

Rebelde con causa: La obra artística de José Ramón Sainz Morquillas en los años 80 y 90

Dr. Iñigo Sarrigurea Gómez

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

El baracaldés José Ramón Sainz Morquillas (n. 1947) representa una de las figuras más carismáticas y polémicas de la última escena artística en Euskadi. Su obra ubicada en los años 80 y 90 se caracteriza por la provocación y una crítica sin límites hacia todos aquellos estamentos y agentes que manipulan los cauces normales de la creación artística, desde el entramado institucional hasta las ingerencias comerciales. El satírico análisis que realiza este escultor se manifiesta mediante performances y especialmente a través de instalaciones, compuestas de significados socio-políticos.

Palabras clave: Morquillas, escultura, País Vasco, 80, 90, performances, instalaciones

Arrazoizko errebolataria: J. R. Sainz Morquillasen lan artistikoak, 80 eta 90 hamarkadan

José Ramón Sainz Morquillas (1947, Barakaldo) Euskal Herriko egoera artistikoan polemika handiena sortzen duenetakoa da. 80. eta 90. hamarkadetan kokatzen den bere lanean probokazioak eta mugarik gabeko kritikak jotzen dute sortze artistikoaren garapen normala manipulatzeko duten eragile eta estamentuetara, egitura instituzionaletik eskuhartze komertzialaraino. Eskultore honek egiten duen analisi satirikoa ikus daiteke performances-etan eta batez ere esanahi sozio-politikoekin osatutako instalazioetan.

Hitz gakoak: Morquillas, eskultura, Euskal Herria, 80., 90., performances, instalazioak.

Rebel with reason: Jose Ramon Sainz Morquillas's artistic work in the 80s and 90s

Jose Ramon Sainz Morquillas (n. 1947, Barakaldo) represents one of the most charismatic and polemic figures of the last artistic scene in Basque Country. His work located in the 80s and 90s is characterized by the provocation and a critique without limits towards all those estates and agents who manipulate the normal process of the artistic creation, from the institutional world up to the commercial interests. This satirical analysis is realized by means of performances and installations with socio-political meanings.

Key words: Morquillas, Sculpture, Basque Country, 80s, 90s, performances, installations.

1. Apuntes biográficos

José Ramón Sainz Morquillas nace en 1947 en Barakaldo (Bizkaia). Forma en 1968 el grupo SUE, junto a Marta Brancas, Pau Dol, Alberto López (arquitecto), Fernando Mirantes, Mayalen Urruticoetxea y María Jesús Uriarte. Este evento representa la primera experiencia para Morquillas de creación de un grupo, no obstante, abandona el mismo por desavenencias ideológicas.

Compartiendo estudio con Miguel Díez Alaba, concreta una oposición en 1974 contra el control que ejercía el Partido Comunista en el mundo artístico y, sobre todo, contra el intento de control por parte de este mismo partido sobre aquellos artistas vascos, que debían tomar parte en la representación del Pabellón Español para la Bienal de Venecia de 1976. La representación de Euskadi, que en principio iban a ostentar Jorge Oteiza, Eduardo Chillida y Agustín Ibarrola, queda reducida a este último, miembro del Partido Comunista en aquellos años, lo que generó una fuerte polémica. Morquillas reivindicó constantemente a los artistas independientes y no sometidos al PC.

Agustín Ibarrola le visitó con el fin de que formará parte del Partido Comunista. No obstante, José Ramón Sainz Morquillas se mantuvo distante a esta propuesta, a pesar de que, según el propio artista, si no se era del PC no había las mismas oportunidades para todos los creadores¹. El encuentro con Agustín Ibarrola también tuvo un sentido artístico, haciéndole participe a Ibarrola de una serie de planteamientos pictóricos, como el “sistema de rayado del plano” (formación de líneas en el plano de gran grosor y volumen), la “pureza para la irradiación de un campo lumínico” y la “expansión del cuadrado” (propuestas referentes a cuestiones espaciales y geométricas).

En sus primeros textos, analiza cuestiones relacionadas con la teoría del arte y las relaciones entre arquitectura - arte. Posteriormente, presenta el texto “Homenaje a Jorge Oteiza y Larry Bell”, con motivo de la exposición, que realiza en la Sala Ezkurdi de Durango en 1975. En el texto, se aborda el alejamiento respecto a cuestiones minimalistas y geométricas, ya que por aquel año comienza a abordar el estudio del crecimiento orgánico. Durante este mismo año, publica una serie de poemas: “De la muerte, el silencio y otras felicidades tristes” en el libro “17 Poetas de Bilbao”. Esta actividad la realiza a temprana edad, siendo hoy en día una de sus dedicaciones. Muchos de sus poemas (casi todos sin publicar) mantienen un carácter existencial y hablan habitualmente de la destrucción y la muerte. Estos poemas pueden aparecer conjuntados con distintas obras.

¹ SAINZ MORQUILLAS, J.R. Entrevista realizada en la Plaza Nueva de Bilbao el 19-4-99, pregunta núm. 7. Transcrita en SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo, *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco, 21-04-2005.

A partir de 1978, organiza y gestiona diferentes actos culturales y exposiciones en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao. En la inauguración, ofrece las paredes a Jorge Oteiza para realizar un análisis sobre el muro. A pesar del bajo presupuesto con que cuenta el Aula, realiza más de 150 actos culturales, entre estos las primeras exposiciones individuales y colectivas de artistas recién salidos de la Facultad de Bellas Artes de Leioa. Entre las principales colectivas, que se desarrollan durante esos años en el Aula de Cultura de la CAM, destacan las siguientes: “Una corbata para el domingo” en 1980; “Emakumeok Gaur II”, “La Escultura” y “Bilbao” en 1984; “Arthletic” y “Nervión” en 1986. Entre las principales individuales, destacamos: “Txomin Badiola” y “Xabier Balda” en 1981; “Peio Irazu” en 1983; “Dora Salazar” en 1985 y “CVA” un año más tarde. En 1986, pide una excedencia de dos años y en 1988 dimite finalmente de su cargo del Aula de Cultura de la CAM, debido a las numerosas desavenencias que mantiene con el propio ente en lo que se refiere a la dirección y gestión de exposiciones.

La biografía de Morquillas se puede decir que está marcada por toda una serie de hechos anecdóticos, como fue la pérdida de una escultura en Madrid, siendo la primera exenta que realizaba. También, le robaron 3 esculturas de 2.44 metros de largo en Hondarribia. Este hecho provocó la renuncia del encargo de realizar un frontón en dicha localidad. En general, se puede decir que se ha visto sometido a una serie de situaciones que claramente han marcado su biografía con un carácter polémico y de leyenda.

En esta misma línea, se matricula en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao en 1982, realizando la especialidad de pintura. Sobre este asunto, comenta lo siguiente:

“Me matriculé de los cinco cursos para hacerlo en un sólo año. Al principio, no me dejaron, pero con el libro de la Dirección General de Educación demostré que podía hacerlo tranquilamente. Luego, más tarde, pusieron cláusulas que te impedían hacerlo. Fue muy intenso. Tuve que convocar tribunales de revisión de exámenes, ya que había gente que iba a por mí. Me matriculé en una asignatura de más que era Diseño con Sánchez. A esta clase llevaba mi cámara fotográfica, papeles, grabadoras, en este sentido, Sánchez estaba delante y yo atrás de la clase, donde extendía mis papeles y mis historias. Al segundo día, tenía a todos los alumnos mirándome a mí y pasando del otro. Evidentemente, me suspendió, pero no me entraba como asignatura. Me suspendió porque le estaba provocando todo el día y, de hecho, casi nos llegamos a pegar, y la pelea casi se anuncia en toda la Facultad. Luego, pidió una baja y más tarde me hicieron un expediente disciplinario. Con mi actitud cuestionaba toda esta forma de enseñar y lo que se enseñaba.”²

² Idem; núm. 19.

Como acto de protesta roba, junto a otros artistas, una escultura de Oteiza en el Museo de Bellas Artes de Bilbao³. Fue un acto que se difundió rápidamente en el ámbito social y que se adentra en un tipo de comportamiento tan carismático y polémico como habitual en la vida de este artista. Como él mismo afirma: "... considero que las situaciones conflictivas muy potentes y generalizadas hay que vivirlas en la vida misma, no en un cuadro."⁴

Otro hecho polémico fue la entrega que se le hace de la medalla de la Bienal de Oviedo, regalando esta insignia a la entrada de un pub. Este hecho se produce debido a las diferencias de opinión, que mantenía con la orientación de la exposición "Escultura española de los 80" en la Bienal de Oviedo de 1986.

En 1983, será miembro fundador de EAE (Euskal Artisten Elkarte) junto a Iñaki de la Fuente, Txupi Sanz, Txomin Badiola, José Chavete, entre otros, y el crítico de arte Xabier Saenz de Gorbea. Con motivo de la creación de EAE, se publica una revista y al coincidir con Arteder en el año 1983 se lleva a cabo una exposición colectiva, donde presenta la instalación "El bar de Picabia". Durante este año, da un cursillo teórico en la Facultad de Bellas Artes sobre las relaciones arte-política.

En 1987, realiza una serie de libros donde mezcla texto e imágenes. A este primero, lo denominó "Manual técnico de escultura civil vasca", siendo una reacción a la geometría imperante que se vivía durante esos años. Hoy en día, continúa realizándolos.

2. Primeros trabajos y experimentaciones

Entre sus primeras experiencias artísticas, destacan diferentes dibujos sobre patrones, que habitualmente utilizaban las costureras. Emplea este medio, como punto de partida para realizar modulaciones sobre líneas, a la vez, que se pintaban zonas de color.

Hasta mediados de los años 60, su trabajo se ve marcado tanto por influencias expresionistas, como por el paisaje industrial. Su pintura aparece mediada prioritariamente bajo la influencia de colores rojos y negros, representando los gases rojos, que producía el convertidor Bessemer, al transformar el hierro en acero en los Altos Hornos de la Margen Izquierda.

³ Morquillas propone a la asamblea de artistas vascos (EAE) el robo de una escultura de Jorge Oteiza en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. La acción se llevó a cabo el 23 de diciembre de 1983 a las 11.30 horas de la mañana. En este robo tomaron parte los hermanos Roscubas, Jesús Mari Lazkano, Txomin Badiola y Txupi Sanz, entre otros. Los planos del robo aparecen en el catálogo *Erratas Funcionales*, Vitoria: Sala Amárica, Diputación Foral de Álava, 1994, p. 29.

⁴ Véase el texto aparecido en el monográfico dedicado a Morquillas en *Gaiak. Revista de Ciencia y Cultura*. Invierno 1976-77; número 2.

Posteriormente, se adentra en propuestas pictóricas marcadas por formas geométricas. En este sentido, Morquillas afirma:

“Hacia el año 65 o 66, el panorama no era estimulante. Faltaba información y centros de enseñanza y las exposiciones eran convencionales. La única salida, si no querías abandonar el País Vasco, era el autodidactismo. Así empecé en solitario elaborando una plástica abstracto-expresionista que pronto fue adoptando elementos de un lenguaje geométrico racionalista que ya no abandonaría en mi trayectoria posterior. En el camino recogí información en Oteiza, Mondrian, Van Doesburg y los constructivistas rusos.”⁵

Analiza con gran interés las composiciones de Mondrian realizadas en torno a 1915, que consisten exclusivamente en segmentos lineales de carácter horizontal y vertical, e igualmente se interesa por la estructuración del propio plano del cuadro, mediante una ordenación geométrica con estrechas franjas de color, que realiza Van Doesburg.

Respecto a este interés por el cuadrado o cuadrícula, Rosalind Krauss afirma que

“si bien la propia noción de vanguardia puede entenderse como una función del discurso de la originalidad, la práctica efectiva del arte de vanguardia tiende a revelar que –originalidad– es una hipótesis de trabajo que surge de un fondo de repetición y recurrencia. Una figura característica de la práctica vanguardista en las artes plásticas proporciona un ejemplo. Esta figura es la cuadrícula.”⁶

Se trata de una figura que posee varias propiedades estructurales que la hacen intrínsecamente susceptible de ser apropiada por el arte moderno.

Para el artista vanguardista, la superficie marcada por la cuadrícula es la imagen de un comienzo absoluto. Para Morquillas, se trata de una revisión de ese comienzo, de hecho, Rosalind Krauss en su artículo “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna” explica que el concepto de cuadrícula se enmarca bajo las premisas de originalidad y autenticidad, mientras que posteriormente se reinterpreta y se vuelve a estudiar, incluso se llega a su repetición sistemática con el minimalismo, y en especial con las obras de Sol Lewitt, de una manera premeditada y a modo de revisión de las pautas vanguardistas.

⁵ SAINZ MORQUILLAS, J.R., *Crónica de una Vanguardia. Morquillas, una plástica racionalista*, Entrevista con Ana María Guasch, EGIN, 17-12-77; 16 p.

⁶ KRAUSS, Rosalind, “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna”. En: WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001; 18 p.

3. Proyecto de sistematización del monte Argalarío

Durante el año 1976, comienza con uno de los primeros proyectos del “land art” realizados en el País Vasco, siendo llevado a cabo en el monte Argalarío (ubicado en la zona que va desde Retuerto hasta el Regato - Bizkaia)⁷. Ocasionalmente, para la realización de este proyecto, estuvo acompañado de Marta Brancas y los hermanos Roscubas.

Con el proyecto de sistematización del monte Argalarío, que durará hasta finales de 1981, plantea propuestas que van desde distintos recorridos hasta diversas acciones en el marco de este monte. En 1977, en pleno proceso de sistematización del monte Argalarío, realiza una exposición en la Galería Windsor Kulturgintza de Bilbao con diferentes sacos de tierra⁸ y paquetes de hierba, que son extraídos de este mismo lugar.

En el año 1978, realiza diferentes esculturas-cristalizaciones blancas, tumbas y esculturas dispuestas espacialmente por el monte. Se plantea la limpieza de rocas y el cintado de árboles con colores diversos⁹, así como los primeros cubos de tierra y presas de aguas coloreadas¹⁰. El artista produce con esta intervención diversas alteraciones y transformaciones en el espacio geográfico y ambiental.

En este proyecto, durante 1980, plantea diversas excavaciones, siempre con la idea de remarcar la intervención del artista en la propia naturaleza, como marco patente y consciente de que esta puede ser claramente alterada. Igualmente, realiza un estudio de recorridos de tiempo y espacio con croquis y mapas; recogida de muestras; extracción de materiales; recopilación de documentación videográfica, fotográfica y de textos; clasificación de materiales; análisis demográficos; fotografías del mismo lugar en diferentes tiempos; dibujos de recorridos en coche; análisis y descripción de materiales con crecimientos orgánicos y procesos de deterioro, como telas que eran arrastradas en coche; manipulaciones de ramas. También, realizó alineamientos de rocas, esculturas con ramas, hierba, rocas, cemento y tierra, arcos de piedra y muros. Parte de estos trabajos, se exponen en Tudela, en el año 1978. También, a

⁷ Anteriormente, ya había realizado proyectos ubicados en el medio ambiente, mediante propuestas de integración arquitectónica en 1973: observatorios, fachadas reloj, relojes muro, etc.

⁸ Debemos recordar que en 1968 se presentó en New York una exposición titulada “earth-works”, donde participaron Robert Morris, Walter De Maria, Richard Long, Michael Heizer..... Todos estos artistas emplearon la tierra como medio de material artístico en el interior de la galería.

⁹ Esta actividad basada en cubrir con color los troncos de los árboles fue un proyecto anterior al planteado por Ibarrola en Oma en los años 80.

¹⁰ La coloración del agua ya había sido abordado anteriormente por Dennis Oppenheim, quien solía derramar un colorante rojo sobre el agua de acuerdo a una línea paralela de la costa durante los años 70.

principios de los 80, se hizo una exposición en Windsor Kulturgintza, donde se expusieron muestrarios de hierbas, piedras y ramas en bolsitas de plástico.

4. Acciones

En 1979, fundará el Partido Surrealista de Euzkadi. Independientemente del nombre que se emplea, se trata de articular una intervención social, con una serie de iniciativas múltiples, con el objetivo de buscar una mayor implicación del público y romper la legitimidad de lo que son los partidos políticos¹¹. Sobre esta iniciativa comenta lo siguiente:

“Lo compusimos Benito Guerra, Fernando y Vicente Roscubas y yo. Solíamos salir y hacer movidas todos juntos, por ejemplo, yo iba vestido de cura, Fernando de militar, Vicente con buzo y casco bajo el brazo y Benito con frac y chistera. Disfrazados de esta manera solíamos ir por todos los sitios y buscábamos gente, como pobres y les invitábamos a comer o íbamos a prostíbulos a las noches, donde creamos unos debates intelectuales alucinantes y al final todo el mundo se unía al debate. Hicimos algunos vídeos y poco más. Se buscaba la provocación.”¹²

Estas acciones se mueven marcadas, en muchos casos, por actitudes polémicas y provocativas. En este sentido, debemos recordar las acciones irreverentes de Frank Wedekind y la utilización de estafalarios uniformes por parte de los dadaístas de Berlín, entre otros¹³. Otro ejemplo sería la acción realizada en plena cafetería “Iruña” de Bilbao, donde quemó ante la clientela el carnet de identidad a la vez que denunciaba en voz alta el delito. Evidentemente, sus constantes provocaciones hacen referencia al mundo dadaísta.

Entre los principales performances realizados por el artista, destacaremos “Todas las palabras del silencio de Duchamp, al rumor de Beuys a través del chillido de Oteiza”, en el año 1982, en Vitoria. En esta acción, se incluyó una serie de citas de numerosos artistas como Duchamp, Beuys y la lectura de una

¹¹ En relación con esta actitud de Morquillas, sería interesante observar la reflexión que realiza Lucy R. Lippard, al afirmar que en cuanto a los artistas políticos es inexacto considerar que se traten exclusivamente de gente de izquierdas, como si otras actitudes (anarquistas, nihilistas, neutrales, anti-partidos) ante el sistema no fueran también posturas políticas. Véase LIPPARD, Lucy R. “Caballos de Troya: arte activista y poder”. En: WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001, p. 351.

¹² SAINZ MORQUILLAS, J.R. Entrevista realizada en la Plaza Nueva de Bilbao el 19-4-99; pregunta núm. 11. Transcrita en SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo, *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco, 21-04-2005.

¹³ Para más información, remitirse GOLDBERG, Roselee, Dadá. En: *Performance Art*, Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

breve cita del “Quousque Tandem” de Oteiza. No obstante, esta breve lectura se convirtió en un intento de lograr la lectura completa del libro. La inusual dilatación de la conferencia obligó a la organización a demandar la intervención policial, intervención que no se produjo al no encontrar la policía como delito el hecho de que un conferenciante se alargara en su exposición. Sobre este asunto, afirma lo siguiente:

“esta acción ha generado una leyenda, ya que lo que ocurrió no fue para tanto, simplemente el portero me avisó para ir acabando, más tarde cuando no acababa apagaba la luz y paraba de leer, después al encenderla seguía leyendo por donde había acabado, al final avisaron a la policía, pero esta no encontró que el tema fuera de su competencia. Finalmente, la gente se fue marchando hasta que se quedó sólo una persona y ahí se acabó el tema.”¹⁴

Con esta actuación, consiguió forzar y sacar a relucir ciertas contradicciones de un espacio excesivamente institucionalizado. Se presentó como una cuestión claramente probacionista al someter a este determinado entramado cultural a tal situación, de hecho, fue una crítica a la política y actitud que se mantienen desde diversas instancias y centros culturales, caracterizados por mantener posturas inamovibles e inflexibles en la gestión cultural.

Durante estos años, se intentaba desmitificar a las instituciones y los propios comportamientos que se daban en el arte. El público y las instituciones quieren que el arte trabaje y funcione de acuerdo a un cierto orden y normativa, en este sentido, estas acciones ponían en entredicho esta forma de pensar y planteaba que el arte fuera algo libre y sin un control.

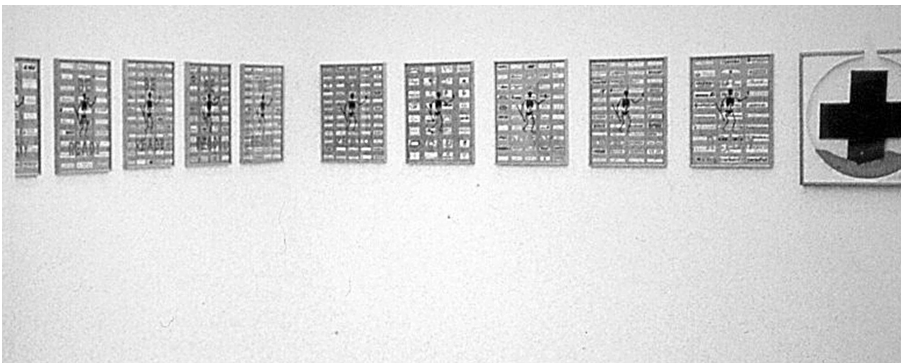
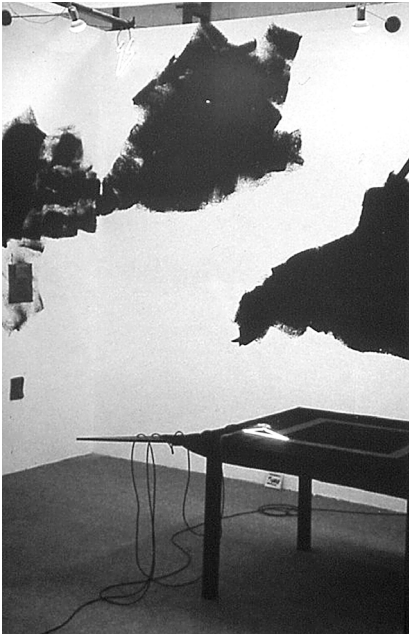
Este acto provocó toda una serie de comentarios críticos por la actuación del responsable cultural. En cierta manera, estas acciones se convierten en un gesto agresivo del artista como reacción a una situación de las artes en una sociedad que, entre la saturación mercantil y la falta de objetivos, degrada su labor a una actividad sin sentido. En general, en Europa, gran parte de estas acciones han derivado hacia cuestiones políticas, siendo sus principales protagonistas J.J. Lebel, Wolf Vostell y S.B. Brock.

Durante el mismo año, realiza “El plano óptico, el espacio virtual, la palabra real”, en la Galería Windsor Kulturgintza de Bilbao, como inversión y reacción respecto a la anterior, donde se planteaba la ausencia, pero mediante la presencia de la figura del conferenciante. Había varios conferenciantes, pero

¹⁴ SAINZ MORQUILLAS, J.R. Entrevista realizada en la Plaza Nueva de Bilbao el 19-4-99; pregunta núm. 26. Transcrita en SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo, *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco, 21-04-2005.



Instalación. 1982. Fuera de formato. Madrid.



no ocurría nada. Al final, la gente del público acabó discutiendo y pegándose entre sí. Esta acción va unida a la anterior y se deben entender como un juego entre la presencia y la ausencia. En cierta manera,

“no es el tiempo de pura presencia en las obras el que está en juego; todo lo contrario, las obras de esos autores remiten a un tiempo dilatado que juega precisamente con la dialéctica de la ausencia y la presencia, de espera en la interacción suspendida entre la obra y el espectador.”¹⁵

Susan Sontag ha señalado tres rasgos típicos de estas acciones que se conectan con la idea del teatro (entendido según Artaud): primero, el tratamiento supra-personal o impersonal de las personas; segundo, el acento que pone en el espectáculo y el sonido, y la indiferencia hacia la palabra; y tercero, su declarado propósito de agredir al público. Al describir este último aspecto, Susan Sontag comenta lo siguiente:

“Al público se le puede mantener incómodamente de pie o en una habitación atestada o luchando por aguantarse de pie sobre tablas sumergidas en unos centímetros de agua. No se hace nada por satisfacer el deseo del público de verlo todo. De hecho, muchas veces este deseo es deliberadamente frustrado al presentar algunos acontecimientos en la semioscuridad o simultáneamente en diferentes estancias.....”¹⁶

El performance puede requerir una mayor o menor participación del espectador, de ahí que puedan producirse aspectos, a veces, no calculados en la finalización de la acción. En este sentido, el alcance proyectado por Morquillas ha sido arriesgado en muchos casos, especialmente en los performances “Todas las palabras del silencio de Duchamp, el rumor de Beuys, a través del chillido de Oteiza” y “El plano óptico, el espacio virtual, la palabra real”, comentadas anteriormente.

También, a principios de los 80 realizó “El almuerzo sobre la hierba”. En este caso, la galería Windsor se llena de hierba verde, como si fuera un prado. Esta hierba fue traída con jeeps del monte Pagasarri (Bizkaia). Como se puede observar, esta acción se relaciona con lo que se estaba haciendo en Argalario. Por otra parte, este artista hace continuas referencias a la historia del arte, ya que considera a esta como una fuente de referencias inagotables. Aquí, relaciona su acción con el título del cuadro de Manet del año 1863. La elección de este título se relaciona con el carácter rupturista que supuso esta

¹⁵ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo, Tiempo y espera en el arte actual. En: *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002; 129 p.

¹⁶ KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid: Akal Ediciones, 2002; pp. 227-229.

obra para los Salones Oficiales de París. Esta actitud inconformista es también la que siempre ha querido mantener el artista vasco con su entorno artístico.

En esta instalación, se procede a la presentación de una cena, con la aparición de diversos invitados: Txupi Sanz, Claudio Nadie (actor) y Lander Mendieta (músico), que llevan una televisión y una radio. Se plantea como si se fuera a pasar un día de pic-nic en el campo. En este sentido, la ambientación de la galería atrajo a diferentes personas que pasaban por allí. Igualmente, para la realización del performance se lleva un cordero asado, como material de trabajo; pero, curiosamente, una espectadora pretendió comérselo, lo que produjo momentos de cierta tensión.

5. Esculturas orgánicas y referencias a la etnografía

En la instalación titulada “Delirium tremens”, de 1982, en la Galería Windsor Kulturgintza, se presentan, por primera vez, las armas de Lope de Aguirre, es decir, una serie de varas de avellano y acebo. Estos trabajos se relacionan con la figura de Lope de Aguirre, ya que estas varas simulan las armas de los indígenas que contactaron con este conquistador.

Posteriormente, en la instalación “Fuera de Formato”¹⁷, volvemos a encontrar estas varas de madera, unidas por un cordel en sus extremos y colocadas en una pared con una apariencia rústica, alejada de la planitud del raseado y cercana a una geografía tectónica. En cierta manera, se produce una prolongación de la idea llevada a cabo en el proyecto del monte Argalarío al seguir empleando materiales naturales.

Sobre estos trabajos afirma:

“Desde pequeño, me ha interesado muchísimo la prehistoria y la arqueología. Realmente, iba a todo tipo de conferencias de Apellaniz y otros entendidos sobre estos temas. Aquí, hay un juego a partir de una lectura del libro de Sender sobre la biografía de Lope de Aguirre. Empecé a trabajar empleando esta figura como una metáfora, desarrollando un tipo de trabajo muy orgánico, con papel, cráneos molde-

¹⁷ Exposición realizada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en marzo de 1983, donde se presenta una antología del conceptual español con diferentes artistas como Ángel Bados, E. Balcells, N. Criado, E. Grau, C. Jerez, A. Muntadas, P. Noguera, C. Pazos, A. Ribé, F. Abad, L. Emperador, A. Girós, D. Nebreda, J. Rabascall, F. Torres, I. Valcárcel, J. Xifra y ZAJ. Para Ana María Guasch, con esta exposición, se hace un balance del arte conceptual español, no obstante, critica que no participen algunos de los escultores más interesantes del momento como Adolf Schlosser, Eva Lootz, Mitsuo Miura y Miquel Navarro. Para más información, remitirse a GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 309.

ados, cuyo tamaño dependía de la importancia de los personajes elegidos, cajitas pequeñas con semillas recogidas y manipuladas, varas de avellano, etc. Todo esto era una continuación de lo de Argalario. En definitiva, hay un hilo narrativo en todo esto que pasa del monte Argalario al Amazonas.”¹⁸

Ya en la revista “Gaiak”, en el año 1976, se publica un cuadernillo monográfico sobre su obra, donde el artista escribe varios textos con referencias a los esquimales y otras tribus. Va más allá de los meros valores orgánicos de la escultura para acercarse a una valoración más etnográfica y antropológica.

Desde mediados de los años 60, se publican varios libros sobre Lope de Aguirre, de la mano de escritores como Ramón J. Sender y Elías Amezaga¹⁹. Son años donde su figura provoca todo tipo de debates y es el trampolín a numerosas interpretaciones sociales y políticas.

Lope de Aguirre enlaza con el título de esta instalación en un sentido significativo y rupturista, ya que en ambos casos, tanto desde lo que representa este personaje histórico como desde el propio título de la instalación, se aprecia un claro alejamiento de ciertas normas y reglas, es decir, en ambos casos se da un “fuera de formato”.

Este aventurero es para Morquillas un medio de análisis de determinadas situaciones conflictivas, antagónicas y tensas, que confluyen en las experiencias de las personas. En torno a este personaje, se dan cita tanto amigos como enemigos, así como conceptos racionales e irracionales. Estamos ante un personaje que se presenta como espejo de otras personas, lo que nos sirve para analizar situaciones sociales e individuales marcadas por la conflictividad.

Con la utilización de este personaje histórico, y sus cambios de personalidad, se simboliza la búsqueda de una ruptura continuada, con la intención de mostrar la existencia de pautas de cambio, evolución y desarrollo. Aspecto táctico que siguió no sólo Morquillas en su carrera artística, sino también creadores como Jorge Oteiza. De hecho, para este último, Lope de Aguirre ha sido un personaje de vanguardia, que con su intención se ha adelantado a su tiempo, resultando un hombre que ha estado marcado por la decisión y la puesta en marcha de distintos proyectos, gracias a su espíritu emprendedor.

¹⁸ SAINZ MORQUILLAS, J.R. Entrevista realizada en la Plaza Nueva de Bilbao el 19-4-99; pregunta núm. 29. Transcrita en SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo, *La escultura en el País Vasco en la década de los 80*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Universidad del País Vasco, 21-04-2005.

¹⁹ Debemos destacar SENDER, Ramón J. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre: Antiepopéya*, New York: Las Américas Publishing, 1964; y, en especial, AMEZAGA, Elías, *Yo demonio*, San Sebastián: Ediciones Vascas, 1977.

Para Jorge Oteiza²⁰, esta figura representa un ejemplo de sed de justicia, así como un alegato a la propia independencia de la persona, aspecto también apreciado por Morquillas. El hecho de mantener una actitud rebelde no sólo ante un poder dado, sino a su vez hacia cualquier poder religioso resulta imprescindible para Oteiza. Se trata de un personaje que Oteiza lo ha identificado con el propio furor lógico del vizcaíno en sus amenazas, cuando una situación y una serie de hechos no le son favorables y no se le permite desarrollar su actividad deseada. Son esta clase de elementos y características las que realmente interesan a Morquillas y al propio escultor guipuzcoano.

Sobre este tema, el artista vizcaíno comenta lo siguiente:

“Al margen de la atrayente biografía del personaje, Lope de Aguirre es la misma historia de amigos y enemigos. En un primer período es mayor mi interés hacia los aspectos racionales, pero siempre naturaleza y racionalidad han existido como articulación de la experiencia del yo. La elección del personaje no es una búsqueda de sentido, sino una aproximación subjetiva hacia la situación actual de Euskadi. En mi obra Lope de Aguirre es sólo un ritual, no es un mito y al mismo tiempo se dan relaciones superficiales y profundas en la medida en que el espectador cambie su óptica desde la política de partido a un espacio político más religioso.”²¹

A mediados de los años 80, desarrolla numerosas esculturas elaboradas con papel higiénico y listones, empleando, en algunos casos, la madera de abedul a modo de estructura interna. En esta etapa, añade el papel a la propia estructura de la madera, recreando el carácter volumétrico que antes no tenía. Se trata de unas propuestas, que parecen sugerir ciertos cultos, ritos y apariencias primitivas y prehistóricas.

En la instalación “Mitos y Delitos”²², de 1985, todas las obras están trabajadas en papel y madera. Para el artista, la figura de Lope de Aguirre de ante-

²⁰ OTEIZA, Jorge, *Ejercicios espirituales en un túnel*, San Sebastián: Hordago. 2º edición. 1986; pp 279-280.

²¹ SAINZ MORQUILLAS, J.R. Véase la entrevista realizada al artista en el catálogo *Mitos y Delitos*, Bilbao: Caja Municipal de Ahorros de Bilbao, 1984.

²² La exposición “Mitos y Delitos”, realizada en la Galería Metronom de Barcelona y el Aula de Cultura de la CAM de Bilbao, en 1985, y que da nombre al catálogo, reunía obras de las últimas generaciones de artistas vascos entre ellos Txomin Badiola, Ángel Bados, María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza. Esta exposición surgió gracias al interés del dueño de la galería Metronom, Rafael Tous, por reunir artistas provenientes del País Vasco, vinculados con el arte conceptual y el arte povera. El promotor de “Mitos y Delitos”, Rafael Tous, abogó desde un principio en su galería por aquellas formas más experimentales y especialmente cercanas al conceptual, invitando a artistas de otras comunidades. El título de la exposición proviene del texto elaborado por Oteiza en 1982, que da inicio al catálogo de esta exposición, y que se centra en el tema de los mitos y delitos. Este texto vino incluido en una carta que envió el artista guipuzcoano a Txomin Badiola. No fue un texto hecho para el catálogo, sino que fue uno de tantos que

riores propuestas va aparcándose paulatinamente, no obstante se mantienen las referencias etnográficas.

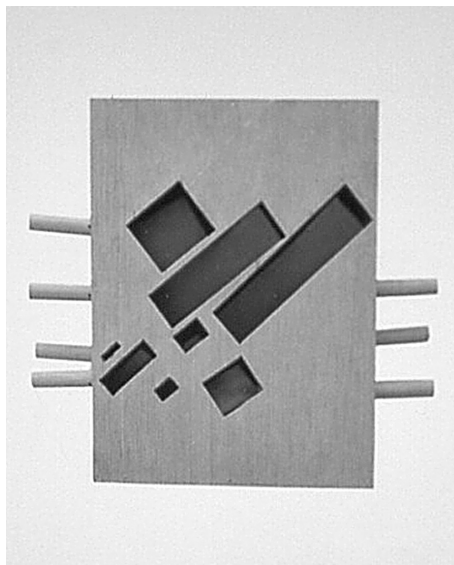
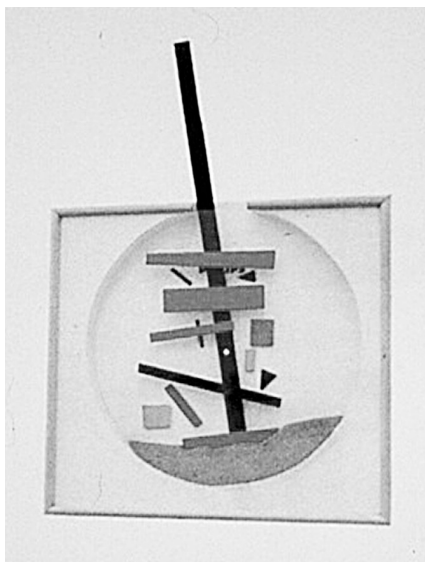
La madera crea el esqueleto y la articulación estructural interna de la obra, mientras que el papel es el motivo superficial exterior, que proporciona la imagen, cubriendo las estructuras internas, además de proporcionar unas superficies con amplias posibilidades visuales. Cada material se articula de acuerdo a su propia validez funcional en lo que se refiere a la conformación final de la obra.

Los “Contenedores”, expuestos con motivo del Cincuentenario del Bombardeo de Gernika en 1987 y recogidos en el catálogo “Artea Gernikan”, se fundamentan en unas bases de cuadratura irregular, con una anchura diferente entre estas. Los “Contenedores” se presentan como si fueran una serie de vasijas o cuencos primitivos con bolas de papel en su interior.

En el Certamen Gure Artea’87, presenta su obra “Barakaldo”, compuesta nuevamente de papel y madera. Aquí, la estructura es el elemento principal de la obra. El papel cubre algunas partes de la obra, pero en general se puede observar claramente el esqueleto de madera. En general, el conjunto presenta una sensación de fragilidad y esto provoca una mayor capacidad de tensión e inquietud. Cada elemento estructural de madera mantiene en principio un valor funcional y práctico dentro de la peculiaridad de esta obra, articulándose un claro sistema constructivo de fuerzas y elementos direccionales en un sentido ascendente.

En cierta manera, se está simulando una construcción caracterizada por un desarrollo esquelético y vertebrado, es decir, una arquitectura a medio construir. Esta imagen visual denota un proceso de decrepitud, de crisis y abandono en su construcción, en este sentido, esta obra podría simbolizar el entramado industrial y, en general, todo el entorno social que rodea al título (una localidad caracterizada durante aquellos años por su desindustrialización, degeneración y decrecimiento urbano y social). Estas deducciones son prácticamente viables, si tenemos en cuenta la relación que suele plantear este artista entre la creación artística y el entorno social y político. De hecho, realiza el siguiente comentario: “Tampoco podría negar la influencia física del medio,

le mandaba. Para Ana María Guasch, esta exposición es una contestación a aquellas propuestas que renuncian a contaminaciones foráneas en el arte vasco. En la exposición, se ilustra el dilema del homenaje a los maestros (mitos) y la necesidad de romper con la tradición (los delitos). Para más información, remitirse a GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 326. Artistas como Txomin Badiola y José Ramón Sainz Morquillas, con la realización de exposiciones de este tipo, abandonaron los materiales y las técnicas relacionadas con la tradición de la escultura vasca, siendo sustituidas por referencias estéticas más cosmopolitas. Véase MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos; AGIRRE ARRIAGA, Imanol, *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*, Donostia: Alberdania & Galería Altxerri, 1995, p. 306.



Baracaldo posee para mí influyentes paisajes rurales e industriales, e incluso un dramático paisaje humano al que no soy ajeno.”²³

6. Principales instalaciones hasta mediados de los años 90

En la instalación “El Bar de Picabia”, de 1983, ubicada en Arteder²⁴, se colocan tanto por el suelo de la sala como por una mesa, tubos de neón, elementos de plomo y mármol, 16 metros de largo de cuerda y la aplicación de una pintura con un carácter expresionista, que se distribuye por la pared a modo de manchas negras, signos y elementos escritos. Igualmente, hay zonas donde se distribuye grasa en clara alusión a Joseph Beuys.

Se plantea generar la metáfora de un bar con ambiente tranquilo y austero, simulando un centro de encuentro, de hecho, fue mucha gente allí a gastarse el dinero a las cartas. También, se quiso poner un perro atado con una argolla, pero no le dejaron. Esta instalación corresponde a una época donde el artista preparaba acciones con un tinte de provocación cercano a una ideología dadaísta (recordemos los diferentes performances que realiza un año antes o la instalación-performance “Espacio político cronológico” de 1983). Emplea el nombre de Picabia para resaltar el lado irónico y de provocación de la instalación, siendo estas características unas constantes que emplea a modo de ruptura contra los convencionalismos artísticos del medio.

En la instalación “Life (A Beside Head)”, de 1989-1990, ubicada en la Galería Atenea de Barcelona, el título lo toma de la novela de la escritora sudafricana Bessie Head y no es más que el nombre de la protagonista del relato, una prostituta de profesión, que se llama Life. Morquillas ve en este título una clara ironía vital. Por otro lado, “Life” es un conjunto de pequeños cuadros con imágenes compuestas de diferentes secciones de rostros de personas. Estos pequeños cuadros se reutilizan nuevamente en otras instalaciones, como “Erratas Funcionales”, en 1994.

También, en esta exposición aparecen una serie de cuadros compuestos de marcas y logos empresariales. En su parte central, aparece un esqueleto brindando con una copa, mientras que en la otra mano lleva una lanza. En su parte superior e inferior aparece el mensaje “Be Ready”.

²³ SAINZ MORQUILLAS, J.R. *Crónica de una Vanguardia. Morquillas, una plástica racionalista*, Entrevista con Ana María Guasch, EGIN, 17-12-77; 16 p.

²⁴ La Feria de Arte Contemporáneo de Bilbao (Arteder) fue pionera en España y tuvo lugar en los años 1981, 1982 y 1983. Fue patrocinada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y se celebró en el recinto de la Feria Internacional de Bilbao. Para más información, véase “Un nuevo instrumento de mercado: Las Ferias de Arte y antigüedades”. En VV.AA. *Mercado del Arte y Coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid: ICO, 1996, p. 38. También, resulta interesante el artículo de CALVO SERRALLER, Francisco, *Arteder 81: revelación del arte vasco actual*, El País, 9-V-1981.

Con el uso de estos logotipos comerciales, se alude al poder del capital en todos los niveles. Realmente, estos logos representan a empresas de un gran potencial económico, que influyen en la realidad cotidiana de cada individuo. Sabemos que la empresa mantiene su imagen e identidad representativa mediante el valor del logo, como elemento comunicativo para la masa social. Según Naomi Klein, en los últimos 15 años, el crecimiento de la riqueza material y la influencia cultural de las corporaciones multinacionales puede ser encontrado en el desarrollo de la idea de que las corporaciones exitosas deben ante todo producir marcas en lugar de productos²⁵. Para la autora, empresas como Nike, Microsoft e Intel producen, en primer lugar, imágenes de sus marcas. De hecho, intentan liberarse del peso muerto de los objetos y producir conceptos. Por este motivo, estas compañías están abocadas a la perenne tarea de buscar nuevas formas creativas de construir y fortalecer sus propias imágenes. La política de imagen de la empresa comercial y del capital se mueve en numerosas ocasiones cerca del ámbito artístico, aportando importantes cantidades de dinero a modo de subvenciones y ayudas; situación que es motivo de reflexión para este artista.

Por este motivo, Morquillas genera propuestas basadas en la representación seriada de logos comerciales con el propósito de que el espectador reflexione sobre la relación del capital empresarial con el arte. Realmente, la empresa potencia su imagen al apoyar el arte. Por lo tanto, uno de los aspectos que plantea este creador vizcaíno es destapar esta realidad, para que el espectador pueda reconocer hasta donde llega el papel de ciertos intereses comerciales y cual es su influencia en el arte. En 1986, *The Wall Street Journal* publicaba que el número de empresas que compran arte ha aumentado un 50% en los últimos cinco años, y hoy son unas mil. De hecho, las colecciones de arte contemporáneo proliferan gracias al mundo empresarial. En este sentido, esta demanda ha dado trabajo a gran número de artistas y galerías²⁶.

En estos cuadros, que también se utilizan en posteriores instalaciones, caso de “Sobre la cara desconocida de la cara conocida”, de 1991, no se deja ningún margen para el desarrollo de la realización pictórica, sino que el carácter publicitario del marketing, mediante la marca y el logotipo comercial, ocupa todo el espacio. Las marcas publicitarias que emplea son de todo tipo, caso de Parker, Nike, Bic, Microsoft, Renault, Nescafé, Dunia, Atari, Karhu, Philips, Agfa, Nokia, etc. Evidentemente, no escatima ninguna nacionalidad, ya que la premisa principal es emplear marcas que tengan un sólido prestigio y que sean conocidas a nivel popular

²⁵ CAPELÁN, Jorge, *Arte y Globalización: Imperialismo, Branding y Antibranding*, en www.rebelion.org/cultura/jorgecapelan200302.htm; 4 p.

²⁶ JACOB, Mary Jane, “Arte en la era de Reagan: 1980-1988”. En: GUASCH, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid: Akal, 2000; 160 p.

Para Morquillas, ciertas entidades culturales y privadas, así como grupos políticos están manipulando el arte. Sobre este aspecto, afirma lo siguiente:

“El espectro de la manipulación del arte por las grandes empresas y los gobiernos se ha ampliado a las pequeñas empresas y a los partidos. Se concibe al arte como instrumento eficaz para defender intereses económicos y para difundir posturas de partidos. El artista es un observador de la realidad político-social, pero esto no implica la definición de su arte hacia una Ideología concreta..(..).. Este servilismo, que en otro lugar desembocó en la puesta en duda de la libertad de creación y en la fabricación de una cultura -proletaria- ha dado lugar en Vizcaya a una nueva uniformización de los modelos culturales en un sector que tiende a poner el control del arte en manos de grupos de poder.”²⁷

Como hemos comentado anteriormente, en la instalación, se disponen toda una serie de cuadros con secciones de diferentes rostros de personas. Estos cuadros son denominados como “Life”. Al lado de cada cuadro, encontramos dibujos de esqueletos con grafito negro. También, encontramos una estantería con relojes que suenan en diferentes momentos y que volverán a ser reutilizados en “El momento más sensible del instante” (1990); y contenedores de cristal con formol en cuyo interior observamos cerebros de vaca y cordero, reutilizados, a su vez, en “Beware of dog” (1991).

Con el uso de estos cerebros muertos, nos plantea que tanto el artista como el espectador deben mantener una actitud mucho más activa y comprometida para no quedarse simbólicamente en este estado. Además, debemos percatarnos que emplea cerebros de animales no caracterizados precisamente por su inteligencia.

Morquillas ante todo va a valorar el carácter significativo que proporciona cada elemento dispuesto en la instalación, así que tanto los objetos como las imágenes, los elementos lingüísticos y sus propias creaciones son en definitiva signos de carácter funcional que conforman un mensaje personal. El desarrollo de todas estas instalaciones, de finales de los 80 y principios de los 90, se embarcan en condiciones claramente críticas. El artista pasa de ser productor de objetos de arte a manipulador social de signos artísticos, y, a su vez, el espectador deja el papel de pasivo contemplador o consumidor del espectáculo artístico, para convertirse en lector activo de mensajes. El arte se transforma en un signo social estrechamente ligado a otros signos en una estructura de sistemas productores de valor, poder y prestigio²⁸.

²⁷ SAINZ MORQUILLAS, J.R. *Arte, etnia, cultura en torno a Euskadi*, Guadalimar, nº25, año 3, octubre-1977; 73 p.

²⁸ GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2000; 476 p.

En “El momento más sensible del instante”, de 1990, ubicada en la Galería Trayecto de Vitoria, la palabra asume una posición central, no tanto por su proliferación, sino por su contenido, al adquirir un mayor protagonismo, como valor real y significativo en el contexto de la obra.

En el centro de dos secciones de picos de diamante, encontramos la habitual imagen del esqueleto con la frase “El amigo del vino es enemigo del sindicato”.

Esta frase está tomada del Partido Comunista durante la Revolución Rusa, ya que este quiso prohibir el bodka, debido a que los obreros no luchaban y no participaban en las reuniones del partido por culpa del consumo de esta bebida alcohólica. Emplea esta frase, recordando aquel hecho, pero reemplazándolo por el vino, como una bebida más cercana a la sociedad vasca actual. Siempre ha mantenido una actitud distante a cualquier imposición partidista, ideológica e institucional, abogando por la libertad del individuo²⁹. En esta misma línea, las botellas también significan ese proceso de liberación. Esta misma imagen se intentó poner en una gran pancarta en el edificio donde se sitúa la Galería Vanguardia en Bilbao. Al final, debido a las posibles quejas de los vecinos decidió instalar un pequeño mural en el suelo de la galería.

Tal y como afirma Javier San Martín respecto a sus instalaciones de finales de los 80 y principios de los 90:

“Hay, en primer lugar, un valor de lo político supeditado a la propia lógica de su pensamiento figurativo. Las últimas obras de Morquillas plantean una incursión al centro de las significaciones de lo político en la actividad artística. No se trata de un reflejo de situaciones o de una denuncia de lo negativo en la administración de los asuntos del arte; es decir, no se trata de un arte politizado sino, por el contrario, un arte productor de política, que sitúa la obra como posición, como punto de referencia en el sistema de intercambios del arte.”³⁰

Como podemos comprobar en esta instalación y en las posteriores, tiene la costumbre de reutilizar los mismos materiales y objetos. Aunque estos se pueden ubicar y denominar de manera diferente, el sentido que se quiere lanzar al espectador resulta muy parecido.

La instalación “Sobre la cara desconocida de la cara conocida”, de 1991, se ubica en la Galería Vanguardia de Bilbao. Se trata de un título, que juega con la actitud engañosa de la publicidad y el mundo comercial.

²⁹ Recordemos su oposición a las diversas manipulaciones llevadas por el Partido Comunista en Euskadi en el ámbito artístico durante el año 1974. Véase el apartado biográfico.

³⁰ SAN MARTÍN, Javier, Morquillas en Bilbao. En: *Morquillas*, Galería Vanguardia, 1991; 7 p.

Todo el espacio se compone de una hilera de cuadros con logotipos comerciales, la presencia del esqueleto y la frase “Be ready”. Esta hilera se ve cortada intermitentemente por la aparición de un conjunto de esculturas, entre las que se encuentra una serie que hace referencia a determinadas obras del pintor ruso Kazimir Malevich.

En “Batidora Philips Malevich Modelo 50”, Morquillas no plantea un análisis estructural de las obras de Malevich, sino que simplemente corrompe el medio pictórico original y lo utiliza como medio para mostrar otro extracto de representación significativa. El cambio, que genera en los elementos formales del cuadro de Malevich, se observa como una desmitificación de su obra. Con este tipo de trabajos, para Douglas Crimp³¹, hay una nueva actitud respecto a los medios. De hecho, las descripciones formales del arte moderno eran topográficas, organizaban la superficie de las obras de arte en orden a determinar sus estructuras, mientras que ahora se hace necesario pensar la descripción como una actividad estratigráfica. Esos procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación constitutivos de las estrategias exigen el descubrimiento de estratos de representación. No hace falta decir que no se buscan fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen.

Para Craig Owens:

“la imaginería alegórica es una imaginería usurpada: el alegorista no inventa imágenes, las confisca. Reivindica su derecho sobre lo culturalmente significante, presentándose como su intérprete. No establece un significado original que pudiera haberse extraviado u oscurecido.....”³²

Bajo esta misma línea, Morquillas confisca imágenes y obras, añadiendo otro significado a la pieza. Para Craig Owens el significado alegórico suplantaba otro significado, de hecho, se habla de suplemento. Según este autor, en las obras posmodernas encontramos elementos como la apropiación, la acumulación, la hibridación, es decir, estrategias que caracterizan el arte actual y lo distinguen de sus predecesores modernos.

Para José Luis Brea:

“que una imagen sea vista a través de otra, que un texto leído por otro: ésa es la ley general misma –ley de lo alegórico- de toda econo-

³¹ CRIMP, Douglas, “Imágenes”. En: WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001; 186 p.

³² OWENS, Craig, “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”. En: WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001; pp. 205-209.

mía barroca de la representación y el lugar, por excelencia, que la escritura rotura, el espacio de la producción de toda significación.”³³

Aunque haya una cierta transformación en el soporte, Morquillas está trabajando sobre representaciones ya dadas (en este caso, cuadros de Malevich). El artista posmoderno pretende vaciar estas imágenes de su contenido original, convertirlas en opacas y dotarlas de nuevos significados. En este sentido, hay una estrategia de ruptura con la idea del mito del artista como creador de originales. Debemos recordar que Sherrie Levine utilizaba esculturas de Brancusi, respetando el mismo material, color, tamaño e incluso título. Igualmente, ocurre con “Fountain” de Duchamp. Hay claros préstamos de artistas míticos. Para Sherrie Levine, es un antídoto ante la “ansiedad de la influencia” como una ironía, ya que a pesar de estar sumidos en la era de la reproducción mecánica, todavía se siguen valorando ciertas cuestiones modernas, como la individualidad y la singularidad. Esta actitud significa que en lugar del abrumador precedente de los maestros del pasado, el artista es libre de hacer un arte que exprese este dilema. Se relacionaría con el “ya escrito” (Barthes) y el “ya hecho” (Duchamp).

No obstante, a Morquillas también le han interesado algunos planteamientos teóricos de Kazimir Malevich, como por ejemplo: 1-El artista está obligado a mantener su independencia espiritual con miras a crear; 2-La oposición a la sumisión del artista respecto al Estado, ya que este debe ser libre, de hecho, Malevich mantuvo un rechazo respecto al arte propagandístico, es decir, aquel arte que era dominado por el Estado, intentando proyectar su ideología y transmitirla por medio del arte para crear una concienciación determinada en la colectividad. Esta misma actitud también es mantenida por Morquillas, ya que no acepta la intercesión de lo institucional y lo comercial con el objetivo de dominar el arte y crear una obra para sus intereses. Malevich defendía a todos aquellos que conservaban su individualidad y su conciencia subjetiva y se intentaban mantener alejados de la presión del Estado, que abogaba por aplicar el realismo socialista en el periodo de Stalin³⁴.

En nuestro caso, esta presión vendría del mundo comercial, por este motivo, introduce la palabra “Philips” como parte del entramado de la pieza, de ahí, la pieza “Batidora Philips Malevich modelo Black Cross”, basada en la pintura de Malevich, titulada “Cruz Negra”, del año 1923-1929, donde observamos una estructura compuesta de un marco cuadrado y un círculo interior con una cruz negra, que se apoya sobre restos de ceniza.

³³ BREA, José Luis, “1989: Por una economía barroca de la representación”. En: GUASCH, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid: Akal, 2000; 228 p.

³⁴ Para más información, sobre el tema remitirse a FAUCHEREAU, Serge, La oposición a la vanguardia. En: *Malevich*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1992.

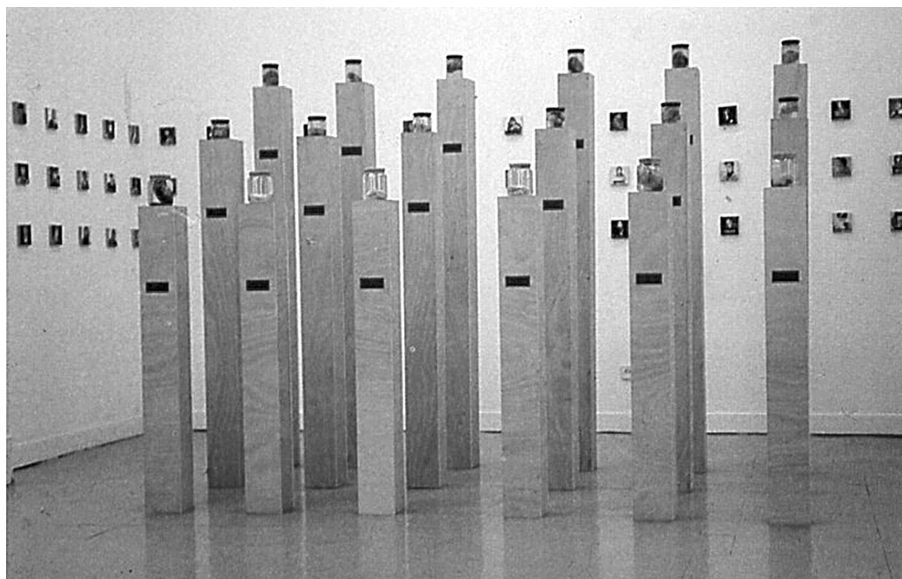
Destaca la instalación “La política es una forma inferior del arte”, de 1991, ubicada en la Galería Vanguardia, donde observamos la serie “Life”, exactamente 315 piezas de madera, compuestas de fotografías y collage y, por otro lado, “Parlamento”, compuesto de 18 pedestales con un frasco de formol en cada uno y en su interior un cerebro de cordero.

Los 315 cuadros con fotografías y collages de personas están dispuestos por la pared, rodeando la parte principal de la instalación. Estos cuadros se muestran como los principales observadores de la escena central. Se trata de fotografías de personajes tanto conocidos como desconocidos, que son manipulados con collage. En total, dispone en su taller de unas 4.000 unidades. Llevan el corte en la cara y luego debajo puede conjuntarse con otra foto, con lo que se crea una especie de transfiguración. En general, cada una de estas imágenes se acompaña del nombre de una marca comercial.

No obstante, la escena principal es “Parlamento”. Aquí, el artista busca generar la idea de un Parlamento, disponiendo los podiums de mayor a menor altura, como propiamente suele ser un parlamento, con su estructura de anfiteatro. No obstante, el carácter más llamativo de la obra viene cuando se sitúan los cerebros de cordero en los frascos de cristal con formol. Nuevamente, podemos observar como sus trabajos se centran en una dinámica de crítica, que se extiende a todos los niveles, no sólo artísticos, sino políticos, sociales y económicos. En correlación con esta actitud, para Hal Foster, la pieza capital en el nuevo establecimiento de las relaciones entre el arte y la política es el pensamiento de Walter Benjamín como denuncia del emergente nazismo de los años 30 y como invitación al artista de vanguardia a asumir una actitud contestataria, a intervenir en los medios de producción artística y en el aparato de la cultura burguesa³⁵.

En la instalación “A Oskar Panizza”, de 1991, ubicada en la Sala de Exposiciones de la Casa de Cultura de Basauri (Bizkaia), el título alude a la figura de un anarquista y actor teatral alemán de principios de siglo, que nunca pudo estrenar una obra de teatro. Este espacio se conforma a modo de tumba o cripta. También, debemos destacar las instalaciones “The Great Library of Babylonia” (1991), en la Sala de Exposiciones de la Casa de Cultura de Barakaldo (Bizkaia) y “Beware of dog” (1991), en la Sala de Exposiciones de la Casa de Cultura de Sestao (Bizkaia), donde se conjugan toda una serie de elementos y objetos ya empleados en anteriores instalaciones, pero distribuidos en el espacio de manera diferente. Destacamos en esta última, el cerebro de vaca con el título “Lehendakari 1”.

³⁵ FOSTER, Hal, “The Artist as Ethnographer”. En: *The Return of the Real. Art and theory at the End of the Century*, Cambridge, Mass: The MIT Press, 1997; pp. 171-203.



Por último, destaca la instalación más relevante de los años 90, titulada “Erratas funcionales”, de 1994, en la Sala América.

Uno de los elementos más destacados del conjunto de la instalación resulta la parte central del espacio expositivo, donde se disponen un conjunto de estructuras con formas similares a podiums y pedestales, formando un espacio rectangular. La altura de estas estructuras se presenta con distintas escalas, lo que posibilita la recreación de un mayor juego visual. Además, queda rematado por un cristal, donde se apoya una rana de metal, extraída del conocido juego popular. Esta estructura se recubre, exceptuando la zona inferior, con un amplio y largo listado de marcas de empresas publicitarias. Se afianza una correlación entre la estructura sustentante basada en logos comerciales y la rana en su postura paciente y sosegada, destinada a tragar y engullir todo aquello que se le dé. Ha planteado una relación dependiente entre estos dos elementos, ya que parece como si el espectador o el ciudadano fuera invitado a jugar, siendo metafóricamente el mismo engullido dentro de un espacio o medio que resulta ser el mundo de las marcas publicitarias, es decir, el mundo comercial.

La estructura de diferentes alturas en los soportes recrea la idea de una ciudad, donde todo parece estar condicionado por el sostenimiento de las grandes compañías. De igual manera, se puede entender este conjunto estructural y la aparición de la rana como la metáfora de un parlamento con sus correspondientes miembros, apoyados en claros intereses económicos. Esta vez los cerebros de cordero son sustituidos por ranas metálicas.

El catálogo de la instalación “Erratas funcionales” va acompañado de una serie de textos, donde se abordan cuestiones relativas a temas artísticos, aspectos de tipo social y político, así como el papel de determinadas instituciones y medios oficiales con respecto al arte. Los textos de Morquillas resultan inconfundibles debido al juego lingüístico y gramatical que emplea, en este sentido, mantiene en algunas partes de los textos un hermetismo, que resulta difícil de descifrar. Al realizar sus textos con pautas automáticas y claramente herméticas, intenta romper el carácter rígido y pedagógico de los propios textos que se escriben desde la universidad y otros ámbitos académicos. También, en otras ocasiones cuando el comentario mantiene tintes más comprometidos, como son las cuestiones de tipo social y político, el lenguaje se suele presentar, aunque no siempre, con una mayor claridad comunicativa.

Esta actitud crítica se ha seguido manteniendo durante los años 90 en diversas exposiciones, entre las que destaca especialmente por su proyección internacional: “Protocolos europeos”, Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt, Austria, 1995. Por otra parte, también han sido muy sonados y polémicos los textos titulados “Popeye vive y está en Europa”, “Amor natural por el crimen”, “El Guggenheim explicado a los niños”, “Huele a Franco”, “Muera la policía, menos la mía” y “Carta de una vaca al alcalde”, entre otros.