pictóricos de este periodo jugó con los motivos del medio natural y la figuración en transformación. Sin embargo, en 1978 dio un paso adelante en una exposición individual de la Galería Recalde de Bilbao donde plasmó una propuesta plástica a modo de instalación en la que a través de paisajes pintados en lienzos y animales pintados y recortados con el motivo de caballos nuevamente, pastando, a los que les añadía piel de leopardo, para jugar con las percepciones y las construcciones establecidas. Zuriarrain ofreció un nuevo escenario natural que pro-

<sup>32</sup> Bados, A. (1979). *Ángel Bados Iparragirre* [Cat. Exp.], exposición itinerante, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, [D. L.]

<sup>33</sup> Aguiriano, M. (1990). Ángel Bados. *Zehar: revista de Arteleku*, 2, p. 5. (4-6)

<sup>34</sup> Bados, A. (1980). *A propósito de mi trabajo en Pamplona para la sala de cultura. Ángel Bados*. [Cat. Exp.], 18 febrero – 5 mayo 1980, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra. Pamplona: Gráficas Eguzkiza [D.L.], s. p.

vocara una reflexión sobre la representación y la realidad, así como acerca de lo originario y la naturaleza con una fuerte complejidad conceptual.



Figura 5. Ángel Bados. *¿Qué sonido es el de la montaña?*. 1980. Imagen extraída del catálogo de exposición: *A propósito de mi trabajo en Pamplona para la sala de cultura. Ángel Bados*. [Cat. Exp.], 18 febrero – 5 mayo 1980, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra. Pamplona, Gráficas Eguzkiza [D.L.], s. p.

Cercano en la temática de la naturaleza, pero alejado en los procedimientos conceptuales, Vicente Ameztoy fue uno de los artistas vascos que más de cerca vivió la inmersión en la naturaleza y conformó una obra muy original y significativa siempre en torno al mundo vegetal y a la idiosincrasia del paisaje vasco. Con una clara tendencia figurativa, sus paisajes naturales pronto empiezan a llenarse de presencias figurativas cada vez más efímeras y cercanas a los juegos mágicos y surrealistas de artistas como Magritte, pero sin olvidar la realidad del entorno vasco que le rodea. No obstante, a mediados de la década que nos atañe, se produjo un cambio en su pintura al incluir figuras humanas metamorfoseadas en diferentes elementos vegetales que perturbaban el significado icónico de los cuadros. El pintor canta y exalta lo rural frente a la civilización, la cual aparecerá como una amenaza frente a lo virgen de lo humano y lo natural. En ese sentido, los cuerpos se transforman en hierbas, ramas, troncos u hojas que hacen difícil encontrar los límites entre los seres humanos y la naturaleza. En su caso, el tema de la transformación de la naturaleza no pasa por una acción física realizada por el artista y después documentada en fotografías o películas, como hacían Fina Miralles o Ana Mendieta; sino que Ameztoy realizaba de manera previa el mismo trabajo conceptual, y lo reflejaba en la tela pictórica de modo más tradicional. Es interesante comprobar el conocimiento que Vicente Ameztoy tiene de algunos de los planteamientos del land art internacional para 1973, ya que en una entrevista cuando fue preguntado por su interés en el paisaje y su posibilidad de intervenir directamente

sobre el mismo, el artista guipuzcoano señaló que sus preocupaciones las trasladaba directamente sobre la pintura y que veía lejano el dar el paso hacia la manipulación artística de la naturaleza, pero que conocía la obra de Christo<sup>35</sup>.

Un ejemplo de lo más significativo del proceder de Amezttoy lo encontramos en el *Tríptico* de 1976 (Figura 6), donde a modo de pala de altar, enmarcada por varas de avellano reales que podía llegar a cerrarse y una parte superior con la representación de paneles de abejas, ofrece una obra de preciosismo técnico en la representación de un espacio natural, tanto en su superficie como en las raíces, donde se instalan cinco personajes que se han desfigurado a base de pajas, hierbas, hojas, setas, hortalizas o troncos en vez de cabezas, brazos o cuerpos<sup>36</sup>. En el fondo es una foto de familia que se ve alterada por el abismo de la tierra abierta y sobre todo, por la metamorfosis sufrida por los componentes de la misma. Una metamorfosis que, al igual que narraba Ovidio, se podía producir en el ser humano hacia un vegetal, un animal o una piedra. En este caso, se produce una transmutación que demuestra la imposible separación de la condición del ser humano de su ser natural, un aspecto que el artista continuará indagando y demostrando en muchas otras obras de este periodo<sup>37</sup>.



Figura 6. Vicente Amezttoy. *Tríptico*, 1977. Óleo sobre lienzo, varas de avellano. Colección Kutxa Bilduma.

<sup>35</sup> Gastaminza, G. (1973). Vicente Amezttoy: El paisaje es para mí un escenario, un medio de expresión. *La Voz de España*, [San Sebastián], 3 marzo 1973; 20.

<sup>36</sup> Rosa Valverde señaló que los personajes que Amezttoy representó en este cuadro eran ellos en un encuentro que tuvieron un 22 de agosto de 1975 y por ello el número 22 realizado a base de guisantes. Valverde, R. (2002). *op. cit.* 74.

<sup>37</sup> VV. AA. (1991). *Karne & Klorofila. Vicente Amezttoy. Bilduma/Recopilación (1976-1990)*. [Cat. Exp.], Sala de Exposiciones de Arteleku, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.

Lógicamente, el interés por la tierra y sus significados estéticos no desaparecieron con el fin de la década. Algunos artistas continuaron por la senda representativa del paisaje y otros se interesaron por desarrollar un lenguaje en conexión con la naturaleza en su vertiente más reflexiva<sup>38</sup>. Entre los múltiples ejemplos posteriores señalaremos la figura de Agustín Ibarrola quien descubrió un nuevo campo de acción sumamente fértil en el trabajo con la naturaleza. Desde 1982 hasta 1998 elaboró una de las obras más significativas dentro de la intervención del entorno en el bosque de Oma, en Vizcaya. Por medio de la pintura de troncos de los árboles, el autor reflexionó sobre el espacio natural, el arte y su recepción conformando un lugar mágico para jugar con la percepción y el entorno que, además, ha sido considerado como uno de los primeros ejemplos de *land art* llevado a cabo en el País Vasco<sup>39</sup>.

### Ecologismo y arte vasco en los años setenta

Como ya hemos apuntado, uno de los factores que consideramos que provocaron una mayor atención al medioambiente y su derivación estética fue el hecho de que en estos años hubo una notable atención a la problemática de la contaminación y la amenaza nuclear, con una deriva reivindicativa y ecológica. Con todo, las propuestas artísticas que se hicieron eco de tales problemas no nos permiten hablar de un arte ecológico tal como se entiende en su materialización para mejorar el medio ambiente<sup>40</sup>; aunque el objetivo de las mismas era similar y demostraban igualmente una ética y una preocupación considerable por las transformaciones que se estaban viviendo.

Como ya hemos relatado, los artistas vascos tomaron parte de las movilizaciones en contra de las centrales nucleares que se querían construir en la costa vasca, conformándose el diseño de Chillida en una imagen arquetípica de los movimientos antinucleares de toda una sociedad. Sin embargo, otros muchos artistas participaron en esa denuncia, desde Oteiza con su *Estela funeraria señalando la proximidad de Lemoiz* de 1973 hasta el cartel de Carlos Zabala para una jornada popular de 1980 para pedir la paralización de la central nuclear de Lemoiz<sup>41</sup>.

Cercano a los planteamientos ecologistas imperantes del momento debemos destacar la instalación que el grupo Ikutze<sup>42</sup> llevó a cabo en mayo de 1974 titulada

<sup>38</sup> Es interesante mencionar los trabajos de jóvenes artistas como Inés Medina o Ricardo Catania quienes partían de un trabajo abstracto y analítico que poco a poco necesitan exteriorizar y poner en diálogo con el entorno que les rodea. En sus experimentaciones el paisaje no es el objeto del arte, sino que actúa como marco-espacio para diversos planteamientos, que en el caso de Catania llega incluso a configurarse como un marco referencial para interactuar con sus construcciones.

<sup>39</sup> Puede consultarse al respecto: (2000). *Ibarrola. El bosque de Oma. Omako basoa*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

<sup>40</sup> Arribas Herguedas F. (2015). Arte, naturaleza y ecología. En T. Raquejo y J. M<sup>a</sup>. Parreño (Eds.), *Arte y ecología*, (pp.191-216). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

<sup>41</sup> Las jornadas celebradas el 8 y 9 de noviembre en la Feria de Muestras de Bilbao reunieron más de 300 artistas de todas las disciplinas y de la misma se elaboró un mural por parte de Juan Luis Zumeta, Carlos Zabala «Arrastalu» y Vicente Amezttoy. Recientemente dicho mural se ha depositado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y por este motivo se ha celebrado una exposición comisariada por Iskandar Rementería bajo el título «Lemoiz gelditu» y «formas del paisaje» relativa tanto al festival como a todo el movimiento popular frente a la central nuclear de Lemoiz y su implicación en el paisaje. Puede consultarse al respecto: <https://www.museobilbao.com/exposiciones/lemoiz-gelditu-y-formas-del-paisaje-290> [Consulta: 15 de mayo de 2021].

<sup>42</sup> El grupo Ikutze (contacto en castellano) se conformó en Vizcaya en 1973 - 1974 por los artistas José Ibarrola, Montos Maoño, Elena Badía, Aurelio Garrote, Iñaki de la Fuente, Jesús Pastor, José Carlos Bayo, Miguel Ángel Domínguez y Raúl Ortega.

*Polución* y que fue objeto de polémica por los problemas que sufrieron con la censura<sup>43</sup>. Con motivo de una exposición del colectivo celebrada en las salas municipales de Baracaldo del 20 de mayo al 5 de junio, se mostraron tanto los trabajos individuales de pintura y fotografía de cada integrante del grupo, como también presentaron de manera conjunta en el centro de la sala una obra originada con desperdicios, para incidir en las contradicciones de la cultura del momento. La instalación se conformaba a modo de un laberinto elaborado con paneles blancos en cuyo interior, se alojaban múltiples residuos reales similares a los que se depositaban en las playas, tales como botes de plástico, cuerdas, cabezas de muñecas, tuberías o alquitrán, con lo que demostraban la manera en la que la civilización se autodegradaba con sus propios desperdicios. El objetivo no era crear una sala de horrores, sino ofrecer de manera visible la contaminación de la nueva sociedad industrial, para que el visitante tuviera en ese laberinto un «buen motivo de reflexión antes que de entretenimiento»<sup>44</sup>. Su preocupación radicaba en ilustrar la degradación que la tierra sufría debido a los nuevos modos de vida que se estaban imponiendo y que conllevaban una contaminación del medio de vida del hombre y suponían su imposibilidad para desarrollarse de manera adecuada. En realidad, la obra presentada por Ikutze recreaba los intereses del grupo, que ahondaban en una denuncia sobre los problemas ecologistas del momento como la contaminación de las playas o los problemas nucleares, aunque con un intento de introducirlo dentro de un espacio artístico que provocara ciertas sensaciones estéticas. En cierto sentido, pudo estar influenciado por el trabajo de Antoni Muntadas sobre el mismo tema y titulado igualmente *Polución Audiovisual* que pudo verse en los Encuentros de Pamplona de 1972 y que versaba sobre la contaminación informativa, sonora y de imágenes que se sufría. No obstante, el sentido del trabajo de Ikutze todavía estaba más cercano al de las primeras vanguardias en las que el cambio social y la transformación de la sociedad era una de las premisas más importantes que la obra de arte tenía y no tanto llegar a la desmaterialización de la misma.

Por último, no podemos dejar de señalar algunas acciones con intencionalidad estética que, a finales de los años setenta, se llevaron a cabo en el ámbito vasco. Nuevamente pese a ser escasas las manifestaciones o happenings que aunaban arte y vida en estos años, algunas de las que tuvieron lugar se centraron en los problemas medioambientales. Así lo recreó Vicente Ameztoy con motivo de la celebración del Festival de Cine Internacional de San Sebastián, donde se presentó disfrazado de mujer con la ropa típica tradicional vasca para entregar esquejes de pino que colocaba en la solapa de los asistentes en una crítica evidente a los programas de reforestación que se estaban llevando a cabo con el mencionado árbol por todo el País Vasco. En realidad estas acciones son la consecuencia lógica del momento que se está viviendo, con ilusión por los cambios y la capacidad de reivindicar libremente las ideas. En el fondo estas actividades contaban más con un componente irreverente e irónico que un fin estético, pero de igual modo, planteaban interrogantes sobre la estandarización del paisaje que en esos momentos empezaba a ser evidente. Además, Ameztoy recoge la misma idea en varias pinturas de este periodo donde se reconoce

<sup>43</sup> Tras la muestra de Baracaldo, la misma exposición se instaló en Portugalete, pero el mismo día de la inauguración se tuvo que cerrar por decisión de las autoridades municipales, ya que no contaba con los permisos que la instalación sobre la contaminación requería. Morón, C. (1974). Exposición de grabados en Portugalete. Durará hasta el próximo día 26. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*. 23 julio 1974, 5.

<sup>44</sup> M. (1974). Original exposición en Baracaldo. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. 31 mayo 1974, 5.

no solo la afectividad simbólica identitaria de los paisajes representados sino también un deseo por denunciar los problemas de la utilización y sobreexplotación de los campos y los bosques del País Vasco con la inclusión de especies no autóctonas más apropiadas para la especulación económica<sup>45</sup>. A través de su peculiar visión irónica conjuga espacios entre lo real y lo imaginado, con ciertas resonancias surrealistas, fantásticas y ensoñadoras pero que, sin embargo, no rechazan ni olvidan las características propias de los paisajes circundantes que se transforman y transmutan en un mundo nuevo, conformados en espacios de la memoria donde se recogen las huellas de su existencia.

## A modo de conclusión

La relevancia de la naturaleza en el arte vasco contemporáneo ha sido una constante que ha ayudado a la significación cultural de la creación artística y también en la propia construcción de la idea de territorio. Las múltiples formas en las que los artistas vascos han reflejado la naturaleza han sido múltiples y de variado signo, sin embargo, lo significativo de los años setenta fue la elaboración de nuevos modos de relación con las que ofrecer una visión nueva del paisaje y el medio, convertido en un concepto más amplio e integrador.

A pesar de la poca aceptación y desarrollo que los nuevos comportamientos artísticos del arte conceptual tuvieron en el País Vasco, podemos afirmar que las cuestiones relacionadas con la tierra y la naturaleza fueron las que mayor incidencia tuvieron entre los autores vascos en los años setenta. Las intervenciones en el medio natural o la apropiación artística de elementos naturales dentro del ámbito galerístico fueron las prácticas realizadas en estos nuevos lenguajes. Una de las razones que explican el acercamiento conceptual a posturas del *land art* lo encontramos en gran medida en la consideración cultural que el paisaje y la tierra han tenido tradicionalmente en el territorio vasco, con unos valores míticos y también estéticos que se han llegado a tomar como definitorios del mismo. La influencia ideológica nacionalista y los cuestionamientos antropológicos que estudiosos como José Miguel Barandiarán realizaron sobre el valor mítico de la tierra y de sus gentes, harán que varios artistas buceen en los restos e ideas escondidas en la tierra. En ese sentido, es curioso comprobar cómo frente al cosmopolitismo que la nueva figuración de los años setenta empieza a predominar en España, con muchas reminiscencias a lo urbano y a la cultura visual, en la región vasca las cuestiones cercanas al bosque y el verde paisaje de las montañas fueron las que se reflejaron en las posturas figurativas.

No podemos olvidar que el poder de atracción de la naturaleza ha sido una constante para creadores de todo el mundo por su capacidad evocadora y sensible, cuya esencia se ha querido representar en numerosas obras. En el caso de los autores vascos que hemos destacado de la década de los setenta existe un deseo por lanzar una mirada nueva y diferente sobre el paisaje y las montañas vascas, por considerarlos como receptáculos de memoria que guardan en sí unas señas de identidad originales de una cultura y una forma de ser. Sin embargo, en este periodo, los artistas demuestran una implicación diferente, los compromisos han cambiado y hay otros autores

---

<sup>45</sup> Un claro ejemplo de estas transformaciones es la obra perteneciente al Museo de Bellas Artes de Bilbao de 1977, *Sin Título, (Poxpolinak)* (Arias Navarro).

que consideran más importante poder ofrecer nuevos canales expresivos y creativos que cuestionen la propia obra de arte y las construcciones culturales heredadas, que reivindicar aspectos simbólicos identitarios, adoptando posturas individualistas y definitorias del artista posmoderno que en años posteriores se asentará.

Con todo, de lo que no cabe duda es que los ejemplos considerados y sus creadores fueron pioneros en ofrecer una ampliación del concepto convencional del arte, rompiendo ciertas barreras establecidas en esos años y que, posteriormente, otros autores han continuado hasta llegar en la actualidad a estar en pleno desarrollo debido a la preocupación medioambiental y la crisis ecológica que padecemos y que el arte, en su capacidad simbólica, se encarga de expresar y revelar.

## Bibliografía

- Albelda, J. (2015). Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo Arte-Naturaleza. En T. Raquejo y J.M. Parreño (Eds.), *Arte y ecología* (pp. 219-246). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Aguiriano, M. (1990). Ángel Bados. *Zehar: revista de Arteleku*, 2, 4-6.
- Aranzasti, M<sup>a</sup>. J. (2020). *Poética retrospectiva. Antton Elizegi*. San Sebastián: San Telmo Museoa.
- Arnaiz, A. (2006). Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza. *Ondare*, 25, 305-325.
- Bados, A. (1979). *Ángel Bados Iparragirre* [Cat. Exp.], exposición itinerante, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, [D. L.]
- Bados, A. (1980). *A propósito de mi trabajo en Pamplona para la sala de cultura. Ángel Bados*. [Cat. Exp.], 18 febrero – 5 mayo 1980, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra. Pamplona: Gráficas Eguzkiza [D.L.]
- Bozal, V. (2004) *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid, Ediciones Siruela.
- De Pablo, S. (1996). *Cien años de cine en el País Vasco, (1896 – 1995)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava. Departamento de Cultura y Educación.
- Elorza, A. (1974). El tema rural en los orígenes literarios del nacionalismo vasco. En M. Chevalier, F. López, J. Pérez, N. Salomon (Dirs), *Actas del Quinto congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 355-376). Burdeos: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos; Université de Bordeaux III, 1977.
- Errialde (1972). Gipuzkoako baserri batean, gau txori. Juan Luis Goenaga, euskal pintore gaztea. *Zeruko Argia*, 510, 10 diciembre 1972, 1.
- Gastaminza, G. (1973). Vicente Ameztoy: El paisaje es para mí un escenario, un medio de expresión. *La Voz de España*, 3 marzo 1973, 20.
- Morón, C. (1974). Exposición de grabados en Portugalete. Durará hasta el próximo día 26. *El Correo Español – El Pueblo Vasco*. 23 julio 1974, 5.
- López Romo, R. (2012) *Euskadi en duelo. La central nuclear de Lemoiz como símbolo de la Transición vasca*. San Sebastián [D. L.]: Fundación 2012 Fundazioa.
- Oteiza, J. (1994). *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética de alma vasca*. (5<sup>a</sup> edición). Pamplona: Pamiela.
- Pérez Ocaña, O. L. (2018). *Land Art en España*. Barcelona: Ediciones Rubeo.
- Portell, J. M<sup>a</sup>. (1974). La contaminación en Bilbao. *La Gaceta del Norte*, 15 septiembre 1974, 41-44.

- Sarriugarte, I. (2008). Rebelde con causa: la obra artística de José Ramón Sainz Morquillas en los años 80 y 90. *Bidebarrieta*, 19, 409-432.
- Sarriugarte, I. (2010). Ángel Bados: Entre la construcción de un lenguaje propio y a influencia del discurso oteicianos en los años 80. *Príncipe de Viana*, 249, 87 – 118.
- Vivas, I., Arnaiz A. (2007). Los paisajes y su reverso: identidad cultural y estética en la percepción del territorio vasco. *Fabrikart*, 7, 180-194.
- VV. AA. (1973). *Juan Luis Goenaga*, [Cat. Exp.], noviembre 1973, Salas Municipales de Cultura, Paseo de Ezkurdi, Durango: [s.n.].
- VV. AA. (1976). *Goenaga, óleos, fotografías, cajas, objetos*. [Cat. Exp.], octubre 1976, Galería Iolas Velasco, Madrid, [s. n.]
- VV. AA. (1980). *A propósito de mi trabajo en Pamplona para la sala de cultura. Ángel Bados*. [Cat. Exp.], 18 febrero – 5 mayo 1980, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra. Pamplona, Gráficas Eguzkiza [D.L.].
- VV. AA. (1980). *Bizkaiko pintura gaur*. [Cat. Exp.], diciembre 1979 – abril 1980, Aula de Cultura de Bilbao. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao.
- VV. AA. (1982). *Goenaga, 1975-1982*, [Folleto], 8-19 noviembre 1982, Aula de Cultura, Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao.
- VV. AA. (1991). *Karne & Klorofila. Vicente Ameztoy. Bilduma/Recopilación (1976-1990)*. [Cat. Exp.], Arteleku. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.
- VV. AA. (1991) *Morquillas*. [Cat. Exp.], itinerante, Galería Vanguardia, Bilbao: [s. n.], [Galería Vanguardia].
- VV. AA. (1995). *Juan Luis Goenaga. «Ilbeltza» (por caminos de sombras y silencio). Obras: 1969-1995*. [Cat. Exp.], 23 noviembre 1995 – 13 enero 1996, Koldo Mitxelena Kulturunea. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- VV. AA. (2000). *Ibarrola. El bosque de Oma. Omako basoa*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- VV.AA. (2002). *25 años en Rosa: Una exposición retrospectiva de Rosa Valverde. 1977-2002* [Cat. Exp.], San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- VV. AA. (2019). *Ameztoy*. [Cat. Exp.], 12 febrero-17 mayo 2020, Museo Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- <https://www.museobilbao.com/exposiciones/lemoiz-gelditu-y-formas-del-paisaje-290> [Consulta: 15 de mayo de 2021].