

LOS PRIMEROS ESPACIOS ALTERNATIVOS EN EL PAÍS VASCO: LOS PROTO-ESPACIOS

THE FIRST ALTERNATIVE SPACES IN THE BASQUE COUNTRY: THE PROTO-SPACES

LES PREMIERS ESPACES ALTERNATIFS AU PAYS BASQUE : LES PROTO-ESPACES

NEKANE ARAMBURU GIL
Fundación Apel·les Fenosa

Carrer Major, 25
43700 El Vendrell (Tarragona)

nknaram@yahoo.es

<https://orcid.org/0000-0001-9039-3271>

RESUMEN

El devenir de los espacios alternativos es uno de los fenómenos menos analizados dentro de la Historia del arte. Además, en el País Vasco salvo casos excepcionales vinculados a creadores y colectivos, que han destacado por su obra artística como los miembros del grupo GAUR o los artistas círculo en torno al colectivo GU, no existen estudios especializados sobre su presencia en el contexto vasco y la relación que pudieron tener o no entre ellos. El artículo analiza "proto-espacios" alternativos vascos que evolucionaron sintonizados con la realidad artística y social desde los años 30 a los 60: Gu (San Sebastián), Sala Stvdio (Bilbao), Sala de Arte (Vitoria) y Galería Barandiaran (San Sebastián).

PALABRAS CLAVE

Espacios alternativos; Gestión independiente; autogestión artística; galerías privadas; proto-espacios; asociaciones artísticas.

ABSTRACT

The development of alternative spaces is one of the least analysed phenomena in the history of art. Moreover, in the Basque Country, apart from exceptional cases linked to creators and collectives that have stood out for their artistic work, such as the members of the GAUR group or the artists in the circle around the GU collective, there are no specialised studies on their presence in the Basque context and the relationship that they may or may not have had with each other. The article analyses Basque alternative "proto-spaces" that evolved in accordance with the artistic and social reality from the 1930s to the 1960s: Gu (San Sebastián), Sala Stvdio (Bilbao), Sala de Arte (Vitoria) and Galería Barandiaran (San Sebastián).

KEYWORDS

Alternative spaces; independent management; artistic co-management; private galleries; proto-spaces; artistic associations.

RÉSUMÉ

Le développement des espaces alternatifs est l'un des phénomènes les plus rarement analysés dans l'histoire de l'art. De plus, au Pays Basque, à part des cas exceptionnels liés à des créateurs et des collectifs qui se sont distingués par leur travail artistique, comme les membres du groupe GAUR ou les artistes associés au collectif GU, il n'existe pas d'études spécialisées sur leur présence dans le contexte basque et sur les relations qu'ils ont pu ou non entretenir entre eux. L'article analyse les "proto-espaces" alternatifs basques qui ont évolué en fonction de la réalité artistique et sociale des années 1930 à 1960 : Gu (Saint-Sébastien), Sala Stvdio (Bilbao), Sala de Arte (Vitoria) et Galería Barandiaran (Saint-Sébastien).

MOTS-CLÉS

Espaces alternatifs; gestion indépendante; autogestion artistique; galeries privées; proto-espaces; associations artistiques.

1. INTRODUCCIÓN

Los espacios independientes empezaron a tener eco en la segunda mitad de los 90, esto era debido a una imagen alentada desde la prensa local y nacional proyectándose como una novedad banal adscrita al sector de jóvenes artistas y gestores emergentes. Un tipo de imagen contrapuesta a las ofertas institucionales que acaparaban otro tipo de titulares, supuestamente más serios. Así pues, más allá de la repercusión puntual en los medios de comunicación que anunciaban programaciones expositivas y nombres de artistas “underground”, la información ha sido deficiente y parcial. En la investigación para mi tesis doctoral *Espacios alternativos para las artes visuales durante la década de los 90 en el País Vasco*, indagué en todos aquellos ejercicios colectivos previos que se pudieran aproximar a los modelos de gestión alternativos siguiendo pautas comunes.

Se encuentran antecedentes de los espacios objeto de este análisis en diferentes situaciones de la historia del arte, fundamentalmente ligadas a los estudios – talleres de los artistas, y mas claramente desde las primeras décadas del siglo pasado¹. En la base de todos ellos estaba el deseo de hacer partícipes e integrar a los diferentes públicos generando dispositivos de gestión, producción y difusión del arte propios. Afirma Claire Bishop que «La participación forma parte de un relato más amplio que atraviesa la modernidad»². Con ello he venido a denominar a estos casos detectados que abarcan un periodo comprendido entre los años 20/30 y los 60/70 como “Proto espacios”. Esta cronología apunta a cuatro casos significados. Dos de estos casos se desarrollaron en San Sebastián. En primer lugar, Gu, que tuvo su etapa mas brillante entre 1934 y 1936 con una prolongación hasta 1952, y posteriormente la reconocida Galería Barandiaran en funcionamiento entre 1965 y 1967. En Bilbao destaca la Sala Stvdio entre 1948 y 1952 y en Vitoria el Salón de Arte durante los años 1953 y 1956.

Podrían definirse como “proto-espacios” aquellos lugares para el arte contemporáneo que se constituyen como una plataforma de encuentros, con una dinámica regular de actividades donde se generan intercambios y exposiciones a la par que se producen acciones dinamizadoras con un carácter vanguardista o experimental inusual. Su voluntad es la de compartir situaciones y en ningún caso hay un afán lucrativo o comercial per se.

Estas propuestas se formulan con carácter orgánico, entendiendo la organicidad como una evolución natural sin planificación estructurada. En el momento de constituirse tampoco tenían conocimiento de la existencia de fórmulas semejantes por lo que creaban sus propias herramientas de funcionamiento sin modelo alguno.

En el País Vasco durante el periodo de pre y post-Guerra Civil se vivió una cierta efervescencia cultural polarizada en una clase burguesa que buscaba nuevas perspectivas para compartir aficiones. Se trataba de una respuesta natural a sus inquietudes puesto que eran personas integradas en los círculos culturales de la época. De esta manera, a través de las reuniones sociales los intelectuales, aficionados y artistas, desarrollaron fórmulas para encontrarse en espacios compartidos durante sus momentos de ocio. Bajo la fórmula de club privado o galería sin ánimo de lucro, estas pequeñas estructuras se crearon con la intención de intercambiar conocimientos e información, producir situaciones culturales o compartir obras artísticas. Estos espacios adoptaban la tipología de proyecto autogestionado. En los años veinte y treinta, la experimentación sobre nuevas posibilidades artísticas se encaminó a través de estos pequeños núcleos de carácter local.

En un momento dado surgió la posibilidad de alquilar un espacio al empresario Olavarri en la Gran Vía bilbaína, inaugurando su sede el 11 de enero de 1915 con una exposición de Darío de Regoyos³. El espacio funcionó hasta 1936. Pasaron por distintas etapas pensando así mismo en una posible expansión a otras zonas (incluso hubo un intento de proyecto en la Rue du Seine de París). Sin embargo, las sucesivas crisis económicas llevaron a descartar esta idea. Todo ello sucedió fundamentalmente entre 1920 y 1925. Fue un periodo en el que comenzaron a exponer en su espacio pintores catalanes conocidos y aquellos que

1 Véase: ARAMBURU, N.: *Alternativas. Políticas de lo Independiente en las Artes Visuales*. Murcia, Cen-deac, 2020.

2 BISHOP, C.: *Artificial Hells*. London/New York, Verso, 2012; p. 275. Traducción propia.

3 MUR PASTOR, P.: *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao-Caja de Ahorros Vizcaína, 1985; p. 34. Además, en esa misma página Pilar Mur revela que «El interés de la Asociación de convertir su Salón en el centro de toda actividad artística bilbaína, los llevaba a solicitar de la Diputación Provincial el 15 de enero, en un escrito enviado por su presidente, Quintín de Torre, que en adelante las exposiciones de obras de sus pensionados se llevasen a cabo y sus salas de la Gran Vía: solicitud que fue denegada por la Corporación». En relación a ello aclara: «Respecto de las casas Olavarri que fue donde alquiló su local la AAVV (no encontré ninguna referencia a la descripción del local, sólo tengo algunas fotos de las exposiciones que aparecen en el libro), se trataba de un edificio de viviendas situado entre la plaza circular y la elíptica. Supongo que su propietario era José M^a de Olabarri Massino (entonces se escribía con v) un potentado hombre de negocios, miembro de la oligarquía vasca, consejero de Altos Hornos, empresas de minas, etc. Los solares del Ensanche eran en su mayoría propiedad de esas familias que construyeron un buen número de edificios del Ensanche, por ejemplo, casas Sota, casas Lezama Leguizamón, etc.». Entrevista por E-mail a Pilar Mur, 5 febrero 2022.

desde Madrid abrían nuevas vías más allá de la pintura abstracta⁴. No obstante, durante los años de la República se llegará a experimentar una cierta apatía en la situación artística en Bilbao que contribuyó a su decadencia. De esta manera se produjo durante la década de los años treinta un desplazamiento político y cultural evidente hacia San Sebastián por las posibilidades cosmopolitas que ofrecía. En la ciudad confluían todo tipo de tendencias culturales internacionales y opciones políticas muy diversas⁵. Igualmente, en estos años es posible observar la influencia del estudio de arquitectura Aizpurúa-Labayen. Efectivamente, a través de los locales diseñados por ambos: el Café Madrid, Yacaré y Sacha, contribuyeron, a propiciar tertulias artísticas y reuniones en un ambiente de confort alrededor de su propio trabajo⁶. Directamente relacionado con todo ello surgió el núcleo de intelectuales alrededor de Gu a partir de 1934 y hasta 1936. Desde Gu, la cultura era entendida con unas perspectivas de autonomía singular basada en la libertad de decisiones compartidas. Sin embargo, el estallido de la Guerra Civil en 1936 modificó totalmente la situación cultural.

Durante los años del franquismo, se va a evidenciar que aún con el conservadurismo intervencionista propio de toda dictadura, la aproximación a la abstracción fue una postura estratégica del aparato gubernamental pensada para fingir una cierta imagen de apertura de cara al exterior. Surgen en los años 50 la Sala Stvdio en Bilbao y el Salón de

Arte de Vitoria. Ambos se generan desde un contexto de clase media alta interesada en crear nuevos circuitos. Un poco más tarde, en los años 60, aparece otro ejemplo singular, la Galería Barandiaran en San Sebastián con artistas vinculados al Movimiento de la Escuela Vasca. En este periodo, igualmente, se activaron como refugio cultural pequeñas organizaciones privadas desde las trastiendas de negocios particulares o en las dinámicas de los talleres de los artistas.

2. GU (SAN SEBASTIÁN, 1934-1936/1952)

El primer ejemplo de proto-espacio se desarrolla en un intenso momento político y cultural de la ciudad durante la Segunda República. Sus impulsores son un grupo de artistas e intelectuales, vinculados entre sí por la amistad quienes pusieron en marcha una organización de carácter cultural-gastronómico y festivo. El grupo adoptó el nombre Gu cuyo significado es “Nosotros” en euskera. Sobre la historia del colectivo Gu han surgido en los últimos años análisis que otorgan a la agrupación la cualidad de colectivo pionero. Estas conclusiones se basan en su carácter como dinamizadores culturales parejos a las nuevas tendencias europeas diferente de otro tipo de asociacionismo artístico local⁷. Sobre los integrantes de Gu (Fig. 1) es posible encontrar numerosas referencias en prensa, algunos testimonios directos y escritos a raíz de la relevancia intrínseca de sus componentes.

La Sociedad de Amigos del Arte Gu, como se denominaban oficialmente, buscó como punto de confluencia para sus reuniones y acciones públicas un local de la calle del Ángel número 13 de la Parte Vieja de San Sebastián. El tipo de encuentros habituales de Gu era a la manera de las sociedades gastronómicas guipuzcoanas, en torno a la tradición de relacionarse alrededor de una mesa. A esta costumbre, sumaron con gran originalidad crear situaciones donde el divertimento y la pasión por la cultura se fusionaron de un modo distendido⁸. Probablemente la iniciativa se fraguó a través de las tertulias que se habían convertido

4 «Entre los expositores de este período (Torres García, Gregorio Prieto, Cristóbal Ruiz, Vázquez Díaz, Sunyer, Evaristo Valle, García Maroto y Ángel Ferrant) podemos rastrear los nombres de quienes, en 1925, junto a los vascos Paco Durrio y Juan Echevarría, fimarán el manifiesto de creación de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Otros formarán parte de la nómina de expositores de la primera muestra de la Sociedad en Madrid y con ellos una representación del grupo vasco: Arrieta, Arrue, Vicandi, Dueñas, Echevarría, Guezala, Pérez Órue, Tellaeché, Quintín de Torre, Ucelay, Jenaro de Urrutia y los hermanos Zubiaurre». MUR PASTOR, P.: “La Asociación de Artistas Vascos”. *Op. cit.*; p.188.

5 Desde los falangistas a otras de raíces más nacionalistas como, por ejemplo, el *Libro de Oro de la Patria* del Partido Nacionalista Vasco el cual fue editado por la donostiarra editorial Gurea en 1934 con un foco claramente orientado a un tipo de cultura tradicionalista.

6 Esto sucederá así mismo en su propio estudio de arquitectura en la calle Prim número 32. El estudio había sido realizado en el año 1928 y presentaba diferentes características peculiares: su diseño de líneas contemporáneas, el escaparate, la utilización de estanterías o divisores del establecimiento. Todo ello lo configuran como un lugar de encuentro que en esencia se construye siguiendo nuevos aires de vanguardia que reinterpretan las tendencias internacionales en lo local. En su artículo los autores inciden en las características formales de la fachada con una peculiar intervención tipográfica y de distribución incluyendo la presentación de maquetas y el mueble-estantería interior proyectados como un “solo artefacto” que enlaza cromática y visualmente el conjunto. Véase: VILLANUEVA, M. y NAYA, C.: “Studio Labayen-Aizpurua. Un laboratorio experimental neoplasticista” en *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*; Vol. 21, Núm. 28, 2016. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/6310> [Fecha de consulta: 16 enero 2022].

7 Véase: ARAMBURU, N.: *Alternativas. Políticas de lo Independiente en las Artes Visuales*; *op. cit.*; pp. 149-151 y ARAMBURU GIL, N.: “El poder y la gloria: una metáfora epistemológica” en *Artistas Berrien XLIV. Lehia Keta. Certamen de Artistas Noveles*. San Sebastián-Donostia, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2011; p. 11.

8 Venía a ser un modelo semejante a otros clubs artísticos muy activos en otros países en la línea del Künstlerverein Malkasten (1848) de Düsseldorf, el Cercle de l’ Union artistique también conocido como Cercle des Mirlitons de la Place Vendôme (1860) en París o el Chelsea Arts Club (1890) en Londres.



Fig. 1: El pintor Jesús Olasagasti en la sociedad "Gu" de la Parte Vieja de San Sebastián interviniendo la pared de la zona de discursos. Aparece sentado en la litera el arquitecto José Manuel Aizpurúa. Kutxateka/Fondo Foto Marín Funtsa/Pascual Marín. <https://www.kutxateka.eus/Detail/objects/352821/s/60>

en regulares entre un grupo de asiduos al Café Madrid en la Avenida y los estudios-taller de sus principales impulsores: José Manuel Aizpurúa, Juan Cabanas Erauskin, Eduardo Lagarde, Jesús Olasagasti y Carlos Ribera Sanchis⁹. A ellos se unirán entre otros, Julián de Tellaeche, Carlos Landi Sorondo o Pascual Marín. De entre todos destacaba la personalidad impulsora de Aizpurúa quien había estudiado en Madrid y se encontraba próximo tanto a compañeros de la Residencia de Estudiantes como al GATEPAC¹⁰. Se puede afirmar que los planteamientos conceptuales de la agrupación se resumen en su lema principal: «frente a bohemios, cofrades». Con esa idea de cofradía fue nombrado rector, Eduardo Lagarde, siendo administradores Marcial Otegui y Juan José Aguirreche¹¹. Eduardo Lagarde era todo un personaje en la ciudad a modo de animador turístico-cultural, que ejercía como arquitecto, militar, dibujante y humorista¹². Por su parte, el controvertido intelectual falangista Ernesto Giménez Caballero¹³ entró en contacto con el grupo debido a su relación con José Manuel Aizpurúa. Giménez Caballero define al proyecto a la manera de casa sindical o refugio gremial¹⁴. Más en concreto señala a la asociación «como la iniciadora en

-
- 9 Salvo Eduardo Lagarde (1883- 1950) todos compartían el haber nacido sobre las mismas fechas y lugar: José María Aizpurúa (1902-1936), Juan Cabanas Erauskin (1907- 1979), Jesús Olasagasti (1907-1955) y Carlos Ribera Sanchis (1906-1976).
- 10 El grupo Norte en San Sebastián se puso en marcha con Aizpurúa y Labayen (al que se sumarían Lagarde, Vallet, Ponte, Olazábal, Baroja y Alberti) y en Bilbao con Luis Vallejo (unidos posteriormente Madariaga y Tomás Bilbao).
- 11 Entre los socios estuvieron José Olasagasti, Landi Sorondo, Tellaeche, Montes Iturrioz, Antonio Valverde Martiarena, Kaperotxipi y Cabanas Erauskin, los escritores Pío Baroja, Tobalina y Berrueto, los abogados Juan Pablo y Luis Lojendio, el fotógrafo Marín y los compositores Tellería y Garbizu.
- 12 Lagarde describía la sociedad de Gu como «un refugio amable en el que pudiesen reunirse los artistas desparramados por la provincia, para mantenerse en constante comunicación, organizando festivales de buen gusto y ofreciendo a todos los artistas del mundo un confortable rincón en el que poder hacer un alto. "Gu". *Sociedad de amigos del arte*. *El Pueblo Vasco* [San Sebastián], 30 de agosto de 1934. Sf.
- 13 Ernesto Jiménez Caballero (1899-1988) intelectual vanguardista, diplomático e introductor del fascismo en España. En enero de 1927, Giménez Caballero puso en marcha *La Gaceta literaria*. De esta publicación se produjeron hasta su disolución en 1932 la cantidad de 123 números, contando al principio como secretario con Guillermo de la Torre. Es de reseñar que sus primeros inversores hasta 1929 fueron empresarios bilbaínos además de Maraño, Bastera y Gutierrez Gili. Véase: BRIHUEGA, J.: *Las vanguardias artísticas en España*. 1909-1936. Madrid, Itsmo, 1981; p.278.
- 14 En la tercera parte de su libro, que denomina "Tercer sector" lo dedica a la cuestión de "El artista y El Estado", ahí en el segundo apartado se extiende ampliamente sobre algunos planteamientos teóricos del papel del arte y el sentido de GU en un capítulo que titula "El artista como cofrade". Véase: GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Arte y Estado*. Madrid, Gráfica Universal, 1935; p. 212. Así mismo existe una versión comentada por parte de Enrique Selva, en la reedición del mismo, incluye algunas referencias a GU realizadas por Juan Manuel Bonet y una aproximación erudita al autor al cual califica de "sismógrafo"

España de una corriente sindical del arte que se estaba imponiendo en Europa, corriente que reivindicaba el gremialismo del artista frente al individualismo liberal»¹⁵. Algo sin duda que no deja de ser controvertido en alguien alejado de los matices reales entre el sindicalismo y las afinidades corporativas. Giménez Caballero escribió que «El principio sindical tiende a recoger al artista de su posición marginal y encuadrarlo, ligarlo a la vida de la nación»¹⁶. Además, observaba una cierta relación con el grupo La Porza, agrupación innovadora surgida en un valle junto al lago Lugano en los años veinte¹⁷. En 1932 La Porza estaba articulada como organización por Mario Bernasconi, Werner Alvo von Albersleben y Arthur Bryks extendiéndose progresivamente a diversos lugares¹⁸.

Por otro lado, aunque obviamente se conocían y frecuentaban socialmente, al parecer Jorge Oteiza fue excluido del funcionamiento regular del grupo¹⁹. Algunos de los teóricos que han escrito sobre el periodo vienen a sugerir dos tipos de colectividades generacionales diferenciadas que se superponen e interseccionan. Así, Peio Aguirre propone la existencia de una primera generación «alrededor de Aizpurúa y Labayen, Cabanas, Olasagasti y Lagarde a la que se suma Carlos Ribera, y otra algo más joven formada por Oteiza, Narkis Balenciaga, Lekuona y José Sarriegui»²⁰. Mientras, Adelina Moya señala que sobre los

años 1933 y 1934, alrededor de Jorge Oteiza, se agrupan esos artistas más jóvenes (Narkis, Lekuona y Sarriegui)²¹. Este vínculo de complicidades entre Oteiza, Lekuona y Balenciaga será así mismo evidenciado en proyectos expositivos como *Ultramar*²² en 2011 y en la muestra de 2016 bajo el título de *Oteiza, Lekuona, Balenciaga. El renacimiento incompleto 1930-1936*.

El acondicionamiento y decoración del espacio se realizó bajo la dirección de Aizpurúa con Cabanas Erasquin, Lagarde, Landi Sorondo y Olasagasti. A nivel estético incorporaba elementos de mobiliario con carácter popular al estilo txoko vasco alejado de los parámetros de modernidad afines a los arquitectos del grupo. La distribución espacial reflejaba la relación de usos del lugar: un área de comedor a modo de las típicas sociedades gastronómicas vascas y unas reducidas zonas multiusos. Así mismo contaba con la posibilidad de poder dormir en un pequeño espacio de literas y pintar según surgiera en sus paredes.

Durante su primera etapa, Gu acogió y activó momentos de intensidad intelectual y cultural muy dispar. Existen referencias de que por su sede además de Giménez Caballero pasaron Eugenio Montes, Guillermo de Torre, Juan Tellería, Pablo Picasso con Olga Koklova y su hijo, Benjamín Jarnés, Federico García Lorca, Max Aub, e incluso fueron visitados por José Antonio Primo de Rivera.

de su tiempo sobre todo en lo que respecta a su obra de anteguerra. En SELVA, E.: (ed). *Arte y Estado*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009; pp 241-242.

- 15 GARCÍA MARCOS, J.A: *Salas y Galerías de Arte en San Sebastián 1978-2005*. Colección *Temas Donostiarra* nº 36, Donostia-San Sebastián, Fundación Kutxa, 2007; p. 69.
- 16 En GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Arte y Estado*. (1883- 1950), *op. cit.*; p. 18.
- 17 En la reedición de Enrique Selva, incluye la referencia a otro extenso artículo de Giménez Caballero titulado «Hacia nuevas órdenes religiosas. Porza» en la tercera entrega de *El Robinson literario de España (La Gaceta Literaria*, 117, 1 noviembre de 1931, pp 9-10). En SELVA, E.:(ed) *Arte y Estado. op. cit.*; p. 242.
- 18 Los tres juntos trabajaron como promotores de lugares de convivencia para artistas allí y en otros países europeos teniendo como lugares de expansión a más miembros las ciudades de París y Berlín. Véase: SCHÖNE, D.: «Modernism and Pan-Europeanism: Utopian Concepts and Visions of the Porza Group». En SCURIATTI, L. (ed.): *Groups, Coteries, Circles and Guilds. Modernist Aesthetics and the Utopian Lure of Community*. Oxford: Peter Lang, 2019; pp 201-223.
- 19 Según entendemos de este escrito las divergencias ideológicas serían el objeto básico de su distanciamiento. Escribe Oteiza en relación a un momento de tertulia en el estudio de Aizpurúa que: «comentábamos del poeta Maiakovski, que había que sacar a la República del barro, pero no debimos entender lo mismo esa palabras, nos dolía la oposición de nuestros amigos del «Renacimiento vasco»; Aitzol, Eusko-Pizkunde, a los que tratábamos inútilmente de integrar en los movimientos de renovación del arte contemporáneo, nos dolía la persecución en la URSS del arte nuevo, hacia el 33, 34, nuestro grupo donostiarra se orientaba hacia el fascismo...». OTEIZA, J.: «Recuerdo y olvido de José Manuel Aizpurúa», *Nueva Forma*, número 40, Madrid, 1969, sp.
- 20 Aunque no cita expresamente a Lekuona en este grupo, Peio Aguirre alude a otros creadores «A ellos

hay que sumar la interacción de otros, artistas como el mencionado Flores Kaperotxipi, Tellaetxe, Carlos Landi, o dibujantes y caricaturistas madrileños afincados en el territorio como David Álvarez y Pedro Antequera Azpiri. Este último estaba estrechamente vinculado al grupo de danzas Saski-Naski de Eusko Pizkunde». Véase: Aguirre, P.: «Relato de una modernidad singular», en AGUIRRE, P.: *Una modernidad singular 1925-1936*. San Sebastián, Museo de San Telmo/La Fábrica, 2016; p.57.

- 21 Adelina Moya observa además que: «Los artistas que Oteiza incorporaba a su grupo tenían en común con él: que les apasionaba el Arte Nuevo desde una perspectiva nacional, no pertenecían al grupo donostiarra de la vanguardia, sino que procedían de pueblos guipuzcoanos, estaban en contra del modo en el que había evolucionado la Exposición de Noveles y apostaban por crear las condiciones culturales y artísticas para un modelo alternativo inspirado en el escultor Alberto, de lo que el Partido Nacionalista promovía como nuevo Renacimiento Vasco buscando una función de propaganda». MOYA, A.: «Oteiza y Alberto. Un modo de entender la función del arte», en VV.AA.; *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Alzuza/Navarra: Fundación Oteiza, 2010; p. 143.
- 22 En el proyecto curatorial basado en las adquisiciones de obras de la colección de Kutxa entre 2008 y 2010 se hace referencia a la conexión Gu y Galería Barandiaran como espacios independientes basado en la recopilación de información procedente de los estudios de Adelina Moya, Juan Antonio García Marcos y la consulta en el Archivo documental de Amable Arias gracias a la colaboración de Maru Rizo. Ver: ARAMBURU, N.: *Ultramar. Una aproximación al patrimonio artístico de kutxa desde las adquisiciones recientes*. [Cat. Exp.], 14 de abril al 3 de julio de 2011, San Sebastián, Kutxa Donosti, 2011; p. 73.

Las actividades de Gu abarcaban presentaciones literarias y exposiciones. Entre todos los eventos que organizaron destacan tres donde se fusiona lo artístico con lo festivo-cultural: el Baile 1900, la Barraca y la Quincena. Quizás fuera el Baile 1900 en el Gran Casino el 4 de marzo de 1935 la acción más reconocida debido a la repercusión social que produjo²³. La buena marcha de este evento los llevó así mismo a pensar en realizar un Primer Salón Internacional de Verano en la ciudad. Este primer Salón estaría destinado a presentar artistas contemporáneos. Su propuesta para obtener la financiación partía de transformar los premios o medallas al uso. Así, reintegrarían los gastos de los mismos a las instituciones en contraprestación a obras artísticas de manera que pudiera avanzarse el germen de un futuro Museo de Arte Moderno en San Sebastián.

El segundo evento, la Barraca fue la utilización de una caseta entre el 13 al 30 de junio de 1936 durante las ferias de San Juan en Amara²⁴. Al mes siguiente entre el 12 y el 19 justo coincidiendo con las revueltas vinculadas al Alzamiento militar del 18 de julio, el grupo participó en la Gran Semana Vasca. Sin embargo, el activismo político de algunos de sus miembros como Aizpurúa y la situación cada vez más compleja llevaron a su anulación²⁵. En esa etapa Gu acabó convirtiéndose un centro artístico supeditado al nuevo régimen franquista. Así, se empezó a debatir la sustitución del nombre en euskera por la versión en castellano.

Tal y como ha recopilado Adelina Moya, el 10 de diciembre de 1936 se inicia la llamada Quincena de GU desarrollándose hasta el 22 del mismo mes²⁶. En este tercer evento destacado se da lugar a una serie de conferencias de Rafael García Serrano o Federico Urrutia. También una muestra con obra de Juan Cabanas, Carlos Ribera, Emilio Aladren y Nicolás Lekuona con el fin de recaudar fondos para el Ejército y la Falange²⁷.

La Guerra Civil condujo a la desintegración paulatina de Gu: ejecución de Aizpurúa, exilio de Landi, Martiarena y Tellaetxe, movilización al frente de Lagarde, Lekuona y Olasagasti. A ello hay que añadir el paso de Juan Cabanas como cargo político siendo posteriormente director del Departamento de Propaganda en la Dictadura de Franco. Además, se produjo un antes y un después a partir de la conferencia Gu, presentimiento nacionalsindicalista impartida por el jefe de Prensa y Propaganda (posiblemente Miguel Grau) en lugar del invitado previsto para ese día, Miguel Montes, poeta ultraísta²⁸. Posteriormente, en una última fase, Carlos Ribera, junto con José Ramón Aparicio, director del diario falangista Unidad, decidieron reactivar la agrupación en los años cincuenta. De esta manera se creó una directiva con miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa y antiguos socios de Gu. Las reuniones se organizaron en los sótanos de la Cafetería Gaviria y en el Nuevo Mesón en la calle Mayor, fundamentalmente orientadas a las tertulias y actividades literarias. Sin embargo, el proyecto acabó diluyéndose hacia 1952 por diversos motivos, entre otros una polémica a raíz de la publicación de un poema de Gabriel Celaya en Unidad. Adelina Moya diagnosticó esta involución en el periodo de posguerra por causas del aburguesamiento y conservadurismo que marcarán una contumaz frustración en esa generación²⁹.

23 Se lo comunicaron al C.A.T. quien les otorgó una subvención de 600 pesetas anunciándose a nivel oficial a finales del mes de diciembre la existencia de un atractivo proyecto de esa simpática peña bohemia y cosmopolita que cobija en Ángel 13 que consistía en un baile de disfraces en la “Sala del Vals” bajo la advocación de Schumann». LÓPEZ DE SOSOAGA BETOLAZA, M^a J.: *Jesús Olasagasti 1907-1955*. San Sebastián, Fundación Kutxa, 2007; pp. 33-41.

24 Esta acción fue organizada por Olasagasti con la participación de Garrido, Martiarena, Txiki Zabalo y Carlos Ribera. La idea del colectivo fue generar una especie de stand ferial donde realizar retratos y caricaturas *in situ*. Nuevamente se trataba de una acción con objeto de obtener financiación para dar lugar a un Salón de Conferencias y Arte. Véase: “Notas de la Feria. Los de Gu en activo”, en *El Diario Vasco*, [San Sebastián], 13 de junio 1936; p.5.

25 Estos cambios dieron lugar a la entrada de algunos miembros del colectivo en la Junta del Patronato del Museo de San Telmo (Cabanas y Olasagasti). En ese momento Gu vuelve a generar actividades y

es reconvertido en oficina propagandística del régimen. Tal y como ha recopilado Adelina Moya, el 10 de diciembre de 1936 se inicia la llamada *Quincena de Gu* desarrollándose hasta el 22 del mismo mes. Entonces San Sebastián había sido ya tomada por las tropas franquistas el 13 de septiembre.

26 Es de reseñar que San Sebastián había sido ya tomada por las tropas franquistas el 13 de septiembre.

27 María Jesús López de Sosoaga lo refiere en el catálogo de Kutxa incidiendo así mismo en estas conclusiones posteriormente en el número 23 de la revista *Ondare* (2004) también a propósito de *Jesús Olasagasti*. LÓPEZ DE SOSOAGA, M^a J.: *Jesús Olasagasti, animador del protagonismo cultural que tuvo San Sebastián antes de la Guerra Civil*, en *Ondare*, núm. 23, 2004; 561-573.

28 Según se refleja en prensa el discurso se planteaba como un manifiesto político definiendo al proyecto como «hospedería, gremio y cuartel (...) unión del pincel y el fusil» Véase: “Inauguración de la Quincena de Gu. Conferencia del Jefe Provincial de Prensa y Propaganda de Falange Española”. *La Voz de España*, [San Sebastián], 11 de diciembre de 1936; p. 12.

29 MOYA, A.: «El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación», en *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*, [Cat. Exp.], 4 al 31 de octubre de 1986, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1986; p. 166-173.

3. SALA STVDIO (BILBAO, 1948-1952)

Para conocer en profundidad a este colectivo ha sido esencial la tesis de Begoña Prado³⁰, así como las conversaciones con Pilar de la Riva, Pilar Mur, Guillermo de Osma Miriam Alzuri y Adelina Moya. Es de considerar que la denominación, Sala Stvdio, procede de un nombre latinizado inspirado en dos revistas: The Studio fundada en Londres y The Studio Limited de Nueva York³¹. Igualmente se considera que probablemente la idea de adoptar esta denominación fuera de Juan Ramón de la Rica, pensándolo en sintonía con Antonio Bilbao, de manera que llegaron a una adaptación entre el Stvdium latino y las denominaciones inglesa y castellana. El nombre iba acompañado de una grafía especial realizada por Guillermo Wakonigg Willi. Los fundadores fueron junto con Willi, Antonio Bilbao Arístegui y Javier Llaguno. Posteriormente se incorporaron los hermanos Manuel y José Ramón de la Rica y Francisco Barandiaran Ibáñez³².

Respecto a su inclusión en el grupo, José Ramón de la Rica comentó que un día le dijo Willi Wakonigg: «Dame 7.000 pesetas, pero dalas por perdidas»³³. La génesis del proyecto se produjo tras la desaparición de la Asociación de Artistas Vascos, cuando en torno a 1936 se

habían puesto en funcionamiento, Alea (Asociación Libre de Ensayos Artísticos), la Unión Arte (1943-1947) y el Nuevo Ateneo presidido por Antonio Bilbao Arístegui. En paralelo a ese ambiente artístico se generaban tertulias por parte del Grupo del Suizo (posteriormente Asociación artística Vizcaína) lo que tras el cierre del café fue derivando a otros lugares. El proyecto de Stvdio se diferenciaba de otras galerías de la época por su compromiso renovador y ajeno al comercio del arte, siguiendo en cierta manera la línea de los salones de Eugenio d'Ors³⁴.

El proyecto de Stvdio se ubicó primeramente en el número 3 de la Calle Comandante Velarde (hoy calle Mitxel Labegerie), piso 6, habitación número 3. Se trataba de un edificio de nueva construcción erigido sobre uno bombardeado por la Guerra Civil. Allí, la primera Sala Stvdio constaba de 36 metros cuadrados. A los pocos meses decidieron trasladarse al número 2 de la Calle Cinturería, en la tercera planta de un edificio perteneciente al negocio familiar de Willi Wakonigg, la conocida tienda textil de Gastón y Daniela. Ambas sedes se encontraban en el Casco Viejo, aunque se planteó en cierto momento de transición su traslado a la zona del Ensanche³⁵. Finalmente, la localización del espacio definitivo se ubicó en aquel piso en la esquina de la Calle Correo próxima a la Catedral³⁶. La nueva sede disponía de 50 metros cuadrados y dos ámbitos, uno con chimenea. Como Willi dormía en el último piso podía estar más pendiente de las actividades. Begoña del Prado realizó en su tesis doctoral una descripción del acceso al lugar, así lo define constituido por un

30 DE PRADO URIBARRI, M^a B.: *Sala Stvdio 1948-1952. Tedio o vanguardia en el Bilbao de Posguerra*. [Tesis Doctoral], Bilbao, Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2011.

31 Una de las fuentes más importantes para conocer al colectivo y revisar la documentación del mismo se encuentra en la tesis de Begoña de Prado. Ella indica que existen ejemplares de estas publicaciones en los archivos del grupo y eran bien conocidas por los miembros de Stvdio. Así mismo según señala Begoña de Prado, podría proceder de una referencia a la revista *Libre-Stvdio*. El título de la revista mencionada según señala la autora «correspondía al colectivo anarquista valenciano del mismo nombre que publicó una serie de números en los años 1937 y 1938: este grupo anarquista editaba también otra publicación *Umbral*» Véase: DE PRADO URIBARRI, M^a B.: *Sala Stvdio 1948-1952. Tedio o vanguardia en el Bilbao de Posguerra*. [Tesis Doctoral], Bilbao, Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2011. p. 91.

32 Guillermo Wakonigg Poirier (1914-2000) conocido como Willi, fue un diseñador y empresario nacido en Durango (Vizcaya). Su biografía personal y profesional es intensa. Coleccionista y persona muy inquieta cultural y vitalmente, en su línea de apostar por un cuidadoso diseño de signo vanguardista estuvo atento a toda la imagen del proyecto de Stvdio. El resto del grupo estaba unido por cuestiones generacionales y de amistad: Antonio Bilbao Arístegui (1917-1998), Javier Llaguno (1921-1979) Manuel de la Rica (1917-2008), José Ramón de la Rica y de la Sota (1919- 2011), Francisco Barandiaran Ibáñez (1918-1978). Sobre Willi Wakonigg véase: VV.AA. *Willi Wakonigg y su mundo. 1914-2000*. Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2001. Disponible en: https://guillermodeosma.com/wp-content/uploads/pdfs/CATALOGO_WILLI_MEDIA.pdf [Fecha de consulta: 20 de diciembre 2021].

33 Entrevista a José Antonio de la Rica con motivo de la exposición del grupo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. GARCÍA, A.: *Una aventura a fondo perdido. Diario Vasco* [San Sebastián], 18 marzo 2008. Disponible en línea: <https://www.diariovasco.com/20080318/cultura/aventura-fondo-perdido-20080318.html> [Fecha de consulta: 22 diciembre 2021].

34 Desde el año 1942 Eugenio D'Ors (1881-1954) puso en marcha la Academia Breve de Crítica de Arte como entidad privada para la difusión del arte moderno y contemporáneo además de sus célebres salones como unas formas de encuentro y exposición durante la postguerra. Define "Salón" como «Refugio grato. Hospicio abierto y apercebido siempre. Habitualidad, cada día espolvoreada de novedad. Paladeo de amistad selecta. Feminidad, en ejercicio de blanda soberanía. Luces discretas. Fuego en la chimenea y en las mentes. Miel de diálogo, sales de ingenio. Aceites de discreción y ácidos de elegancia. Libertad sabrosa. Contención, más sabrosa aún... Salón, madurez de la sociabilidad». Véase: D'ORS, E.: *Mis salones*. Madrid, Aguilar, 1967; p.12.

35 Existe un proyecto de José Ramón de la Rica planteando una Librería-Sala Stvdio a pie de calle en la zona de Gran Vía.

36 Se encontraba encima de la tienda familiar de *Gastón y Daniela* y de la confitería *Santiaguito*. Quizás por eso en el texto con motivo del catálogo editado por Guillermo de Osma, Andrés Trapiello describe «una calle que olía a caramelos de malvavisco». TRAPIELLO, A.; "Nuevo jardín cerrado. A propósito de una casa de la calle Correo de Bilbao", en VV.AA.: *Willi Wakonigg y su mundo. 1914-2000. Op. cit.*; p. 7.

gran salón con ventanas en balcón señalando una zona que tenía 5 x 8 metros, contando con otra salita destinada a piezas menores u otras exposiciones disponiendo además de chimenea y mirador en chaflán donde se realizaban las tertulias.

En el grupo confluían diferentes ideologías, pero en general eran burgueses próximos al régimen franquista y a la falange, que tal y como indica la profesora Adelina Moya «rechazaban el mal gusto y el atraso cultural acrecentados por el ascenso del nacionalcatolicismo»³⁷. Así mismo ella incide en el hecho de que a pesar de estar insertos en un contexto conservador, eran evidentes las afinidades a planteamientos ideológicos opuestos como se evidencia de los escritos intercambiados con Jorge Oteiza o M^a Paz Jiménez.

Sus acciones estaban impulsadas por la idea de generar un lugar de encuentro y compartir ideas sobre arte y cultura, sin importar la posible comercialización de las obras (algunos las compraban ellos mismos puesto que eran coleccionistas). Los objetivos de Stvdio se centraban en generar procesos activadores de la cultura manteniendo un equilibrio sostenido entre ganancias y pérdidas³⁸. La autogestión vendría así mismo con algunas otras ideas como aquella que se valoró en un principio de configurar un complejo mixto de tienda y galería o la librería- galería. A finales de 1949, se amplió el acceso al grupo hasta 18 socios llamándolos Amigos de Stvdio siguiendo la línea de la Academia Breve de Crítica de Arte de Eugenio d'Ors³⁹.

Tal y como figura en la numerosa documentación conservada, estaban muy bien organizados, de lo que se deduce su formación y compromiso como gestores. Además, destacaba la apasionada involucración de Willi como director, en ocasiones ayudado por diferentes personas como Stephan Eberhard Messerschidt. Begoña Prado destaca el

altruismo voluntarista de sus socios respecto a todo lo que rodeaba al funcionamiento del proyecto⁴⁰. Algo sobre lo que así mismo inciden los propios socios conscientes de que en un momento complejo lo que se exponía en Stvdio era muy avanzado para el contexto. Manifiestan en las diferentes entrevistas efectuadas tanto Guillermo de Osma como Pilar de la Rica que Willi actuaba con una libertad visionaria, mezclando lo culto con lo popular, lo oriental con lo castizo.

Sobre los contenidos artísticos existía un compromiso con las nuevas tendencias. A modo de ejemplo Oteiza, recién regresado de Latinoamérica e instalado en Bilbao, expuso hasta tres veces colaborando igualmente cómo agente activo en conferencias. Comenzó a contribuir aportando textos y colaborando directamente con los socios gestores⁴¹. Igualmente, el escultor participaba introduciendo a los jóvenes artistas, tal y como se constata en uno de sus discursos de presentación a los mismos⁴². Efectivamente, Stvdio se preocupaba por el apoyo a artistas jóvenes lo que se materializó en invitaciones a artistas muy noveles. A los artistas emergentes se les procuraba contactos en Madrid y Barcelona. Así, le dieron la oportunidad de exponer a Agustín Ibarrola con tan solo 18 años en una individual realizada del 17 al 26 de diciembre de 1948. Además, le ayudaron a conseguir una beca para estudiar en Madrid. Otorgaron becas igualmente a Eduardo de la Sota, Rafael Figuera o Javier Murga. Crearon también un premio de pintura en 1949. Esta vocación por el arte emergente local era así mismo compatible con la presentación de tendencias artísticas de renombre, materializadas por ejemplo en dar a conocer las obras de Daniel Vázquez Díaz, Pablo Picasso o José Gutiérrez Solana.

37 En libro editado con motivo de la presentación del proyecto en el museo de Bellas Artes de Bilbao, Adelina Moya precisa como fue necesario transigir entre personas de diferentes ideologías. VV.AA.: *Sala Stvdio, 1948-1952. Una aventura artística en el Bilbao de la posguerra. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2008*; p.13.

38 Así en sus cartas Willi reiteradamente incide en la voluntad de trabajar a largo plazo, sin tener en cuenta las posibilidades de ventas de obra de arte. Entrevista a Guillermo de Osma. Presencial en Madrid. 12 de enero 2022.

39 «En el caso de Stvdio, la cuota era más elevada, 100 pesetas, pero daba derecho a una obra que se rifaba para cada socio al final de temporada». Señala así mismo la existencia de otro documento donde pone 125 pesetas. DE PRADO, M^aB. *Sala Stvdio 1948-1952. Tedio o vanguardia en el Bilbao de Posguerra. Op. cit.*; p. 17.

40 Begoña del Prado destaca en su tesis como «factores el entusiasmo por el arte y la energía como jóvenes promotores que contaban con conexiones personales fuera de su ciudad. Los socios iniciales invirtieron su capital y cubrieron los déficits. Tenían además su juventud en común, una clase social burguesa y estar social y culturalmente muy relacionados. Sin tener un conocimiento experto en arte, sabían dejarse asesorar. El voluntarismo se compaginaba con las obligaciones de las labores de cada uno, negocios propios, cargos, viajes y familias recién formadas. Pensaron en aunar afición con cierta rentabilidad. En paralelo encontramos una situación económica compleja para los artistas (alguno llegó a dormir en la galería». *Ibid.*, p. 17.

41 Además, Oteiza cocía sus cerámicas en la fábrica de ladrillo refractario de Antonio Bilbao. Una incipiente relación colaborativa empresa-artistas. En MOYA, A.: «Sala Stvdio, 1948-1952». *Op. cit.*; p. 25.

42 Véase: *Documento nº 5. Certamen de Promoción de las nuevas generaciones de pintores noveles bilbaínos. Galería Stvdio, Bilbao, 1949. Texto de presentación de Jorge Oteiza*, en GUASH, A. M.: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Torrejón de Ardoz (Madrid), Akal, 1985; p. 299.

Las exposiciones de Stvdio duraban entre 12 y 15 días, llegando a organizar una totalidad de 67 exposiciones mayoritariamente de artistas locales, en general muestras colectivas e individuales. Al volcarse hacia lo local permitieron que expusieran algunos pintores vinculados a la Asociación Artística Vizcaína (quienes así mismo disponían de un espacio para pintar al haberse cerrado la Escuela de Artes y Oficios). Sin embargo, al no invertir económicamente en el proyecto no pudieron llegar a materializarse exposiciones previstas más ambiciosas como las de Pablo Palazuelo o una colectiva de Tàpies, Cuixart y Ponç.

Manteniendo esta intensidad de colaboraciones se involucraron con diversas entidades⁴³. También realizaron catálogos y ediciones de arte exquisitamente diseñadas y en ocasiones gestionaban depósitos de las mismas con la colaboración por ejemplo de ArtCo de París. Entre sus actividades paralelas se contaban conferencias de arte moderno, representaciones teatrales, actuaciones de música contemporánea o proyecciones de cine⁴⁴.

En sus archivos internos, aparecen datos sobre el agotamiento del grupo y reflexiones donde aluden a la escasez de ventas realizadas y la falta de participación de los asociados lo que condujo finalmente a la disolución del grupo y por consecuencia, del proyecto.

Willi se encargó de ordenar exhaustivamente los documentos que dejó en manos de José Ramón de la Rica quien a su vez los organizó alfabéticamente. Cuando el año 2008 el museo de Bellas Artes de Bilbao organizó una exposición sobre Stvdio y recibió numeroso material en donación de la familia De la Rica. A pesar de haberse desarrollado en un momento complejo previo a las vanguardias de los años cincuenta y la influencia de la situación político-bélica del momento, Sala Stvdio es un ejemplo por el tipo de contenidos que presentaban, constituyéndose como modelo de gestión privado y participativo y la forma de colaboración empresarios/artistas.

-
- 43 Colaboraron con la *Librería Argos* de Bilbao, donde reproducían obras de arte a bajo coste para que fueran vendidas en el espacio, con Lais y Galerías Santu de Oviedo, Sala Parés de Barcelona, Galerías Layetanas en Barcelona, Galería Sapi de Palma de Mallorca, Galería Proel de Santander, la librería Argos de Barcelona, la galería y librería Clan, Arenal 18 de Bilbao, la Buchholz de Madrid y Aranaz Darrás en San Sebastián.
- 44 Sus iniciativas cinematográficas fueron relevantes: realizaron proyecciones de películas inéditas, algunos rodajes (Guillermo de Osma heredó de su tío una serie de latas de películas), José Ramón de la Rica ideó un guion de rodaje para una película *Guante negro* e, incluso, ensayaron la idea de generar un cine-club para los socios, fundamentalmente enfocado a temáticas artísticas. La Embajada de Francia les cedía documentales, el Instituto Británico en Madrid o la sección de cine de La Casa de América.

4. SALÓN DE ARTE (VITORIA, 1953-1956)

En el periodo se observa en Álava como comienzan a desarrollarse ciertas actividades culturales aún en un marco de restricciones y una revitalización económica⁴⁵. Aunque se trata según afirma el historiador Antonio Rivera del momento más importante de la provincia «multiplicó y alteró el origen de su población; trastocó el tradicional carácter rural de ésta para hacerlo básicamente urbano; pasó del agro a la industria como ocupación y fuente de riqueza producida; alteró su quietud sempiterna y la trocó en agitación; cerró su tiempo de sociedad conservadora y hasta reaccionaria y la transformó en plural y diversa»⁴⁶. Para entender el contexto es necesario tener en cuenta el funcionamiento del Casino Artista Vitoriano. Ubicado en la plaza del General Loma, era similar a otros “Casinos-Círculos” coetáneos. Como parte de su función, ofrecía ventajas a los socios inscritos a instancias de una Comisión que regía el funcionamiento y dinamización del local. Desde 1945 la Peña de Pintores, interesados fundamentalmente en el paisajismo, comenzó a realizar exposiciones allí. Se generaron a su vez ingresos de nuevos asociados. Además, desarrollaron una intensa labor expositiva en ciudades españolas de provincias sobre todo hasta 1948. Respecto a su extinción, el historiador Santiago Arcediano señala que ésta obedeció a la heterogeneidad de los jóvenes integrantes cuyos intereses particulares se acabaron imponiendo a los colectivos⁴⁷.

Aunque con el mismo nombre existió otro Salón de Arte en Bilbao en Gran Vía 16, destaca la Sala de Arte o Salón de Arte, como también se le denomina, de Vitoria como exponente peculiar fruto de la situación social y económica antes mencionada. Además, se produce un hecho diferencial a raíz de la voluntad de mediación cultural de sus impulsores procedentes de una minoría industrial, en un contexto mucho más provinciano. El Salón de Arte, abrió sus puertas en los números 3 y 5 de la calle San Prudencio a iniciativa privada de Florentino y Cayetano Ezquerria. Ambos pertenecían a una de las familias empresarias

-
- 45 Por ejemplo, la revitalización económica iba llegando a través del ramo de la metalurgia como Armentía y Corres, Sierras Alavesas, Ajuria, S.A. y Aranzábal, S.A. o Heraclio Fournier intensificándose la emigración desde otras provincias a la ciudad proporcionalmente a la ampliación de los polígonos industriales como Gamarra-Betoño o Gamarra-Arriaga. Véase: RIVERA, A.: (dir.). *Dictadura y desarrollismo. El franquismo en Álava*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009.
- 46 RIVERA, Antonio (dir.) *Dictadura y desarrollismo. El franquismo en Álava*, op. cit.; p. 14.
- 47 ARCEDIANO SALAZAR, S.: “Grupo Pajarita de Pintores Alaveses: entre la tradición y la renovación”. Grupo Pajarita de Pintores Alaveses. [Cat. Exp.] del 3 de noviembre de 2004 al 23 de enero de 2005, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2004; p. 17.

más destacadas de la ciudad desde comienzos de siglo, Hijos de F. Ezquerro. Sus negocios estaban arraigados en la industria del cacao, complementando la vertiente económica con la participación en labores de mecenazgo cultural y función política⁴⁸. La familia Ezquerro, interesada por el coleccionismo de arte, se había volcado especialmente en adquisiciones de pintura costumbrista vasca. Dado su interés por el arte, Cayetano junto a su hermano, y con tan solo 28 años, inauguró este espacio de arte próximo a su establecimiento comercial y vivienda en una de las arterias principales de la ciudad. Para Cayetano Ezquerro, este proyecto fue «el esfuerzo más importante y con mayor rigor realizado por una galería de arte en Vitoria»⁴⁹.

El espacio consistía en un local en planta baja cuyas paredes se cubrían con revestimiento de tela, colgándose los cuadros sobre ellas al estilo de la época. La primera exposición fue de Jesús Apellániz. La muestra tuvo lugar entre el 15 de julio de 1953 a febrero de 1956 y a partir de ahí realizaron hasta sesenta exposiciones. Fueron tanto muestras individuales como colectivas. Entre ellas destacan la correspondiente a una serie de pintores ecuatorianos entre los que se encontraba Oswaldo Guayasamín o toda una sucesión otros pintores como: Menchu Gal, Gerardo Armesto, Ángel Moraza, Suarez Alba, Juan Araona, Enrique Pichot, Daniel Vázquez Díaz, Ramón Monteverde o Benjamin Palencia. El proyecto económicamente no funcionó, pero les permitió rodearse de amistades del mundo del arte generando un círculo de complicidades e incrementar su propia colección.

Uno de los colectivos que más se vinculó al Salón de Arte, fue el grupo Pajarita⁵⁰. Desde 1956 se adscribieron a este grupo, una serie de pintores interesados en compartir una cierta renovación creativa. Sobre el grupo Pajarita existe bastante bibliografía destacando

la monografía editada gracias a las investigaciones del Museo de Bellas Artes de Álava y al historiador Santiago Arcediano. El colectivo inicialmente estaba integrado por Gerardo Armesto, José Miguel Jimeno, Ángel Moraza, Enrique Pichot y Enrique Suárez Alba⁵¹. Posteriormente, se incorporó Florentino Fernández de Retana en marzo de 1964 en sustitución del fallecido Armesto.

Según observamos en esta publicación —donde queda constancia de diversas imágenes sobre el espacio— en junio de 1954 organizaron un homenaje a los pintores vitorianos (habían sido aceptados en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid). De ella, se conserva una fotografía donde posan con el cartel del evento los artistas Suárez Alba, Moraza, Armesto, Jimeno de la Hidalga y Pichot. Las referencias de prensa de la época relatan la muestra de los cinco entre el 21 y 30 de junio de ese año incidiendo en la participación de diferentes agentes sociales al acto. Se debe señalar que Santiago Arcediano, tuvo la voluntad acceder a una historiografía del espacio, pero se encontró con las reticencias del propio Cayetano, además en el Museo de Bellas Artes de Álava no hay datos concretos al respecto y existen escasas reseñas de prensa de las citadas exposiciones en los medios locales⁵².

48 Cayetano Ezquerro (1925-2015), ejerció las funciones de presidente de la Diputación Foral de Álava entre 1977 y 1979. Como coleccionista fue además uno de los impulsores de la Comisión Foral de Cultura e intervino en la configuración del patrimonio artístico público centrado en el arte contemporáneo. Entre 1975 y 1982 se adquirieron obras de artistas contemporáneos, constituyéndose así en el Museo de Bellas Artes de Álava una colección de referencia. Véase: ARRIZABALAGA SALGADO, V.: *Entre lo visible y lo invisible: el coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX*. [Tesis Doctoral], Vitoria: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, Facultad de Letras, 2015; pp 347-357.

49 Cita de la entrevista a Cayetano Ezquerro, el 15 de marzo de 1991, leída en ARRIZABALAGA SERRANO, V.: *Entre lo visible e invisible El coleccionismo de Arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX*. *Op. cit.*; p. 337. Se destaca así mismo que en sus reflexiones Víctor Arrizabalaga hace un comparativo entre este proyecto y la Sala Studio aunque la denomina “galería”. En el Apéndice A12 al final de su tesis realiza la mención a las exposiciones vinculado la información al Museo de Bellas Artes de Álava.

50 Santiago Arcediano sintetiza algunos de los aspectos relevantes de esta muestra temática inaugurada el

12 de marzo de 1950 con la obra de quince pintores: José Gabriel Aguirre, Gerardo Armesto, Andrés Buesa, Ezequiel Carreras, Gerardo Erbina, Eduardo Fernández de Arróyabe, Ignacio Gonzalo Bilbao, José Luis Gonzalo Bilbao, Obdulio López de Uralde, Vera López de Uralde, Antonio Olloqui, Julián Ortíz de Viñaspre, Santiago Pascual, Ángel Sáenz de Ugarte, Enrique Suárez Alba y el fotógrafo Teófilo Minguez. En las notas de referencia alude a un artículo firmado por “Don Pepe”, “El éxito de una exposición”, en *El Correo Español-El Pueblo Vasco* [Vitoria], 19 marzo 1950 y dos reseñas en el diario *El Pensamiento Alavés* [Vitoria], *De Cultura y Arte. Ante la exposición de Pintura Cerebral* (2 marzo 1950), *I Exposición Fantasma* (13 de marzo) y *La I Exposición Fantasma* (14 de marzo) bajo la firma de V. (quizás el historiador local Venancio del Val). Véase: ARCEDIANO SALAZAR, S.: “Grupo Pajarita de Pintores Alaveses: entre la tradición y la renovación”. *Op. cit.*; p.41.

51 Existe una unión entre ellos por afinidad artística sin pertenecer a las mismas generaciones: Gerardo Armesto (1919-1957), José Miguel Jimeno (1932), Ángel Moraza (1917-1978), Enrique Pichot (1920-2001) y Enrique Suárez Alba (1921-1987) y Florentino Fernández de Retana (1924-2015). Véase: ARCEDIANO SALAZAR, S.: *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, número. 8, 1991, pp. 265-313.

52 Entrevista a Santiago Arcediano. Por email 4 de agosto 2021.

5. GALERÍA BARANDIARAN (SAN SEBASTIÁN, 1965-1967)

El proyecto se fue conceptualizando por la conexión de diferentes voluntades: la de un promotor sensible a las demandas de los creadores de su tiempo: el empresario Dionisio Barandiaran⁵³ y las de un grupo de artistas. A causa de la confluencia del proyecto en el espacio de San Sebastián, estos artistas intensificaron sus relaciones lo que derivó en el lanzamiento del ideario del grupo⁵⁴.

El nombre procede del empresario promotor del proyecto puesto que se materializó a raíz de su apuesta desinteresada. Como mecenas cultural apoyaría igualmente becando a Amable Arias a través de un acuerdo verbal⁵⁵, creó el Premio Barandiaran para guiones de cine amateur con el Laboratorio Bersan y el Club Euromar. Por otro lado, aunque no bajo la marca de la galería —pero formando parte de su iniciativa cultural— puso en marcha un Cine club y unas “Escuelas sociales” en parroquias con un alto contenido antifranquista y espíritu comunitario.

Los artistas del proyecto tenían en común estar vinculados a Guipúzcoa⁵⁶. Como creadores utilizaban habitualmente la escultura (Néstor Basterrechea, Jorge Oteiza, Remigio Mendiburu y Eduardo Chillida) o la pintura (José Antonio Sistiaga, Amable Arias, Rafael

Ruiz Balerdi y José Luis Zumeta). El espacio se convirtió en una “verdadera productora de proyectos” tal y como propugnaban en su denominación oficial: Galería Barandiaran, productora de arte compuesto⁵⁷.

El lugar se encontraba en un sótano de las oficinas centrales de Construcciones D. Barandiaran en el número 4 de la calle Bengoechea (hoy el centro de salud de la calle Bengoetxea)⁵⁸. El proyecto de la Galería Barandiaran avanzó desde la voluntad del empresario, así como por sus primeras reuniones con Amable Arias, Francisco Usabiaga y José Antonio Sistiaga. Ellos tres viajaron juntos para una primera reunión en Zarautz en el Hotel Euromar⁵⁹. Después siguieron una serie de reuniones internas con artistas afines en la cafetería Mónaco⁶⁰.

Es preciso señalar que tanto Sistiaga como Amable, habían desarrollado ciertas acciones alternativas sobre todo con las protestas ante la política municipal respecto a los certámenes artísticos (1965), la Exposición de los 10 (1960) o la citada muestra individual de Arias, Espacios Vacíos (1963). Tras esta reunión el colectivo comenzó a gestar la redacción de un anteproyecto de estatutos para la galería que acabó vinculándose a la génesis del grupo Gaur y los otros colectivos de la Escuela Vasca⁶¹. Mucho se ha escrito sobre este momento germinal y aun hoy siguen apareciendo nuevos datos como los que se ha revelado recientemente en la exposición del pintor autodidacta y abogado Carlos Sanz (1943-1987)⁶².

53 Dionisio Barandiaran (1927-1979), originario de Ataún, fue lo que se puede denominar como «un hombre hecho a sí mismo». Había estudiado en la Escuela de Artes y Oficios, acumulando su fortuna gracias al *boom* constructivo y de la hostelería. Inquieto y con una perspectiva visionaria de la cultura totalmente fuera de lo común, daría lugar a varios proyectos muy por delante de su tiempo. Las memorias inconclusas de Dionisio Barandiaran fueron editadas traducidas al euskera bajo el título *Azarolako Dunixi*. El libro consta de un prólogo realizado por sus hijas María Luisa y Arantza Barandiaran Mujika. Véase: BARANDIARAN ETXEBERRIA, D.: *Azarolako Dunixi*. San Sebastián, Hiria Liburuak, 2009.

54 La Escuela Vasca, compuesta por los grupos Gaur (Guipúzcoa), Emen (Vizcaya), Orain (Álava), Danok (Navarra) irá generándose y evolucionando de una forma espontánea. Es de reseñar que recientemente se ha reeditado el célebre manifiesto de la Escuela Vasca encartado en: HUÉRCANOS, J.P.: *Grupo GAUR. Arte y construcción colectiva 1965-1967*. San Sebastián, Fundación Museo Jorge Oteiza/Fundación Kutxa, 2020.

55 Amable Arias narra el proceso del apoyo económico de Barandiaran: «Después de consultar, como buen vasco, con cierta gente que le era de garantía, me llamó y me propuso con la mayor delicadeza un contrato verbal. Él me pasaría diez mil pesetas al mes y yo le daría X obras, nunca se estipuló el número». En ARIAS, A.: *Sherezades*. Vitoria, Bassarai, 2009; p. 183.

56 Sólo en aquel momento Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992) vivía en Madrid. No existía entre ellos conexión generacional tal y como se puede comprobar Néstor Basterrechea (1924-2014), Jorge Oteiza (1908-2003),

Remigio Mendiburu (1931-1992), Eduardo Chillida (1924-2002), José Antonio Sistiaga (1932), Amable Arias (1927-1984), Rafael Ruiz Balerdi y José Luis Zumeta (1939-2020).

57 Es decir, pasó de denominarse Euromar, a tomar como nombre el apellido del propietario, y después complementarse con el desarrollo conceptual de Oteiza que lo amplió con ese subtítulo.

58 Esta localización adquirió un sentido práctico puesto que las oficinas se encontraban a nivel de calle y entreplanta y la parte de abajo apenas se utilizaba. Entrevista a Arantxa Barandiaran. Telefónica. 31 de enero 2022.

59 El primer encuentro para tratar el tema se centró en la idea del empresario de crear para una sala de exposiciones en el hotel Euromar con el objetivo de trasladarla posteriormente a sus oficinas de San Sebastián. La Galería Euromar en Zarautz, duró apenas unos meses de 1965, iniciando su actividad con la *I Exposición de Pintura* y dio el primer nombre al espacio de la calle Bengoechea. En ALONSO PIMENTEL, C.: *Amable Arias. op. cit.*; pp. 89-98, se puede encontrar una descripción del momento ampliada por la transcripción documental del Archivo Maru Rizo de Amable Arias.

60 Entrevista a José Antonio Sistiaga. *Archivos colectivos*. Disponible en: <https://vimeo.com/19452447>. [23 diciembre 2021].

61 Carmen Alonso Pimentel transcribe los documentos en Alonso Pimentel, Carmen. *Amable Arias. Op. cit.*; pp. 205-207.

62 El proyecto investigado y comisariado por Mikel Lertxundi Galiana incluye referencias a los documen-

Aunque ni hubo lectura pública del manifiesto ni la foto mítica del grupo corresponde al momento, el espacio en sí y el acto de inauguración de la muestra de Gaur en Barandiaran, trascendió como hito⁶³. De esta manera, diferentes catálogos y publicaciones describen el desarrollo del proyecto⁶⁴. De la documentación consultada y testimonios se deduce que la galería estaba configurada por dos ámbitos, uno como sala de exposiciones y otro contiguo, como espacio multiusos. Las paredes se pintaron de blanco disponiendo de focos. El suelo, de terrazo oscuro, procedía de la propia fábrica del empresario en Lasarte la cual llevaba el nombre de Bareche⁶⁵. Esta polivalencia en la configuración espacial, permitió que fuera sede del Gupo Gaur y de otros colectivos vinculados conceptualmente al proyecto como Ez Dok Amairu (música popular), Argia (danza) y Jarrai (teatro).

La primera exposición se produjo en noviembre de 1965 y en la misma se mostraron los dibujos de niños fruto de la colaboración con La Academia de los jueves. Todo ello procedía del proyecto de pedagogía alternativa iniciada José Antonio Sistiaga y Esther Ferrer⁶⁶. Poco después el latente movimiento Gaur, fraguado en intensas reuniones internas, presentó la célebre exposición acompañada del manifiesto que se dio a conocer el 28 de abril de 1966.

En un texto dirigido a José Antonio Sistiaga, Jorge Oteiza escribió «La vieja sala de exposición, el lugar dedicado a una sola expresión artística, muere. Se va a intentar su transformación. Es la hora nuestra de que podamos intentar adelantarnos»⁶⁷. La galería

se convertiría en “una institución privada de Extensión cultural” con una voluntad abierta y cooperativa con otros colectivos. Para la gestión se pensó en un director gerente Julio Campal⁶⁸ y con objeto de evitar protagonismos artísticos y lograr el “bien común” idearon crear “concejalias” de dos personas según materias afines. Estas serían: artes plásticas, artes aplicadas, poesía, música y danza, incidiendo así mismo especialmente en el arte popular. Tras la partida de Campal, a partir de diciembre de 1966, fueron responsables de la misma Santiago Díaz Yarza y José Luis Fagoaga con vínculos en el campo del arte y la literatura.

Además, se intentó que «Los resultados económicos se repartieran en tres tercios, uno para el expositor, otro para la galería y el último para crear un fondo de ayuda para los artistas. Idea que no llegó a materializarse» según afirma Juan Antonio García Marcos⁶⁹. Así mismo se ha encontrado en el Orden Interno de Gaur datos que señalan la distribución de las ventas: el 50% al artista, 25% a la galería y el resto a un fondo común⁷⁰. Es de reseñar, que en todo el proceso de gestión el empresario escuchó los consejos de los creadores. De esta manera, se incluyó la opción de que los beneficios de las ventas revirtieran en los propios artistas. Entre sus actividades editaron diferente material gráfico con las actividades programadas para los meses de diciembre 1966 a enero 1967 que llevó por título Galería Barandiaran y Escuela Vasca siendo la actividad expositiva muy intensa⁷¹. Así mismo comenzó a incluirse en la programación muestras de carteles, exposiciones organizadas con la Unión de Estudiantes de Arquitectura de España, ediciones gráficas, audiciones de música contemporánea, proyecciones de cine en colaboración con embajadas y conciertos de cantantes vascos.

tos originales firmados por los miembros de GAUR. Exposición *Carlos Sanz*. Kubo Kutxa 21 de octubre al 22 de enero 2023.

- 63 Fernando Golvano, viene a señalar este hecho al aludir al error en la foto de Fernando Larraquert realizada en el estudio de Oteiza Incide además en el desarrollo del espacio como fuente de conocimiento del devenir del colectivo y realiza un compendio de las exposiciones con fotografías y carteles poco conocidos. En GOLVANO, F.: (ed). *Constelación GAUR 1966-2016*. San Sebastián, Museo San Telmo/ Fundación 2016 Donosti/San Sebastián, 2016; pp. 31-40.
- 64 Entre los primeros escritos donde se refiere a la similitud de la Galería Barandiaran a otros espacios alternativos se encuentra *Ultramar, una aproximación al patrimonio artístico de Kutxa desde las adquisiciones recientes 2008-2010*. [Cat. Exp.], 14 de abril-3 julio, Kubo Kutxa. San Sebastián: Fundación Kutxa, 2011 y Aramburu, Nekane *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado Español (1980-2010)*. Op. cit.; p. 9. En la monografía sobre el grupo Gaur, Juan Pablo Huercanos, analiza la génesis del grupo retomando la idea y Fernando Golvano igualmente apunta en sus numerosos escritos al sentido innovador en la gestión de la galería como “espacio alternativo”. «El terrazo oscuro procedía de la propia fábrica de mi padre en Lasarte que llevaba el nombre de Bareche». Entrevista a Arantza Barandiaran. Telefónica. 31 de enero 2022.
- 65 También realizaron allí mismo la primera exposición de juguetes no violentos como una reivindicación militante a favor de los derechos y las libertades. Entrevista a Esther Ferrer. Por Skype, 3 de mayo 2021.

67 VV.AA. *Arte y artistas vascos en los años 60*, op. cit.; p. 525.

68 Durante cuatro meses del año 1966 estuvo como director artístico al uruguayo Julio Campal (1933-1968), lo que dio lugar a diversas actividades sobre poesía visual y una nueva apertura de la ciudad a corrientes artísticas externas. También participó en actividades tanto en Vitoria como Bilbao. Julio Campal había llegado a España en 1962, fundó el grupo Problemática 63 y fue impulsor del colectivo de poesía experimental N.O.

69 García Marcos, Juan Antonio. *Salas y galerías de arte en San Sebastián*. Op. cit.; p. 145.

70 En el apartado de *Orden Interno* señalando como director propietario a Dionisio Barandiaran se indica: «Los poderes legislativos caerán en Dionisio y el grupo Gaur simbióticamente. El bien común debe presidir el hacer, si bien tanto Dionisio como el grupo son registros autónomos en orden a su individualidad». Se incluye ya el nombre del director administrativo ejecutivo (Julio Campal) y se crean una serie de Concejalías por materias-contenidos. Aunque existen varios borradores de los estatutos nos referimos al publicado en ALONSO PIMENTEL, C.: *Amable Arias*, op. cit.; p. 207.

71 En 1967 expusieron el Equipo Crónica, Ricardo Ugarte, Vicente Amezttoy, María Paz Jiménez, los Chillida, Isolde Baumgart, los grupos Orain, Equipo Realidad o diferentes colectivos como Estampa Popular de Barcelona. Vicente Amezttoy y Ricardo Ugarte (el primero en junio y el segundo en noviembre,

A pesar de las ciertas divergencias con la nueva dirección artística de la sala, el grupo Gaur continuó desarrollando un amplio despliegue de actividades tanto en la capital de la provincia como en los pueblos de Beasain, Andoain, Alegría de Oria, Amezqueta, Legorreta, Tolosa, Ordizia y Villabona hasta 1969⁷². La trayectoria del espacio concluyó al arruinarse Barandiaran y por el enrarecido clima político además de las numerosas crisis internas respecto a la dirección del espacio (criticado por Oteiza, Balerdi y Sistiaga). Finalmente, con objeto de recuperar parte del presupuesto invertido, se organizó una subasta en paralelo a la muestra *Affiches* de la colección de Zuloaga⁷³. Se trató de un gesto de apoyo desde la propia comunidad artística que tuvo amplia repercusión, aunque sin éxito de ventas⁷⁴.

Tras la clausura del proyecto los artistas de Gaur siguieron colaborando juntos, quizás con más discreción mediática y desde nuevos espacios⁷⁵. Hay que tener en cuenta así mismo que Oteiza y Basterretxea compartían vivienda-taller⁷⁶, la relación de Sistiaga con Hendaya y la ubicación de Mendiburu en Fuenterrabía⁷⁷.

CONCLUSIONES

Existe una amplia variedad de iniciativas privadas paralelas a las puramente comerciales, intensamente tras la Guerra civil y coincidiendo con los años más difíciles del franquismo. De entre todas ellas se puede afirmar que existen cuatro proto-espacios que se gestaron impulsados por la confluencia de voluntades de empresarios vinculados a la burguesía empresarial y artistas procedentes de círculos artísticos inquietos hacia nuevas formas de experimentación y modelos de financiación basados en el mecenazgo. Gu, Sala Studio, Sala de Arte y Galería Barandiaran desarrollaron así nuevas maneras de compartir la producción artística desde lo privado y ese eje para-institucional será desarrollado en espacios alternativos posteriores. Igualmente se repetirá, aunque desde otros focos, la conexión generacional de acompañamiento intelectual y afectivo como fuente de cohesión entre los diferentes colectivos.

1967), realizaron en la sala su primera exposición individual.

- 72 Ana Olaizola así mismo se refiere a que en un intento de conectarse de forma directa con el público popular utilizan toda una serie de espacios no convencionales para exponer como escuelas, clubes, bares o frontones entoldados. Leído en VV.AA.: *Arte y Artistas vascos en los años 60*, op. cit.; p. 130.
- 73 Esta subasta se publicitó junto al folleto de *Affiches 1900* (exposición entre el 14 y 21 de diciembre de 1967). Detalla Carmen Alonso Pimental los artistas que aportaron obra para la subasta (Ameztoy, Arias, Arocena, los Arteta, Bizcarrondo, Gracenea, Iturrino, Martínez, Olasagasti, Sanz, Tapia, Ugarte, Villagarcía o Zuloaga) adquiriéndose un cuadro de Amable Arias por 15.000 pts. Véase: Alonso Pimentel, Carmen. *Amable Arias*, op. cit.; p. 95.
- 74 En el anuncio se comunicaba que estarían las obras en exposición a partir del 9 de diciembre. Folleto del Archivo Maru Rizo.
- 75 De esta manera realizan en diciembre de 1968 una muestra conjunta en el estudio de Remigio Mendiburu en Fuenterrabía donde presentaron un prototipo de maqueta para el futuro aeropuerto según proyecto de Oteiza. También muestras en la galería Grises (Bilbao) y Huts (San Sebastián) o las intervenciones en Aranzazu aunque no fuera como entidad grupal. Esta cuestión sobre la contradicción de seguir manteniendo la idea de grupo, aunque ya no lo fuera aparece tratada en: AMÓN, S.: "Nestor Basterretxea y la "vieja vanguardia", en *Nueva Forma* nº 74, Madrid, marzo de 1972; pp. 4-28.
- 76 El edificio de nueva planta en la avenida de Iparralde de Irún, se convirtió en un punto de reunión a modo de catalizador cultural entre el año de su construcción en 1956 a 1974, fecha en la que ambos dejaron el edificio.
- 77 Juan Pablo Huercanos, señala que a partir de 1968 el escultor convirtió su propio taller en un *open studio* donde mostraba sus obras, las de Zumeta, Sistiaga, Ruiiz Balerdi, Oteiza y Chillida bajo el nombre de la Yellow Gallery (era el año del lanzamiento del disco de grupo *The Beatles* bajo ese rótulo), además prosiguieron las reuniones del grupo en la tienda de muebles Espiral o el estudio de Peña Ganchegui según comenta a partir de testimonios de Mikel Forcada y José Ángel Irigaray. Véase: HUERCANOS, J.P.: *Grupo GAUR. Arte y construcción colectiva 1965-1967*. Op. cit.; p. 136.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, P.: *Una modernidad singular 1925-1936*. San Sebastián, Museo de San Telmo/ La Fábrica, 2016.

AMÓN, S.: “Nestor Basterretxea y la “vieja vanguardia”, en *Nueva Forma* nº 74, Madrid, marzo de 1972.

ARAMBURU GIL, N.: “El poder y la gloria: una metáfora epistemológica” en *Artistas Berrien XLIV. Lehia Keta. Certamen de Artistas Noveles*. San Sebastián-Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea, 2011.

ARAMBURU GIL, N.: *Ultramar. Una aproximación al patrimonio artístico de kutxa desde las adquisiciones recientes*. [Cat. Exp.], 14 de abril al 3 de julio de 2011 San Sebastián: Kutxa Donosti, 2011.

ARAMBURU GIL, N.: *Alternativas. Políticas de lo Independiente en las Artes Visuales*. Murcia, Cendeac, 2020.

ARCEDIANO SALAZAR, S.: “El crítico Javier Serrano y la Vanguardia Artística Alavesa”, en *Grupo Orain 5+1 21* [Cat. Exp.], de abril al 2 de mayo 2005, Vitoria, Fundación Caja Vital.

ARCEDIANO SALAZAR, S.: “Grupo Pajarita de Pintores Alaveses: entre la tradición y la renovación”. Grupo Pajarita de Pintores Alaveses. [Cat. Exp.] del 3 de noviembre de 2004 al 23 de enero de 2005, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2004.

ARCEDIANO SALAZAR, S.: *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, número. 8, 1991.

ARCEDIANO SALAZAR, S.: *La I Exposición Fantasma*, en El Correo [Vitoria], 29 de noviembre 2020.

ARIAS, A.: *Sherezades*. Vitoria, Bassarai, 2009.

ARRIZABALAGA SALGADO, V.: *Entre lo visible y lo invisible: el coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX*. [Tesis Doctoral], Vitoria: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, Facultad de Letras, 2015; pp 347-357.

BARANDIARAN ETXEBERRIA, D.: *Azarolako Dunixi*. San Sebastián, Hiria Liburuak, 2009.

BISHOP, C.: *Artificial Hells*. London/New York, Verso, 2012.

BRIHUEGA, J.: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, Itsmo, 1981.

D’ORS, E.: *Mis salones*. Madrid, Aguilar, 1967. TRAPIELLO, A.: “Nuevo jardín cerrado. A propósito de una casa de la calle Correo de Bilbao”, en VV.AA. *Willi Wakonigg y su mundo. 1914-2000*.

DE PRADO URIBARRI, M^aB.: *Sala Stvdio 1948-1952. Tedio o vanguardia en el Bilbao de Posguerra*. [Tesis Doctoral], Bilbao, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2011.

El Diario Vasco, [San Sebastián], 13 de junio 1936.

G. GURPEGI, M.: “1961. Espelunca, cueva literaria en la mitad de Donosti”, en *Diario Vasco*, [San Sebastián], domingo 23 de abril de 2006 Disponible en línea en: https://www.diariovasco.com/pg060423/prensa/noticias/San_Sebastian/200604/23/DVA-SSB-169.html [Fecha de consulta: 14 junio 2021].

GARCÍA DÍEZ, J. A.: *La pintura en Álava*. Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1990.

GARCÍA MARCOS, J.A.: *La Asociación Artística de Guipúzcoa del siglo XX al XXI (1949-2009)*. San Sebastián, Asociación Artística de Guipúzcoa, 2009.

GARCÍA MARCOS, J.A.: *Salas y Galerías de Arte en San Sebastián 1978-2005*. Colección *Temas Donostiarra* nº 36, Donostia-San Sebastián, Fundación Kutxa, 2007.

GARCÍA, A.: *Una aventura a fondo perdido*. Diario Vasco [San Sebastián], 18 marzo 2008. Disponible en línea: <https://www.diariovasco.com/20080318/cultura/aventura-fondo-perdido-20080318.html> [Fecha de consulta: 22 diciembre 2021].

- GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Arte y Estado*. Madrid, Gráfica Universal, 1935.
- GOLVANO, F.: (ed). *Constelación GAUR 1966-2016*. San Sebastián, Museo San Telmo/ Fundación 2016 Donostia/San Sebastián, 2016.
- “Gu’. *Sociedad de amigos del arte*”. *El Pueblo Vasco* [San Sebastián], 30 de agosto de 1934.
- GUASH, A. M.: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Torrejón de Ardoz (Madrid), Akal, 1985.
- GURREA, A.: “Txomin Barullo, comparsa de Bilbao”, en *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca* [Cat. Exp.], 27 octubre de 2004 al 8 de enero. 2005, San Sebastián, Ganbara. Koldo Mitxelena Kulturanea, 2005.
- HUÉRCANOS, J.P.: *Grupo GAUR. Arte y construcción colectiva 1965-1967*. San Sebastián, Fundación Museo Jorge Oteiza/Fundación Kutxa, 2020.
- La Voz de España*, [San Sebastián], 11 de diciembre de 1936.
- LÓPEZ DE SOSOAGA BETOLAZA, M^a J.: *Jesús Olasagasti 1907-1955*. San Sebastián, Fundación Kutxa, 2007.
- LÓPEZ DE SOSOAGA, M^a J.: *Jesús Olasagasti, animador del protagonismo cultural que tuvo San Sebastián antes de la Guerra Civil*. Revista Ondare, núm. 23, 2004.
- MARTIARENA, R.: “Ascensio Martiarena Laskurain”, en *Ascensio Martiarena 1883-1996*. San Sebastián- Donostia, Fundación Kutxa, 2005.
- MORENO RUIZ DE EGUINO, I.: “Rogelio Gordón y García-Roves. Los Gordón, tradición artística familiar”, en *Rogelio Gordón*, [Cat. Exp.], del 31 de octubre al 8 de diciembre 2002, Sala de Exposiciones Boulevard 1, San Sebastián, Fundación Kutxa, 2002.
- MOYA, A.: «El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación», en *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*, [Cat. Exp.], 4 al 31 de octubre de 1986, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1986.
- MUR PASTOR, P.: *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao-Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.
- MURILLO, T.: *Diario Vasco*, [San Sebastián], 19 diciembre 1959.
- OTEIZA, J.: “Recuerdo y olvido de José Manuel Aizpurúa”, *Nueva Forma*, número 40, Madrid, 1969.
- RIVERA, A.: (dir.). *Dictadura y desarrollismo. El franquismo en Álava*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009.
- ROBLES TARDÍO, R.: “Diseño industrial, espacios y estructuras. Una aproximación a *Espiral*”, en *Un sitio para pensar. Escuelas y prácticas educativas experimentales de arte en el País Vasco*. [Cat. Exp.], 21 enero al 5 de junio 2022, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco. Artium, Vitoria-Gasteiz, Artium Museoa, 2022.
- SADA, J.M.^a; HERNÁNDEZ, T.: *Comercios donostiarras*. San Sebastián, Ayuntamiento de San Sebastián, 1991.
- SANTOLAYA, E.: *Galería de raros: cinéfilos y cinépagos que quisieron cambiar el paso de una ciudad*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager, 2015.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, I.: “Rebelde con causa. La Obra artística de José Ramón Sainz Morquillas en los años 80 y 90”, en Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao, n°19, 2008.
- SERRANO, J.: *El Correo Español* [Vitoria], 4 de agosto de 1966.
- SCURIATTI, L. (ed.): *Groups, Coteries, Circles and Guilds. Modernist Aesthetics and the Utopian Lure of Community*. Oxford: Peter Lang, 2019.
- VILLANUEVA, M. y NAYA, C.: “Studio Labayen-Aizpurua. Un laboratorio experimental neoplasticista” en *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*; Vol. 21, Núm. 28, 2016.
- VV.AA.: *Sala Stvdio, 1948-1952. Una aventura artística en el Bilbao de la posguerra*. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2008.

VV.AA.: *Willi Wakonigg y su mundo. 1914-2000*. Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2001. Disponible en: https://guillermodeosma.com/wp-content/uploads/pdfs/CATALOGO_WILLI_MEDIA.pdf [Fecha de consulta: 20 de diciembre 2021].

VV.AA.: *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Alzuza/Navarra: Fundación Oteiza, 2010.

VV.AA.: *Arte y Artistas vascos en los años 60*. [Cat. Exp.], 7 de julio-7 de septiembre 1996, San Sebastián: Koldo Mitxelena, 1995.