

IBARROLA, DESTINO Y CARACTER

Carlos Martínez Gorriarán

Hace poco, tras visitar la casa de Agustín Ibarrola y el gran almacén en que guarda buena parte de su obra, me preguntaba cómo podría explicar el interés de su trabajo, para mí extraordinario, en un momento como este, cuando coinciden diversas circunstancias que dificultan su recepción libre de prejuicios. Me refiero tanto a las circunstancias políticas, ahora determinantes en el País Vasco, como a las propias del mundo del arte –bastante determinado por la política en el País Vasco. Parece como si ambas hubieran conspirado para convertir a Agustín Ibarrola en una reducción abusiva de su personalidad: para unos es un ciudadano ejemplar por su compromiso político, que además se dedica al arte; para otros, un artista poco interesante hoy en día, que llama la atención con sus declaraciones políticas. No es un desgarrado que padezca en solitario; le acompañan en esa jibarización numerosos escritores, por ejemplo, pero su caso es bastante raro en el colectivo de artistas plásticos, sino insólito. Por eso quiero dedicar las páginas siguientes a mostrar no sólo que Ibarrola es un artista comprometido en las causas democráticas más próximas e inmediatas - algo sabido, pero tampoco tan frecuente como se presume -, sino también un artista de gran interés. En realidad, creo que estamos en presencia de una personalidad para la que compromiso cívico y estético son inseparables por muy profundas razones. Voy a tratar de profundizar en esas razones, y me explico: es relativamente fácil presentar la trayectoria artística de Ibarrola, y justificarla con esto, enumerando los muchos nobles empeños vanguardistas en los que ha participado: Equipo 57, Estampa Popular, el Grupo Emen, etcétera. El resultado de esta enumeración, previsible, define a Ibarrola como un honrado artista de vanguardia, honrosa calificación que además reserva sitio hospitalario al compromiso político, primero en el Partido Comunista (desde 1962) y luego en colectivos cívicos. Todo esto es fácil de comprobar y relatar porque está bastante bien documentado: tiene su lugar en los libros de referencia y sobre todo en los museos, instituciones que al fin y al cabo son, como ha escrito Félix de Azúa, las únicas que hoy en día definen que debemos considerar arte para prestarles el correspondiente homenaje de admiración y elogio. El criterio es muy sencillo: arte es lo que se guarda y exhibe en los museos. Pues bien, en los museos hay arte ibarroliano (pinturas, esculturas y grabados) de las décadas de los cincuenta,

sesenta y setenta, pero muy poco del posterior. Sin embargo, Ibarrola produce algunas de sus obras más significativas después de 1980. El problema puede formularse así: ¿por qué Ibarrola ha dejado de contar, o se ha quedado en el pasado para las instituciones que definen qué es arte relevante y qué no lo es?

Hay una anécdota muy representativa a la hora de enfocar este problema. En 1980, Ibarrola fue uno de los artistas contratados para renovar la vieja Escuela de Bellas Artes de Bilbao, reconvertida en Facultad de Bellas Artes de la nueva Universidad del País Vasco (el País Vasco no tuvo universidad pública antes de esa fecha tardía). Cinco años después Ibarrola era expulsado de la Facultad aduciendo que carecía del título académico de licenciado que necesitan los profesores universitarios. Sin embargo, esta excusa administrativa suena a excusa ofensiva si se tiene en cuenta que la universidad tiene y tenía sus propios procedimientos administrativos para contratar como profesores a profesionales “de reconocido prestigio” (fórmula al uso en estos casos). La explicación hay que buscarla más bien en el hecho de que la carrera universitaria dura cinco años, los suficientes para que la primera promoción de la flamante facultad se convirtiera en la nueva generación de profesores sin solución de continuidad, expulsando a los profesores *provisionales* como Agustín Ibarrola.

La renovación de la Facultad de Bellas Artes en el sentido de convertirla en el principal laboratorio didáctico y experimental de la *vanguardia vasca* era una de las reivindicaciones de política cultural más apoyada por los artistas que habían protagonizado el movimiento de la Escuela Vasca, fundado en 1966 y liderado sobre todo por Oteiza, Basterretxea e Ibarrola. Los dos primeros se mantuvieron cautamente al margen de compromisos más concretos, pero no fue el caso de Ibarrola. Agustín fue utilizado para poner en marcha una facultad con un programa que pronto se revelaría ilusorio, precisamente cuando le pusieron en la calle. El vanguardismo vasco que representaba Ibarrola había dejado de tener el menor atractivo para los jóvenes artistas recién licenciados - y promovidos a profesores, como Badiola, Bados, Moraza y algunos otros -, que miraban hacia Nueva York, Londres y Berlín en busca de ideas y referencias más excitantes. Considerando que Ibarrola no tenía nada que enseñar y era más bien un obstáculo a remover, adoptaron a Oteiza como su “modelo ético” precisamente porque, según la versión mítica y narcisista (y en buena parte falsa) del propio escultor, Oteiza había sabido retirarse a tiempo del campo del arte para dejarlo

expedito a los nuevos artistas de su generación, enfáticamente bautizada en 1985 como la *Nueva Escultura Vasca*.

Agotado el programa del viejo vanguardismo vasco, de carácter netamente nacionalista, Ibarrola podía haber elegido una de las dos alternativas que aparecían nítidamente en el horizonte. Una, hacer como que ignoraba la situación y mantener el fuego sagrado de la sedicente *Escuela Vasca*, recurriendo a la necesaria impostura y contando con las simpatías del nacionalismo cultural; otra, abandonar ese terreno ya baldío y entrar (o permanecer) en alguna de las corrientes artísticas admitidas por el mundo internacional del arte. Fueron las que siguieron la mayoría de los artistas de su generación. Pero eligió una tercera muy diferente. Un camino personal que, de momento, le apartaba de ese mundo internacional y también, ya de modo permanente, del nacionalismo cultural vasco, anacrónico y agresivamente asfixiante.

El enigma Ibarrola no aparece al evocar sus pasos por los espacios admitidos de las vanguardias históricas, sino al tratar de entender el significado de su exclusión posterior tras la crisis de las vanguardias, o mejor, tras su vaciado de sentido al convertirse *la vanguardia* en cosa institucionalizada, en algo tan académico e integrado en el sistema de producción de signos, discursos y artefactos como lo fueron en su día las denostadas escuelas de Artes y Oficios, o la pintura de historia y género encargada para ornamento de los edificios oficiales e instrucción visual de sus visitantes. Porque hemos asistido, y asistimos, a una deglución golosa y bulímica de una abigarrada colección de transgresiones, provocaciones, desafíos y experiencias límite que han dejado de serlo, precisamente, cuando se han convertido en modelos y figuras repetibles y convencionales que los jóvenes aspirantes al estatuto de artista imitan de un modo no muy distinto, aunque sea en DVD o con instalaciones, a como imitaban los dibujos al carboncillo los aprendices de pintor de antaño. No es que el arte actual no haya crecido en este proceso, pero lo que está fuera de toda duda es que no ha crecido en oposición a las instituciones que conforman el sistema. Incluso en sus expresiones más transgresoras, o precisamente en éstas, resulta un arte integrado, políticamente correcto.

1. Destino y Carácter (un modo de acercarse a las biografías creativas)

Existen un par de conceptos biográficos que pueden resultar clarificadores para el asunto que nos traemos: los de *carácter* y *destino*. Tienen que ver, precisamente, con

el sentido o sinsentido de la existencia humana, dicho sea en términos muy amplios, y especialmente de la existencia entregada a la creación. Hay vidas que pueden explicarse como manifestaciones de un carácter singular que consigue imponerse a las circunstancias, y vidas que parecen orquestadas por un destino externo a la propia determinación. A grandes rasgos, las vidas heroicas y trágicas, sean famosas o anónimas, parecen vidas regidas por un destino necesariamente inexorable, en contraste con las que permiten ampliamente explayarse al carácter, sea deslumbrante o apocado.

La contraposición de los conceptos de *carácter* y *destino* en la comprensión de la biografía tiene largo recorrido. Con ocasión del Premio Cervantes de Literatura, que le concedieron el año 2005, Rafael Sánchez Ferlosio la utilizó para explicarnos su interpretación de la personalidad literaria de Don Quijote, cuya intrincada complejidad se despliega mejor desde ese peculiar punto de vista. Sánchez Ferlosio volvía, ampliándolo, al uso de esta distinción que empleara Walter Benjamin para comentar, a su vez, un aforismo de Nietzsche, que la sacó a colación para referirse a los estoicos. Hace unos días, José Luís Pardo nos recordaba a algunos amigos la sorprendente fertilidad de esta perspectiva cuando se trata de algo tan inopinado, a primera vista, como enfocar la filosofía reciente como si fuera una *inversión del platonismo*. Su muy sugerente comentario me indicó que quizás fuera igual de fértil para pensar en la obra de Agustín Ibarrola, gestada en una biografía estética impulsada por una compleja tensión entre *carácter* y *destino*.

Vayamos primero al entendimiento de ambos conceptos que propone Rafael Sánchez Ferlosio en *Carácter y destino*, su discurso de recepción del Premio Cervantes: "Sólo años después llegó a mis manos el ensayo de Walter Benjamín, "Destino y Carácter". Aquí, lo primero que hace el autor es separar netamente ambas nociones y, sobre todo, su conexión, al parecer originariamente derivada de una oscura interpretación de una oscura sentencia de tres palabras de Heráclito el oscuro. Al cabo de lo cual, cita una frase de Nietzsche, que me fue decisiva; ésta: "el que tiene carácter tiene también una experiencia que siempre vuelve". "Y esto significa - comenta Benjamín - que si uno tiene carácter, su destino es esencialmente constante; lo cual, a su vez, significa - y esta consecuencia ha sido tomada de los estoicos - que no tiene destino". (Fin de la cita)

Tal como lo aborda Benjamin, él mismo un hombre de carácter que no pudo escapar a su destino - suicidarse en Port Bou, en las puertas de España, para sustraerse a la Gestapo -, el asunto aparece planteado en términos de exclusión: o se tiene (se vive) un destino que se impone al carácter, o se tiene (se vive) un carácter autónomo del destino. En la vida sometida al destino la experiencia es irrepetible porque se mueve hacia un final cuya consumación dicta (es) el destino. En la biografía con carácter, por el contrario, la experiencia se repite una y otra vez –el eterno retorno nietzscheano- y, por consiguiente, entonces es el destino quien resulta eludido por la iteración de una experiencia que, al no terminar nunca del todo, impide toda consumación –excepto, naturalmente, la que impone el agotamiento del tiempo biológico.

Pero, ¿es así de tajante la distinción? Quizás esté demasiado pegada a la tragedia, donde Edipo es sin duda alguna el representante absoluto de la vida tiranizada por el destino. En el terreno del arte, de la experiencia estética, a medias entre tragedia y comedia, la obra es una manifestación del carácter, donde la ilación del argumento o del proyecto (militar en un *ismo*, por ejemplo) parece más que nada un fondo o escenario donde el carácter puede manifestarse, donde la experiencia se repite con variaciones que demuestran la unidad de un propósito: pensemos por ejemplo en Monet pintando sus series sistemáticas de lugares a distintas horas, o en las innumerables variantes de Picasso, Mondrian o Brancusi sobre el mismo asunto. O en las performances más recientes de Esther Ferrer o Bruce Nauman, cuidadosamente planificadas en los más ínfimos detalles, como rituales religiosos.

La creación artística es incapaz de separarse de la repetición de la experiencia, y en ese aspecto parece inclinarse más hacia la vida del carácter que hacia la del destino. Pero en esto también hay grados. Porque no se trata meramente de cultivar un tema para conseguir que la experiencia del carácter se imponga a la imprevisibilidad de un destino que llama a la puerta e irrumpe en la vida, a menudo destruyéndola o imponiéndole un sesgo completamente diferente. El destino trágico se impuso a Rothko, Pollock o Ana Mendieta. Y antes, un destino histórico arrolló a Malevich, Rothko o Popova. También es posible concebir y practicar el arte de modo que cada obra sea una experiencia única, encadenada con otras en una sucesión sometida a una lógica argumental - a un *proyecto*, en la jerga actual -, consumando la vida del creador en un destino que no tiene por qué ser trágico en el sentido fuerte, sino simplemente ascético y solitario, fundado en la renuncia a todo lo que estorbe para la finalidad

trascendente. De lo que se trata, en suma, es de huir de la contingencia banal, característica de la comedia. Aunque algunas existencias narradas a la luz heroica de la tragedia no consigan ocultar la comedia del carácter que se mueve por los bastidores.

Las variadas combinaciones de carácter y destino que sugiere la historia reciente del arte conducen a sospechar de la afirmación de que sólo haya personajes de un tipo u otro, carácter o destino. No es así a juicio de Ferlosio. A su juicio, Sancho Panza es evidentemente un personaje de carácter, y sin duda Don Quijote también, pero éste último bajo una "condición especialísima", que por otra parte aparece unida a la calidad de ser un *hombre de acción*, aunque sea una acción tan delirante como la del hidalgo manchego itinerante. Es en la acción, en su comprensión, donde aparece el esquivo nexo entre destino y acción: le llamamos *sentido*. Dice Ferlosio:

"La manifestación del carácter en su plenitud, que es igual que decir "en su gratuidad", es privilegio eminente de la comedia. La palabra "drama" quiere decir precisamente "acción", y es la acción, la acción con sentido, la proyección de intenciones y designios, los trabajos racionalmente dirigidos al logro de los fines lo que constituye un "argumento" en el sentido fuerte, y no pertenece por lo tanto al orden del carácter, sino al orden del destino."

Lo que significa que el "orden del destino" tiene sentido porque está conducido por un argumento dirigido a una finalidad externa y ajena al carácter. Puede tratarse de una finalidad personal, política, científica o también estética (en última instancia el del destino es un orden fáustico, típico del creador totalitario cuya acción se justifica en sí misma por el poder de crear o destruir, como derecho de conquista, pero entrar en esto nos alejaría demasiado del asunto). Si reparamos en las relaciones de esta idea con el arte, pronto se descubre que el arte de vanguardia, en tanto que arte de o para la acción, es un arte ubicado en el que Ferlosio llama *orden del destino*.

¿Cómo afecta esto a la comprensión del trabajo de Ibarrola? En la época de su vanguardismo más clásico, el neoconstructivismo racionalista de Equipo 57, de un modo evidente: Equipo 57 es un ejemplo perfecto de ascetismo estético que llega a la anulación del carácter personal, de sus manifestaciones en obras singulares, en beneficio de un proyecto colectivo ligado a una finalidad impersonal, a un destino de revolución política y cultural. Aunque es un colectivo que debería estudiarse más y mejor, es innegable a estas alturas que este grupo de artistas (además de Ibarrola,

Pepe Duarte, Angel Duarte, Juan Serrano y Juan Cuenca) representó uno de los ejemplos más depurados de vanguardismo que hubo en España: no se limitó a disolver la personalidad de sus componentes en una firma colectiva, sino que además obtuvo proyección internacional (Torkil Hansen y Marino di Teana se integraron en el grupo, que tuvo el apoyo de Mortensen y Max Bill) como un aguerrido representante del racionalismo más combativo contra el *irracionalismo* del Pop-art y las corrientes neodadaístas emergentes en la época, por no hablar del expresionismo abstracto y del expresionismo domesticado de la Escuela de París. Y Equipo 57 cumplió estrictamente con el guión inexorable del orden del destino: la comuna se disolvió en la práctica, hacia 1962, cuando ya no pudo sostener la pureza dogmática de sus primeras intenciones programáticas. Le pudo, en realidad, la evolución de una historia incontrolable y contingente, la evolución de la cultura moderna, muy diferente a la Historia trascendental y heroica de marchamo marxista que esa vanguardia creía promover y representar. Viene al caso otra cita de Ferlosio:

“El tiempo del deporte "agónico", modelo del tiempo del destino del que Benjamín dice que "no tiene presente", es el tiempo de la historia. Supuesto que por "historia" se entiende aquel acontecer que está, como diría un periodista, "preñado de sentido", que es una bien tratada y consecuente sucesión argumental de designios propuestos, perseguidos, contendidos en campos de batalla y alcanzados o frustrados, mal podría caber en ella la felicidad, que, al no tener sentido, tampoco tendría una sola línea que escribir. Salvo que hoy parece que el estigma de "lo histórico" ha penetrado e inficcionado tan profundamente el mundo de la vida, que se ha apoderado de casi todas las cosas y hechos de los hombres.”

¿Qué le queda a un artista con destino cuando la Historia le muestra su negra espalda fantasmagórica, cuando el entusiasmo de moverse en una dirección prefijada, que es la de la Razón (o el Mito), aparece como algo puramente ilusorio? No hay mucho más que hacer que resignarse a elegir entre representar la farsa de que se sigue en vanguardia (¿de qué? ¿hacia dónde?), tirarse por la ventana o... elegir la experiencia del presente, dando su oportunidad al carácter, con todo su poder comediante. Volvamos de nuevo al memorable análisis de Ferlosio. Pues podría parecer que destino y carácter se excluyen, pero la exclusión no es su relación única. Hay personajes, como Don Quijote, que “desde el orden del carácter todos sus hechos van a verse virtualmente revestidos con las galas del orden del destino.” Y añade Ferlosio:

“la sin par naturaleza de Don Quijote estaba en ser un personaje de carácter cuyo carácter consistía en querer ser un personaje de destino. Sus acciones, en la narración que simultáneamente se les superpone, aparecen transfiguradas precisamente como destino. Pero en la misma medida en que tal transfiguración es producto de un empecinado esfuerzo del carácter, no se trata, en modo alguno, de una especie de hibridaje entre los dos órdenes. El ser personaje de destino es la obra de su carácter; por eso, lejos de disminuir su condición de personaje de carácter, la confirma y reduplica.”

Como es bien sabido (sería intolerable que no fuera así, tras padecer el centenario cervantino), sólo tras ser derrotado regresa Don Quijote a su casa para morir en cristiana resignación, una vez que ha descubierto lo ilusorio del destino perseguido y la trágica imposibilidad de vivir un presente que abomina de su carácter extemporáneo. Encarado a la posibilidad de continuar la farsa, Don Quijote eligió ser él mismo y retirarse de la vida, huir del presente, refugiarse en la muerte. La experiencia cotidiana y corriente, la repetición rutinaria de las experiencias que impone el orden del carácter, no era una alternativa plausible para él.

2. Arte y vanguardismo después de la vanguardia

La vanguardia, en sus diferentes corrientes, ha sido un arte de acción, activista. Algunas vanguardias tenían un severo manifiesto programático –es el caso de Equipo 57 y del grupo Emen-, y otras un programa paródico rebosante de sarcasmos, pero parece evidente que todos los artistas *de vanguardia* lo han sido no por defender un modelo de sistema, sino por entender y practicar el arte como una forma de acción. Basta con que recordemos los programas constructivistas, racionalistas y futuristas, los contraprogramas dadaístas y los innumerables manifiestos y exposiciones con ansias de transgresión que jalonan el discurrir del arte desde principios del siglo XX hasta bien entrados los setenta. Se trataba de una acción con un argumento que debía transmitirle sentido, encadenando actos y obras con vistas a la consecución de una finalidad. La finalidad invocada puede ser de lo más diversa, incluso no aparecer como tal o hacerlo como negación de la posibilidad de que haya una finalidad, como pasa con los dadaístas de Zurich, pero las excepciones a este caso confirman la regla general que sigue. Un artista de vanguardia es alguien que hace (o destruye) cosas, obras o acciones tendentes a la consumación de un fin, que puede ser incluso –a menudo lo

es- la superación histórica irreversible del arte tradicional, su destrucción si es preciso (un “joven guardia rojo” de la Revolución Cultural maoísta sería en este caso el ejemplo más acabado de vanguardista estético consecuente, pero seguir esta inquietante posibilidad nos alejaría otra vez del tema). O salvar el fuego destructor del Louvre, como ensoñó Cocteau.

La pregunta que debe contestar el genuino artista de vanguardia siempre es la misma: *y tú, ¿para qué haces esto?* Es una herencia de la tradición religiosa que nos previene de que al final de nuestra vida seremos llamados a justificarla en el juicio de nuestros actos. No es ningún secreto que el arte ha sido una de las religiones sustitutivas de la modernidad, una forma de destino religioso, trágico, impuesto al carácter disoluto y sensual de los sujetos.

Y tú, ¿para qué haces esto? Agustín Ibarrola tuvo respuestas para esta pregunta durante muchos años. En el Equipo 57 hacía arte para experimentar las posibilidades de una teoría del espacio con base matemática - la Teoría de la Interacción del Espacio Plástico, que ha seguido empleando, pero con mucha más libertad, en todas sus obras posteriores. En Estampa Popular movilizaba la conciencia política de la sociedad dormida por la dictadura. Y quiso contribuir al desarrollo de una cultura vasca democrática, basado en un imaginario nacionalista aunque él no lo fuera, en los grupos de la Escuela Vasca y sus muchas vicisitudes. Agustín Ibarrola redactaba y suscribía meditados manifiestos, formaba colectivos, reflexionaba en las consecuencias sociales del arte y proponía acciones consecuentes, sufría represalias y condenas (estuvo preso en la cárcel franquista en 1962-65, 1967-69 y 1973) por vincular vanguardia política y artística. Diseñaba carteles y emblemas para organizaciones políticas y sindicales, y muchas imágenes salidas de sus manos se convirtieron en iconos populares de la movilización por la democracia en el País Vasco. Ibarrola era imitado y plagiado -la mejor señal del éxito- por otros artistas porque sus obras habían calado muy hondo en el imaginario colectivo. Editaba grandes tiradas de sus grabados, que se vendían muy baratos y sin atenerse a las estrictas normas de tirada y numeración controlada. Cualquiera podía tener en su casa un Ibarrola comprado a un precio que hoy parece absurdo. Y quienes lo poseían podían disfrutar tanto de su fuerza expresiva sin par -porque Ibarrola es uno de los grandes grabadores españoles modernos- como conmovearse con su significado político para sentirse emocionalmente vinculado a cientos o miles de conciudadanos desconocidos

que latían al mismo tiempo contra las dictaduras del arte vulgar y la de Franco. La vanguardia, tal como la entendía y practicaba la generación de Agustín Ibarrola, había triunfado plenamente. ¿O no fue así?

Llegó un día, distinto para cada uno, en que las ilusiones vanguardistas fueron deshaciéndose como niebla matutina bajo el sol del mediodía. La democracia no fue, finalmente, una subversión creativa del viejo orden y el inicio del mundo previsto, sino un sistema para convivir con el presente donde las vanguardias sobraban, salvo domesticadas como parodias de sí mismas, o quizás confinadas en márgenes remotos de la sociedad. El movimiento de la Escuela Vasca se desintegró en pura propaganda y celebración de la hegemonía nacionalista y del horror de un terrorismo en ascenso. Naturalmente, Ibarrola fue uno de los primeros marginados por el nuevo sistema. Perseverante en carácter, no se acomodó a las parodias vanguardistas, y no quiso integrarse en la hegemonía cultural nacionalista. Se rebeló contra el orden del destino que venía con esa alternativa.

Por razones insobornables, la obra de Ibarrola no pudo encajar ni en la posmodernidad irónica –aunque no falten rasgos de esta sensibilidad contemporánea en su trabajo, por ejemplo en la escollera pintada de Llanes– ni, menos aún, en el vanguardismo institucional, que en el País Vasco ha quedado condicionado de diversos modos por la hegemonía nacionalista, con su versión cosmopolita en el Guggenheim bilbaíno y la versión doméstica en las colecciones locales y en la proliferación de monumentos emblemáticos de la etnicidad estética. En efecto, el nacionalismo cultural no tiene inconveniente en hacer suyas las *vanguardias* internacionales, y tampoco renuncia a mantener al *vanguardismo* étnico vasco con respiración asistida. Lo que no soporta ni admite es aquel vanguardismo vasco que no sea étnico o no parezca clasificable en el sistema internacional (una política de ninguneo similar a la de la Real Sociedad, que ficha extranjeros y vascos, pero nunca a otros españoles). Pero Ibarrola seguía empeñado en crear una obra paradigmática de ese “vanguardismo vasco nada étnico”, indigerible para el régimen. Una pequeña muestra de esta alérgica intolerancia fue la retirada y arrumbamiento en un vertedero de las pequeñas esculturas de cemento presentes en los puertos de Vizcaya, encargadas a Ibarrola por un consejero socialista del Gobierno vasco precedente.

A principios de los años ochenta, Ibarrola inició un conjunto de obras donde volvía a los problemas seminales del Equipo 57: el espacio en el plano de la imagen, sus leyes y

sus posibilidades de acuerdo con las aporías de la unidad y la continuidad (parecidas, en el planteamiento, a las famosas imágenes de Escher). Algunas eran abstractas en el viejo sentido, otras incluían algunos de sus iconos clásicos: caseríos, herramientas, perfiles humanos. Pero el lienzo pronto dejó de ser suficiente. Tras experimentar las posibilidades expresivas que brindan las traviesas ferroviarias, Ibarrola descubre la intervención en el paisaje de Oma, en los pinares (cultivados) del recóndito e idílico vallecito vizcaíno donde tiene un hermoso caserío.

De modo autónomo, Ibarrola llegaba a la misma conclusión que otros artistas inmersos en lo que se ha llamado *land-art*, convertir el paisaje no en asunto ni en trasfondo de una acción, sino en espacio activo y agente principal de la acción artística misma, absolutamente arraigada en el presente. Las obras propias del *land-art*, arte de la tierra, son inseparables del lugar y del tiempo, irreproducibles en una reproducción: son arte del *aquí* y del *ahora*, de este sitio y este momento. Para conocerlas hay que verlas y recorrerlas en su lugar, del que no pueden desarraigarse sin desaparecer. Sin pretensiones, esta forma de arte ha restaurado la célebre aura que Walter Benjamin daba por agonizante con el advenimiento de la reproductibilidad técnica. El bosque pintado de Oma ha sido reproducido en centenares de fotografías de todos los tipos, desde el estudio sesudo hasta la propaganda turística oficial, pero ninguna puede hacerle justicia por su estaticidad, antagónica del desplazamiento atento y activo que reclama.

¿Qué ha ocurrido para hacer posible este retorno del aura? : que el experimento de vanguardia, consumado en su repetición mecánica e imitativa, ha dejado paso a las experiencias únicas que brotan del humus vanguardista. El experimento tenía sentido en la vanguardia porque ésta evolucionó como una sucesión de experimentos en pos de un resultado. Es el argumento histórico que, hasta hace poco, exponía espléndidamente en sus salas la colección del MOMA de Nueva York, dispersado ahora por una reforma arquitectónica que certifica la defunción del *sentido de la Historia* como argumento del genuino vanguardismo. Disueltos los enlaces evolutivos que ligaban a Cézanne con el Cubismo, a éste con el Constructivismo y el Futurismo, etcétera, las obras de arte han devenido sucesos aislados, raros artificios de una epifanía incomprensible o carísimas joyas perdidas en el plano desértico de un expandido *nonsense*. En definitiva, manifestaciones del carácter, y como tales gratuitas fuera de la comedia misma del arte.

El olvido o la banalización al que fue rápidamente sometida la obra de Ibarrola en su lugar natural, el País Vasco, forma parte de un proceso semejante. Que nadie reparara prácticamente, hasta la exposición antológica del museo donostiarra de San Telmo en 1992, en los nexos formales y argumentales que conducen desde el racionalismo espacial de Equipo 57 hasta las obras -¡mal llamadas!- de "realismo social" y luego al bosque de Oma, habla elocuentemente del rápido deterioro de la memoria, del alzheimer colectivo que padece la sociedad vasca en todos los campos, con su *establishment* cultural a la cabeza.

Pero finiquitado el experimento emerge la experiencia que, a diferencia del primero, resulta autosuficiente porque no se justifica en que algo sucederá en el futuro anticipado, sino que es el resultado mismo, un puro presente. El arte de Ibarrola es un espléndido ejemplo del modo en que el vanguardismo pasó de ser un arte de experimentos que miran al futuro a un arte de experiencias para vivir el presente. Hay una concurrencia comparable en el campo del compromiso político: Ibarrola ya no se pronuncia por una sociedad ideal remota que necesite del sacrificio del presente, sino que reclama la actualización de la libertad aquí y ahora, uniéndose (y como siempre, en vanguardia) a la movilización contra ETA y el nacionalismo que se beneficia de la violencia que padece la oposición. En esta elección, sabia y peligrosa, convergen de nuevo, pero con otra significación, los compromisos estéticos y los compromisos políticos que la crisis de las vanguardias habían separado, enajenado o convertido en impostura estilizada. Ibarrola es un artista políticamente incorrecto porque se preocupa por lo más próximo e inmediato, y eso también hace de su arte una expresión estéticamente singular en el panorama actual, que prefiere las causas remotas y ajenas.

3. En las orillas del arte integrado

Para captar mejor la originalidad de Ibarrola necesito comparar su situación con la de dos escultores vascos reputados entre los más importantes del siglo XX, muy parecidos entre sí en algunas cosas pero muy distintos en otras nada banales. Me refiero, claro está, a Eduardo Chillida y Jorge Oteiza. Los dos produjeron obras excelentes, y con distinta fortuna y ritmo, ambos fueron reconocidos en vida como ejemplos singulares del talento escultórico. El reconocimiento ha sido muchos más cicatero para Agustín Ibarrola, y merece la pena pensar en el porqué. Adelanto la

hipótesis de que esta racanería deriva de la dificultad de institucionalizar su trabajo de los últimos veinticinco años, precisamente por las peculiaridades históricas señaladas. Ignoro si Chillida expresó alguna opinión en alguna parte sobre el trabajo de Ibarrola, pero respecto a Oteiza no hay dudas: siempre le reconoció como un artista de primera magnitud, tanto que embistió en su contra, como contra Chillida, en su extravagante *Libro de los plagios*¹, en cierto modo todo un reconocimiento (hostil) de sus rivales. Chillida fue un escultor de formas indudablemente “vanguardistas” –una de sus querellas con Oteiza era que había sido él, y no éste, el primer vasco que hizo escultura *abstracta* -, pero muy clásico en su concepción de la función y sentido de la escultura: todas sus esculturas son monumentos, incluso las más pequeñas e íntimas. Es más, sus obras representan ejemplarmente el concepto moderno de *monumento*: un hito, una interrupción del espacio y del tiempo ordinarios que instaura un espacio y tiempo de excepción, aspirando a prolongar la sucesión interminable de las obras y los signos estéticos a través de la historia. Son obras muy contextualizadas, respetuosas con el lugar, pero que mantienen su personalidad característica sin integrarse en el entorno. Preservan así su aura benjaminiana. Esa unicidad de la obra chillidiana, tanto de cada obra en sí como del conjunto, fue inmediatamente captado y reconocido por Bachelard, Heidegger u Octavio Paz. La unicidad explica y justifica la exquisitez de la ejecución, la importancia obsesiva que Chillida daba a conseguir sus texturas, las calidades propias del material, los detalles de la forja o el encofrado, o el lugar exacto donde debían emplazarse, así como la inocultable aspiración a que sus obras fueran invulnerables al paso del tiempo en tanto que monumentos de una pieza, únicos e irrepetibles. En este aspecto, Chillida es un escultor todo carácter: cada obra suya reitera y revive el sentido profundo del concepto tradicional de lo que debe ser y ofrecer el arte: un refugio contra la fatiga del tiempo y la incuria de los espacios inhóspitos, es decir, contra el orden del destino.

Con Oteiza el caso es diferente. Indudablemente fue un artista de carácter, tanto que prácticamente sometió su obra más valiosa al papel menor de manifestaciones puramente narcisistas de su voluntad, atada a un proyecto político cultural vanguardista de pobre interés –mucho menor que su escultura -, la reinención del

¹ Véase Jorge Oteiza, *Libro de los plagios* (ed. Pamiela, Pamplona, 1991), pg. 41. Oteiza despacha dos fotos de obras de Ibarrola, “en su etapa ferroviaria final de los años 80”, como sendos plagios de obras anteriores suyas. La obsesión de Oteiza hacia el final de su vida con los supuestos plagios de que era víctima pudo estar muy relacionada con otra obsesión de signo contrario que pretendía ocultar con estas denuncias agresivas, la de sus propios plagios e influencias nunca reconocidas por el gran escultor.

nacionalismo cultural vasco sobre bases “prehistóricas”. Esa marginalidad voluntaria explica por qué el reconocimiento artístico tardó tanto en llegar, pero finalmente llegó. Oteiza no quería engarzar su escultura en la sucesión histórica ininterrumpida ni en un horizonte cultural dado, sino que aspiró a convertir su obra en instrumento de interrupción definitiva de la tradición histórica, apareciendo como *última vanguardia posible*. Detestaba (y temía) las exigencias de la institucionalización del arte y, en la medida de lo posible, trataba de explicar y justificar sus dificultades en ese campo como una consecuencia de su rebeldía y autenticidad, indigeribles para la corrupción de las grandes corporaciones e intereses políticos y económicos que mueven los hilos del arte en la vida pública. Luego hemos sabido que no era para tanto ni mucho menos, pero el artista dedicó muchísimo tiempo y esfuerzos a convencerse y convencerlos de que su arte era rechazado por las instituciones debido a su potencia subversiva. Nada de eso.

La razón principal por la que Oteiza desarrolló su *escultura conclusiva*, concebida como un proceso (que bautizó con el nombre de “Propósito Experimental”) dirigido a consumarse en una finalidad expresa, y por tanto típicamente vanguardista, era intentar destruir el concepto clásico de monumento que, entre otros, Eduardo Chillida - o Henry Moore y Barbara Hepworth, a los que también detestaba- había asimilado y desarrollado con tanta naturalidad y éxito. Una de las mejores frases oteizianas, la que afirma que para sostener una buena escultura debe bastar la palma de la mano, tiene ese sentido. Hay desde luego una explicación psicológica de este intento colosal, aunque de coloso tuerto: transferir al artista el aura de las obras. Hacer que el irreplicable y único fuera el hombre que había acabado incluso con la posibilidad de hacer anticuados monumentos, consumando la vieja aspiración romántica de convertir la vida del artista en la principal obra de arte. Una vida con un destino muy claro, aunque finalmente fuera traicionado por el carácter irreprimible del artista.

A primera vista, esta tentativa podría parecer de institucionalización muy difícil, ya que era toda la institución-arte la que Oteiza cuestionaba en sus escritos y programas. Pero, para entonces –la década de los cincuenta- hacía tiempo que la institución-arte se había convertido en algo infinitamente más flexible y bulímico de lo que Oteiza sospechaba desde su perspectiva localista y anticuada de la cultura moderna. Las bienales, los museos, las colecciones y las galerías ya habían integrado y digerido, con enorme éxito de público, todo tipo de cosas, llamadas ahora *propuestas*. No había gran

problema en dar un lugar a la anti-escultura de Oteiza, en el fondo profundamente ingenua, en la gloriosa e ininterrumpida tradición milenaria que pretendía *concluir*. Ibarrola, nacido en Bilbao en 1930, es un compañero de generación de Chillida (San Sebastián, 1924), y desde el punto de vista artístico también pertenece a la generación de Oteiza (Orio, 1908), quien, a pesar de su mayor edad, tardó mucho más tiempo que los mencionados en concentrarse en el arte y producir esculturas (de hecho, pensó en integrarse en Equipo 57, en pie de igualdad con Ibarrola y sus compañeros andaluces, mucho más jóvenes). Por eso creo que la comparación entre la recepción lograda por la obra de los tres ofrece pistas sumamente significativas sobre el destino singular de Ibarrola.

Eduardo Chillida cumple el destino que busca, pero Oteiza fracasa en el suyo. Ambos destinos personales son irrelevantes, sin embargo, para la incomparable categoría y fuerza de algunas obras del uno y del otro. La institución-arte no tiene cuentas pendientes con ninguno de ellos, y ambos tienen reservado un lugar destacado en su elenco de grandes figuras.

¿Y qué pasa con Ibarrola? Es, de los tres artistas que comento, el que ha asumido de un modo más literal y radical la situación del arte tras la última crisis de las vanguardias. Sus esculturas e intervenciones no son *para* un sitio, como las de Chillida, sino *el sitio mismo*; tampoco bocetos para llevar en la mano y discurrir sobre su concepto, como hacía Oteiza magistralmente, sino obras creadoras de un espacio vivo y cambiante. Es esta característica la que les concede tanto el duro privilegio de resistirse a una recepción convencional como su singularidad estética.

En los últimos años, Agustín Ibarrola ha hecho una serie de “esculturas” realizadas encolando capas de periódicos para formar estructuras de distinto aire, a medio camino entre la geometría y la organicidad. Luego las pinta con enorme soltura y despreocupación por los efectos, pero conservando cuidadosamente la legibilidad de las páginas empleadas como materia prima. Mostrándome algunas de estas obras, me decía Ibarrola, reflexionando en voz alta, que consideraba el papel de periódico un material tan *noble* como cualquier otro. Y añadió algo de un tenor completamente diferente: “*además, fíjate, viendo la obra se pueden leer los periódicos, lo que pasó ese día, las noticias, la publicidad, todo... eso también debe verse, también es obra.*”

El fondo proporcionado por el periódico no era pues un soporte físico sobre el que disponer diseños de color, ni éstos eran un primer plano dispuesto sobre un fondo

indiferente. Es tiempo encolado formando una estructura. Fiel a los principios de la *Interactividad del espacio plástico*, Ibarrola seguía considerando un espacio bidimensional donde “atrás” y “delante” son meras posiciones temporales de un constante fluir en la continuidad de un espacio unitario. De modo que los periódicos del día eran tan expresivos como la pintura o la forma escultórica, jugando un papel de primer orden en la captura y fijación de la fluidez no de la forma, sino ya de la propia vida, fluyente de nuevo otra vez, en otro orden, en la circulación espacial de la estructura de papel.

El empleo de periódicos en obras de arte se remonta por lo menos a los cubistas, dadaístas y futuristas, que también daban importancia a la “noticia”. Y en los museos hay infinidad de obras vanguardistas con cosas más extrañas que una página de *El Correo* donde pueden releerse las derrotas del Athletic, el último atentado terrorista o los precios de las alubias en la Feria de Guernica. Hacer escultura con periódicos no escandaliza a nadie a estas alturas; es, efectivamente, un material tan noble como el bronce, aunque mucho más caro de mantener para los conservadores. Si hay piezas de Beuys con margarina rancia que es necesario conservar en refrigeradores, como las gambas de los hipermercados, ¿qué tiene de provocadora una estructura de periódicos amarillentos encolados? Nada, a primera vista. Pero hay una diferencia importante en el modo en que Ibarrola emplea el periódico, o cualquier otra cosa, y el modo en que suele usarse habitualmente. Priva al material de toda sacralidad. No son objetos intocables, sino físicamente inmediatos y cercanos, familiares. ¡Los periódicos de Ibarrola parecen periódicos, e igual sucede con sus pinos, sus traviesas de ferrocarril o sus obras de acero!

Ibarrola desacraliza el material a base de preservar su contextualidad personal: así ennoblece lo más humilde, y viceversa. Rehusa seleccionar únicamente ciertos aspectos del entorno simbólico, sacrificando otros. No tiene nada que ver con el uso ritual y místico, a la manera de un chamán contemporáneo, con el que Beuys o Tàpies, pongamos por caso, usaban el sebo y el fieltro o el periódico y el barniz industrial. Cuando, como Ibarrola, se hace lo contrario llevando las formas del arte al entorno del acontecer diario, ocurre algo completamente diferente a lo que sucede cuando un objeto frágil es preservado y separado por una vitrina a prueba de balas. Lo sagrado deja de radicar en ciertos objetos y acciones excepcionales para impregnar el conjunto de la existencia. En este caso, una institución que se justifica precisamente porque

separa y segrega ciertas obras excepcionales del tráfico vulgar de las cosas corrientes, no sabe qué hacer con la pieza que escapa a esas reglas de juego. No todas las obras ibarrolianas funcionan así, claro está, pero sí lo hacen muchas de las que más ha trabajado en los últimos años. Sin solemnidad, con modestia y perseverancia, Ibarrola ha conseguido algo que precisamente era uno de los objetivos de ciertas corrientes de la vanguardia: sacar el arte de los museos para fusionarlo con la vida corriente. Disolver las barreras que definen el espacio del arte separándolo de cualquier otro.

El carácter de Agustín Ibarrola ha sido cabalgar su destino sin ceder libertad. Qué cosa tan excepcional.