

LOS ENCUENTROS DE PAMPLONA DE 1972: LA EXPOSICIÓN DE ARTE VASCO COMO PARADIGMA DE UN ACONTECIMIENTO

MIREN VADILLO EGUINO*

INTRODUCCIÓN

En los comienzos de la década de los años setenta, la ciudad de Pamplona fue el escenario de uno de los acontecimientos artísticos más importantes de cuantos tuvieron lugar no sólo en el ámbito nacional sino también en el internacional: Los Encuentros de Pamplona de 1972. Un evento que debemos rememorar para poder conocer y explicar uno de los períodos más relevantes de la historia reciente de nuestro país y que, a su vez, significó un punto de inflexión en la historia del arte español dando paso a una nueva época de transición hacia la posmodernidad.

Como anticipo al tema que nos concierne, recordaremos que en los Encuentros de Pamplona se desarrollaron un buen número de actos culturales de marcado carácter vanguardista que fueron ofrecidos en Pamplona entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972. Los impulsores de dicho acto fueron el Grupo *Alea*, una agrupación musical de experimentación formada en Madrid en 1964, al frente de la cual se encontraba el músico bilbaíno Luis de Pablo¹, al que se le había unido José Luis Alexanco, un artista pionero tanto en la aplicación del ordenador a las artes plásticas como en el análisis dinámico de las formas². Ambos, al tener un interés por organizar unos encuentros interdisciplinares, –de integración de todas las artes– buscaron el apoyo económico de Juan Huarte³, quien ya había

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

¹ El Grupo *Alea* estaba formado, al principio, por los músicos Luis de Pablo, Carmelo Bernaola y Miguel Ángel Coria. Sus creaciones musicales se encuadraban dentro de la vanguardia en el campo de la música dodecafonista, electrónica y aleatoria.

² Su integración en *Alea* tiene su origen en la obra «Soledad Interrumpida» (1971), que fue representada en el marco de los Encuentros el 2 y 3 de julio en la Ciudadela.

³ Juan Huarte es un empresario navarro que, desde la década de los cincuenta, promocionó a artistas. Cabe reseñar la ayuda que otorgó a Oteiza, Ruiz Balardi, Chillida o Sistiaga, entre otros, para hacernos una idea de la labor de mecenazgo que realizó este señor.

financiado la creación del grupo musical⁴. A pesar de que oficialmente el patrocinio de los Encuentros corrió a cargo de la Excma. Diputación Foral de Navarra y del Excmo. Ayuntamiento de Pamplona⁵, en realidad fueron costeados por la familia Huarte⁶. Una labor de mecenazgo que debe ser destacada no sólo en términos económicos⁷ sino también por el riesgo que suponía asumir la responsabilidad de todo lo que aconteciese esos días en Pamplona ante los poderes públicos.

Las intenciones que perseguían sus organizadores eran, en resumidas cuentas, las de mostrar, en unos encuentros interdisciplinares, el arte más actual de aquellos momentos mediante un intercambio de información con el público, el cual podía intervenir en el hecho artístico. Una de las premisas a las que se otorgó gran importancia era la oportunidad de que la organización de los Encuentros corriese a cargo de artistas, ya que «la visión que un organizador tiene de una actividad artística no es, ni puede ser, la misma de la de un creador»⁸.

La ocasión trajo a España parte del arte más extremo internacional. Fueron más de 300 los artistas que se dieron cita en la localidad navarra, entre los que cabe citar a artistas internacionales, que acudieron personalmente, como Arakawa, Oppenheim, Ferrari; o a los músicos Cage, Tudor, Reich o Riedl. Del mismo modo, se pudo observar obras de grandes artistas como Baldessari, Long, Aconcci, Kosuth, Serra, Kawara, Christo o Boltanski, así como películas de Man Ray, Buñuel, Dalí, Sistiaga o Valcárcel Medina⁹.

Dentro de las numerosas actividades que tuvieron lugar, la exposición más comentada por la polémica que engendró fue la exposición de «Arte Vasco

⁴ HUARTE, J., «Acerca del mecenazgo», en *Jorge Oteiza, creador integral*. Pamplona, Universidad Pública de Navarra, Fundación Museo Jorge Oteiza, 1999, pp. 143-172.

⁵ Así consta en el catálogo *Encuentros 1972 Pamplona*. Pamplona, 1972.

⁶ Ana María Guasch sostiene que se organizaron en cumplimiento de una cláusula del testamento de Félix Huarte, padre de Juan Huarte, en el que expresaba su deseo por difundir y apoyar la cultura y el arte en Pamplona, GUASCH, A. M.^a, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Madrid, Akal, 1985, p. 165.

⁷ Juan Huarte en una entrevista reconoció que el presupuesto se había elevado a unos 10 millones de pesetas, RUIZ, J. y HUICI, F., *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 327. Sin embargo, las informaciones en la prensa estimaban que se habían destinado unos 16 millones de pesetas, LARA, F., «Pamplona: Encuentros-72 de Arte de Vanguardia», *Triunfo*, núm. 510, 8-10 julio de 1972, p. 8.

⁸ ALEA, «Introducción», en *Encuentros 1972 Pamplona*. Pamplona, 1972, s. p.

⁹ La lista de participantes completa puede consultarse en DÍAZ CUYÁS, J. y PARDO, C., «Caso de estudio: Pamplona era una fiesta: Tragicomedia del arte español», en *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. San Sebastián, Arteleku, 2004, pp. 28-32.

Actual» celebrada en el Museo de Navarra. Es por este motivo por el cual dicha muestra nos sirve para conocer los conflictos artísticos, paradojas y distancias no resueltas entre público y arte que se dieron lugar en tan singular cita.

LA EXPOSICIÓN DE ARTE VASCO

La elección de la muestra de arte vasco, que bajo el título «Arte Vasco Actual» tuvo lugar dentro de los Encuentros, viene motivada por considerar su desarrollo la mejor manera de ejemplificar el acontecer y los significados de los Encuentros de Pamplona. Los organizadores, es decir, *Alea* explicaron la necesidad de informar sobre las creaciones realizadas en el País Vasco debido a que Pamplona era una ciudad que participaba de ellas:

Los Encuentros se celebran en Pamplona. No se podía, pues, olvidar ciertos aspectos fundamentales de la cultura vasca, en lo que ésta pueda tener de más universal: el pasado remoto –el «txalaparta»– y el presente plástico –la exposición de arte vasco actual–¹⁰.

El encargado de organizar la muestra del arte vasco fue el crítico de arte Santiago Amón, quien además de acometer labores de crítico en la revista *Nueva Forma*¹¹ –que de igual forma, era patrocinada por Juan Huarte–, había participado en la selección de la I Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo de 1971¹². Gracias a este último trabajo de comisariado en la localidad vizcaína, Amón conocía de primera mano el riesgo de recibir presiones por parte de los artistas vascos en los procesos de selección de una muestra de esas características¹³. En esta ocasión, advertido por la experiencia anterior, realiza su trabajo en contacto con los artistas vascos, como bien señala en el catálogo de los Encuentros el texto que introduce esta exposición:

El *Grupo Alea*, organizador de los *Encuentros de Pamplona*, me encomendó la coordinación de esta Muestra de Arte Vasco Actual, limitándome yo a seguir los términos escuetos de la enmienda. A tenor suyo, la selección se ha hecho con la consulta previa y el dictamen último de los propios artistas e incluso con la decisión, en algún caso (tal el de los artistas bilbaínos), de una asamblea abierta¹⁴.

¹⁰ *Encuentros 1972 Pamplona*, s. p.

¹¹ Esta revista estaba dirigida por el arquitecto vizcaíno Juan Daniel Fullaondo y en ella se trataban temas relacionados con la arquitectura, pero también mostraba una especial atención a los artistas vascos.

¹² Recordemos que su labor fue llevada a cabo junto a los críticos José María Moreno Galván y Emanuel Borja. La exposición, de carácter nacional, tuvo lugar en el Ayuntamiento de Baracaldo en julio de 1971.

¹³ En el caso baracaldés las reivindicaciones de los artistas vascos provocaron que, una vez terminada la I Muestra, los organizadores decidieran realizar una exposición abierta a todo artista vasco que quisiera participar, sin selección, y en la que se reunieron unos doscientos artistas.

¹⁴ AMÓN, S., «Muestra de Arte Vasco Actual», en *Encuentros 1972 Pamplona*, s. p.



Figura 1: Cartel de la exposición «El Arte Vasco Actual» dentro del catálogo de los Encuentros 1972 Pamplona.

Finalmente, los artistas seleccionados fueron, por parte de Álava: Juan Mieg, y Carmelo Ortiz de Elguea; de Guipúzcoa: Rafael Ruiz Balerdi, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Gonzalo Chillida, Remigio Mendiburu, José Antonio Sistiaga, José Luis Zumeta y Mari Paz Jiménez; de Navarra: Isabel Baquedano, Javier Morrás y Pedro Osés; y por último de Vizcaya: Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco, Adolfo Arri, Vicente Larrea, José de Ramón Carrera, Fernando Mirantes y Bonifacio Alfonso. En total veinte artistas cuyo trabajo podemos incluir dentro de una estética de vanguardia y de entre los que destacaba la ausencia de, entre otros, Jorge Oteiza¹⁵. Dicha falta se justificaba en el incumplimiento por parte de la organización de unas pretensiones que el artista les exigía para acudir a Pamplona. Sin embargo, su ausencia era un tanto incomprensible, ya que además de tratarse de un evento organizado por sus grandes mecenas¹⁶, ese mismo año había expuesto unos meses antes en la Exposición de Arte Vasco de Baracaldo. Santiago Amón, en el texto de la exposición de Pamplona, atribuía su ausencia al «albedrío del artista antes que cualquier genialidad selectiva de nuestra parte, siendo nosotros los primeros en acusarla y lamentarla»¹⁷. A pesar de las buenas palabras del crítico, los conflictos entre ambos eran bastante conocidos dada la admiración que Amón sentía y predicaba hacía Chillida¹⁸.

Si bien la cuestión de los artistas representados no parece que fuera un problema grave, el planteamiento en sí de los Encuentros sí que lo fue para los creadores vascos. Se sucedieron un buen número de reuniones para debatir las condiciones en las que se estaba gestando esta celebración artística. En ellas, adoptaron una actitud bastante crítica, de la que dio buena cuenta la resolución adoptada el 17 de abril de 1972 por la denominada Asamblea de Artistas Vascos¹⁹. En dicho escrito se analizaron varios puntos que comenzaban con una denuncia al carácter internacional que estaban adquiriendo los Encuentros, con lo que ello suponía de fachada de cara al exterior sin fijarse en las necesidades que acuciaban en el País Vasco. En relación con este punto, criticaban el carácter elitista y dirigista de la organización del evento y rei-

¹⁵ La gran mayoría de estos artistas formaron parte, a mediados de los años 60, del Movimiento de Escuela Vasca, un intento colectivista de vanguardia que tuvo cierta importancia en el País Vasco y que tuvo a Jorge Oteiza como su principal motor ideológico.

¹⁶ Recordemos que Juan Huarte financió a Jorge Oteiza su trabajo y su estancia en Madrid a partir de 1956, época en la que realizó su Propósito Experimental con el que obtuvo el Gran Premio de Escultura de la Bienal de Sao Paulo en 1957.

¹⁷ AMÓN, S., *op. cit.*, s. p.

¹⁸ Para estas fechas la enemistad entre Oteiza y Chillida era patente, PELAY OROZCO, M., *Jorge Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. San Sebastián, La Gran Enciclopedia Vasca, p. 129.

¹⁹ Recogida por ARRIBAS, M.^a J., *40 años de Arte Vasco (1937-1977). Historia y documentos*. San Sebastián, Erein, D.L., 1979, pp. 187-192.



Figura 2: De izquierda a derecha: José Luis Zumeta, Santiago Amón y José Ramón Carrera delante de la escultura de Ramón Carrera en el patio del Museo de Navarra, Pamplona.

vindicaban el derecho de elegir ellos a sus propios representantes. Continuando con ese carácter elitista evidenciaron el grave problema de la orientación de las enseñanzas artísticas, que no estaban ajustadas al desarrollo real de la cultura ni a las manifestaciones artísticas de vanguardia. En contrapartida, elogiaban la oportunidad que ofrecían los Encuentros para introducir la cultura en los niveles populares, una labor que consideraban como propia y con la que se identificaban plenamente.

Después de redactar este escrito, se realizaron varias reuniones en Vitoria, Hondarribia y Deva²⁰, en las que continuaron debatiendo la situación en la que se encontraban los artistas de cara a la inminente celebración de los Encuentros de Pamplona. De la reunión celebrada en la Escuela de Arte de Deva el 27 de mayo²¹ surgió otra resolución, la número 2, como complemento a la adoptada el 17 de abril, en la que se ratificaban los postulados descritos en aquella, a la vez que añadían la necesidad de crear un grupo de artistas vascos que trabajase en aras de la cultura popular. Asimismo, insertaron las ideas que en la Escuela de Arte de Deva²² estaban poniendo en marcha como, por ejemplo, la interdisciplinariedad inevitable de todas las artes, es decir, no sólo estudiar las artes plásticas por separado sino también el teatro, la literatura, el cine, el baile, etc. Este nuevo manifiesto recogía, finalmente, las propuestas de Jorge Oteiza que eran: la apertura de un local para información en Pamplona que contase con todo el material audiovisual utilizado en los Encuentros y que ese material fuese duplicado para enviar a la Escuela de Arte de Deva; pedía también subvenciones para estos dos centros y, por último, una participación activa de los artistas vascos en la organización de unos futuros Encuentros de Pamplona. Estas eran las circunstancias que imponía para asistir a Pamplona, y al no verlas cumplidas, no acudió:

Estas creemos las condiciones mínimas para que los Artistas Vascos asistan a Pamplona, de otro modo no juzgamos oportuno la participación y solicitaremos a artistas y hombres del saber, locales y extranjeros, que se unan a nuestra petición²³.

²⁰ La reunión en Vitoria tuvo lugar el 1 de mayo, al día siguiente, 2 de mayo, se celebró otra en Hondarribia con la participación de Santiago Amón, y la primera celebrada en Deva fue el 20 de mayo de 1972.

²¹ Acudieron treinta y dos artistas, ninguno de los seleccionados para la exposición «Arte Vasco Actual», *Segunda reunión celebrada en Deva*, 27 de mayo de 1972.

²² Esta escuela se puso en marcha en 1969 siguiendo las ideas de Jorge Oteiza y gracias al capital de la Fundación Ostolaza de Deva; véase MAKAZAGA, L. y VADILLO, M., *La escuela experimental de arte de Deva: una apertura a la vanguardia*. Deba, Debako Ostolaza Kultur Elkartea, 2005.

²³ Escuela de Arte de Deva, *Resolución número 2, complemento de la resolución adoptada por los artistas vizcaínos en Bilbao, el 17 de abril de 1972*. Deva, 27 de mayo de 1972.

Asimismo, de esa reunión, surgió una nueva convocatoria realizada por Leopoldo Zugaza²⁴ para congregarse en Vitoria el 1 de junio, para lo cual enviaron cartas a los artistas que iban a participar en la exposición, con la excepción de los artistas navarros²⁵. En la reunión hicieron constar la importancia de reunirse en Vitoria, por ser esta ciudad el lugar donde el Movimiento de Escuela Vasca de 1966 terminó sus actividades, antes de llegar a Pamplona. De ese modo, se intentaba retomar el objetivo truncado de reunirse todos los artistas vascos en la capital navarra, con ocasión de los Encuentros. Las conclusiones a las que llegaron tienen como base las ideas reflejadas en las dos resoluciones anteriormente comentadas y sobre todo las propuestas realizadas por Jorge Oteiza.

Contamos con la carta que Oteiza hizo llegar a los artistas reunidos en Vitoria por medio del escultor Koldo Azpiazu, en la que además de dar su consentimiento a las resoluciones, abogaba por mantener la unión de todos los artistas vascos en Escuela Vasca, reafirmando la nueva oportunidad que se les brindaba para actuar y exigir sus intereses en estos Encuentros. Según su parecer, estos actos culturales sólo eran una «encerrona de artistas», que habían sido llamados con el aliciente del componente de una vanguardia atrasada. Así lo manifestaba con sus particulares palabras:

[...] Los ENCUENTROS DE PAMPLONA anticipan efectivamente los encierros de los sanfermines con un visible encierro de cabestros vascos a los que se nos invitó, o más exactamente, en términos taurómacos, se nos cita con un poco de alfalfa del folklore de la vanguardia ya un tanto retrasada del arte contemporáneo²⁶.

Como hemos podido comprobar con todas estas reuniones, los ánimos de los artistas vascos antes de que diera comienzo el evento ya estaban bastante agitados. Se trataba de un claro síntoma de lo que posteriormente sucederá con la exposición de «Arte Vasco Actual». Mantenían una postura bastante exigente con la organización que pretendía «llevar a toda la gente aquellas cosas que constituyen el testimonio más avanzado de nuestro tiempo»²⁷, según las declaraciones de Luis de Pablo.

Antes del 26 de junio, fecha inaugural de los «Encuentros 1972» de Pamplona, los organizadores y varios artistas comenzaron a llegar a Pamplona

²⁴ Zugaza citaba a los artistas el jueves, 1 de junio, en el Bar «Casa Paco» de Vitoria, *Carta dirigida a los artistas*, 29 mayo 1972.

²⁵ Se envió dicha carta a Arri, Arza, Basterretxea, Blanco, E. Chillida, Ibarrola, Larrea, Mendiburu, Mieg, Mirantes, Ortiz de Elguea, Oteiza, Ramón Carrera, Ruiz Balerdi, Sistiaga y Zumeta; véase ZUGAZA, L., *Carta dirigida a los artistas*, 29 mayo 1972.

²⁶ OTEIZA, J., *Carta sobre los Encuentros de Pamplona*. Deva, 31 de mayo de 1972.

²⁷ MARTÍNEZ, F., «Ha comenzado la cuenta atrás de los «encuentros» de Pamplona», *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 22 de junio de 1972, p. 6.



Figura 3: Los hermanos Chillida, Gonzalo en primer término y Eduardo en segundo. Fotografía extraída del catálogo Encuentros 1972 Pamplona.

a fin de poner en marcha el acontecimiento. Parte de los creadores vascos, junto con Santiago Amón, llevaban desde el miércoles 21 de junio trabajando en el desembalaje y colocación de las obras en el Museo de Navarra, el lugar donde iba a celebrarse la muestra de arte vasco.

La primera polémica que se suscitó, incluso sin haber dado comienzo el evento, vino de la mano del escultor Eduardo Chillida, quien nada más llegar, el 22 de junio, decidió que su obra fuese retirada para el día siguiente²⁸. El comisario de la muestra, Amón, intentó convencerle para que dejase su obra ya que su presencia era importante dada la trascendencia de su obra a nivel internacional²⁹. Sin embargo, Chillida no rectificó y su escultura no se expuso, lo cual dio inicio a discusiones y desencuentros entre los artistas vascos. Posteriormente, el 29 de junio, el creador donostiarra explicó los motivos de su medida en una rueda de prensa que tuvo lugar en Pamplona. Aludió a que su obra ya se encontraba representada en la de otros artistas como la del vizcaíno José de Ramón Carrera³⁰. Acusaba, en definitiva, de plagio a este artista y por lo tanto no consideraba necesaria la presencia de su original existiendo la obra de él. Lo explicaba de la siguiente manera:

[...] Yo fui invitado a estar presente en los Encuentros y prometí traer una obra de escultura. La traje y vi que la obra de Ramón Carrera se hallaba dentro de la órbita de mi obra. Y, no por motivos personales, sino para evitar confusiones al público, opté por no dejar mi escultura. La obra de Ramón Carrera creo yo que tiene mi espíritu [...]³¹.

Si bien es cierto que el trabajo de Carrera podía recordar a obras de Chillida en el material, estructuralmente diferían bastante. La renuncia a estar presente en estos Encuentros fue analizada como un desinterés por exponer debido a que artistas reconocidos internacionalmente como Tápies o Miró tampoco habían acudido y, por lo tanto, la falta de figuras importantes restaba prestigio al acontecimiento³². No obstante, es de destacar que el número de artistas internacionales que acudieron fue muy notable y, por lo tanto, puede que ese no fuese el trasfondo. Además, otras obras gráficas de Chillida pudieron observarse en la

²⁸ ARRIBAS, M.^a J., «Pamplona: Chillida retira la escultura enviada a los «Encuentros 72», *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. Álava, 24 de junio de 1972, p. 17.

²⁹ Si atendemos a la ausencia de Oteiza, Chillida era el artista vasco con mayor reconocimiento internacional, baste recordar su Gran Premio de Escultura en la Bienal de Venecia de 1958 o el Premio Kandisky de 1960.

³⁰ José de Ramón Carrera a pesar de haber nacido en Madrid, llevaba residiendo en Bilbao desde 1943.

³¹ *Diario de Navarra*. Pamplona, 30 de junio de 1972, «Eduardo Chillida explica los razones que le movieron a llevarse su escultura», p. 24.

³² Análisis que realiza María José Arribas (p. 180) y que posteriormente recoge Ana María Guasch (p. 166) en sus respectivos libros ya citados de análisis del arte vasco.

muestra. Fuera como fuese, el malestar que generó entre sus compañeros vascos fue notable y dio lugar a tensiones que se incrementarían una vez puesta en marcha la exposición.

Finalmente, tal y como estaba previsto en el programa, a las seis de la tarde del lunes 26 de junio se dio apertura a la muestra «Arte Vasco Actual», dos horas después de realizar la apertura oficial de los Encuentros en el Frontón Labrit de Pamplona. El Museo de Navarra se acondicionó totalmente para acoger las casi sesenta obras de los creadores vascos. El interés del comisario Santiago Amón con esta exposición era la de reunir el arte más actual de la «tercera y cuarta generación» de artistas vascos, en un intento de comprobar la existencia de una Escuela Vasca:

Esta Muestra de Arte Vasco Actual quiere, en el ámbito de los *Encuentros de Pamplona*, hacer honor y justicia a su nombre. Aquí lo *actual* se toma en su más estricto sentido, con el ánimo de albergar y definir el cómputo de dos grupos de escultores y pintores que, por edad y significado, merecen título y estimación de *tercera y cuarta generación* del arte vascongado³³.

No obstante, los problemas más serios empezarán a la mañana siguiente del día de la inauguración, el martes 27 de junio, cuando los organizadores decidieron retirar una obra de Dionisio Blanco «en evitación de que fuera retirado por la autoridad gubernativa por su tema directamente político»³⁴. La obra en cuestión era un óleo, realizado entre 1971-1972 y titulado *El proceso de Burgos*³⁵, que recogía, de manera realista, una serie de momentos entrecruzados, y cuya primera línea se cubría con los rostros velados de los etarras condenados en dicho proceso³⁶, así como escenas vinculadas a la represión y a la lucha político-social del momento. En solidaridad con el artista, sus compañeros vizcaínos, Agustín Ibarrola y Adolfo Arri decidieron también retirar sus obras, así como Blanco retiró igualmente las otras tres obras que exponía. Era una señal de protesta que creó un ambiente de tensión, debido a que se esperaba que todos los artistas vascos se solidarizaran con Dionisio y retirarían sus obras³⁷. Esa estimada unión de los creadores no se llegó a producir. En el coloquio de la tarde del 29 de junio, celebrado en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Provincial de Navarra, se esperaba un debate sobre la situación en la que se encontraban

³³ AMÓN, S., *op. cit.*, s. p.

³⁴ ESTEBAN, J. M.^a, «Conflicto en los «Encuentros de Arte», *Diario de Navarra*. Pamplona, 28 de junio de 1972, p. 24.

³⁵ También es conocido como *Encuentros*, Fundación ARTIUM de Álava.

³⁶ Dicho proceso tuvo lugar en 1970, un juicio donde seis miembros de ETA fueron condenados a muerte.

³⁷ ARRIBAS, M.^a J., «Asistencia masiva a los «Encuentros-72», *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. Álava, 29 de junio de 1972, p. 29.



Figura 4: Patio del Museo de Navarra, Pamplona, espacio destinado para colocar la escultura de Eduardo Chillida.

los autores vascos tras este suceso, sin embargo, no pudo realizarse por decisión de los organizadores, que ordenaron apagar las luces e imponer música a gran volumen con lo que la discusión se hizo imposible³⁸.

Si bien el coloquio no pudo tener lugar sin llegar a conocerse las resoluciones que iban a adoptar los creadores; las obras de los restantes artistas vascos continuaron expuestas hasta el último día. No obstante, el problema de la censura no gubernativa, es decir, por parte de los organizadores, no sólo se quedó en la obra de Blanco, sino que a Javier Morrás también le taparon parte de su obra «Cristo Amordazado» por razones similares a las que motivaron la retirada del cuadro de Blanco³⁹.

A todo este ambiente de crispación y de desunión producido, se debe añadir el problema de los artefactos que la organización terrorista ETA hizo explotar en Pamplona durante la celebración de los Encuentros. Era la primera vez que ETA se preocupaba específicamente por una actividad cultural de esta naturaleza. El primero de los atentados se produjo en la madrugada del lunes 26 de junio, hacia las cuatro de la mañana, donde se encontraba el monumento al general Sanjurjo⁴⁰. La finalidad era avisar de la manera de actuar que tenían. Dos días más tarde, el 28 de junio, hacia las cinco y veinte de la tarde, hizo explosión un artefacto colocado en un coche cerca del Gobierno Civil de

³⁸ ARRIBAS, M.^a J., «Encuentros-72: Apertura de la cúpula neumática», *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. Álava, 30 de junio de 1972, p. 21.

³⁹ MARTÍNEZ, F., «Éxitos y problemas en la tercera jornada de los «Encuentros», *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 29 de junio de 1972, p. 6.

⁴⁰ Monumento en homenaje al general por su defensa de los encierros de los «sanfermines» en la época de la República por lo que no contaba con ningún matiz político; «Vuelan con «plástico» el monumento a Sanjurjo», *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 26 de junio de 1972, p. 6.

Navarra⁴¹ para advertir de que se les tomase en serio. En ninguno de los atentados hubo que lamentar heridos de consideración, pero sí se produjeron numerosos daños materiales.

La organización terrorista, en agosto, recogieron la crónica de los Encuentros en su revista *Hautsi*⁴². En ella, podemos comprobar cómo sus ataques se centraban en la figura capitalista de Juan Huarte. Afirmaban que dejaron de actuar cuando los verdaderos protagonistas, los artistas, empezaron a tomar posturas frente a la censura de obras, cambios en el programa, presencia continua de policías, etc. que se estaban produciendo en el evento.

Todas estas irregularidades, unidas al malestar provocado por los hechos acaecidos con la exposición «Arte Vasco Actual», hicieron que un grupo de artistas realizasen un escrito el 30 de junio⁴³, en el que condenaban el desarrollo de los Encuentros de Pamplona por falta de coherencia con el proyecto inicial y la instrumentalización política que se había producido en ellos:

[...] como participantes invitados al mismo, nos sentimos obligados a manifestar nuestra desolidarización por los siguientes motivos:

1º El conflicto iniciado el lunes día 26 entre la organización del Encuentro y un grupo de artistas vascos de vanguardia.

[...] la situación resultante nos fuerza a manifestar nuestra solidaridad, como artistas, con algunos de los representantes, a nuestro parecer, más válidos del arte vasco actual⁴⁴.

Era un manifiesto al que además de los artistas adscritos inicialmente, después del coloquio del día 30 –disuelto por la organización de los encuentros⁴⁵–, fue pasándose entre los artistas y adhiriéndose a él numerosos de ellos⁴⁶.

Con respecto a los artistas vascos, la desunión entre ellos era patente, el hecho de no solidarizarse con la censura a Dionisio Blanco mediante la retirada de sus obras, agravó y deterioró sus relaciones y con ellas frustraron todo intento de regenerar el movimiento de Escuela Vasca con el que habían podido acudir a Pamplona.

⁴¹ *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 29 de junio de 1972, «Atentado criminal. Un artefacto hizo explosión bajo un coche aparcado junto al Gobierno Civil de Navarra», p. 6.

⁴² ETA, «Acción Cultural», *Hautsi*, agosto de 1972, p. 10.

⁴³ El escrito estaba firmado por: Equipo Crónica, Tomás Llorens, Muntadas, Lujan, Julio Plaza, Castilla del Pino, García Camarero, Javier Ruiz, Francesc Torres, S. Pau Bertrán, Nacho Criado, Franquesa, Salvador Saura y Javier Aguirre: «Escrito de los participantes», recogido en la revista *Triunfo*, núm. 510, 8 de julio de 1972, p. 9.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ En la cúpula neumática se habían reunido, espontáneamente, el 30 de junio unas trescientas personas para asistir a un debate sobre «arte y sociedad», cuando Juan Huarte se presentó afirmando que la reunión no estaba autorizada y por lo tanto se disolvió inmediatamente.

⁴⁶ Nota de la redacción, «Escrito de los participantes», *Triunfo*, núm. 510, 8 de julio de 1972, p. 9.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A la hora de efectuar una valoración sobre los Encuentros de Pamplona es difícil reconocer una única postura clara y general que los englobe. En un principio, los «Encuentros 72 Pamplona» suscitaron una expectación considerable y dieron pie a esperanzas a que se produjese una apertura a las últimas manifestaciones de la vanguardia en el panorama de las artes plásticas españolas. Sin embargo, a medida que iban transcurriendo los actos programados e iban sucediendo los problemas con la organización, muchas de esas expectativas iniciales se convirtieron en críticas negativas. La prensa por su parte, se hizo eco, de una manera notable, no sólo de lo que aconteció en Pamplona sino de la repercusión que tuvieron estos Encuentros⁴⁷. Del mismo modo, se publicó un libro por parte de los escritores y críticos Javier Ruiz y Fernando Huici: *La Comedia del Arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*⁴⁸, en el que mostraban de una manera crítica lo que sucedió en Pamplona durante aquella semana.

Un factor determinante para valorarlos era la situación política en la que se vivía en 1972, ya que como señala Valeriano Bozal, «era prácticamente imposible no politizar una manifestación como aquella, y no tanto porque algunos de sus protagonistas quisieron politizarla, cuanto porque el horizonte en el que se realizaba era extremadamente político»⁴⁹.

Si atendemos a la muestra de Arte Vasco, que es la que nos atañe, tampoco podemos concluir con unas valoraciones positivas. Dicha exposición de arte vasco pretendió relacionar a varias generaciones de artistas desde los que participaron en los denominados grupos de la Escuela Vasca a otros más jóvenes. Esa excepcional cita contó también con viejas y nuevas querellas entre los propios artistas y entre diferentes sensibilidades sociales, conflictos y censuras entre las diversas posiciones defendidas por los artistas. En este sentido, Pedro Manterola también señala el problema de esta muestra por resultar «incongruente en el plan de los Encuentros»⁵⁰, ya que existía una distancia considerable entre las posiciones de vanguardia que se mostraron en estos acontecimientos y las obras de arte vasco ancladas en la renovación que habían sufrido en los años sesenta.

⁴⁷ Se pueden ver los artículos aparecidos en las revistas: *Triunfo*, núm. 510, 8 de julio de 1972, pp. 8-10; núm. 511, 15 de julio de 1972, pp. 10-11; *Zeruko Argia*, núm. 491, 30 de julio de 1972, p. 1; núm. 494, 20 de agosto de 1972, p. 6; *Cuadernos para el diálogo*, núm. 107, agosto de 1972, pp. 42-43; o *Bellas Artes*, núm. 17, septiembre-octubre de 1972, pp. 50-51.

⁴⁸ Libro editado por Editora Nacional, Madrid, 1974.

⁴⁹ BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939- 1990*, vol. II. Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 534.

⁵⁰ MANTEROLA, P., «Los Desencuentros», en *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*. Pamplona, Centro Castillo de Maya, Caja de Ahorros de Navarra, 1997, p. 43.



Figura 5: *El Proceso de Burgos*, 1970-1971, por Dionisio Blanco. Obra retirada para evitar problemas con la censura. Fundación ARTIUM de Álava.

En la exposición «Arte Vasco Actual» podía haberse prestigiado el arte vasco en un marco internacional, pero por las diversas controversias resultó ser un tremendo fracaso. Dicho fracaso pudo deberse también a la presión que ejercía la Escuela Vasca e igualmente a la tensión ideológica de cada uno de los participantes. Como hemos podido comprobar, antes de dar inicio los Encuentros, sí que existió verdaderamente un buen número de reuniones y manifiestos en los que los artistas vascos todavía permanecieron unidos y lucharon de una manera asamblearia por una cultura vasca relativamente popular, que era la que había sido adoptada por los miembros de la Escuela Vasca. Después de la experiencia de Pamplona se va a ver que la pretendida unión entre los artistas vascos no tiene posibilidad de sostenerse como algo real. A partir de este momento, los intentos colectivistas van a disgregarse, por lo menos de la manera en que venían realizándose desde el surgimiento de los grupos de la Escuela Vasca. De todas las maneras, parece claro que se trataba de un componente romántico el que alentaba a esa unión y, por ello, lo utópico de esa unión era lo que imposibilitaba a la misma.

Además de este factor, un componente que provocó la derrota del Movimiento de Escuela Vasca fue la distancia no resuelta entre el componente elitista de una vanguardia que, paradójicamente, quiere tener una proyección social, y la sociedad no llega a entenderla. Este mismo factor puede afirmarse que fue una de las causas de los problemas acontecidos durante el desarrollo de los Encuentros, ya que muy pocos pudieron llegar a comprender las obras y acciones que se les ofrecían.

En definitiva, una celebración artística polémica y singular, que aportó una gran luz dentro de la historia artística de este país y que permitió abrir un período de cambios marcados por el desencanto y el fin del mito de la vanguardia, que se resolverá a favor de una posmodernidad de la que actualmente somos herederos.