



Agustín Ibarrola, Trayectoria “Guernica” Gernikara

Rocío Robles Tardío

El enunciado y grito “Guernica” Gernikara (*Guernica* a Gernika),¹ en su repetición y homofonía, concentra el proceso de identidad que entre obra y ciudad vasca quedó activado en el momento de la primera presentación pública del lienzo de Pablo Picasso, en el estudio del artista, antes incluso de que fuera instalado en el Pabellón de España, en el marco de la Exposición Internacional de París de 1937. Sin embargo, de entre todas las personas que parece visitaron a Picasso durante la ejecución del lienzo, no se sabe con certeza quién sugirió o puso nombre a la obra. Con la Guerra Civil como telón de fondo —y el bombardeo a la población civil y a aquellas ciudades y geografías que poseían un significativo valor político, económico, histórico o cultural— y ante la imagen concebida por Picasso, el público, toda persona que vio el cuadro entonces, requería y buscó un referente inmediato para poder comprender una composición que rezumaba dolor y tragedia, ya fuera por la carga expresiva de los rostros, cuerpos y fragmentos anatómicos convocados, ya por la gama fúnebre empleada, como apuntó Michel Leiris en las páginas de *Cahiers d’art* el verano de 1937: el cuadro como esquila.

En noviembre de 1981, Agustín Ibarrola (Basauri, 1930) presentaba en la Sala de Arte de la Caja Laboral Popular de Bilbao una exposición homenaje a Picasso bajo el título “*Gernika*” Gernikara. El nombre elegido aludía al movimiento ciudadano constituido años antes mediante el cual sus integrantes evidenciaban y solicitaban que el lugar del lienzo de Picasso era la ciudad homónima vasca, una vez conocida la salida definitiva del cuadro del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), donde el artista decidió dejarlo en depósito permanente en diciembre de 1939. Pero las palabras de Ibarrola con las que se abrió la publicación editada con motivo de la muestra podrían interpretarse como un último gesto de resistencia por su parte, aunque quizás también de decepción: “En esta hora en que la manipulación derechista y centralista acerca del «Gernika» hace que todo artista sienta más presente que nunca la amenaza sobre el destino de sus obras, quiero sumarme y honrar el centenario de Picasso en Gernika con esta exposición que trata de reflejar el sentido de tal manipulación utilizando las mismas imágenes del «Gernika»”. En octubre de ese año se asistía a la instalación del lienzo de Picasso en el Casón del Buen Retiro del Museo del Prado, en Madrid. La apertura al público de la exposición *Legado Picasso - Guernica* se pretendía, dicho de manera sintética, doblemente celebratoria: por un lado, se

¹ Se emplea aquí el lema tal y como fue formulado entonces desde Euskadi, en el que el nombre del cuadro de Picasso no varía respecto al término español, francés e inglés —por citar algunas de las lenguas que han atravesado la biografía del lienzo—, junto al término en euskera en la segunda parte de la expresión.

conmemoraba el centenario del nacimiento del artista y, por otro, el fin de la Transición.² La exposición de Ibarrola en Bilbao, en noviembre de 1981, constataba que el proyecto de instalar el lienzo en Euskadi había, en cierta manera, fracasado; y venía a constituir, también en cierto modo, el último jalón de una serie de actos, obras colectivas, reuniones, declaraciones y exposiciones por él protagonizados y prolongados en el tiempo.³ Después de más de diez años de trabajo y lucha, desde el arte y en la calle, junto a otros artistas que también invocaban la obra de Picasso (o su nombre o el de la ciudad vizcaína) en las suyas,⁴ e interpelando a las instituciones vascas, Ibarrola protestaba contra la lectura oficial y consensuada que se ofrecía de la obra de Picasso, y, sobre todo, denunciaba el vaciado de sus referencias fundamentales al que, desde el lenguaje y los gestos, había sido sometida.

Lo que en 1981 acabó con el término homenaje —en cuanto signo de admiración al artista y gratitud pública hacia la obra creada— había empezado muchos años antes como reclamo político-artístico. Ibarrola había acudido a los motivos de *Guernica* de Picasso en una serie de estampas que llamó *Guernica 66* (1966), treinta años después del inicio de la Guerra Civil⁵. Y atendiendo a los datos extraídos de su relato expositivo, hacia 1977 realizó la obra que ahora presenta la Galería José de la Mano, mostrándose de nuevo al público cuarenta años después. Esta se compone de 10 paneles en los que la unidad resultante confirma el empleo de “las mismas imágenes del «Gernika»” para, desde dentro, valiéndose de sus mismos instrumentos, actualizar la reivindicación y protesta que encarna el lienzo desde 1937. Como obra que juega a ser mural sin serlo, y por lo tanto se asigna el valor de monumento y permanencia que le correspondería por ello, Agustín Ibarrola entendió las claves del lienzo de Picasso: de la obra como alegoría y de la posibilidad de insistir en la (aparente) desarticulación de los distintos temas y grupos que la componen. De este modo, el artista extiende la composición de 1937 y quiebra su carácter triangular para actualizar la denuncia de aquella y evidenciar la que su obra representa en el contexto vasco, también desde la noción de mural. Ibarrola vincula los motivos picassianos con sus iconografías características, las cuales se erigen en imágenes simbólicas del presente de entonces —con las que refiere a masas de obreros, al pueblo, la fuerza represora y la cancelación de toda libertad—, mediante su dramático por insistente motivo de duras líneas rectas como rejas.

Esta obra realizada en lienzo, de naturaleza móvil y articulada, se presentó en varias ocasiones en Bilbao entre 1977 y 1979, unos años marcados por la implicación directa de Ibarrola en las gestiones para lograr

² Sobre este episodio, desde una perspectiva crítica y analítica de la “cadena *Guernica* (villa-bombardeo-cuadro «regreso)”, véase Verdú Schumann, Daniel. “El *Guernica* como icono: su llegada a España y el *Zeitgeist* de la Transición”, en *Guernica entre icono y mito. Productividad y presencia de memorias colectivas*. Matei Chihaiia, Ursula Hennigfeld (eds.). Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2020, pp. 103-133.

³ Simultáneamente, y también complementarias a la exposición, palabras y proyectos realizados por Agustín Ibarrola hasta ese otoño de 1981, cabe mencionar la actividad, postura y propuestas de Jorge Oteiza, quien esboza un alegato y desarrolla un programa de acciones para el 25 de octubre de 1981, día en el que en Madrid se inaugura oficialmente la exposición de Picasso en el Casón del Buen Retiro del Museo del Prado. Oteiza también acompañó activamente y dinamizó encuentros, propuestas y actividades relacionadas con el reclamo de la obra de Picasso desde años antes. Véase “Propuesta de una Violencia cultural en defensa del *Guernica Gernikara*”. Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza. Reg. 22952.

⁴ Cabe citar a este respecto, entre las obras realizadas en el periodo en que se centra este texto, la de Rafael Ruíz Balerdi: *Azul, verde y amarillo o Guernica I* (1964); José Luis Zumeta: *Guernica* (1967), con la que obtiene el primer premio del certamen Gran Premio de Pintura Vasca, en 1967; o Dionisio Blanco: *Guernica* (1979).

⁵ Atendiendo al relato que hace Javier Angulo Barturen, esas estampas pudieron mostrarse en la Galería Mikeldi de Bilbao, en 1966; una exposición que encontró la oposición de la Guardia Civil e intentaron censurarla cuando Ibarrola la estaba aún montando: “Eran los mismos policías que de paisano habían intentado, unos meses antes, prohibirme una exposición en Mikeldi, so pretexto de que había alusiones al «Gernica» de Picasso, al bombardeo de Guernica en alguna obra. En la que veían a los «chatos» alemanes bombardeando la villa”. En Angulo Barturen, Javier, *Ibarrola, ¿un pintor maldito? (arte vasco de postguerra, 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, San Sebastián, L. Haranburu Editor, 1978, p. 97.

que *Guernica* de Picasso se instalara en Euskadi. El trasfondo era un campo de operaciones en el que se construía el cambio de etapa política hacia la democracia en España. Por un lado, tras la muerte de Franco, se activaron los intereses sobre el lienzo por parte de distintitos organismos e instituciones, vascas incluidas. A partir del otoño de 1977, las negociaciones a tres bandas entre el MoMA, Roland Dumas —abogado y albacea del testamento del artista— y el Gobierno de España tomaron un nuevo rumbo tras la convocatoria de elecciones generales el 15 de junio de 1977 y el avance del proyecto de redacción de una Constitución democrática, factores que se aducían como logros con los que superar la condición señalada por el artista y recordada por su abogado: la recuperación de las libertades arrebatadas. Por otro lado, la conmemoración por parte del pueblo vasco, por primera vez, del 40 aniversario del bombardeo de la ciudad de Gernika. La revista *Cuadernos para el diálogo*, en su número de mayo de 1977, reunía a Josep Renau y Agustín Ibarrola en Valencia; sobre la efeméride, este último apuntaba lo siguiente:

Hoy se están celebrando diversas exposiciones, conferencias y charlas de hombres de la cultura y la política de Euskadi, de España y del Extranjero. [...] Que se produzca esto en Euskadi, un pueblo tremendamente traumatizado por aquella destrucción y por las sucesivas ocurridas a lo largo de los años, un pueblo que vive todavía momentos de gran tensión y emotividad, pienso que es una contribución a la serenidad, a la búsqueda real de una salida política sin odios y sin rencores. Este creo que es el deseo expresado por la Comisión de Guernica, integrada por hombres de diferentes campos profesionales ... quienes además han concebido, junto con otras comisiones del resto de Euskadi, la posibilidad de dar acogida, cuando sea posible la vuelta del cuadro... creando con este motivo un Museo.⁶

Esa Comisión de Guernica se había constituido como ente ciudadano donde la participación de los artistas era relevante e iba acompañada, a su vez, por una campaña pública y manifestaciones de apoyo; dicha comisión solicitaba la entrega del lienzo de Picasso para su instalación en Euskadi, siendo la ciudad de Gernika su destino prioritario y en cuyos planes se incluía la construcción de un museo específico, dentro de un proyecto museístico más complejo. No obstante, también el Museo de Bellas Artes de Bilbao se postuló para acoger la obra, alegando que era la institución que ya contaba con las instalaciones adecuadas para ello.⁷ Esta posición la mantuvo hasta el último momento, como da prueba el encargo del proyecto de instalación de *Guernica* en una de sus salas y la entrega del correspondiente informe por parte de la empresa Macua & García Ramos. Equipo de Diseño al entonces director del museo, Javier de Bengoechea, en noviembre de 1980, dándose a conocer la noticia a través de la prensa en enero 1981.⁸ Además, o desde esa comisión, el protagonismo que tuvieron los artistas en la reconstrucción del tejido cultural, intelectual, artístico del país fue notable, siendo interlocutores

⁶ Moure, Gonzalo; García, Manuel. “Un museo para Guernica”, *Cuadernos para el diálogo*, nº 211, 14-20 de mayo de 1977, p. 75.

⁷ Véase Vadillo Eguino, Miren. “Transformaciones artísticas e instauración de un modelo cultural en el nuevo Gobierno Vasco (1979-1984)”. *Ondare*, nº 26, 2008, p. 222. <http://hedatuz.euskomedia.org/7409/>

⁸ A. Solís. “Una urna de cristal, clave de la instalación de «Guernica» en Bilbao”. *La Gaceta del Norte*, 21 de enero de 1981, p. 18; s.a. “Proyecto para ubicar definitivamente el «Guernica» en Bilbao”, *Ya*, 22 de enero de 1981. Cabe recordar que la petición de encargo que Javier Tusell, como Director General de Patrimonio artístico, archivos y museo del Ministerio de Cultura, realiza al arquitecto José M^a García de Paredes, del proyecto y construcción del montaje para la exposición de *Guernica* de Picasso en el Casón del Buen Retiro, dependencia del Museo del Prado, es del 3 de octubre de 1980, esto es, coincidente en el tiempo con el encargo del proyecto del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Consciente de que el tema de la ubicación de la obra era delicado, se trataba —como también sería el propósito del Museo de Bellas Artes de Bilbao— de que, desde la Dirección General que él dirigía, se presentara una propuesta de exposición lo más adecuada posible. Carta de Javier Tusell, Director General de Patrimonio artístico, archivos y museo, a José M^a García de Paredes, 3 de octubre de 1980. Archivo José M^a García de Paredes.

directos con el Consejo General Vasco —el órgano de gobierno previo a la aprobación del Estatuto de Autonomía, en diciembre de 1979—, sobre el asunto *Guernica*.⁹

En este sentido, este *Guernica* de Ibarrola, que es suma de imágenes, forma parte de un proyecto de mayor alcance plástico y político que el artista pone en marcha y en el que participa, cabría decir, tras su salida de la cárcel, en 1965,¹⁰ en el que se inserta en el medio artístico y expositivo vasco y español. Entonces se implica en varios proyectos y colabora con distintos artistas en los que, desde la diversidad de lenguajes y la organización en asociaciones de orden territorial, empezaban a dibujar un horizonte y articular la así denominada Escuela vasca, que, para muchos como Jorge Oteiza, pasaba por reestablecer su identidad histórica. Ibarrola lo declaraba así una entrevista de 1977:

[las circunstancias] Nos condujeron a los artistas a la práctica de una especie de pacto nacional destinado a unir esfuerzos para crear un mínimo de vida cultural. La búsqueda de nuestros propios antecedentes culturales progresistas y nacionales tuvo entonces una gran importancia. [...] En todo momento no hemos pretendido que el movimiento de la Escuela Vasca no significase la promoción de una corriente estética determinada, sino más bien que se constituyese en afirmación primaria de la democracia, afirmación muy propia de la profesión, que es la necesidad de identificación con la personalidad de nuestra cultura vasca, con el enraizamiento con la vida del pueblo vasco observando la libertad de expresión y respetando el pluralismo estético e ideológico. [...] La Escuela Vasca no es, pues, ni ha pretendido ser, una concepción escolástica del arte ni una institución con domicilio; ha buscado la afirmación y apoyo en los más diversos ámbitos del pueblo.¹¹

La entrevista terminaba con lo que entonces Ibarrola reconocía como la razón de ser de su trabajo: desde, por y para Euskadi. Resulta casi imposible distanciarse de la literalidad de esta afirmación al fijarse en la serie de estampas denominada *Paisajes de Euskadi*, un proyecto artístico que inicia hacia 1960 y prolonga por más de diez años. Con un incuestionable carácter político y definiéndolas él mismo como crónicas o reportajes de lo que veía a su alrededor¹² —en ellas desarrolla un repertorio de motivos e iconografías que aluden directamente a la represión policial, la falta de libertad de expresión y la urgencia de unión y reunión del pueblo vasco—, Ibarrola continúa ahí las dinámicas practicadas en los tiempos de Estampa Popular, siendo su propósito que las estampas xilográficas circularan, se difundieran y fueran adquiridas por aquellos que se reconocían y eran sujetos protagonistas de esas imágenes. Para ello proyectaba tiradas de 500 ejemplares, como se lee en muchas de ellas, aunque se producían atendiendo a la venta. De manera significativa, hacia 1975-1980 la serie incorpora figuras y fragmentos extraídos de *Guernica* de Picasso: la mano con la lámpara, la cabeza de una de las mujeres, la cabeza del caballo, el puño del soldado; o elementos que remiten directamente al contexto y momento, en el que se reactiva artística y políticamente el reclamo del lienzo y su valor de encarnar la violencia ejercida contra el pueblo vasco en 1937 y durante el franquismo, como el cuerpo anónimo en el que se reconoce el perfil que dibuja el uniforme de la Guardia Civil dirigiéndose a Gernika. U otra estampa que alude a una manifestación y en la que se lee en varias pancartas “Amnistía”. Por lo tanto, de manera simultánea y como actividad indisoluble, Ibarrola está trabajando en su *Guernica*, en el que

⁹ Véase Vadillo Eguino, Miren. *Opus cit.*, p. 223. Sobre la reunión mantenida por una comisión de destacados artistas vascos con el Presidente del Consejo General Vasco, Carlos Garaicoechea, sobre la política cultural del futuro Gobierno Vasco, véase Pantxo Unzueta. “Artistas vascos reclaman para Guernica el famoso cuadro de Picasso, *El País*, 4 de diciembre de 1979, p. 32. <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/artistas-vascos-reivindican-para-guernica-el-famoso-cuadro-de-picasso>

¹⁰ Aunque vuelve a ser encarcelado en 1967, durante dos años.

¹¹ A.M-G. “Conversación con Ibarrola”. *Guadalimar*, año 3, nº 25, octubre 1977, p. 38.

¹² Véase Angulo Barturen, Javier, *Opus cit.*, p. 229. Este autor afirma: “[La larga serie de *Paisajes de Euskadi*] le convierten, en cierta forma, en un reportero de la historia del pueblo vasco en los más duros años de represión franquista.

también incluye esos motivos y figuras de las estampas, complejizando —popularizando al llevar los temas a otro medio y soporte— la razón de su trabajo: “Últimamente trabajo motivado por los acontecimientos, por las circunstancias de la calle, de tal manera que comienzo un cuadro impulsado por algo que he visto y pronto lo tengo que dejar para plasmar otro hecho en otra tela”, declaraba el artista al periódico *Deia* en noviembre de 1977.¹³ Un conjunto de esta serie de xilografías fue presentada en la sala dedicada a Estampa Popular en la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, dentro de la Bienal de Venecia de 1976¹⁴, en la que Agustín Ibarrola participó como miembro de la comisión organizadora.¹⁵

Como parte de sus acciones por reactivar la capacidad de movilización que el lienzo de Picasso poseía, tanto como su imagen, atendiendo también al propósito de esa Comisión de Guernica que aglutinaba múltiples voces y asociaciones, desde mediados de los años 70 Ibarrola colabora con miembros de la Asociación de Artistas Plásticos de Madrid y con la recién creada Promotora de Actividades Plásticas Sociedad Anónima (APSA) (1975)¹⁶. Entre las actividades y peticiones de estos grupos se encontraba la defensa y reconocimiento del estatus del artista y, por su valor político y capital simbólico, la reivindicación de *Guernica* de Picasso —en cuanto imagen de libertad y democracia— para el pueblo, al que se invocó mediante la realización de murales en diversos barrios de Madrid —que en ese momento conformaban el extrarradio y donde las asociaciones vecinales empezaban a cobrar protagonismo como articuladoras de los discursos progresistas de izquierda, como por ejemplo el de Portugalete o el Barrio del Pilar—, una solución colectiva, de protesta y popular que enseguida se propagó a otras ciudades y provincias, singularizándose la reivindicación en cada una de ellas. Entre esos otros ejemplos cabe citar los murales que se proyectaron en Euskadi: uno en Eibar, otro próximo a la central nuclear de Lemóiz — fechado hacia 1978, que incluye el lema “Ayer Gernika... mañana todo Euskadi” y donde la imagen ha amplificado su valor de cambio al incorporarse a la lucha antinuclear¹⁷—, o un tercer mural en una ciudad no localizada pero que, cuando Heinz Hebeisen tomó la fotografía que queda como testimonio, entre 1975 y 1980, se acompañaba —a modo de firma o apoyo a la causa, como estratos que suman intereses y propician otras lecturas e interpretaciones— las siglas EMK referidas al Movimiento Comunista de Euskadi. De esta manera se insistía, trayendo su imagen, en el lugar donde debía instalarse el lienzo. En Euskadi se apelaba a él como patrimonio, estímulo y presión con los que recuperar su identidad cultural: “Euskadi se juega con el «Gernika» una parte fundamental, no solo de su futuro artístico y cultural, sino del propio papel unificador del pueblo vasco que el mundo del arte y la cultura está llamado a desempeñar”, señalaba Ibarrola.¹⁸

¹³ P.A. [Pantxo Unzueta]. “El pueblo vasco copa los cuadros de Ibarrola”, *Deia*, 18 de noviembre de 1977.

¹⁴ Tal y como se reconoce en la fotografía de José Miguel Gómez (Archivo Manuel García) reproducida en *Caso de estudio. España. Vanguardia artística y realidad social*. Sergio Rubira (ed.). Valencia: IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 2018, p. 65.

¹⁵ Además de Agustín Ibarrola, la comisión estaba por compuesta por Tomás Llorens —quizás la cabeza más visible del grupo—, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Oriol Bohigas, Valeriano Bozal, Manuel Valdés y Rafael Solbes —del Equipo Crónica— y Alberto Corazón. Manuel García García desempeñó las tareas de secretario. Véase Torrent, Rosalía. “Antecedentes y proyectos”, en *Caso de estudio. España. Vanguardia artística y realidad social*. Sergio Rubira (ed.). Valencia: IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 2018, p. 24.

¹⁶ Véase García García, Isabel. “El *Guernica* en la calle durante la transición y los primeros años de la democracia”. *Archivo Español de Arte*, 87, nº 347, julio-septiembre 2014, 281-296. <https://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/866>

¹⁷ Ese es también el marco de la obra colectiva *Lemoiz gelditu (Lemóiz paralización)* (1980), realizada por Vicente Ameztoy, José Luis Zumeta y Arrastalu, la cual incluye el motivo del sol-lámpara directamente extraído de *Guernica* de Picasso.

¹⁸ Texto del catálogo *Agustín Ibarrola presenta sus pinturas y grabados en la Sala Municipal de Exposiciones del Ayuntamiento de Baracaldo, desde el día 9 de abril al 1 de mayo de 1980*. Texto firmado por el artista, s.p.

Las dos exposiciones celebradas en Bilbao, de las que ahora se tiene constancia y en las que Ibarrola incluyó su obra *Guernica*, la de noviembre de 1977 y noviembre de 1979, ambas con dos sedes: el Museo de Bellas Artes y la Galería Mikeldi, así como la que siguió en la Sala Municipal de Exposiciones del Ayuntamiento de Baracaldo, en mayo de 1980,¹⁹ responden a los fines que, con sus actividades de propaganda y concienciación, se proponía la Comisión de Guernica. Para esta uno de sus propósitos era contribuir a la definición de la política cultural del inminente nuevo Gobierno Vasco, la cual pasaba por lograr que el lienzo de Picasso se instalara en Euskadi, además de por otros temas cruciales como la cuestión de la enseñanza artística y la reforma de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao, la dinamización cultural de ciudades y pueblos o la reivindicación de la identidad histórica. En esas exposiciones Ibarrola presentó los paneles que conformaban su obra *Guernica* en cuanto proyecto de acción político-artística, hizo público su posicionamiento al respecto en los folletos y catálogos editados con tal motivo, aparecía en la prensa y encontró un espacio abierto donde presentar sus trabajos recientes —óleos, ceras y estampas— al pueblo vizcaíno. En cuanto proyecto político-artístico, en el que también se incluye la intención de restituir al museo su condición de esfera pública, lo confirma el hecho de que la exposición de 1979 fuera una propuesta directa del artista a la Dirección del Museo de Bellas Artes, como se recoge en el acta de la reunión de la Junta del Museo con fecha del 23 de octubre de 1979.²⁰

Respecto a la primera exposición, abierta entre el 15 y el 30 de noviembre de 1977, la obra con los temas de *Guernica* se presentó en el museo, pues se sabe que ahí se instalaron los óleos y obras de gran formato y en la Galería Mikeldi las ceras, como se cita en una nota preparatoria del museo. Pantxo Anzueta, que firma la crónica publicada en *Deia* el 18 de noviembre de 1977, informa de que ambas muestras (museo y galería) pueden subdividirse temáticamente en cuatro apartados: “Los utensilios agrarios, el mundo fabril y reivindicativo de la clase obrera, los cuadros denuncia (como el homenaje a la Villa Foral) y, los más recientes, los que tiene por sujeto al pueblo vasco en sus manifestaciones por la amnistía, la autonomía, el Gobierno Vasco”.²¹ A tenor de la fotografía tomada por Ramón Esparza y publicada junto a esa reseña, Ibarrola cubrió las paredes de la sala con sus obras, ocupando el del tema *Guernica* una de ellas. Poco tiempo después, Javier Angulo Barturen reproduce esta obra de Ibarrola en el libro que dedica al artista y publica en 1978; ahí la llama *Los nuevos Guernicas* y comenta lo siguiente: “Una de las obras más impresionantes de Ibarrola, «Los nuevos Guernicas». Un mural de 10 metros en el que se mezclan, junto al tratamiento espacial de las rayas, nuevos muertos, manifestaciones, estados de excepción, terror, guerrilleros incontrolados y guardia civil. Expuesto recientemente en el Museo de Bilbao, en la Ciudad de Pamplona y Vitoria”.²²

Sin relajar el componente reivindicativo, la exposición inaugurada el 7 de noviembre de 1979, también doble y presentada en las mismas sedes, resultó más compleja conceptualmente debido al voluntario carácter escenográfico que Ibarrola confirió a la instalación de las obras. En la nota de prensa emitida por el museo se decía: “Se trata de un friso narrativo expuesto con la esquemática y eficaz dicción tan personal en este artista”,²³ sin apuntar al tema o los temas explícitos o implícitos, lo que no se sabe si estas palabras respondían a la existencia de ciertas tensiones institucionales y la consecuente búsqueda de una pretendida neutralidad. En papel con membrete de la Galería Mikeldi de Bilbao, y con fecha del 16 de octubre de 1979, se recogían las características de la exposición de Ibarrola: “Constará de un solo mural, constituido por planchas superpuestas de 3,5 x 2 m cada una (sistema de acordeón), con varios tótems intercalados, de 1 x 2 m cada uno, también superpuestos, que resumen cada zona, con lo cual se

¹⁹ A ellas cabría sumar, con toda probabilidad, la exposición celebrada en la Sala Oeste de la Antigua Tabacalera de Logroño, del 10 al 25 de noviembre de 1980, organizada por el Partido Comunista de España y en cuyo cartel anuncia “Ibarrola muestra sus pinturas testimonio de Euzkadi”.

²⁰ Actas de la Junta del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

²¹ P.A. [Pantxo Anzueta]. “El pueblo vasco copa los cuadros de Ibarrola”, *Opus cit.*

²² Angulo Barturen, Javier. *Opus cit.*, pp. 335-336.

²³ Nota mecanografiada, con fecha del 7 de noviembre de 1979. Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

forma un círculo que cubre todas las paredes”.²⁴ Su mural articulado se había convertido en un dispositivo inmersivo con el que pretendía involucrar al público en la razón política de dicho acto expositivo. El resultado espacial debió ser similar al que ofrecen las fotografías de instalación de ese friso narrativo —o único mural corrido ocupando las cuatro paredes de una sala— reproducidas en la publicación de la exposición del Ayuntamiento de Baracaldo de 1980. En la doble exposición de Bilbao, Ibarrola enfatizó el factor expositivo para, a partir de él, modular el mensaje del proyecto iniciado años atrás. En este sentido, el conjunto en el que se incluye la obra con los temas de *Guernica*, y con los tótems como resorte, constituye un momento de reflexión:

El pueblo vasco, como todos los pueblos del Estado, está buscando su salida hacia la democracia y, desde luego, eso me proporciona un estado de ánimo mucho más sereno, reflexivo, tengo mucho más tiempo tranquilo y en mi pintura emerge un lenguaje más estructurado que realmente poseía en el fondo de toda mi obra anterior y que hoy adquiere protagonismo. [...] Ya antes existía esa forma de ver el tótem, pero ahora estoy recogiendo en mi obra la geometría del pino, el paso que significa para el caserío, desde el punto de vista plástico, tener una economía de alto consumo. [...] En lo más profundo de mi ser como artista vasco, creo en la necesidad de unir la Euskadi histórica con la nueva Euskadi industrial. Fundir eso, en lo que tiene de aspecto cultural plástico. Recuperar de alguna manera los restos que percibes en el mundo del caserío. No solo a través de las herramientas, sino de ese contexto natural que ha estado implicando a las gentes.²⁵

Apoyándose en la instalación, Ibarrola se ocupa del desplazamiento de la metáfora por el que el motivo de la reja torna esencia gráfica del pino, de una realidad vasca que se abre camino. Sin embargo, el ajuste plástico que el artista experimenta en su trabajo de esos años no terminaba de corresponderse con los esfuerzos realizados a nivel político los años precedentes. En junio de 1979 el MoMA, y mediando el Comité de Asuntos Exteriores del Senado de los Estados Unidos, informaba a Roland Dumas de que se aprobaba el traslado de *Guernica* a España. La comisión entendía que no se debía cejar en el reclamo de *Guernica* para Gernika, de modo que en la publicación que se editó con motivo de esa doble exposición se reprodujeron las notas que Ibarrola había mandado, el 9 de junio de 1978, al Sr. José Antonio Maturana, entonces responsable de la Consejería de Cultura, un mensaje que iba destinado, a su vez, al Consejo General Vasco y que, en líneas generales y como el artista sostenía, estaban atravesadas por “la recuperación de «Gernika» de Picasso para Gernika por la actividad profesional que exige la creación de un centro cultural con sus museos, etc. en esta ciudad mártir — posible ciudad símbolo— de la cultura y la resistencia”.²⁶ Las imágenes que devolvía la cobertura mediática que recibió la llegada del lienzo de Picasso a Madrid en septiembre de 1981, y su posterior instalación en el Casón del Buen Retiro, dejaban como única salida posible unirse a los homenajes al artista y plegar el mural articulado.

²⁴ Carta con membrete de la Galería Mikeldi de Bilbao mecanografiada, con fecha del 16 de octubre de 1979. Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

²⁵ Javier Urquijo Arana, “Entrevistas con... Agustín Ibarrola”, *Batik. Panorama general de las artes*, nº 53, enero-febrero 1980, pp. 30-31.

²⁶ Agustín Ibarrola, en publicación con motivo de la exposición de pinturas en la Galería Mikeldi de Bilbao, noviembre 1979.