

Euskal Herria
País Vasco
Basque
Country



Miren Jaio

Estanpa bilduma

Colección de estampas ■ A Collection of Prints



etxe
pare
EUSKAL INSTITUTUA
INSTITUTO VASCO
BASQUE INSTITUTE



Miren Jaio

Estanpa bilduma

Colección de estampas ■ A Collection of Prints

Ikusizko artea Euskal Herrian

Las artes visuales en el País Vasco

Visual Arts in the Basque Country

EUSKAL HERRIA
PAÍS VASCO
BASQUE COUNTRY

Euskal Kultura Saila

Colección Cultura Vasca / Basque Culture Series

- 1 Euskararen historia laburra / Breve historia de la lengua vasca / A Brief History of the Basque Language
- 2 XX. mendeko euskal literatura / Literatura vasca del siglo XX / Basque Literature in the Twentieth Century
- 3 Euskal musika klasikoa / Música clásica vasca / Basque Classical Music
- 4 Euskal kantagintza: pop, rock, folk / La canción vasca: pop, rock, folk / Basque Songwriting: Pop, Rock, Folk
- 5 **Estanpa bilduma** / Colección de estampas / A Collection of Prints
- 6 Euskal zinema / Cine vasco / Basque Cinema
- 7 Arkitektura eta diseinua / Arquitectura y diseño / Architecture and Design
- 8 Euskal dantza / La danza vasca / Basque Dance
- 9 Bertsolaritza / El bertsolarismo / *Bertsolaritza*
- 10 Tradizioak / Tradiciones / Traditions
- 11 Euskal sukaldaritzaz / Sobre cocina vasca / On Basque Cuisine
- 12 Euskal antzerkia / Teatro vasco / Basque Theater

Euskal Kultura Sailaren editorea
Editora de la Colección Cultura Vasca
Basque Culture Series Editor:

Mari Jose Olaziregi

© **Testua / Texto / Text:**

Miren Jaio

© **Euskarazko itzulpena:**

Miren Ibarluzea

© **Translation into English:**

Cameron Watson

© **Diseinua / Diseño / Design:**

Tiktak multimedia

© **Azala / Portada / Front Cover**

Klera-laborategia (1972). Jorge Oteiza Fundazio-Museoa.
Laboratorio de tizas (1972). Fundación-Museo Jorge Oteiza.
Chalk laboratory (1972). Jorge Oteiza Museum Foundation.

Inprimatzailea / Imprime / Printed by:

Gráficas Dosbi

L.G. / D.L. / L.D.: VI-449/2012

ISBN: 978-84-614-9760-7

Etxepare Euskal Institutua

Instituto Vasco Etxepare / Etxepare Basque Institute

Prim 7, 1

E- 20006 Donostia-San Sebastián

etxepare@etxepare.net

www.etxepareinstitutua.net

Euskara, jalgi hadi mundura

Euskara, muéstrate al mundo

Euskara, go forth into the world

1545. urtean, Bernart Etxeparek bere *Linguae Vasconum Primitiae*, euskarazko lehenengo liburua, argitaratu zuenean, desira bat adierazi zuen: “**Euskara, jalgi hadi mundura**”.

Etxepare Euskal Institutuak gure lehenengo idazlearen omenez hartu du izena, eta, haren desira gure izatearen ardatz bilakaturik, euskara eta euskal kultura mundura ateratzea eta zabaltzea du helburutzat.

Batetik, gure eginkizuna euskararen ezaguera sustatzea da eta haren ikasketa bultzatzea esparru akademikoan; eta bestetik, gure sortzaileak eta haien adierazpen artistikoak nazioartean ezagutarazten ahalegintzen gara: gure artista plastikoak, musikariak, dantzariak, idazleak, zine-zuzendariak, antzezleak...

Gure hizkuntza eta kultura munduan barrena zabaltzeko ahalegin horretan, liburu-sorta bat sortzea izan da gure lehenengo lanetako bat, horren bidez informazioa emateko euskarari buruz eta gure kultura osatzen eta aberasten duten alor artistiko eta kultural guztiei buruz.

En 1545, se publicó el primer libro en euskara *Linguae Vasconum Primitiae* de Bernart Etxepare, quien formuló un deseo: “**Euskara, jalgi hadi mundura**” (Euskara, muéstrate al mundo).

El Instituto Vasco Etxepare toma su nombre de este primer autor vasco, y convierte, además, su deseo en nuestro lema. Siendo el objetivo y la misión del Instituto la de promover y difundir la lengua y la cultura vasca por todo el mundo.

Por un lado, es nuestra tarea fomentar el conocimiento sobre nuestra lengua, y su aprendizaje en el ámbito académico. Y por otro, queremos dar a conocer internacionalmente las manifestaciones artísticas de nuestros creadores: artistas plásticos, músicos, bailarines, escritores, directores de cine, actores, etc.

Una de las primeras tareas en la internacionalización de nuestra lengua y cultura ha sido crear esta colección con el objetivo de informar sobre nuestro idioma, el euskara, y sobre todas las disciplinas artísticas y culturales que conforman la riqueza de nuestra cultura.

In 1545 the first book in Euskara, *Linguae Vasconum Primitiae*, was published by Bernart Etxepare, who expressed one wish: **Euskara, jalgi hadi mundura** *Euskara, go forth into the world*.

The Etxepare Basque Institute takes its name from this first Basque author and, moreover, converts his wish in our motto. The Institute's objective and mission is to promote and diffuse the Basque language and culture throughout the world.

On the one hand, our task is to promote knowledge about our language, and its study in the academic sphere. And on the other, we want to introduce the creative expressions of our artists: visual artists, musicians, dancers, writers, film directors, actors, and so on.

One of the first tasks in the internationalisation of our language and culture has been to create this collection with the aim of informing people about our language, Euskara, and about the artistic and cultural disciplines that make up the wealth of our culture.

Aizpea Goenaga

Etxepare Euskal Institutuko zuzendaria
Directora del Instituto Vasco Etxepare
Director of the Etxepare Basque Institute

Aurkibidea

Índice ■ Index

Estampa bilduma
Colección de estampas
A Collection of Prints

6

Argazkiak / Fotografías / Photographs 78

Miren Jaio 80

Miren Jaio

Estanpa bilduma

Colección de estampas

A Collection of Prints

Estanpa irudi-genero anakronikoa da, baita hari lotzen zaion kostunbrismo izeneko literatur estiloa ere. XIX. mendearen erdialdean eta XX. mendearen hasieran, estanpa kostunbristek ia gizarte osoaren eguneroko erretratua egin zuten. Modernitatearen auzia alde batera utzita, nahiz eta nolabait eztabaida horretan sartu ere ez ziren egin, aipatutako erretratuaren baitan zeuden, gurutzaturik, positibismoaren deskripziorako zehaztasuna edo eszena pintoresko atseginetarako gustu burgesa.

Euskal Herrian agerikoa da estanpak bat egin zuela orotariko teknikekin. Hala agertzen dute, esaterako, Eulalia Abaituaren (1853-1943) xaflek (Abaitua argazkilari afizionatua zen, gizon-emakumeak eguneroko egitekoetan erretratatzeko zituena), Victor Patricio de Landaluzeren (1827-1889) akuarelek (*Los tipos y costumbres de la isla de Cubakoekin*, Kubako gizartearen herri-arketipoen galeria finkatu zuen euskal pintore horrek) edo Pio Barojaren (1872-1956) *Fantásias vascas* nekazaritza-giroko ipuinen bildumak.

Fantasiak izenburuaren bidez, 98ko belaunaldiko eleberrigile donostiarrak izen bereko musika molde erromantikoaren adierazpen-askatasuna dakar gogora. Forma gutxituak izaki, estanpa eta fantasia modernitatearen ordezkari ziren, nolabait XIX. mendeko forma burges handiak -eleberria, opera, sinfonia- izan ez zitezkeen gisan. Ordena nagusia beronesteaz gainera, potentzial kritikoz beterik dago estanpa, eta jasotzen dituen eguneroko kontuak baino gehiago, arrazoi teknikoak dira ezegonkortzeko duen potentziala ematen diotenak. Hala, estanparen zentzu literala hauxe da: irudiak, pinturak eta argazkiak erreproduzitzen dituen euskarria. Hainbat kopiatan erreproduzitzeko modua izateaz gainera, estanpa ez da bakarturik agertu ohi, ezpada osotasun gisa, era askotara ordena daitekeen osotasun gisa, alegia.

Testu honen kasuan, estanpa-bildumen zatikako eta osatu gabeko formatura jo dugu; estanpak irizpide subjektiboek jarraiki hautatu dira, eta ordena

El género de la estampa resulta anacrónico. También el costumbrismo, el estilo literario al que se asocia. A mediados del XIX y comienzos del XX, las estampas costumbristas realizarían un retrato del día a día de la totalidad social. Periférico al debate de la modernidad, aunque en modo alguno ajeno a él, en ese retrato se cruzaban rasgos como el rigor descriptivo del positivismo o el gusto burgués por un pintoresquismo amable.

La manera en la que la estampa se acomodó a técnicas diversas se hace aparente en el contexto del País Vasco. Así lo muestran las placas de Eulalia Abaitua (1853-1943), fotógrafa aficionada que retrataba hombres y mujeres en medio de sus tareas; las acuarelas de Víctor Patricio de Landaluze (1827-1889) en *Los tipos y costumbres de la isla de Cuba*, con las que el pintor vasco fijaría la galería de arquetipos populares de la sociedad cubana; o la colección de relatos del mundo rural *Fantasías vascas* de Pío Baroja (1872-1956).

Con el título “fantasías”, el novelista de la generación del 98 evocaba la libertad expresiva de la forma musical romántica de igual nombre. Desde su condición de formas menores, la estampa y la fantasía representaban una modernidad a la que las grandes formas burguesas del XIX, la novela, la ópera o la sinfonía, no podían aspirar. La estampa, aunque sancionadora del orden imperante, se aparece cargada de potencial crítico. Más que los asuntos cotidianos que recoge, son razones técnicas las que le dotan de ese potencial destabilizador. Así, el sentido literal de estampa es el de un soporte que reproduce en papel dibujos, pinturas y fotografías. Además de reproducible en copias múltiples, la estampa no suele presentarse aislada, sino en forma de un conjunto que se presta a ordenaciones varias.

Para este texto se ha optado por el formato fragmentario e incompleto de la colección de estampas, seleccionadas siguiendo un criterio subjetivo y

The print genre is now an anachronism, like *costumbrismo* (a romantic interpretation of local everyday life, mannerisms, and customs), the literary style with which it is associated. In the mid-nineteenth and early twentieth centuries *costumbrista* prints painted an everyday picture of society as a whole. Peripheral to the debate on modernity, although not so far removed from it, certain features such as the descriptive rigour of positivism and the bourgeois penchant for the pleasant picturesque coincided in this picture.

The means by which prints adjusted to different techniques became apparent in the context of the Basque Country. There, this is demonstrated in the plates by Eulalia Abaitua (1853-1943), an amateur photographer who portrayed men and women going about their chores; the watercolours of Víctor Patricio de Landaluze (1827-1889) in *Los tipos y costumbres de la isla de Cuba* (The figures and customs of the island of Cuba), with which the Basque painter fashioned a mass of popular archetypes in Cuban society; and *Fantasías vascas* (Basque fantasies), a collection of paintings depicting the rural world by Pío Baroja (1872-1956).

By using the title “fantasies”, the novelist and member of the Generation of 98 was evoking the expressive freedom of the similarly titled romantic musical form. From their position as lesser forms, prints and fantasies represented a modernity to which the great nineteenth-century bourgeois forms—the novel, the opera, and the symphony—could not aspire. The print genre, whilst it did support the dominant order, was full of potential for critique. Beyond the everyday topics it included, its technical dimension endowed it with a potentially destabilising nature. Thus, the literal meaning of a print is that of a medium which reproduces sketches, paintings and photographs on paper. Besides the ability to reproduce multiple copies of these, prints are not usually presented in isolation but, rather, in the form of a set which lends itself to several arrangements.

kronologikoan emanda datoz. Hala, dakargun erre-
pensorioa, ezinbestez, mugatua eta partziala da,
ezinezkoa baita estanpa guztiak biltzea. Gure hel-
burua Euskal Herriko ikusizko arteen historiaren
hainbat uneri buruzko ikuspegiak ematea da.

Victor Patricio de
Landaluze. *Corte de
caña* (1874)



Victor Patricio de
Landaluze. *Los Ne-
gros Curros* (1881)



Estanpak biltzetik esanahi berriak sortzen dira. Har
ditzagun Landaluzeren bi eszena: *Corte de caña* (=Ka-
naberak mozten) eta *Los negros curros* (=Beltz “ku-
rroak”). Lehenengoa 1874ko olio-pintura da: atzeal-
dean azukre-makinen tximiniei kea darien artean,
pertsona-talde bat kanaberak mozten ari da. Biga-
rrena 1881eko akuarela da: zita adeitsu batera ga-
ramatza. Bi irudiak justaposizioan jarrita, erabilitako
tekniken arteko kontrasteak eragindako ezberdinta-
sunak ditugu –olio-pinturaren dentsitatea eta aku-
relaren arintasuna–, bai eta bi lan-munduk –nekaza-
ritza-giroa eta hiri-giroa– eragindakoak, edo lanaren
denborak –ezarritako eta erregulatutako denbora–
eta aisiarenak –denbora librea– eragindakoak ere.

Esklaboen eskulanari esker, azukre-kanabera espai-
niar koloniaren esportazio nagusienetako bat bihurtu
zen. Panorama aldatu egin zen 1880ko hamarkadan,
irlan esklabutza abolitu zenean. Hala, *Kanaberak
mozten* estanpan erretrataturiko figurak (zaldi gai-
neko azal-zuria izan ezik) pintatu ziren unean, sub-
jektuak baino gehiago, hirugarrenen jabetzak ziren,
lege-esparruari zegokionez, behintzat. Oleoa Karibe
osoan komuna zen fenomeno bati buruzko doku-
mentua da: Europako metropoli-tan jabetzan eta
askatasunean oinarritutako ilustrazioaren ideien
defentsa egiten zen artean, kolonietan esklabotza-
sistema aplikatzen ari zen.

Baina, nor dira, oster, bigarren irudian azaltzen zaiz-
kigun beltzak, zartzuela batean baleude legez erre-
tratututa agertzen direnak? Beltz “kurroak” ez ziren

dispuestas de acuerdo a un orden cronológico. El repertorio resultante es obligadamente limitado y parcial. Imposible recoger todas las estampas que hay. El objetivo de las elegidas es ofrecer vistas de distintos momentos de la historia de las artes visuales en el País Vasco.

For this text, a fragmentary and incomplete format has been chosen for a collection of prints selected according to a subjective criterion and arranged in chronological order. The resulting repertoire is necessarily limited and partial. It is impossible to cover all the prints in existence. The objective of the choice here is to offer an insight into different periods in the history of the visual arts in the Basque Country.

Del encuentro de estampas emergen nuevos significados. Tómense dos escenas de Landaluze, *Corte de caña* y *Los negros curros*. En la primera, un óleo de 1874, mientras al fondo humean las chimeneas del ingenio azucarero, un grupo se afana en el corte de caña. La segunda, una acuarela de 1881, nos traslada a un encuentro galante. De la yuxtaposición de las dos imágenes surgen diferencias nacidas del contraste entre las técnicas empleadas —la densidad del óleo y la ligereza de la acuarela—, los mundos —el rural y el urbano— y los ámbitos retratados —el del trabajo, tiempo impuesto y regulado, y el del ocio, tiempo libre.

Gracias al uso de mano esclava, la caña de azúcar se convirtió en una de las principales exportaciones de la colonia española. Este panorama cambiaría con la abolición de la esclavitud en la isla en la década de 1880. De aquí se infiere que la existencia legal de las figuras retratadas en *Corte de caña*, a excepción de la de piel blanca montada a caballo, era, en el momento en el que fueron pintadas, no la de sujetos, sino la de propiedades de terceros. El óleo documenta así un fenómeno común a todo el Caribe: la aplicación en las colonias de un sistema esclavista en el momento en el que en las metrópolis europeas se defendía un ideario ilustrado basado en la propiedad y la libertad. Pero, ¿quiénes son esos otros negros que aparecen en la segunda composición retratados con las poses afectadas de una zarzuela? Los negros curros no eran esclavos ni africanos, sino criollos “nacidos en tierras

When prints come together new meanings emerge. Take, for example, the two scenes in Landaluze’s *Corte de caña* (Cutting cane) and *Los negros curros* (Some free blacks). In the former, an 1874 oil painting, whilst the chimneys of sugar plants belch out smoke in the background, a group toils away cutting cane. In the latter, an 1881 watercolour, we are transported to an elegant encounter. From the juxtaposition of the two images differences emerge stemming from the contrast between techniques employed (the density of the oil painting and the lightness of the watercolour), the two worlds (rural and urban), and the environments portrayed (one of work, an imposed and regulated moment, and the other of leisure or free time).

Thanks to the use of slave labour, sugarcane became one of the main exports of this Spanish colony. This would all change with the abolition of slavery on the island in the 1880s. From this one can infer that the legal status of the figures portrayed in *Corte de caña*, with the exception of the white man riding a horse, was, at the moment they were painted, not as subjects but instead as the property of a third party. The oil painting thus documents a common phenomenon all over the Caribbean: the application of a slave system in the colonies at a time when in the European metropolises property and freedom underpinned the ideology of the Enlightenment.

Yet who were these black people that appeared in the second composition, portrayed with the affected

Jakingura hori arrunta zen, oso, kontuan hartuta gauzen arrazoia bilatzeak menderatzen zuela garai positibista hura. Halaber, isolamenduak eta euskararen jatorriaren ezagutza ezak azaltzen zuten, XIX. mende hasieran, dagoeneko, euskal kulturarenganako eta hizkuntzarenganako European zuten interesa.

esklabo afrikarrak, “zurien lurretan” jaiotako hiritar kreolak ziren. Hirietako albo-auzoetan bizi ziren, eta izengoitia haien bizimoduari zegokion; izan ere, hanpa sevillarraren araberrako bizimodua egiten zuten: klaserik gabeak eta marjinalak ziren, ez ziren ez esklaboak, ez gizaki zuri askeak; janzkera eta hizkera berezia zuten; beltz “kurroek” erronka jotzen zioten unean nagusi zen ordenari.

Zenbait urte geroago, Eulalia Abaituak beirazko xafletan agertu zituen proletario bizkaitarren bizimoduko hainbat eta hainbat eszena. Erretratugilearen eta erretratatuaren arteko gizarte-mailaren ezberdintasun mugaezina ere agerian dago burgesia goreneko emakume horren argazkietan. Abaituak jende arruntaren erretratuak egiten zituen, batez ere emakumeenak. Edonola ere, itsaso zabal batek banatzen zituen euskal gizarte ia homogeneoa eta Kubako gizarte esklabistako egiturazko indarkeria.

Argazkilariaren biografiak agertzen duenez, itsasoak batu ere batzen zituen hain gizarte ezberdin horiek; hain zuzen ere itsasoaz bestaldeko komertzio aberatsaren bidez. Olano, Larrinaga & Co. itsas nabigazio konpainian egin zuen lan Abaituaren senarrak; bada, konpainiak Liverpoolen zuen egoitza. Hiri hartan bizi izan ziren senar-emazteak Begoñako elizateko (gero batu zitzaion Bilbori) Pino Jauregira bizitzen joan aurretik. Jauregiaren sotoan jarri zuen argazkilariak laborategia.

Arratiako aitona-amonen argazki-bilduman, modelo gisa egiten zutenekin batera desagertzeaz zeuden tipologia fisikoak, janzkerak eta orrazkerak jaso zituen argazkilariak. Bildumak agerian uzten zuen etnografiarako jakingura. Telesforo Aranzadik barneratu zuen diziplina hori Euskal Herrian. Jakingura hori arrunta zen, oso, kontuan hartuta gauzen arrazoia bilatzeak menderatzen zuela garai positibista hura. Halaber, isolamenduak eta euskararen jatorriaren ezagutza ezak azaltzen zuten, XIX. mende hasieran,

de blancos". Vivían en los arrabales de las ciudades y debían su renombre a su estilo de vida, modelado según los modos del hampa sevillana. Desclasados y marginales, ni esclavos negros ni hombres libres blancos, con su peculiar modo de vestir y hablar, los negros curros desafiaban el orden imperante.

pose of a *zarzuela*? These free blacks were neither slaves nor Africans, but Creoles "born in the white man's land." They lived in the slums of the cities and owed their name to their lifestyle, modelled on the Seville underworld. Devoid of specific class status and marginal, neither black slaves nor free white men, with the singular way of dressing and speaking, these free blacks challenged the dominant order.

Años después, Eulalia Abaitua plasmaría en placas de vidrio escenas de la vida cotidiana del proletariado vizcaíno. La insalvable desigualdad social entre retratista y retratado estaría también presente en las fotografías de esta mujer de la alta burguesía que retrataba a gente común, sobre todo mujeres. En cualquier caso, un océano separaba las diferencias de clase de una sociedad vasca relativamente homogénea de la violencia estructural de la sociedad esclavista cubana.

Como muestra la biografía de la fotógrafa, ese océano conectaba dos mundos distantes a través del boyante comercio de ultramar. La compañía de navegación Olano, Larrinaga & Co., en la que trabajó el marido de Abaitua, tenía su sede en Liverpool, ciudad en la que vivió la pareja antes de instalarse en el Palacio de Pino en la Anteiglesia de Begoña, más tarde anexionada a Bilbao, y en cuyo sótano la fotógrafa instaló su laboratorio.

En su serie de retratos de ancianos del valle de Arratia, registró los tipos físicos y unos modos de vestir y peinarse que estaban destinados a desaparecer junto con quienes servían de modelos. La serie evidenciaba una curiosidad por la etnografía, disciplina de la que Telesforo Aranzadi (1860-1945) sería introductor en el País Vasco. Esa curiosidad era común en una era positivista dominada por la búsqueda de la razón de ser de las cosas. El excepcional aislamiento y el desconocimiento de los orígenes del euskera explicaban así el interés que ya desde inicios del XIX

Years later, Eulalia Abaitua reflected the day-to-day life of the Bizkaian proletariat on glass plates. The insurmountable social inequality between the portrait photographer and those portrayed would also pervade the photographs of this high bourgeois woman who depicted normal people, especially women. In any event, there was an enormous gulf between the class differences of a relatively homogenous Basque society and the structural violence of Cuban slave society.

As the photographer's biography shows, that gulf connected two distant worlds through buoyant overseas trade. The shipping company Olano, Larrinaga & Co., in which Abaitua's husband worked, had its headquarters in Liverpool, where the couple lived before settling in the Palacio del Pino in the parish of Begoña, which was later annexed to Bilbao, and in whose basement the photographer installed her laboratory.

In a series of portraits of old people in the Arratia Valley, she recorded the physical types and dress and hairstyles that were on the verge of disappearing along with those who served as her models. This series demonstrated her curiosity in ethnography, a discipline that Telesforo de Aranzadi (1860-1945) would introduce into the Basque Country. Such curiosity was typical in a positivist era dominated by the quest for explaining things. The exceptional isolation of and lack of knowledge about Euskara thus explained the awakening interest in Europe, already by the early nineteenth century, in the culture and vernacular language of the Basques.



Eulalia Abaitua Allendesalazar.

- 1: *Lehenagokoien begiratuak / Miradas del pasado / A gaze at the past.*
- 2: *Arratiako gizona / Hombre de Arratia / A man from Arratia.* Arratia, Bizkaia.
- 3: *Eusebia Amezola Eduardo ilobagaz / Eusebia Amezola con su nieto Eduardo / Eusebia Amezola with her grandson Eduardo.* Begoña, Bilbao.
- 4: *Portuan arraina aukeratzen / Seleccionando la pesca en el puerto / Selecting fish in the port.* Santurtzi, Bizkaia.
- 5: *Nerbioiko ontziolak / Astilleros del Nervión / Shipyards on the Nervión River.*

dagoeneko, euskal kulturarenganako eta hizkuntzarenganako European zuten interesa.

Beste zenbait estapan, Abaituak lan-eszenak jaso zituen. Laiariak, urketariak, neskameak, inudeak eta portuko zamaketariak, kasurako, euskal gizarteak bizi zituen aldaketen irudi dira. Aldaketa horiek industrializazioa eta euskal nazionalismoa gisako faktoreen konbinazioz sortutakoak ziren. Bada, lehenengoaren eraginek (bizimodu tradizionala aldatzea eta hiriko bizimodu modernoari ekitea, euskararen erabilera murriztea...) paisaia berriaren aurkako sentimendua orokortzea ekarri zuten; artean, 1876an Foruak abolitu izanak eragin zuen nazionalismoa piztea.

Abaituaren 1908ko argazki batean dozenaka pertsona ageri dira ikurrinaren aurrean jarrita. Irudia Begoñako Batzokiaren (Euzko Alderdi Jeltzalearen gizarte-egoitza) inauguraziokoa da, Pino Jauregitik eta Larrazabal baserritik gertu. Azken horretan bertan egin zuen lehen aldiz Sabino Aranak (1865-1903) bere ideien defentsa: kanpotik etorritako jendearen eta euren ohituren aurretik gurean bizi zen jatorrizko egoerarako itzulera eskatu zuen.¹

Argazkilariaren bizilekutik hurbil, Bilboko Erronda kalean, jaio zen Miguel de Unamuno (1864-1936), gaztetan aro euskaltzalea bizi ostean, 1895ean *En torno al casticismo* (=Jatortasunaren inguruan) izeneko lana plazaratu zuena. Unamunoren lehenagoko eta lagun Aranzadiren ahaleginak “euskal

¹ Jose Luis Granja (ed.): *De fuera vendrá... Comedia en tres actos (1898) por Sabino Arana Goiri*, Donostia-San Sebastián, Haranburu Editor, 1982.



despertaron en Europa la cultura y la lengua vernácula de los vascos.

En otras estampas, Abaitua recogió escenas laborales. Las imágenes de layadoras, aguadoras, criadas, añas y estibadoras del puerto dan cuenta del proceso de cambios por el que atravesaba la sociedad vasca. Aquéllos eran producto de la combinación de factores como la industrialización y el nacionalismo vasco. Si bien los efectos de la primera (sustitución de las formas de vida tradicionales por las urbanas modernas, descenso del uso del euskera...) contribuyeron a generalizar un sentimiento de dislocación ante el nuevo paisaje, el desencadenante del nacionalismo sería la abolición de los Fueros en 1876.

Una fotografía de Abaitua de 1908 muestra a decenas de figuras posando ante una *ikurriña*. La imagen pertenece a la inauguración del *batzoki*, –sede social del Partido Nacionalista Vasco– de Begoña, cerca del Palacio de Pino y del caserío Larrazabal, donde en 1893 Sabino Arana (1865-1903) defendiera por primera vez un ideario caracterizado por el reclamo de la vuelta a un estado originario, previo a la llegada de gentes y costumbres “de fuera”.¹

No lejos tampoco de la residencia de la fotógrafa, en la calle bilbaína de Ronda, nació Miguel de Unamuno (1864-1936), quien, tras una breve etapa juvenil vasquista, publicaría en 1895 *En torno al casticismo*. Si los esfuerzos de Aranzadi, primo y amigo del escri-

In other prints, Abaitua collected work scenes. Images of women working the soil with *laiak* (two-pronged forks), water-carriers, housemaids, nannies and female stevedores reveal the process of change which Basque society was going through. Those people were the products of a combination of factors such as industrialisation and Basque nationalism. Even if the effects of the former (the replacing of traditional ways of life by more modern urban settings, the decreasing use of Euskara, and so on) contributed to diffusing a feeling of dislocation in this new landscape, the spark that set off nationalism was the abolition of the *fueros* (a body of law guaranteeing regional rights and privileges in the Basque Country) in 1876.

A photograph by Abaitua in 1908 shows dozens of people posing in front of an *ikurriña* (Basque flag). The image represents the inauguration of the *batzoki* (a social headquarters and meeting place for the Basque Nationalist Party) of Begoña, close to the Palacio de Pino and the Larrazabal farmstead. It was in the latter, in 1893, where Sabino Arana (1865-1903) first defended an ideology characterised by its call to return to a previous state, prior to the arrival of people and habits “from elsewhere”.¹

Nor was it so far from the photographer’s home to Ronda Street in Bilbao, the birthplace of Miguel de Unamuno (1864-1936), who, after a brief pro-Basque

¹ José Luis Granja (ed.): *De fuera vendrá... Comedia en tres actos (1898) por Sabino Arana Goiri*. Donostia-San Sebastián: Haranburu Editor, 1982.

¹ José Luis Granja (ed.): *De fuera vendrá... Comedia en tres actos (1898) por Sabino Arana Goiri*. Donostia-San Sebastián: Haranburu Editor, 1982.

Kultura terminoak bi esanahi izan ditzake. Lehenak nortasunari egiten dio erreferentzia, baldin eta kulturatzat jotzen badira talde baten ohiturak eta usadioak. Bigarrenak, ostera, komunikazioari egiten dio erreferentzia, Spivaken hitzetan, komunikazioa “adierazteko beharrianaren fruitua” bada.

arraza” aztertzean zentratuak zeuden artean, Unamunoren saiakera-bilduman egilearen helburua “arima kastillanoaren” esentzia biltzea izan zen. Liburuak 98ko belaunaldiko espirituaren berri ze-carren, eta “98ko hondamendia” delakotik hartu zuen izena; alegia, Landaluzek erretraturiko in-perio kolonialaren likidaziotik. Galera horrek eta Kataluniako eta Euskal Herriko nazionalismo pe-riferikoak pizteak handitu egin zuten Espainiako intelektualen nortasun-krisia.

Ziurgabetasunaren eta aro modernoaren ateen irekiera-sasoi hari loturik egin behar da euskal nazio modernoaren nozioa sortu izanaren irakurketa. Bada, sasoi hartan nahas-mahas ageri ziren aldake-ten aurkako erresistentzia, ikuspegi existentzialis-tak zein norberagan aurkako sentimenduak izatea (Unamuno da horren adibide garbia). Edozein “ko-munitate imaginario”² gisa, beste nortasun etniko ba-tzueganako antagonismoan sortu zen bertokoa ere. Euskal nazioa eta euskal kultura kontzeptuen justi-fikazioa zera zen: hizkuntzak iraun izana; bada, hain zuzen ere, hizkuntza zen “herri baten esperientziaren biltegia eta pentsamoldearen sedimentua”;³ Unamu-noren hitzak dira aurrekoak, nahiz eta hark gaztela-nia deskribatzeko baliatzen zituen. Hala, erabateko unibertso mitologikoa sortu zen erresistentzia eta nortasun eztabaidatua nozioen inguruan.

Kultura terminoak bi esanahi izan ditzake. Lehe-nak nortasunari egiten dio erreferentzia, baldin eta kulturatzat jotzen badira talde baten ohiturak eta usadioak. Bigarrenak, ostera, komunikazioari egiten dio erreferentzia, Spivaken hitzetan, komunikazioa

² Benedict Andersonnek *Imagined Communities. Reflections on Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1991) lanean emandako terminoari jarraiki.

³ Miguel de Unamuno: *En torno al casticismo* (1895), Madril, Alianza Editorial, 2000.

tor, se centraron en el estudio de la “raza vasca”, en esta colección de ensayos, el objetivo de Unamuno fue captar la esencia del “alma castellana”. El libro anunciaba el espíritu de la Generación del 98, que tomaba su nombre del “desastre del 98”, la liquidación de ese imperio colonial que retratará Landaluze. Esta pérdida y el auge de los nacionalismos periféricos en Cataluña y País Vasco agudizarían la crisis de identidad en la que se sumió la clase intelectual española. Es en este periodo de incertidumbres a las puertas de la era moderna —en medio de un cruce de resistencias al cambio, visiones esencialistas y sentimientos encontrados del cual Unamuno es buen ejemplo— en el que hay que leer la aparición de la noción moderna de nación vasca. Como toda “comunidad imaginaria,”² ésta se construirá por antagonismo con respecto de otras identidades étnicas. Los conceptos de nación y cultura vascas encontrarán justificación en la pervivencia de la lengua vernácula, siendo ésta “el receptáculo de la experiencia de un pueblo y el sedimento de su pensar,”³ en palabras de Unamuno, si bien refiriéndose al castellano. Así, todo un universo mitológico se construirá alrededor de las nociones de resistencia e identidad en disputa.

En el término cultura pueden distinguirse dos acepciones. La primera alude a la identidad, si por cultura se entiende el conjunto de costumbres e instituciones de un grupo. La segunda se refiere a la comunicación, a la cultura como, en palabras de Spivak,

² Siguiendo con el término acuñado por Benedict Anderson en *Imagined Communities. Reflections on Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.

³ Miguel de Unamuno: *En torno al casticismo* (1895). Madrid: Alianza Editorial, 2000.

period during his youth, would publish *En torno al casticismo* (On traditionalism) in 1895. If the efforts of Unamuno’s cousin and friend Aranzadi were concentrated on the “Basque race,” in this work his goal was to capture the essence of the “Castilian soul.” The book announced the spirit of the Generation of 98, which took its name from the “disaster of 98,” the fall of the colonial empire portrayed by Landaluze. This loss and the rise of peripheral nationalisms in Catalonia and the Basque Country would exacerbate the identity crisis into which the Spanish intellectual class had plunged.

It is in this period of uncertainty at the gates of the modern age —amid a confusion of change, essentialist visions and feelings of which Unamuno is a good example— that one must read the emergence of the modern idea of the Basque nation. Like any “imagined community,”² this was constructed from a base of antagonism towards other ethnic identities. The concepts of Basque nation and culture would find justification in the survival of the vernacular language; this being “the receptacle of a people’s experience and sediment of its thought,”³ in Unamuno’s words, although he was referring to Spanish. Thus, a whole mythological universe would be constructed around notions of resistance and identity in dispute.

The term culture implies two notions. One alludes to identity, if one takes culture to mean a group’s set of customs and institutions. The second refers to communication, to culture as, in the words of Spivak,

² Following the term coined by Benedict Anderson in *Imagined Communities: Reflections on Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.

³ Miguel de Unamuno: *En torno al casticismo* (1895). Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Bada, teknologiaren demokratizazioak subjektibotasunaren produkzioarako bidea zabaldu zien historian zehar adierazteko eskubiderik izan ez zuten gizon eta emakumeei (batez ere azken horiei).

“adierazteko beharrianaren fruitua” bada.⁴ Nortasun aldaezinaren eta komunikazio-isuri aldakorren artean, tirabirazko harreman bat dago, eta hala azaltzen da arestian aipatutako bi estampa-bildumetan. Bi-bietan, hainbat subjektuk adierazi egin nahi dute. Batzuk Landaluzek irudikaturiko beltz “kurroak” dira, berezkoa duten estiloan gizarte kolonialaren baitan hausturak eragiten zituztenak; izan ere, gizarte kolonialak europar burgesaren ikuspegiaren arabera irudikaturik agertzeraz kondenaturik zeuden.

Bigarren subjektua Eulalia Abaitua da. Nahiz eta argazkilaria “irudikatzen” zutenen gizarte-taldeko kide izan, hari, beste hainbat emakumeri bezalaxe, adierazteko eskubidea ukatu egin zitzaion. Horrek azaltzen du gaiaren hautaketa, hain zuzen ere, eskuragarri zuen gaia hautatu izana: emakume langilea, bestelako emakumea. Nolanahi ere den, galdegiteko moduko auzia da haren argazkietan –argazkigilearen eta erretratatuaren bi aldeetako onarpenean– ez ote den gainditzen eta auzitan jartzen gizarte-ordenak eta kamerak inposaturiko hierarkia.

Teknologia-garapenak haustura berriak zekartzan ordena horietako lehenengoan. Irudi batean Abaituak neska gazte bat jasotzen du, bere laguntzailea, tripode bat aldean. Bada, teknologiaren demokratizazioak subjektibotasunaren produkzioarako bidea zabaldu zien historian zehar adierazteko eskubiderik izan ez zuten gizon eta emakumeei (batez ere azken horiei).

1916 eta 1917 bitartean pintatu zuen Balendin Zubiaurrek (1879-1963) *Bertsolariak* olio-pintura. Artean, Europa Gerra Handian sarturik zegoen, eta Errusian iraultzak eztanda egin zuen. Bada, pinto-reak irudikatutako hamarka pertsona bat-batean ari diren bertsolariei adi daude, aurretik aipatu dugun

⁴ Swapan Chakravorty, Suzana Milevska, Tani E. Barlow: *Conversations with Gayatri Chakravorty Spivak*. London / New York / Calcutta, Seagull Books, 2010.

“el fruto de una necesidad de explicarse.”⁴ Entre la inmutabilidad identitaria y el cambiante flujo comunicativo existe una relación de fricción, tal como se hace evidente en dos series de estampas referidas más arriba. En las dos, varios sujetos tratan de explicarse. Unos son los negros curros retratados por Landaluze, quienes con su estilo propio abrían fracturas dentro de una sociedad colonial que les condenaba a ser representados a través de la mirada de un otro europeo y burgués.

El segundo sujeto es Eulalia Abaitua. Aunque perteneciente al grupo social de los que “representaban”, a ella, como a las de su género, se le había negado el derecho a hacerlo. Esto explica su elección de tema, aquél al que tenía fácil acceso, la mujer trabajadora, una mujer otra. En cualquier caso, cabe preguntarse hasta qué punto sus fotografías, en ese mutuo reconocimiento de retratista y retratada que parecen revelar, no trascienden la jerarquía impuesta por el orden social y el de la cámara.

El desarrollo tecnológico empezaba a abrir nuevas fallas en el primero de aquellos órdenes. En una imagen, Abaitua fotografía a una adolescente, su ayudante, cargando un trípode. La democratización tecnológica empezaba a permitir el acceso a la producción de subjetividad a todos aquéllos —aquéllas, sobre todo— a los que históricamente se les había vedado el derecho a explicarse.

“the result of a need to explain.”⁴ There is a frictional relationship between identity immutability and communicational fluid change, as is evident in the two series of prints referred to above. In the two, several subjects try to explain. There are those free blacks portrayed by Landaluze, who with their own style opened up fractures in a colonial society which condemned them to be represented through the gaze of a bourgeois European other.

The second subject is Eulalia Abaitua. Although she belongs to the social group of those who “represent,” she, like all of her gender, would have been denied the right to do so. This explains her choice of topic, one which she had easy access to, the working woman, a female other. Whatever the case, one should ask to what extent her photographs, in the mutual recognition of the portrayer and the portrayed they seem to reveal, do not transcend the hierarchy imposed by the social order and that of the camera.

Technological development began to suffer new flaws in the first of these orders. In one image, Abaitua photographs her assistant, a girl, carrying a tripod. Technological democratisation began to allow access to producing subjectivity for all those people —especially women— who had historically been denied the right to speak their mind.

Entre 1916 y 1917, Valentín de Zubiaurre (1879-1963) pintará el óleo *Bersolaris*. Mientras Europa seguía sumida en la Gran Guerra y en Rusia estallaba la Revolución, la decena de figuras retratadas por el pintor, absortas en la escucha de los versos improvisados por una pareja de bertsolaris, permanecían

Valentín de Zubiaurre (1879-1963) painted the oil painting *Bersolaris* between 1916 and 1917. While Europe was plunged into the Great War and the Revolution broke out in Russia, the ten figures portrayed by the painter, absorbed in listening to *bertsos* (improvised oral verses) by a pair of *bertsolaris* (*bertso*

⁴ Swapan Chakravorty, Suzana Milevska, Tani E. Barlow: *Conversations with Gayatri Chakravorty Spivak*. London / New York / Calcutta: Seagull Books, 2010.

⁴ Swapan Chakravorty, Suzana Milevska, Tani E. Barlow: *Conversations with Gayatri Chakravorty Spivak*. London / New York / Calcutta: Seagull Books, 2010.



Valentín de Zubiaurre. *Bersolaris* (c. 1916-1917)

giro horretatik guztiz at. Keinu hieratikoeek eta kanon luzangak aditzera ematen duenez, bizi duten unibertsoa mundu moderno dinamikotik oso urruti dago. Jantzien eta osagarrien deskripzioaren zehaztasun etnografikoaz gaindi, unibertso hori ez dagokio tradiziozko errealismoari, ezpada denboran geratutako mundu idealizatu bati.

Kantatzen ari ez direnen aho irekiek eta entzuleen begirada arretatsuek bidea ematen digute Zubiaurrek soinuazko gertakizunak nola jasotzen zituen imajinatzeko, ezen musikari baten semea, Zubiaurre, bere anaia margolaria bezalaxe, gormutua baitzen jaiotzez. Gogoetarako gaia da, halaber, bi anaien pinturaren ezaugarri sinbolistak ezin ote diren azaldu isolamendu erradikal horren bidez eta eskuragarri ez zituzten gertakizunak adierazi beharraz.

Euskal artista nobezentista talde batek “euskal artea” izenez ezagun egindako iruditeria sortu zuen. Bada, talde horretako kide izan ziren Erramun eta Balendin Zubiaurre, Zuloagarekin, Maezturrekin eta Artetarekin batera. Hain zuzen ere, nobezentismoak balio modernoak tradizioan eta lekuan-lekuan bilatzearen defentsa egiten zuen; nolabait, iraganarekin jarraitzeko jarrera agertzen zen, laurogeita hamazortzikoez egiten zuten bezala. Abangoardiak ordena guztiekin erabateko haustearen alde egiten zuen artean, aipaturiko mugimenduen kasuan, “modernoak” ideia aski berria eta tradizionala zen. Hala ere, bi-biak ziren XIX. mendeko ideia liberal-burgesen oinordeko. Euskal Herria eta espainiar estatua periferian kokatzeak eta egitura zaharrek irauteak azaltzen du orduko garaiak Europako beste herrialde batzuekin bat ez etortzea, ezen azken horiek guztiz murgildurik baitzeuden proiektu modernoan.

XX. mendeko bigarren hamarkadaz geroztik eta industriaren garapenak sustatuta, Euskal Herrian kultur pizkunde garrantzitsua bizi izan zen. Bada, Zubiaurrek *Bertsolariak* pintatu zuen urte berean, *Hermes* aldizkariaren lehenengo zenbakia atera zen. Abertzaleen arteko sektore jakin batek finantzaturiko

ajenas a todo. Tal y como lo delatan sus gestos hieráticos y canon alargado, el universo que habitan está en otro lugar lejos del dinámico mundo moderno. A pesar de la fidelidad etnográfica en la descripción de trajes y enseres, ese universo no es el del realismo costumbrista, sino el de un mundo idealizado detenido en el tiempo.

Las bocas abiertas de las que no brota canto alguno y las miradas atentas del auditorio nos llevan a imaginar la peculiar vivencia que del sonido tendría Zubiaurre, hijo de músico y, como su hermano Ramón, también pintor, sordomudo de nacimiento. También a especular si los rasgos simbolistas de la pintura de los dos hermanos no pueden explicarse por ese aislamiento radical y por la necesidad de representar realidades a las que no tenían acceso.

Ramón y Valentín Zubiaurre formarían parte junto a Zuloaga, Maeztu y Arteta del grupo novecentista que acuñó la imaginaria de lo que se conocerá como “arte vasco”. El novecentismo defendía la búsqueda de los valores modernos en la tradición y lo local, en una actitud continuista con el pasado compartida por el noventayochismo. Frente a la inequívoca apuesta vanguardista por la ruptura radical con todos los órdenes, la idea de lo moderno de estos movimientos era aún reticente y conservadora. No en vano, los dos eran herederos del ideario liberal-burgués decimonónico. La condición periférica del País Vasco y el Estado español y las pervivencias de viejas estructuras explican ese desajuste con respecto de otras regiones europeas, plenamente embarcadas en el proyecto moderno.

A partir de la segunda década del XX, y estimulado por un empuje en el desarrollo industrial, en el País Vasco se experimentará un florecimiento cultural sin precedentes. El mismo año en que Zubiaurre pintaba *Bersolaris* se editará el primer número de *Hermes*. Financiada por sectores nacionalistas, la revista acogerá la primera polémica en torno a la idea de “arte vasco”, mantenida por Gregorio Balparda, Arturo

improvisers), remain distant from everything. As their hieratic gestures and extended canon betray, the universe they inhabit is in another place far from the dynamic modern world. In spite of the ethnographic accuracy in the portrayal of clothes and furnishings, that universe is not one of *costumbrista* realism, but rather of an idealised world stuck in time.

The open mouths of those who are not singing and the attentive gazes of the audience lead us to imagine what might have been the specific experience that the deaf-mute Zubiaurre –the son of a musician and brother of another painter, Ramón, who was also born a deaf-mute– had of the sounds. One might also speculate whether the symbolist features of the painting of the two brothers might not be explained by that radical isolation and by the need to represent realities which they did not have access to.

Ramón and Valentín Zubiaurre formed, together with Zuloaga, Maeztu and Arteta, part of the *novecentista* (nineteen hundreds) group that framed the imaginary of what would come to be known as “Basque art.” *Novecentismo* defended the search for modern values in the traditional and the local, in a pro-continuity with the past stance shared by the Generation of 98. As opposed to the unequivocal avant-garde call for a complete break with all orders, these movements conceived modernity even more reluctantly and conservatively. Not in vain, both of them were heirs of the nineteenth-century bourgeois liberal idea. The peripheral nature of the Basque Country and the Spanish state and the persistence of old structures explained that inconsistency with regard to other European regions, which were fully involved in the modern project.

From the second decade of the twentieth century onwards, and stimulated by the driving force of industrial development, there was an unprecedented cultural flourishing in the Basque Country. The same year that Zubiaurre painted *Bersolaris* the first edition of the journal *Hermes* was published. Financed by nationalist interests, the journal would embrace

aldizkaria zen, eta bertan jaso zen “euskal artearen” inguruko lehenengo eztabaida, hain zuzen ere Gregorio Balpardak, Arturo Campionek eta Zubiaurren koinatu Juan de la Encina kritikoak izandakoa. Halaber, hamarkada bereko beste ekimen batzuek ere (Euskal Artisten Elkarte, 1991; Bilboko Arte Ederren museoa, 1914; Eusko Ikaskuntza, 1918; Euskaltzaindia, 1919) sustatu zuten euskal kulturaren instituzionalizazioa bermatzea.



Nicolás de Lekuona.
 1: *Sin título (Ernesto Diehl)* (1934)
 2: *Sin título (Autorretrato con cara ensangrentada)* (1936)
 3: *Sin título* (1935)
 4: *Sin título* (1935)

Horra hor 1934 eta 1937 arteko konposizio dinamikoak, atzealde lauen kontra airean esekitako objektuez eta gorputzez osatutakoak. Zubiaurren irudiaren eta Nikolas Lekuonaren (1913-1937) argazki-muntaion artean bi hamarkada baino ez daude, baina gogora dakarzkiguten munduak ezin urrunago daude kasu batean eta bestean. Lekuonarena mundu moderno da, makinaren gurtzari emana (gerraren makina, makina multzoak...). Alabaina, isilpeko ontzi komunikatzaileak hurbi-larazten ditu bi unibertsoak. Belaunaldi berekoak izan ez arren, lagunak ziren Lekuona eta Zubiaurre. Lehenengoak, geldiezin eta ikusmin handiz, zeinu bidezko hizkuntza ikasi zuen, anaiekin komunikatu ahal izateko.

Bada, hizkuntza komun bat bilatzea izan zen XX. mendeko lehen hereneko abangoardien espiritu kartsuaren giltza. Bilaketa horren baitan, modu implizituan nolabait, formak aldatzeko gaitasun hauskaitza dago, zeinak lekuan lekukoa zabalduta balio unibertetsala ematen dien formei. Fede horrek justifikatzen du Lekuonaren konposizioak eta 20ko eta 30eko hamarkadetako hainbat argazki-muntaien egileenak (Rodchenko, Ruttmann edo Höch) antzekoak izatea, euren aukera ideologikoak ezberdinak izanik ere. Antzekotasun hori nabarmena da, halaber, gero eta harreman gehiago zituen munduan formak modu birikoan

Campión y el crítico Juan de la Encina, cuñado de Zubiaurre. Otras iniciativas nacidas en la misma década (Asociación de Artistas Vascos, 1911, museo de Bellas Artes de Bilbao, 1914, Eusko Ikaskuntza, 1918, Euskaltzaindia, 1919) contribuirían a consolidar la institucionalización de la cultura vasca.

one of the first controversial debates surrounding the idea of “Basque art,” carried on by Gregorio Balparda, Arturo Campión and the critic Juan de la Encina, Zubiaurre’s brother-in-law. Other initiatives launched this same decade (the association of Basque Artists, 1911; the Fine Arts Museum in Bilbao, 1914; Eusko Ikaskuntza (the Society of Basque Studies), 1918; Euskaltzaindia (the Basque Language Academy), 1919) would contribute to consolidating the institutionalisation of Basque culture.



Unas composiciones dinámicas de objetos y cuerpos suspendidos en el aire contra fondos planos de entre 1934 y 1937. Entre la imagen de Zubiaurre y estos fotomontajes de Nicolás de Lekuona (1913-1937) median un par de décadas, pero los mundos que evocan no podrían estar más distantes. El de Lekuona es un mundo moderno entregado al culto a la máquina (la máquina de guerra, las multitudes maquinicas...). Un silencioso vaso comunicante aproxima sin embargo los dos universos. A pesar de la diferencia generacional, Lekuona y los Zubiaurre eran amigos.

Some dynamic compositions of objects and bodies suspended in the air against flat backgrounds from between 1934 and 1937. A couple of decades separate Zubiaurre’s image from these photomontages by Nicolás de Lekuona (1913-1937), yet the worlds they evoke could not be more different. Lekuona’s is a modern world surrendered to the cult of the machine (the war machine, the machined masses, and so on). A silent vein of communication however brings the two universes together. In spite of their generational difference, Lekuona and the Zubiaurre were friends.



Nicolás de Lekuona. *Tactos sutiles* (1936)



Asier Mendizabal. *Figures and Precognitions (Divers, V. Paladini, 1928)*. 2009

transmititzen hasi zirelako;⁵ horren froga dira artistak berak biltzen zituen aldizkari ilustratuetako irudiak.

Aztoramendu-aro batean sortu zuen bere obra Lekuonak; hain zuzen ere, Bigarren Errepublikaren (1931-1936) eta Gerra Zibilaren (1936-1939) garaian, II. Mundu Gerraren atarian, alegia. Sasoi hartan, XX. mende hasieran abian jarritako aldaketen abiadak bestelako norabideetan egin zuen eztanda, eta indar zentripetuak eta zentrifugoak azkartu zituen. Hala, estetikaren esparruan eklektizismoa nagusitu bazen ere, ideologiaren esparruan polarizazioa izan zen jaun eta jabe (faxismoaren gorakada, iraultzen olatua). Bada, egonkortasun ezak eragina izan zuen artistaren bizimoduan eta obran.

Ukitze sotilak lanak formalismoaren egitura-errepikapena eta surrealismoaren biomorfismoa biltzen ditu. Serie horretan, Lekuonak motibo klasiko bat birformulatzen du; zehazki, *Adanen* sortzeko eskuen igurtziena. Espazioan zintzilikaturiko eta euren arteko tentsioak definituriko hiru eskuren koreografiak garai hartako klima gogorarazten digu: tentsioz beteriko indar-esparruan posizio jakinak hartzeko beharrezana dute gorpuzteak. Kolore politiko guztietako lagunak hil zitzaizkion Lekuonari gerran: kasurako, Lauaxeta olerkari abertzalea (1905-1937) eta Aizpurua arkitektoa (1904-1936), GU eta GATEPAC arkitektura-taldeko kide falangista izandakoa. Lekuonaren beraren heriotza gerra-sasoian norbanakoaren zioak bideratzen dituen hautatzeko grinak izaten duen zoriaren ispilu izan zen. Izan ere, Lekuona bi aldiz erori zen: lehendabizi, bando jakin batean (badirudi ez zuela berak hautatu), matxinatuenean; eta, ondoren, frontean, 24 urterekin, Fruizen izandako bonbardaketa batean (lagunek

⁵ Auzi honi loturik, ikusi 2009ko *Figures and Precognitions (Divers)* eta *The Staff That Matters* collageak, Asier Mendizabalenak; kontraesan hori argiki agertzen dute.

Siempre inquieto y curioso, el primero aprendió el lenguaje de los signos para poder comunicarse con los hermanos.

La búsqueda de un lenguaje común dominará el espíritu entusiasta de las vanguardias del primer tercio del XX. Esta búsqueda llevará implícita una fe inquebrantable en la capacidad transformadora de unas formas que, trascendiendo lo particular, alcanzarían validez universal. Esa fe justifica que las composiciones de Lekuona se asemejen formalmente a las de otros fotomontajistas de los años 20 y 30, como Rodchenko, Ruttmann o Höch, sin importar la opción ideológica de cada cual. La semejanza se explica también por la manera vírica en que se empezaban a transmitir las formas en un mundo cada vez más interconectado.⁵ De ello eran prueba las imágenes de las revistas ilustradas que el artista coleccionaba. Lekuona desarrollará su obra durante un periodo convulso, el comprendido entre la II República (1931-1936) y la Guerra Civil (1936-1939), preámbulo de la II Guerra Mundial. En esos años, la aceleración de los cambios iniciada a principios del XX estallará en todas direcciones, precipitando en fuerzas centrípetas y centrífugas. Así, si en lo estético la década se significará por el eclecticismo, en lo ideológico lo hará por la polarización (ascenso de los fascismos, oleada revolucionaria). Esta inestabilidad tendrá reflejo en la vida y la obra del artista.

Tactos sutiles aún la repetición modular del formalismo y el biomorfismo del surrealismo. En esta serie, Lekuona reformulará un motivo clásico, el del roce de las manos en *La creación de Adán*. La coreografía de tres manos suspendidas en el espacio y definidas por la relación de tensión que establecen entre ellas evoca el clima de aquellos años como el de un tenso

Always restless and curious, the former learned sign language in order to communicate with the brothers. The search for a common language would dominate the visionary spirit of the avant-garde in the first third of the twentieth century. This search would implicitly entail an unswerving faith in the transformational capacity of certain forms which, transcending the particular, would achieve universal validity. That faith justified the fact that Lekuona's compositions formally resembled those of other photomontage artists in the 1920s and 1930s, like Rodchenko, Ruttmann or Höch, without worrying about their ideological leanings. The similarity is also explained by the viral way in which forms were beginning to be transmitted in an ever more interconnected world.⁵ Proof of this could be found in the illustrated magazine images the artist collected.

Lekuona would develop his work during a period of upheaval, between the Second Spanish Republic (1931-1936) and the Spanish Civil War (1936-1939), as a preamble to the Second World War. During these years, the acceleration of change which began at the beginning of the twentieth century would explode in all directions, precipitating both centripetal and centrifugal forces. Thus, if as regards aesthetics this decade would incline towards eclecticism, ideologically it would lead to polarisation (the rise of fascisms, the wave of revolutions). This instability would be reflected in the artist's life and work.

Tactos sutiles (Subtle touches) united the modular repetition of formalism and the biomorphism of surrealism. In this series, Lekuona would reformulate a classic motive: that of the close hand contact in *The Creation of Adam*. The choreography of three hands suspended in space and defined by the relationship of tension between them evokes the climate of those

⁵ En relación a este asunto, ver las imágenes de las series de collages de 2009 *Figures and Prefigurations (Divers)* y *The Staff That Matters* de Asier Mendizabal, que exponen esta contradicción aparente.

⁵ On this issue, see the images in a series of 2009 collages *Figures and Prefigurations (Divers)* and *The Staff That Matters* by Asier Mendizabal, which expose this apparent contradiction.

Oteiza izan zen biziraun zuen bakarra, eta galdegin beharrekoa da zein puntutaraino zehaztu zuen “ihes estrategiko” horrek, gerraren hondatze moraletik salbatu zuen horrek, Oteiza ezaugarritu zuen idealismo modernoa.

eragindako sua izan zen). Zenbait hilabete lehenago serie bat sortu zuen, non bere burua hilik eta odolzetaturik irudikatu baitzuen.



Arantzazuko basilikaren aurrealdea (1969) / Fachada de la basílica de Arantzazu / The façade of the Basilica of Arantzazu.

1934an bi lagunekin batera erakutsi zituen Lekuanak bere obrak Donostiako Kursaal aretoan: Narkis Balenciagarekin (1905-1935) eta Jorge Oteizarekin (1908-2003). Hurrengo urtean, azken biek Hego Ameriketarako bidaia bati ekin zioten; bada, bidaia hura hiru lagunen proiektua zen. Oteiza izan zen biziraun zuen bakarra, eta galdegin beharrekoa da zein puntutaraino zehaztu zuen “ihes estrategiko” horrek, gerraren hondatze moraletik salbatu zuen horrek, Oteiza ezaugarritu zuen idealismo modernoa.

Itzuleran, eskulturagileak funtsezko proiektu estetiko bati ekin zion, eta bere helburua paradoxa modernoa ebaztea zen; alegia, autonomia izanik ere, sasoia tei-lakatzen zuen artea lortzea. Nahi horren erakusgarri da 1950ean Arantzazuko proiektuan parte hartu izana, besteak beste honako hauekin: Nestor Basterretxea (1924), Agustin Ibarrola (1930) eta Eduardo Chillida (1924-2002). Azken horrekin, fama eta lehia partekatu izan ditu Oteizak. Frankismoak mendean hartutako euskal nortasun zanpatuaren sinboloa da frantzisko-tarren tenplua, eta haren inguruko eztabaida 70eko hamarkadara arte luzatu zen. Auzi horrek agerian utzi zuen euskal kultura hari korapilatsu batek lotzen

campo de fuerzas en el que los cuerpos se ven obligados a posicionarse. Entre los amigos de Lekuona muertos durante la guerra se contaban intelectuales de signo político diverso, como el poeta nacionalista Lauaxeta (1905-1937) o el arquitecto Aizpurua (1904-1936), miembro falangista del grupo de arquitectura GATEPAC y de GU [Nosotros]. Su propia muerte reflejará el carácter azaroso de las afinidades electivas que rige los destinos individuales en tiempos de guerra. Lekuona cayó por dos veces. Primero en un bando —no parece que llegara a elegirlo—, el de los sublevados, y poco después en el frente a los 24 años, en un bombardeo en Fruiz bajo fuego amigo. Meses antes, realizó una serie en la que se retrataba a sí mismo muerto y ensangrentado.

En 1934, Lekuona expuso en el Kursaal donostiarra junto a sus amigos Narkis Balenciaga (1905-1935) y Jorge Oteiza (1908-2003). Estos dos últimos emprendieron al año siguiente el viaje a Sudamérica que los tres habían proyectado. Cabe preguntarse hasta qué punto el idealismo moderno que caracterizará a Oteiza, único superviviente, no vendría determinado por lo que él llamará esa “huida estratégica” que le libró de la destrucción moral de la guerra.

A su regreso, el escultor proseguiría un proyecto estético y vital que tendría como objeto resolver la paradoja moderna de un arte que siendo autónomo se imbricara en su tiempo. Muestra de este ánimo será su participación en 1950 en el proyecto de Arantzazu junto a, entre otros, Néstor Basterretxea (1924), Agustín Ibarrola (1930) y Eduardo Chillida (1924-2002), escultor este último con quien compartirá fama y rivalidad. Símbolo de una identidad vasca reprimida por el franquismo, el templo franciscano, cuya polémica conclusión se prolongará hasta los 70, evidenciaría el intrincado vínculo que unirá arte, política y religiosidad en la cultura vasca. También la eficacia del arte en la

years like that of a tense force field in which bodies are obliged to take a position. Amongst Lekuona’s friends who died during the civil war there were intellectuals of different political persuasions, like the nationalist poet Lauaxeta (1905-1937) and the architect Aizpurua (1904-1936), a Falangist member of the architecture group GATEPAC and of GU (We). Even his death would reflect the hazardous nature of elective affinities that dominated individual destinies in wartime. Lekuona was struck down twice: First in joining the rebel faction (apparently not by choice), and shortly afterwards being killed at the front at the age of twenty-four, in a raid on Fruiz (Bizkaia) under friendly fire. Some months earlier, he had produced a series in which he portrayed himself bloodied and dead.

In 1934, Lekuona exhibited together with his friends Narkis Balenciaga (1905-1935) and Jorge Oteiza (1908-2003) at the Kursaal Palace in Donostia-San Sebastián. The following year, Balenciaga and Oteiza began a journey to South America that all three men had originally planned. One might ask to what point the modern idealism that characterised Oteiza, the only survivor of the three, might have stemmed from what he would call that “strategic escape” which freed him from the moral destruction of the civil war. On his return, the sculptor would pursue a vital aesthetic project whose goal was to resolve the modern paradox of an art that, while autonomous, would be interwoven in its time. One example of this intent would be his participation in the 1950 Arantzazu project, together with (amongst others), Néstor Basterretxea (1924), Agustín Ibarrola (1930) and Eduardo Chillida (1924-2002); the latter a sculptor with whom he would share fame and rivalry. The symbol of a Basque identity repressed by the Franco regime, the Franciscan temple, whose controversial end would be prolonged until the 1970s, demonstrated the ties connecting art, politics and religiosity in Basque



Agustín Ibarrola
 1: *La fábrica* (1976)
 2: *Sin título* (1980)
 3: *Sin título* (1977)



dituela artea, politika eta erlijioa. Era berean, agerian geratu zen nortasun kolektiboaren adierazpenak ekoizteko arteak duen eraginkortasuna.

Sasoi bertuko adibidea da, kasu honetan elementu erlijiosorik gabea, Bizkaiko “herri-estampa”. Estatuan garaturiko mugimendu batean du hasiera-puntua: ideia komunistak zituzten artistak talde berean bildu ziren, grabatua eta errealismo soziala erabiliz arte eskuragarria egin nahian. Dionisio Blancok (1927-2003), Maria Franziska Dapenak (1924-1995) eta Agustín Ibarrolak 1962an hasitako lana, batez ere lekukotasunezkoa, urte berean bukatu zen, ordea: azken biak kartzelaratu egin zituzten. Lantegietako beharginen inguruan Ibarrolak emandako forma sintetikoek eta ikonikoek formalismoaren eta errealismoaren arteko gurutzatzea erakusten dute.⁶

Oteizarenean, hitzak eta eskulturak, buruturiko obrak eta amaigabeko prozesuak, ekintza erradikalak eta neurrigabeko keinuak, den-denak dira mitoa eraikitzen lagundu duten elementuak; hala, berezko gisa jaso izan dute denek, eta jarrera horrek pertsona eta obra eklipsatzea lortu du. Oteizaren obraren nukleoa artistak 1950ean abiatuturiko “asmo esperimentalean” datza. Hamarkada batez, hutsa eta absentsia kontzeptuetan sakontzeko planteamendu teorikoak (kontzeptuak formaren,

⁶ Gurutzaketa horren kontra agertu zen “herri-estampa” zena-
 ren erdigunea, dogmatzat estilo bien arteko erabateko an-
 tagonismoa zuena, XX. mendeko lehen herenean Adornoren,
 Benjaminen eta Lukácsen eztabaidetan azaldu zen bezala.

producción de representaciones de identificación colectiva.

Otro ejemplo coetáneo, esta vez sin la concurrencia del elemento religioso, será “Estampa Popular” de Vizcaya. Parte de un movimiento desarrollado en distintos puntos del Estado, el grupo reunió a artistas de ideología comunista que empleaban el grabado y el realismo social para hacer un arte accesible. La labor sobre todo testimonial iniciada en 1962 por Dionisio Blanco (1927-2003), María Franciska Dapena (1924-1995) y Agustín Ibarrola concluiría ese mismo año con el encarcelamiento de los dos últimos. Las formas sintéticas e icónicas del proletariado fabril que Ibarrola acuñará entonces mostrarán un productivo cruce entre formalismo y realismo.⁶

culture; as well as the effectiveness of art in producing representations of collective identity.

Another contemporary example, this time not including a religious element, would be the “*Estampa Popular*” (Popular Engravings) of Bizkaia. Part of a movement developed in different places in the Spanish state, the group was made up of communist artists who used engraving and social realism to make an accessible art. These largely token efforts, carried out in 1962 by Dionisio Blanco (1927-2003), María Franciska Dapena (1924-1995) and Agustín Ibarrola, would come to an end that same year with the imprisonment of the latter two. The iconic synthetic forms of the industrial proletariat with which Ibarrola was associated at that time demonstrated a productive blend of formalism and realism.⁶

En Oteiza, palabras y esculturas, obras concluidas y procesos sin fin, actos radicales y gestos desmesurados contribuirán a construir un mito que, reclamado como propio por todos, llegará a eclipsar la persona y la obra. El núcleo de esta última se halla en el “Propósito experimental”, que inició en 1950. A lo largo de una década se dedicará a la rigurosa puesta en práctica de unos planteamientos teóricos que profundizarán en el vacío y la ausencia, conceptos que, siguiendo con una

In Oteiza, words and sculptures, finished works and endless processes, and radical acts and disproportionate gestures would contribute to creating a myth that, claimed as their own by everyone, would end up eclipsing both the person and his work. The centrepiece of his work was to be found in the “Propósito experimental” (Experimental proposal), which he began in 1950. For a decade he would concentrate on rigorously putting into practice theo-

⁶ Cruce al que se opondrá el núcleo central de “Estampa Popular”, quien mantendrá como dogma el antagonismo irreconciliable entre los dos estilos tal y como se planteó en los debates de Adorno, Benjamin y Lukács del primer tercio del XX.

⁶ A blend that would oppose the central tenets of the “*Estampa Popular*,” which would maintain as dogma the irreconcilable antagonism between the two styles, as defended in the debates of Adorno, Benjamin and Lukács during the first third of the twentieth century.



Jorge Oteiza. *Par espacial ingrávíd. Par móvil* (1956-57)



Jorge Oteiza. *Homenaje a Mallarmé. Conclusión experimental nº 3* (1958)



Jorge Oteiza. *Caja metafísica por conjunción de dos diedros. Homenaje a Leonardo* (1958-59)

espazioaren, metafisikaren eta teologiaren ikuspegietatik aztertu zituen) zehaztasunez praktikan jartzeari ekin zion. 1959an, “asmo esperimental” bukatutzat jo zuen, eta eskultura egiteari utzi zion. Betiereko ekintza izan zen hura, artistaren ikerketaren logika erredukzionistarekin erabat koherentea.

Minimal joera aurreikusten zuen momentuan bertan jo zuen bukatutzat Oteizak bere praktika, eta gizarte akuilariaren eta tradizio-sortzailearen proiektua poesiara, saiakerara, filologiara, zinema- edo kultur proiektuetara zabaldu zen. 1963an argitaratu zen *Quousque Tandem...! Ensayo de Interpretación Estética del alma vasca*, (*Quousque Tandem...! Euskal arimaren interpretazio estetikoari buruzko saiakera*), belaunaldi gazteentzako erreferentzia-testu garrantzitsua. Laster, 1966an, Oteiza Euskal Eskolaren buru zen. Eskola taldetan banatuta zegoen, herrialdeka, eta haien izenek Euskal Herriak frankismoaren bukaeran bizi zuen aldaketa-unekeo premia modernoaren berri ematen zuten: Gaur, Emen, Orain, Danok. Arantzazuko fatxada bukatugaberako *Amatasuna* izeneko lana zuen proiektaturik artistak 1968an, baina aldatu egin zuen; hain zuzen ere, artistaren lagun Txabi Etxebarrietaren omenezko *Pietate* bat egiteko. Izan ere, ETAko kide hura Benta-Haundin izandako tirokatze batean hil zen, aurreko egunean Jose Pardines guardia zibilari tiro egin ondoren. Bi heriotza horiek markatu zuten erakunde armatuaren jardueraren hasiera.⁷

“Aldaketen lege” delako horretan, Oteiza arteari buruz ari da, artea izaera transzendenteak definitzen duen komunikazio-molde gisa harturik; alegia,

⁷ 90eko hamarkadan Jorge Oteizak bi eskultura egin zituen espazio publikoan hildakoen omenez. Etxebarrieta gogoratzeko duena 1956ko *Par móvil* lekuan bertan ipini zen. Gaiarekin lotuta, ikusi Asier Mendizabalaren *Benta-Haundi* (2011) irudia.



Jorge Oteiza. *Laboratorio experimental. Estudios alrededor del par móvil* (1956-59)

voluntad de trascendencia y totalidad, analizará desde las perspectivas de la forma, el espacio, la metafísica o la teología. En 1959, dará por cerrado su “Propósito experimental” con el abandono definitivo de la práctica escultórica, un acto definitivo y coherente con la lógica reduccionista de su investigación.

Una vez clausurada su práctica en un punto que prefiguraré el minimal, el proyecto de este agitador social e inventor de tradiciones se extenderá a la poesía, el ensayo, la filología, el cine o los proyectos culturales. En 1963, publicará *Quousque Tandem...! Ensayo de Interpretación Estética del alma vasca*, texto de referencia para generaciones de jóvenes. Poco más tarde, en 1966, lideraba la Escuela Vasca. Dividida en grupos provinciales, sus nombres –Gaur [Hoy], Emen [Aquí], Orain [Ahora], Danok [Todos]– revelaban una urgencia moderna propia del momento de cambio que experimentaba el País Vasco a finales del franquismo. En 1968, sustituía su proyectada *Maternidad* para la aún inacabada fachada de Arantzazu por una *Piedad* que dedicaría a su amigo Txabi Etxebarrieta. El miembro de ETA murió en un tiroteo en Benta-Haundi tras disparar un día antes al guardia civil José Pardines. Las dos muertes marcarían el inicio de la actividad armada de la organización.⁷

⁷ En la década de los 90, Jorge Oteiza realizará dos esculturas en el espacio público en recuerdo de los dos fallecidos. En homenaje a Etxebarrieta, instalará en el lugar el *Par móvil* de 1956. En relación a este asunto, ver la imagen de *Benta-Haundi* (2011) de Asier Mendizabal.

retical ideas which explored notions of the void and emptiness; concepts which, followed by a spirit of transcendence and totality, he would analyse from the perspectives of form, space, metaphysics and theology. In 1959, he understood his “Propósito experimental” to be at an end, with his definitive abandonment of practising sculpture, a coherent and definitive act with the reductionist nature of his research.

Once he had brought his practice to a point that would prefigure the minimal, this social agitator and inventor’s project would extend to poetry, essays, philology, cinema and cultural projects. In 1963 he published *Quousque Tandem...! Ensayo de Interpretación Estética del alma vasca* (Quousque Tandem...! An essay on the aesthetic interpretation of the Basque soul), a central reference text for a generation of young people. Shortly afterwards, in 1966, he led the Basque School project. Divided into provincial groups, its names –Gaur (Today), Emen (Here), Orain (Now) and Danok (Everyone)– revealed a modern urgency redolent of this time of change the Basque Country was experiencing at the end of the Franco regime. In 1968, he substituted his planned *Maternidad* (Maternity) project for the still unfinished façade of Arantzazu with a *Piedad* (Pietà), which he would dedicate to his friend Txabi Etxebarrieta. The ETA member died in a shootout in Benta-Haundi (Gipuzkoa) after shooting the Civil Guard José Pardines. These two deaths



Oteiza *Laboratorio experimental*ko bi ereduri begira (1957) / Oteiza observando dos modelos del *Laboratorio experimental* / Oteiza looking at two models of *Laboratorio experimental*.

edozein jakintza posibletik harago balego legez. Artearen eta unearen arteko doiketa ezaren ziurtasunak eragin zuten pedagogia artistaren ardurara nagusi bihurtzea. Baina, artistaren harremanek eta errealitatearen ezaugarriek eta administrariet bizi zuten desadostasunarekin jarraituz, Oteizaren hezkuntza-proiektu ia guztiak ezin izan ziren bete. Hala, Oteizaren “*Esperimentazio laborategiak*”, 50eko hamarkadaz geroztik eta 70eko hamarkadako hasierara arteko epean aldizka garatutakoak, artistaren beste alderdi bat erakusten du. Apaletan lerrokaturiko klerazko, latorrizko eta alanbrezko bi mila piezak baino gehiagok haren isileko langintza bakarkakoaren berri ematen dute, betiere helburutzat esperimantazioa izanda. Oteizaren instituzio-proiektu ameslari eta istilutsuen arrakasta ezaren aurrean, pieza arin horiek, eskala eta material apalez egindakoek, artistak nekerik gabe bilatzen zuen aukera-espazioa erakusten dute, “porrotez porrot azken garaipenera” eramango zukeena.

Azken esaldi hori Oteizarena da, Esther Ferrerrek (1937) jaso, John Cagei (1912-1992) 1991n bidalitako gutun batetik ateratakoa. Izan ere, bi-biek elkar ezagutzen zuten, 1972an elkarrekin egonak baitziren Iruñeko jardunaldi sonatuetan. Hamarkada bat lehenago, Jose Antonio Sistiagarekin (1932) batera, adierazpen askeko tailer bateko eta eskola esperimantual bateko kide izana zen Ferrer.

60ko hamarkadako argazki batean zazpi gizon ageri dira, kamera aurrean irriz. Gaur taldeko kideak dira, eta haien artean dago Sistiaga. Ez da harritzekoa Ferrer bertako kide ez izatea, ezen Euskal Eskola, hein handi batean, sortu zuen gizartearen produktu bat baitzen; halaber, gizonen arteko anaiartekotasuna gizarte-erakuntza zentrala zen

En su “Ley de los cambios”, Oteiza habla del arte como una forma de comunicación que se define por su carácter trascendente, su estar más allá de cualquier conocimiento posible. La certificación de este desajuste entre el arte y su momento le llevará a colocar la pedagogía en el centro de sus preocupaciones. Siguiendo con el desencuentro que dominará las relaciones del artista con las condiciones de la realidad y sus gestores, sus proyectos educativos estarían llamados en su mayoría a permanecer irrealizados. Desarrollado de forma intermitente entre los 50 y principios de los 70, su Laboratorio Experimental muestra otra faceta de Oteiza. Alineadas en estanterías, las más de dos mil piezas en tiza, hojalata y alambre hablan de una labor de estudio íntima y callada cuyo único objeto es la experimentación. Frente al carácter fallido de sus visionarios y polémicos proyectos institucionales, estas piezas livianas de escala y material humildes apuntan a ese espacio de posibilidad que buscaba de manera incansable el artista, y que le llevaría “de fracaso en fracaso hasta la victoria final”.

Esta última frase de Oteiza la recogería Esther Ferrer (1937) en una carta enviada en 1991 a John Cage (1912-1992). Los dos últimos coincidieron en 1972 en los Encuentros de Pamplona. Una década antes, Ferrer había formado junto con José Antonio Sistiaga (1932) un Taller de Libre Expresión y una escuela experimental. Una fotografía de los 60 muestra a siete hombres sonriendo a la cámara. Son los miembros de Gaur, entre ellos, Sistiaga. No es extraño que Ferrer no formara parte del grupo. La Escuela Vasca era en buena medida producto de la sociedad de la que surgía, donde la confraternidad de hombres era, y es, una formación social central y el mito del matriarcado —que, aunque con base real, resulta infundado— permanece firmemente instalado.

would mark the beginning of the organisation’s armed activity.⁷

In his “Ley de los cambios” (Law of changes), Oteiza speaks of art as a form of communication that is defined by its transcendental nature, its being beyond any possible understanding. Proving this inconsistency between art and its time would lead him to place pedagogy at the centre of his preoccupations. Continuing with the disagreement that would dominate the artist’s relations with the conditions of reality and its overseers, his educational projects would mostly remain unrealised.

Developed intermittently between the 1950s and the 1970s, his Experimental Laboratory shows another side of Oteiza. Aligned in shelves, the more than two thousand pieces in chalk, tinfoil and wire speak of a labour of quiet, intimate study whose only goal is experimentation. As opposed to the failed nature of his visionary yet controversial institutional projects, these light pieces, humble in scale and material, point to that space of possibility which the artist tirelessly sought, a search that would lead him “from failure to failure until the final victory.”

This last statement by Oteiza was mentioned by Esther Ferrer (1937) in a 1991 letter to John Cage (1912-1992). Ferrer and Cage coincided in 1972 during the Iruñea-Pamplona Meetings. A decade before, Ferrer had formed, together with José Antonio Sistiaga (1932), a free expression workshop and an experimental school.

A photograph from the 1960s shows seven men smiling at the camera. They are members of Gaur, and they

⁷ In the 1990s, Jorge Oteiza produced two sculptures for the public domain in remembrance of the two dead men. He installed the 1956 work *Par móvil* (Mobile pair) in honour of Etxebarrieta at the site. On this, see the image *Benta-Haundi* (2011) by Asier Mendizabal.



Esther Ferrer. *Íntimo y personal* (Paris, 1977)



Esther Ferrer. *Recorrer un cuadrado con sillas* (Marsella, 1990)

(eta oraindik ere hala da), eta matriarkatuaren mitoa –oinarri erreala izanik ere sortu gabea– finkaturik zegoen.

Ferrerrek jasotako moldeetatik kanpo eraiki zuen artista izateko bere modua. Tradizioan txertatu ezinik, emigrantearen izaera errorik gabearen alde egin zuen, eta Parisen finkatu zen. Modu bertsuan, hark hautaturiko praktika, *performancea*, praktika iragankorra da. Gorputzek edertasun-lehiaketetako neurri estandarrek zenbateraino onartzen ote zituzten bere buruari galde eginez, 1971n *Íntimo y personal* (=Intimoa eta pertsonala) testua idatzi zuen, eta 1975ean bihurtu zen *performance*. Argazkietan, artista bere gorputzaren neurriak hartzen ageri da. Ferrerrek orotariko bariazioetan errepikatu zuen ekintza, jarraibide-eskuliburu bat idatziz. Piezak ekonomia materialaren mendeko jardunbidearen berri ematen du, bai eta urrutitze brechtziarren eta minimalaren serialitate metodikoaren berri ere.

Ferrer ZAJ kolektiboko kide moduan egon zen 1972ko Iruñeko jardunaldietan. Juan Huarte industrialak babesten zituen frankismo-garaiaren bukarako ekitaldiok, bertan hirurehun eta berrogeita hamar artistak objektu artistikoaren desmaterializazioa aldarrikatzen zuten. Haien artean ziren, esaterako, Cage, Reich, Oiticica, Kosuth, Weiner eta Smithson. Oraintsura arte artearen historiografian puntu itsua izan bada ere, 68ko maiatzaren eta 1973ko petrolio-krisiaren arteko ziklo historikoan bizi izandako aldaketaren isla izan ziren jardunaldiak. Modernoa krisian sartu zen garai hartan, non postmodernoarekin hasiera zetorren, abangoardia politikoa eta artistikoaren azken adostasun-entseguak garatu ziren; hain zuzen ere, horixe da Iruñekoaren kasua, eta hala erakutsi zuten, halaber, Espainiako ezker ilegalaren oposizioak eta ETaren ekintzek.

Ekitaldi anbiziotsua zen, oso, Iruñekoaren herrialde periferiko batean, modernitate-tradizioz ez zuen herrialde batean, nazioarteko artearen joera erradikalenak aurkeztzen ziren bertan. Uneko zalantza-



Iruñeko topaketak (1972) / Encuentros de Pamplona / Iruñea-Pamplona Meetings.

1: José Miguel de Prada Poole. *Cúpulas neumáticas*.

2: John Cage. *62 Mesostics Re Merce Cunningham*.

Ferrer construirá su manera de ser artista fuera de los moldes recibidos. Frente a una imposible inserción en la tradición, elegirá la condición desenraizada del emigrante, instalándose en París, y una práctica efímera, la performance. Preguntándose por la conformidad de los cuerpos al estándar de medidas de los concursos de belleza, en 1971, escribirá *Íntimo y personal*, que en 1975 se convertirá en una performance. En las fotografías, la artista aparece tomando las medidas de su cuerpo. Ferrer repetirá la acción en variaciones diversas, redactando un manual de instrucciones. La pieza da cuenta de un modo de hacer caracterizado por la economía material, el distanciamiento brechtiano y la serialidad metódica del minimal.

Ferrer acudió a los Encuentros de Pamplona en 1972 como miembro del colectivo ZAJ. Patrocinado por el industrial Juan Huarte, este evento insólito del final de la dictadura contó con la presencia de obras de trescientos cincuenta artistas que abogaban por la desmaterialización del objeto artístico, entre ellos, Cage, Reich, Oiticica, Kosuth, Weiner o Smithson. Punto ciego en la historiografía del arte hasta tiempo reciente, fueron reflejo del cambio de ciclo histórico localizado entre mayo del 68 y la crisis del petróleo de 1973. En este momento de puesta en crisis de lo moderno e inicio de lo postmoderno, se desarrollarían los últimos ensayos de entendimiento organiza-

include Sistiaga. It is no surprise that Ferrer did not form part of the group. The Basque School was, to a large extent, the product of the society from which it emerged: in which male confraternity was (and is) a central social formation and in which the myth of matriarchy—which, although with some genuine foundation, remains unfounded—remained firmly implanted.

Ferrer would create her form of being an artist outside the established moulds. Faced with the impossible task of joining in with tradition, she would choose both the uprooted condition of the emigrant, settling in Paris, and an ephemeral practice, performance. Questioning the conformity of bodies to the standard measurements of beauty pageants, in 1971 she wrote *Íntimo y personal* (Intimate and personal), which became a performance in 1975. In the photographs, the artist appears taking her own body measurements. Ferrer would repeat this in several different variations, compiling an instruction manual. The piece reveals a way of creating characterised by material economy, Brechtian distancing and a methodical serialising of the minimal. Ferrer attended the Iruñea-Pamplona Meetings in 1972 as a member of the ZAJ collective. Sponsored by the industrialist Juan Huarte, this unusual event at the close of the dictatorship included works by three hundred and fifty artists who championed dematerialising the artistic object; amongst them, Cage, Reich, Oiticica, Kosuth, Weiner and Smithson. A blind spot in art historiography



Esther Ferrer. Marcel Duchamp kalearen inaugurazioa (París 1995) / Esther Ferrer. Inauguración de la rue Marcel Duchamp / Inauguration of the rue Marcel Duchamp.



atmosfera ezaugarritu zuen ekitaldia, eta bertan inplikatuak modu anitzetan bizi izan zuten (orotarikoak izan ziren: ikusle gazteen gogoia eta hiri kontserbatzailearen errefusa, nazioarteko eszenaren erradikaltasuna eta lekuko eszenen atzerapena...). Hortaz, inklusio-gosea eta parte hartzearen gogoia zekarten jardunaldi haietan gertatutakoa –edo gertatu ez zena– definitu zuena zera izan zen: itzulpen-arazo bat, hain zuzen ere denbora- eta espazio-marko berean historia, lengoaia eta abiadura ezberdineko testuinguruak elkar jotzen dutenean sortzen dena.

Jardunaldietan, Euskal Eskolako artisten auzia aipatutako itzulpen-arazoaren adibide izan zen. Ki-deetako batzuek jardunaldiak utzi izanak ere taldea amaitzea ekarri zuen: euren ideia modernoak ez zetozen garaiarekin bat. Hala ere, eskolaren eragina ez zen han bukatu. Francoren heriotzak demokrazia-rako trantsizioa (1975-1986) ekarri zuen, bai eta politika- eta administrazio-esparru berria eratzea ere. Nestor Basterretxea edo Eduardo Chillida gisako eskulturagileek euren lana instituzio berrien eskura jarri zuten, sinbolo grafiko berriak sortuz. Irudi horiei gehitu beharrekoak dira, halaber, bide eta mendietan, herri eta hirietan, ipinitako eskultura gero eta

do entre las vanguardias política y artística, fallidos en el caso de Pamplona, como lo evidenciarían la frontal oposición de la izquierda ilegal española y las acciones de ETA.

Este ambicioso evento, que mostraba las tendencias más radicales del arte internacional en un país periférico y sin una tradición de modernidad, se vería determinado por la atmósfera de incertidumbre del momento de umbral en el que se dio, y que las muchas partes implicadas vivirían de distintas maneras (entusiasmo del público joven y rechazo general de una ciudad conservadora, radicalidad de la escena internacional y retraso comparativo de las escenas locales, etc.). Lo que finalmente definió lo sucedido –o no sucedido– durante aquellos Encuentros deseados de inclusión y participación fue un problema de traducción, aquél que se da cuando de manera fortuita contextos con historias, lenguajes y velocidades diferentes colisionan en un mismo marco espacio-temporal.

La polémica de los artistas de la Escuela Vasca en los Encuentros fue uno de los ejemplos de ese problema de traducción. La marcha de algunos de ellos también marcó el final del grupo cuando se hizo evidente que su ideario moderno ya no se adecuaba a los tiempos. Sin embargo, la influencia de la Escuela no estaba llamada a desaparecer. La muerte de Franco traería consigo el inicio de la Transición a la democracia (1975-1986) y la construcción de un nuevo marco político-administrativo. Escultores como Néstor Basterretxea o Eduardo Chillida pondrían su trabajo al servicio de la creación de símbolos gráficos para las nuevas instituciones. A estas imágenes se sumará una proliferación de esculturas

until quite recently, they reflected a change of historical cycle taking place between May 1968 and the oil crisis of 1973. At this time, which coincided with the crisis of the modern and the beginning of the postmodern, the last attempts to create an organised understanding between the political and artistic avant-garde were being developed –a failure in the case of Iruñea-Pamplona, as evinced by the outright opposition of the banned Spanish left and the activity of ETA.

This ambitious event, which demonstrated the most radical tendencies of international art in a peripheral country without any tradition of modernity, would be framed by an atmosphere of uncertainty stemming from the threshold moment in which it took place, and which many of those involved would experience differently (enthusiasm on the part of young people and the widespread rejection of a conservative city, a radical shift in the international scene and the comparative delay of local scenes, and so on). What ultimately defined what happened there (or not) during those meetings which so desperately sought inclusion and participation was a problem of translation; something that happens when by chance contexts with different histories, languages and speeds collide in the same spatial-temporal framework.

The controversy of the artists in the Basque School was one example of this translation problem. The departure of some of them from the Meetings also put an end to the group when it became clear that its notion of the modern no longer fit the times. Nevertheless, the school's influence was not about to disappear altogether. Franco's death brought in its wake a transition to democracy (1975-1986) and the construction of a new political and administrative framework. Sculptors like Néstor Basterretxea and Eduardo Chillida offered their work to help create the graphic symbols of the new institutions. To these images, one should add a proliferation of sculptures in villages, towns and cities intended



Eduardo Chillida. *Alrededor del vacío I* (1964)



Eduardo Chillida. *Sin título* (1985)

anitzagoak; bada, eskultura horien helburua honako hau zen: hainbat hamarkadaz geroztik, lehenbiziko aldiz espazio publikoaren erabilera ospatzea. 60ko hamarkadatik aurrera, abstrakzio geometrikoaren hiztegia lekuko iruditerian txertatzen joan zen, hainbestearaino ezen euskalduna denaren ezaugarri izatera iritsi baitzen, forma modernoek bizimoduarekin bat egiteko duten eraginkortasunaren erakusgarri.⁸

70eko eta 80ko hamarkadetan, orotariko erakunde eta mugimenduentzako logotipoak sortu zituen Chillidak. Euskal “zera” batek lotzen zituen erakundeok: Euskal Herriko Unibertsitatea, Euskaltzaindia, Euskal Industria, Euskal Kostalde Antinuklearra zein Amnisiaren Aldeko Koordinakundea.⁹ Frankismoaren errepresiopean igarotako lau hamarkadaren ondoren, aldarrikapen abertzaleenganako eta ezkerrekoenganako atxikimendua bete beharreko egitekoa zen hainbat artista eta intelektualentzat. Sasoi hartako militantziaren karrak, paradoxikoki, nazioartekotasun solidarioaren “zisnearen kantua” utzi zuen agerian.

Era berean, espazio publikorako hainbat proiektutan parte hartu zuen Chillidak; Luis Peña Gantxegi (1926-2009) arkitektoa lagun hartuta, esaterako, 1977ko *Haizearen orrazia* egin zuen: Kontxako Badiaren eremu irekienean, Peña Gantxegik diseinaturiko itsasoari zabaldutako plazatik begira, haitzetatik esekitako altzairuzko hiru modulu ageri dira. Parisen 1952an hasitako serie baten materializazioa da; eskultura-multzoaren bidez artistak behin

⁸ Honekin lotuta, ikusi Ibon Aranberriren *Gaur Egun (This is not CNN)* (2002) irudia; halaber, ikusi arestian aipatutako Asier Mendizabalena: *Benta-Haundi*. Bi artistek egin gura izan dituzte euren obretako zenbaitetan, modu ezberdinetan, Euskal Eskolaren formalismo eskultorikoari buruzko adierazpenak.

⁹ Gaiari dagokionez, ikusi Ibon Aranberriren *Horizontes* (2001-2007). Chillidak orotariko erakundeentzat egindako produkzio grafikoa abiapuntutzat hartuta egindakoa da.



Eduardo Chillida. *Estudio para la estela a Salvador Allende* (1974)

por caminos y montes, pueblos y ciudades, que tendrán como objeto celebrar el uso público del espacio por primera vez en décadas. A partir de los 60, el vocabulario de la abstracción geométrica se iría engastando en el imaginario local de una manera tan indeleble que aquél terminará siendo leído a nivel popular como señal distintiva de lo vasco, demostrando así la eficacia de las formas modernas para disolverse en la vida.⁸

En los 70 y los 80, Chillida creará logotipos para instituciones y movimientos dispares unidos por el factor común de lo vasco como la Universidad del País Vasco, Euskaltzaindia, Industria Vasca, Costa Vasca Antinuclear o la Coordinadora pro-amnistía.⁹ Tras cuatro décadas de represión franquista, la adhesión a reivindicaciones nacionalistas y de izquierdas era de obligado cumplimiento entre artistas e intelectuales. El entusiasmo militante de esos años señalará paradójicamente el canto del cisne del internacionalismo solidario.

Chillida se implicaría también en diversos proyectos en el espacio público en colaboración con el arquitecto Luis Peña Ganchegui (1926-2009), como el *Peine del Viento*, de 1977. Ubicados en el extremo más abierto

to celebrate the use of public space for the first time in decades. From the 1960s onwards, the vocabulary of geometric abstraction would take root in the local imaginary in such an indelible way that it would end up being read at a popular level as a distinctive sign of all things Basque, thereby demonstrating the effectiveness of modern forms to dissolve into everyday life.⁸

In the 1970s and 1980s, Chillida would create logos for different kinds of institutions and movements united by a common Basque factor such as the University of the Basque Country, Euskaltzaindia, Basque Industry, Antinuclear Basque Coast and the Pro-Amnesty Committee.⁹ After four decades of Francoist repression, joining nationalist and left-wing causes was obligatory for artists and intellectuals. Enthusiasm for such activism would, paradoxically, herald the swansong of international solidarity causes.

Chillida would also get involved in several projects in the public sphere through a collaboration with the architect Luis Peña Ganchegui (1926-2009), such as the *Peine del Viento* (Comb of the wind) in 1977. Located in the most open end of the bay of Donostia-

⁸ En relación a este asunto, ver la imagen de *Gaur Egun* (*This is not CNN*) (2002) de Ibon Aranberri, así como la anteriormente citada *Benta-Haundi* de Asier Mendizabal. Los dos artistas se han referido de distintas maneras en algunas de sus obras al formalismo escultórico de la Escuela Vasca.

⁹ En relación a este asunto, ver la imagen de *Horizontes* (2001-2007) de Ibon Aranberri, a partir de la producción gráfica de Chillida para diversas instituciones.

⁸ On this, see the image *Gaur Egun* (*This is not CNN*) (2002) by Ibon Aranberri, as well as the previously cited *Benta-Haundi* by Asier Mendizabal. The two artists have both referred (in different ways) in some of their works to the sculptural formalism of the Basque School.

⁹ On this, see the image *Horizontes* (2001-2007) by Ibon Aranberri, from the graphic production of Chillida for different institutions.

Modu paraleloan, Bilboko Arte Ederren Fakultateko artista talde batek bere egin zituen joera kontzeptuala zein gisa bereko joerak, Iruñeko jardunaldietan harrera txarra izan zuten joerak, alegia.



CVA (María Luisa Fernández, Juan Luis Moraza)
Limite (implosión), 1982

eta berriz agertzen zaizkion ardurak garatzen ditu, esaterako, bariazio erritmikoa edo objektuaren eta haren inguruko espazioaren arteko harremana. *Haizearen orrazia* euskal paisaiaren ikono bihurtu da, eta obra horrek teknikaren industriaren eta diseinuaren arteko batasuna behar izan zuen. Bada, huraxe espazio naturalean eskultura modernista modu organikoan txertatzeko plan baten erantzuna zen.

Eskultura formalistak paisaia hartzen hasi ziren heinean, 80ko hamarkadan diskurtso postmodernoren hegemonia finkatzen hasi zen, eta hark justifikatzen zituen, nolabait, era berean finkatzen ari ziren gizarte postindustrialia eta pentsamendu neoliberalak. Orde-na berri horretan, kulturak erdiguneko posizioa hartzen zuen, artearen merkatuaren edo kultur politiken garapenak erakusten duen moduan; hala, artea bizimoduetan txertatu zen, utopismo modernoak pentsa ez zezakeen moduan txertatu ere.

Modu paraleloan, Bilboko Arte Ederren Fakultateko artista talde batek bere egin zituen joera kontzeptuala zein gisa bereko joerak, Iruñeko jardunaldietan harrera txarra izan zuten joerak, alegia. Haien artean ziren María Luisa Fernández (1955) eta Juan Luis Moraza (1960), 1979 eta 1985 artean Comité de Vigilancia Artística delakoa (Jagoletza Artistikorako Batzordea) osatu zutenak. Kanpokoaren ezintasuna onartzeko ikuspuntu postmodernoren bidetik, CVAk simulazioaren kultura berriari erantzun alegorikoak ematen zizkion. *Limite (implosión)* [=Muga (inplosioa)] (1982) lanean, zorua estaltzen duen markozatiek artearen mugen kritika egiten dute, errepresentazio piktorikoa adierazten duen egiturazko elementuaren desaktibazio eraginkorraren bidez. Artea bizi izaten ari zen inplosio-prozesuaren metafora ere badira, objektuari buruz teoriarekin batera

de la bahía donostiarra de La Concha, los tres módulos de acero colgados de las rocas se muestran a la mirada desde la plaza abierta al mar diseñada por Peña Ganchegui. Materialización de una serie iniciada en París en 1952, en el conjunto escultórico el artista desarrollará preocupaciones recurrentes, como la variación rítmica o la relación entre el objeto y el espacio que lo circunda. Convertida en icono del paisaje vasco, la intervención, que requirió de la unión de los esfuerzos de técnica, industria y diseño, respondía a un plan de integración orgánica de la escultura modernista en el espacio natural.

Al tiempo que las esculturas formalistas comenzaban a cubrir el paisaje, en los 80 se instalará la hegemonía del discurso postmoderno, así como la de la sociedad postindustrial y del pensamiento neoliberal a los que dará justificación ideológica. En el nuevo orden, la cultura ocupará una posición central evidenciada en el desarrollo del mercado del arte o las políticas culturales, formas que lograrán imbricar el arte en la vida de maneras que el utopismo moderno no llegó a imaginar.

Paralelamente, un grupo de artistas alrededor de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao hacía suyas las formas de corrientes como el conceptual que tan mala recepción tuvieron en los Encuentros de Pamplona. Entre aquéllos se contaban María Luisa Fernández (1955) y Juan Luis Moraza (1960), quienes entre 1979 y 1985 constituirán el Comité de Vigilancia Artística. Desde la aceptación posmoderna de la imposibilidad de un afuera, CVA ofrecía respuestas alegóricas a la nueva cultura del simulacro. Los fragmentos de marco que cubren el suelo en *Límite (implosión)* (1982) realizan una crítica de los límites del arte a través de la desactivación efectiva del elemento estructural que denota la representación pictórica. También son una metáfora del proceso de implosión que estaba experimentando el arte, con unas prácticas que se replegarían al espacio exposi-

San Sebastián, La Concha, the three steel modules set in the rocks face the sea from an open square designed by Peña Ganchegui. The realisation of a work that had begun in Paris in 1952, within this set of sculptures he would develop recurring preoccupations such as rhythmic variation or the relationship between object and the space surrounding it. Turned into an icon of the Basque landscape, the intervention, which required the joint efforts of technology, industry and design, fulfilled a plan for the organic integration of modernist sculpture in a natural space.

At the same time as formalist sculptures began to dot the landscape, in the 1980s the postmodern discourse took hegemonic root, as did a post-industrial society and the neoliberal thought that would justify both of them. In this new order culture came to occupy a key position, as demonstrated in the growth of the art market and cultural policies, developments which would manage to imbue art in everyday life in ways modern utopianism never imagined.

Simultaneously, a group of artists from around the Faculty of Fine Arts in Bilbao embraced several trends such as conceptualism, which had been so badly received at the Iruñea-Pamplona Meetings. These included María Luisa Fernández (1955) and Juan Luis Moraza (1960), who between 1979 and 1985 made up the Comité de Vigilancia Artística (CVA, Committee of Artistic Scrutiny). Since the postmodern acceptance of the impossibility of a fringe, CVA offered allegorical answers to the new culture of the simulacrum. The fragments of a frame that cover the floor in *Límite (implosión)* (The limit (implosion), 1982) make up a critique of the limits of art through the effective deactivation of the structural element which pictorial representation denotes. They are also a metaphor of the implosion process which art was experiencing, with certain practices that would fall back on exhibition space in order to reflect there on the object in relation to theory.

Juan Luis Moraza
*Fanal (Garden of
 Delights)*, 2001



gogoeta egiteko erakusketa-espazioaren baitan bildutako praktika izatearekin batera.

CVA desegin zenean, 1985ean, Morazak unibertso konplexu bat garatu zuen, alegoriaren indarrak txertaturik jarraitzen zuen unibertsoa. *MA(non É)DONNA* (1993), *Ornamento y delito* (=Apaingarria eta delitua) (1994) edo *Interpasividad* (=Interpasibotasuna) (1999) lanetan, adibidez, eskulturagileak sistemen formak eta diziplina zientifikoen mekanismoak baliatu zituen, tolesdurak, hedadurak eta bat-egiteak eraginez, eta artea berezko formak eta arauak dituen jakintza-esparru autonomo gisa agertzen du.

Euskal Herrian garai zaila izan zen 80ko hamarkada: gatazka armatuaren “beruneko urteak” eta industria-birmoldaketaren langabezia-urteak izan ziren. Punkaren ezandarako egoki zen giro nihilistan, Bilboko Arte Ederren Fakultatearen inguruan zebiltzan artistak subjektibotasun-formak eraiki nahian zebiltzan: euren artean ziren Fernandez eta Morazaz gain, Angel Bados (1945), Txomin Badiola (1957) edo Pello Irazu (1963). Egin ere subjektibotasuna eraikitzen den modu-moduan egiten zuten deserrotze-ariketaren bidez; bada, ariketa hori are premiazkoagoa zen nortasuna nonahiko gatazka gisa bizi zen inguruan. Hauste hori modu paradoxikoan hasi zen, Oteizaren obraren berrazterketa zehatzarekin batera, hain zuzen ere forma eztabaidaren zentroan hartzen zuen horrekin batera. Euskal Eskultura Berria etiketarekin etorri zen hura ere, etiketa hori Madriliko ARCO azokako merkatuak ezarri zion.¹⁰

¹⁰ Orokorrean Euskal Herritik kanpo egin bazuen ere bere praktika, Cristina Iglesias (1956) artistak euskarria partekatzen du Eskultura Berriarekin. Artistaren eskultura-praktikak formen eta materialen arteko tentsio-harremana aztertzen du: egindako materialean eginagatik, haren ezaugarriak ezeztatzen dituzten formak darabiltza, eta, bestalde, materialak forma horiek hartzeari erresis-

tivo para realizar allí una reflexión sobre el objeto en su relación con la teoría.

Una vez disuelto CVA en 1985, Moraza desarrollará un universo complejo e intrincado en el que el impulso alegórico seguirá visible. Como en *MA(non É)DONNA* (1993), *Ornamento y delito* (1994) o *Interpasividad* (1999), el escultor empleará las formas de los sistemas y mecanismos de las disciplinas científicas para, provocando pliegues, despliegues y colisiones, proponer un arte como ámbito de conocimiento autónomo con sus propias formas y normas.

En el País Vasco, los 80 serían tiempos difíciles, los de los años de plomo del conflicto armado y el paro de la reconversión industrial. En medio de un clima nihilista propicio para el estallido del punk, esos artistas alrededor de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, entre los que, además de Fernández y Moraza, se contarán escultores como Ángel Bados (1945), Txomin Badiola (1957) o Pello Irazu (1963), buscaban formas de construir su subjetividad. Y lo hacían de la manera en que se construye una subjetividad: a través de un ejercicio de desarraigo, aún más perentorio en un lugar donde la identidad es una cuestión ubicua vivida de manera conflictiva. Esta ruptura se iniciaría paradójicamente con una rigurosa revisión conjunta de la obra de Oteiza, que

Once the CVA had disbanded in 1985, Moraza would develop a complex intricate universe in which the allegorical impulse would continue to be visible. In works like *MA(non É)DONNA* (1993), *Ornamento y delito* (Ornament and crime, 1994) and *Interpasividad* (Interpassivity, 1999), the sculptor would employ the forms of systems and mechanisms from scientific disciplines as a means of –through provoking folding, unfolding and collisions– proposing art as a sphere of autonomous knowledge with its own forms and rules.

The 1980s were difficult times in the Basque Country, tense years marked by the armed conflict and unemployment as a result of industrial rationalisation. Amid this climate of nihilism which encouraged the punk explosion, those artists associated with the Faculty of Fine Arts in Bilbao –amongst which, besides Fernández and Moraza, one also found sculptors like Ángel Bados (1945), Txomin Badiola (1957) and Pello Irazu (1963)– sought forms in which to construct their subjectivity. And they did so in such a way as to construct one subjectivity: through an exercise in uprooting, even more pressing in a place where identity is a ubiquitous issue experienced in a conflictive way. This break would paradoxically begin with a rigorous joint revision of



Txomin Badiola.
*El amor es más
frío que la muerte*
(1996-1997)

Eskultura Berriaren hermetismoa uneko tentsioen isla zen. Urruntzeko asmoa zuten arren, artistok euren inguruan bildu ziren.

Eskultura Berriaren hermetismoa uneko tentsioen isla zen. Urruntzeko asmoa zuten arren, artistok euren inguruan bildu ziren. Eskulturagile horiek, Jose Ramon Sainz Morquillas (1947) artistarekin eta Xabier Saenz de Gorbea (1951) kritikariarekin batera, EAE (Euskal Artisten Elkarte) sortu zuten 1983an, eskualdeko Euskal Eskolaren ereduari jarraiki. Elkar-tearen sorrera-ekintza Bilboko Arte Ederren museo-tik Oteizaren eskultura bat bahitzea izan zen. Salaketa-modu bat izan zen: gestore publikoen utzikeriak agerian utzi zuen ekintza artistiko baten arrakasta sinbolikoa, bai eta artisten eta gestoreen arteko ohiko harreman eza ere.¹¹

Txomin Badiola artista dugu Eskultura Berriaren tentsioa, jarraipenaren eta haustearen artekoa, ondoen adierazten duenetako bat. 1988an Oteizaren *Propósito experimental* (=Esperimentazio-asmoa) izeneko antologia-erakusketaren komisarioa izan zen La Caixa Fundazioan, eta gero Londresen eta New York-en bizi izan zen tarte luzez. Ekintza sinboliko bikoitz horren bidez, alegia, “aita” aldarrikatu eta era berean “bera gabe konpontzearen” ekintzaren bidez, artistaren praktikan mugarri bat ezarri zen, eta orduan hasi ziren egituratzen artistaren ezaugarriak. Muntaiaren logika jakin bati jarraiki, haren obren artean eskultura-egiturak, bideoak, irudiak, testuak eta objektuak daude, orotariko kultur zeinudunak,



Cristina Iglesias. *Pavilion Suspended in a Room (II)*, 2005

tentzia egiten diote. Hala gertatzen da *Titulu gabea (Celosía III)* (1998) lanean zein *Pavillion suspended in a room (II)* (2005) lanean, non forma organikoaren trentzatzeek hormak osatzen dituzten, baina horma horiek ez dute gunea ixten ez eta ikustea galarazten ere, mugak jartzen dituzte, mugen markak dira; bada, tentsio horren bidez, espazio berriak sortzen dira, eta argia material berri gisa agertzen da espaziotan.

¹¹ Elkartasunik gabeko beste une bat zekarren gogora 1927an Aurelio Artetak 1924an irekitako Arte Moderno-aren museoko zuzendari gisa dimisioa eman zueneoak. Udalarekin izandako eztabaida baten ondorioz etorri zen, Gauguinen koadro batzuk erosi gura izan zituela-eta.

colocaría la forma en el centro de sus debates. También con la etiqueta común de Nueva Escultura Vasca, adjudicada por el mercado de la feria madrileña ARCO.¹⁰

El hermetismo de la Nueva Escultura reflejaba las tensiones del momento. A pesar de su voluntad de distanciamiento, estos artistas en modo alguno se retrajeron de su entorno. El acto fundacional de la asociación EAE (Euskal Artisten Elkarte), creada en 1983 siguiendo el modelo provincial de la Escuela Vasca y encabezada por aquellos escultores además de artistas como José Ramón Sainz Morquillas (1947) o el crítico Xabier Sáenz de Gorbea (1951), fue el rapto de una escultura de Oteiza del museo de Bellas Artes de Bilbao. El gesto de denuncia de la desidia de los gestores públicos evidenciaría la eficacia simbólica de una acción artística así como la habitual incoordinación entre artistas y gestores.¹¹

Txomin Badiola será el artista que mejor ejemplifique la tensión entre continuidad y ruptura de la Nueva Escultura. En 1988, comisariará *Propósito experimental*, la exposición antológica de Oteiza en la Fundación La Caixa, y se instalará en Londres y más

Oteiza's work, which would put form at the centre of the debate; and also with the label New Basque Sculpture, invented for the market at the Madrid ARCO fair.¹⁰

The close secrecy of New Sculpture reflected the tensions at that time. In spite of its willingness to distance itself, these artists never retreated from their environment. The Euskal Artisten Elkarte (EAE, Basque Artists' Association) was created in 1983 following the provincial model established by the Basque School and was led by those sculptors as well as artists like José Ramón Sainz Morquillas (1947) and the critic Xabier Sáenz de Gorbea (1951). Its foundational act was to kidnap an Oteiza sculpture from the Fine Arts Museum in Bilbao. This gesture denouncing the idleness of public management demonstrated the symbolic effectiveness of an artistic act together with the typical lack of communication between artists and administrators.¹¹

Txomin Badiola would be the artist who best exemplified the tension between continuity and rupture within the New Sculpture. In 1988, he would curate *Propósito experimental*, an anthological exhibition

¹⁰ Aunque desarrollará su práctica fuera del País Vasco, Cristina Iglesias (1956) compartirá con la Nueva Escultura el mismo medio. En su práctica escultórica explora la relación de tensión entre formas y materiales: formas que parecen anular las condiciones del material en el que están construidas y materiales que se resisten a esas formas. Como sucede en *Sin título (Celosía III)* (1998) o *Pavillion suspended in a room (II)* (2005), donde el trenzado de formas orgánicas construye muros que ni cierran ni ciegan, sino que delimitan y marcan umbrales, esta tensión genera espacios en los que la luz se aparece como un nuevo material.

¹¹ Y que recordaba otro momento de desencuentro, el de la dimisión del pintor Aurelio Arteta en 1927 como director del museo de Arte Moderno inaugurado en 1924 debido a un enfrentamiento con el Ayuntamiento cuando trató de comprar unos Gauguin.

¹⁰ Even though she developed her art outside the Basque Country, Cristina Iglesias (1956) would share the same medium as the New Sculpture. In her sculpture, she explores the relationship of tension between forms and materials: forms which seem to erase the conditions of the material in which they are made and materials which resist those forms. This is the case in *Sin título (Celosía III)* (No title (Lattice III), 1998) and *Pavillion suspended in a room (II)* (2005), in which the intertwining of organic forms builds walls that neither close nor block, but instead delimit and mark out thresholds, this tension generates spaces in which light appears like a new material.

¹¹ And which recalled another disagreement: that concerning the resignation of the painter Aurelio Arteta in 1927 as director of the Museum of Modern Art, inaugurated in 1924, due to a confrontation with the town hall when he tried to buy some Gauguins.



Txomin Badiola. *Bañiland 6* (1990-1992)



esaterako, Godard, Fassbinder eta Pasoliniren zinea, euskal ikonografia, *rocka*, generoaren diskurtsoa edo maskarada.

Haren praktikaren oinarritzko ardura deserrotze ironikoaren eta askatu ezinaren melankoliaren artean ari da joan-etorrian, eta, nolabait, sistemak osatzeko espazio eskultorikoaren potentzialtasunean datza. Espazioan, eszenaratze jakin batek objektuen eta subjektuen arteko harremanak ezartzen ditu, irrikazkoak betiere. *Bañiland* (1990-1992) serieko motiboetako batean eskulturaren kontzeptzio hori, alegia, eskultura espazio-drama gisa jotzea, biltzen da. Izan ere, 1990ean Irunberriko arroilan aurkitu zituzten Nafarroa komandoko kideen gorpuen posizioa berre-raikitzen duen prentsa-irudiaren serigrafiafak lotura-gaitasunari buruz eta izaera sinbolikoko espazioak aktibatzeke harremanei buruz hitz egiten digu.

Artearen *boom* globalaren baitan, 80ko hamarkadaren bukaeran lehenbiziko arte-zentroak inauguratzen hasi ziren. Horien arteko bat da, kasurako, Arteleku, 1986an ireki zituena ateak Donostian. Hurrengo hogeitau urteetan, Oteizaren amets pedagogikoak egia bihurtu ziren “artearen toki” horretan, praktika-laboretegi gisa eraikia baitzen, praktika zentzu zabalean ulertuta, diskurtsoa ere barruan hartuta.

Aldaketa latzak bizi izan ziren garaian hasi zen marxan zentroa: Berlingo harresiaren erortzea eta haren ondoriozko ideologiaren bukaera, edo globalizazio-prozesuen abiada handitzea, esaterako. Azken horren

adelante en Nueva York. Esta doble operación simbólica de reivindicar al “padre” y “arreglárselas sin él” marcará un hito en su práctica, cuyos rasgos constitutivos se armarán entonces. Siguiendo una lógica de montaje, sus obras integran estructuras escultóricas, vídeos, imágenes, textos y objetos que contienen signos culturales tan diversos como el cine de Godard, Fassbinder y Pasolini, la iconografía vasca, el rock, el discurso de género o la mascarada.

El asunto central de su práctica, que bascula entre el desapego irónico y una imposibilidad melancólica de desprenderse, es la potencialidad del espacio escultórico para generar sistemas. En ese espacio, una puesta en escena dada determina relaciones entre objetos y sujetos que son siempre pulsionales. Uno de los motivos de su serie *Bañiland* (1990-1992) recoge esa concepción de la escultura como drama espacial. La serigrafía del dibujo de prensa que reconstruye la posición de los cuerpos de los miembros del comando Nafarroa hallados en la Foz de Lumbier en 1990 habla de la capacidad de los vínculos y las relaciones para activar espacios de carácter simbólico.

Parte del boom global del arte, a finales de los 80 comenzarán a inaugurarse los primeros centros artísticos. Arteleku, que abrirá sus puertas en 1986 en Donostia-San Sebastián, será uno de ellos. Durante los siguientes veinte años, los sueños pedagógicos de Oteiza se verán encarnados en este “lugar del arte” que se constituirá en laboratorio de la práctica, entendida ésta en un sentido expandido que englobará lo discursivo.

El centro iniciará su andadura en un momento de cambios dramáticos, provocados entre otros por la caída del muro de Berlín, y la consiguiente proclamación

by Oteiza in the La Caixa Foundation, and set up in London, later settling in New York. This dual symbolic operation, reclaiming “the father” and “arranging things without him,” would mark a milestone in his art, whose main features would take shape at this time. Following a logic of montage, his works integrate sculpture structures, videos, images, texts and objects which contain cultural signs as diverse as the films of Godard, Fassbinder and Pasolini, Basque iconography, rock, gender discourse and masquerade.

The central element of his work, which hovers between ironic indifference and the impossible melancholy of detaching oneself, is the potential of the space of sculpture to generate systems. Within that space, a given *mise-en-scène* determines relationships between objects and subjects which are always impulsive. One of the motives behind his series *Bañiland* (1990-1992) takes up that conception of sculpture as spatial drama. The drawing screen press which reconstructs the positions of the dead bodies of members of ETA’s Nafarroa cell found in the Irunberri (Lumbier) Canyon in 1990 speaks about the capacity of links and relations to activate spaces of a symbolic nature.

As part of the boom in global art, the first artistic centres were inaugurated in the late 1980s. Arteleku, which opened its doors in 1986 in Donostia-San Sebastián, would be one of these. In the next twenty years, Oteiza’s pedagogical dreams would be fleshed out in this “place of art” that would become a practice laboratory, with this understood in a wide sense that included the discursive.

This centre would start life at a time of dramatic change, due amongst other factors to the fall of the Berlin Wall and the subsequent proclamation of the end of ideology, as well as the acceleration

Artista izan nahi zuten emakumeek feminismoaren diskurtsoak zein azpi-kulturak emandako erresistentzia-espazioan aurkitu zuten haien praktika eraikitze bidea. Hala, nortasun-politikak nagusi ziren hamarkadan, emakumeen artista-belaunaldi berri bat sortu zen.

ondorioz, artearen legitimazio-bideak berrantolatu behar izan ziren; jadanik ez zuten erdigunea-periferia logika jarraitzen, non euskaldunen kasuan, adibidez, Madrileko galerietatik igarotzea beharrezkoa izaten baitzen. Horrez gain, 80ko hamarkadako merkatuaren zori onak atzera egin izana ere hortxe da, bai eta erakusketak egiteko espazioen falta ere; bada, horrek guztiak bultzatu zuen artistak euren estudioetara bueltatzea. Estudioa bera ere aldaketa-prozesuan zen; izan ere, ordutik aurrera estudioa koaderno batean zein ordenagailu bateko disko gogor batean sartzeko modukoa zen.

Espiritu heterodoxoarekin, kritikoarekin eta irekiarekin, eta Santi Eraso (1953) eta Miren Eraso (1960-2009) buru zituen lantaldearekin, Arteleku harrera-gune bihurtu zen. Izan ere, tailer-formatuak, zentroaren egiturazko elementu horrek, biltzea eta trukitzea ahalbidetzen zuen. Besteren artean, Badosek eta Badiolak elkarrekin zuzendutako 1994ko eta 1997ko tailerrak nabarmendu behar dira: handik artista-belaunaldi berri bat atera zen. Belaunaldi hark gero eta argiago zuen berezko subjektibotasun baten jabe izango baziren, artearen sistematik kanpo zen testuingurua baino ez zela balizkoa; alegia, beste artista batzuen konplizitatearekin norberak eraikitzen zuena. Prozesuan, badirudi deiadar egiten zutela Euskal Eskolari lotutako nozio modernoek: nortasunak, herrikidetasunak, jatorri komunak, talde-kohesioak eta belaunaldien arteko gurutzatzeak. 90eko hamarkadan, ostera, deiadarrak bestelako soinua zuen: nortasun-gatazkaren zarata zen atzeko musika, eta kulturaren azpiko fenomenoek agerrarazi egin zituzten talde-nortasun txikiak eta periferikoak, “herri” zein “aberri” gisako nozioen muga finkoetatik harago zihoazenak.

Artista izan nahi zuten emakumeek feminismoaren diskurtsoak zein azpi-kulturak emandako erresistentzia-espazioan aurkitu zuten haien praktika eraikitze bidea. Hala, nortasun-politikak nagusi ziren hamarkadan, emakumeen artista-belaunaldi berri

del fin de las ideologías, o la aceleración de los procesos de globalización. Consecuencia de esta última será la reordenación de las vías de legitimación del arte. Éstas ya no seguirán la lógica centro-periferia, que en el caso de los artistas vascos había implicado el paso obligado por las galerías madrileñas. A esto se añadirán el retraimiento del mercado tras la bonanza de los 80 y la falta de espacios en los que exponer, que favorecerán un repliegue a los estudios que, también en proceso de cambio, cabrán ahora en un cuaderno o el disco duro de un ordenador.

Con su espíritu heterodoxo, crítico y abierto y con un equipo humano liderado por Santi Eraso (1953) y Miren Eraso (1960-2009), Arteleku se convertirá en un lugar de acogida. El formato de taller, elemento estructural del centro, favorecerá el encuentro y el intercambio. Entre otros, destacarán los dos que dirigirán conjuntamente Bados y Badiola en 1994 y 1997, de los que saldrá una nueva generación de artistas. Ésta tomará pronto conciencia de que, para hacerse con una subjetividad propia, el único contexto posible es aquél que, ajeno al del sistema del arte, tú te construyes con la complicidad de otros artistas. En este proceso parecen resonar las nociones modernas de identidad, pertenencia, origen común, cohesión de grupo y cruce intergeneracional de la Escuela Vasca. En los 90, lo hacían sin embargo con un timbre distinto: con el ruido de fondo del conflicto identitario, los fenómenos subculturales harán aflorar identidades colectivas pequeñas y periféricas que desbordaban los límites rígidos de nociones totalizadoras como “pueblo” o “nación”.

Aquellas mujeres que querían ser artistas encontraron en discursos como el feminismo o la subcultura espacios de resistencia con los que construir una práctica. En una década dominada por las políticas de identidad, surgirá una generación de artistas, en su mayoría escultoras, como Ana Laura Aláez (1965), Miren Arenzana (1965), Lucía Onzain (1964) o Reacción-Erreakzioa (Reaction), formado por Estibaliz Sadaba (1963)

of globalisation processes. One consequence of the latter would be the reordering of the means of legitimising art. These would no longer follow the centre-periphery logic, which in the case of Basque artists had implied an obligatory passage through the galleries of Madrid. To this would be added the contraction of the market after the prosperity of the 1980s and the lack of spaces in which to exhibit, which would favour a withdrawal into studios which, also amid a process of change, would now fit a notebook or computer hard drive.

With its heterodox, critical and open spirit and a team led by Santi Eraso (1953) and Miren Eraso (1960-2009), Arteleku became a refuge. The workshop format, a structural element of the centre, would encourage meeting and exchange. Amongst others, two such workshops would stand out: those directed jointly by Bados and Badiola in 1994 and 1997, from which a new generation of artists would emerge. This generation would soon realise that, in order to achieve one's own subjectivity, outside the art system, you create yourself with the complicity of other artists. It would seem that the modern notions of identity, belonging, common origins, group cohesion and intergenerational crossover associated with the Basque School resonate within this process. In the 1990s, it was done with a different timbre: with the background noise of the identity conflict, subcultural phenomena would encourage an outburst of small peripheral collective identities which went beyond the rigid limits of totalizing notions like “people” or “nation.”

Those women who wanted to be artists found in discourses such as that of feminism or subculture spaces of resistance with which to construct a practice. In a decade dominated by the politics of identity, a generation of artists (mostly sculptors) would emerge, such as Ana Laura Aláez (1965), Miren Arenzana (1965), Lucía Onzain (1964) and Reacción-Erreakzioa (Reaction), made up of Estibaliz Sadaba (1963) and Azucena Vieites (1967). This collective

Gero ere bide beretik jarraitu zuen Okarizek: bideo- eta argazki-baliabideak erabiltzen zituen, akzioaren eta haren erregistroaren arteko harremanetan sakontzeko.



Itziar Okariz. *Si tú eres tú y yo soy yo, ¿quién es el más tonto de los dos?* (2009)

bat sortu zen; haien arteko gehienak eskulturagi-leak ziren, hala nola, Ana Laura Alaez (1965), Miren Arenzana (1965), Lucía Onzain (1964) zein Reacción-Erreakzioa, Estibaliz Sadabak (1963) eta Azucena Vieites (1967) buru zirela. Fanzineak argitaratuta eta tailerrak eta mintegiak antolatuta, diskurtso feminista lekuko testuingurura hurbiltzea eta itzultzea lortu zuen kolektibo horrek.

Emakumeen talde horretako kide zen Itziar Okariz (1965). Badosen eta Badiolaren lehenbiziko taillerrean *Red Light* (1995) egin zuen. Bideo horretan artistaren lan-ezaugarri nagusiak azaltzen dira: baliabideen ekonomia eta autosufizientzia, emana nahiz autoinposaturikoa. Hala, artista bera da egilea, bai eta bere burua egiten grabatzen duena ere. Musikaren erritmoan dantzan, teknologia *Do It Yourself* baliatzeak punkarekin duen loturaren berri ematen digu; Siouxsie & The Banshees kantaren hautaketaz harago doa lotura hori, gainera.

Gero ere bide beretik jarraitu zuen Okarizek: bideo- eta argazki-baliabideak erabiltzen zituen, akzioaren eta haren erregistroaren arteko harremanetan sakontzeko. Artistaren gorputz-ekintzak, hizkuntzako enuntziatuak, kulturak konnotaturiko formak dira, komunikatzeko eta identifikatzeko balio dutenak; hala dakusagu *Meando en espacios públicos y privados* (=Gune publiko eta pribatueta txiza eginez) (2001), *Trepar edificios* (=Eraikinetan gora egitea) (2003) edo *Irrintzi* (2007) lanetan.

Ekintzok hainbat testuingurutan errepikatu izan ditu. Hain zuzen ere, “errepikaparen konpultsioa” artistaren metodologiako elementu nagusietako bat da, beti ezberdina den errepikapenaren edo “gauza bera baina beste bat” delakoaren esparru ezegonkorra esploratzeko bidea ematen diona. Horixe da *Si tú eres tú* (=Zu zu baldin bazara) (2010) lanaren kasua. Bi lagun mikrofono batean hizketan ari dira. Umetako broma ezagun bateko silogismo erako paradoxa-zatiak esaten ditu batek, eta besteak errepikatu: “Ni ni banaiz, eta zu zu bazara, nor da bion artean



Itziar Okariz. *Red Light (Saltando en el estudio de Marta)*, 1995

y Azucena Vieites (1967). A través de la publicación de fanzines y la organización de talleres y seminarios, este colectivo acercará y traducirá el discurso feminista al contexto local.

A este grupo de mujeres artistas pertenecerá Itziar Okariz (1965). Durante el primer taller de Bados y Badiola realizará *Red Light* (1995). El video retrata una forma de trabajo caracterizada por una economía de medios y una autosuficiencia que serán tanto dadas como autoimpuestas. Así, la artista es quien hace y quien se registra a sí misma haciendo. Bailando frente a la cámara al ritmo de la música, el uso *Do It Yourself* de la tecnología revela un vínculo con el punk más allá de la elección de la canción de Siouxsie & The Banshees.

Okariz continuará empleando los medios del vídeo y la fotografía con el objetivo de profundizar en la relación de tensión entre la acción y su registro. Realizadas con el cuerpo, sus acciones son enunciados lingüísticos, formas culturalmente connotadas que sirven para comunicarse e identificarse, como en *Meando en espacios públicos y privados* (2001), *Trepar edificios* (2003) o *Irrintzi* (2007).

Estas acciones las repetirá en diferentes contextos. La “compulsión a la repetición”, un elemento central de su metodología, le permitirá explorar el territorio inestable de la diferencia en la repetición o de lo mismo como otro. Ése es el caso de *Si tú eres tú* (2010). Dos personas hablan ante un micrófono. Una enuncia y otra replica fragmentos de la paradoja con forma de silogismo irresuelto de una conocida

would translate and bring feminist discourse into a local context by publishing fanzines and organising workshops and seminars.

Itziar Okariz (1965) was a member of this group of women artists. In Bados and Badiola’s first workshop, she produced *Red Light* (1995). The video portrays a form of work characterised by an economy of means and a self-sufficiency that would be just as much a given as they were self-imposed. This way, it is the artist who makes and records herself making. Dancing in front of the camera to the rhythm of the music, the use of do-it-yourself technology reveals a link with punk beyond the choice of a song by Siouxsie & the Banshees.

Okariz would continue using the medium of video and photography with the aim of exploring more deeply the tense relationship between her activity and her record of this. Made with the body, her actions are linguistic formulations, culturally related forms which serve to communicate and identify oneself, as in *Meando en espacios públicos y privados* (Peeing in public and private spaces, 2001), *Trepar edificios* (Climbing buildings, 2003) and *Irrintzi* (Yell, 2007).

She repeats these actions in different contexts. The “compulsion to repeat,” a key element of her work, allows her to explore the unstable territory of difference in repetition or the self as other. This is the case in *Si tú eres tú* (If you are you, 2010). Two people speak in front of a microphone. One enunciates and the other repeats fragments of the paradox as a form of unresolved syllogism of a well-known children’s

Guggenheim Bilbao museoa zabaldu izanak hiri berezi bihurtu zuen Bilbo, hiri-marka fenomeno gisa aztertzeke azterketa-objektu bihurtu zuen; ikergai ziren, esaterako, turismo globala edo kultur kontsumoaren patroia berriak.

kokolena?”. Etengabeko errepikapenek ezinezko egiten dute “ni”, “zu” eta “bien artean kokolena” (edo “hiruen artean kokolena”) zein den jakitea. Jatorrizko paradoxa nahasi egiten da erantsitako nortasun eta bestelakotasun ezberdinekin, eta gorputz batetik bestera makinaria koreografiko batean salto egiten dute denek.

1997az geroztik, Euskal Herria iruditeria kolektiboan “arte garaikidearekin” uztartu zen. Guggenheim Bilbao museoa zabaldu izanak hiri berezi bihurtu zuen Bilbo, hiri-marka fenomeno gisa aztertzeke azterketa-objektu bihurtu zuen; ikergai ziren, esaterako, turismo globala edo kultur kontsumoaren patroia berriak. “Bilbo efektua” gainbehera zegoen industria-gunea turismo-gune bihurtzean zetzan, eta Frank Gehryren eraikin ikonikoa –izen handiko museoa eta erakusketa handien habia– motore zen inguruan erreforma urbanistikoa eraginez.

Proiektuari ekitean, euskal erakundeen helburua hauxe zen: Nerbioi ibarra krisi sakonetik ateratzea eta batez ere gatazka politikoagatik ezagun zen herrialdearen irudi gaurkotua ematea. Ekimenaren arrakastak Bilbo hiri-eredu, denek kopiatu nahi zuten eredu, bihurtu zuen. Hala ere, ekuazioaren hainbat elementu, ez soilik sorpresa-faktoreak, efektua errepikaezina izatea egiten dute. Elementu horietako bat izan zen, hain zuzen ere, *joint venture* delakoaren jatorrizko anomalia. Horren bidez, Estatu Batuetako museo pribatu baten sukurtsala defentsa burugorgerako eta nortasun etniko gutxituko eskualde txiki europar baten sinbolo bihurtu zen. Urte batzuk lehenago ezinezkotzat joko zen fenomeno hura, eta, hala ere, ez zen arrotza izan, zeri eta garaturik zegoen kapitalismoaren zeinuen ideologiaren disoluzio-prozesuei esker.

“Guggenheim efektua” gisa ezagutua, fenomenoak iritsi aurretik ere erakarri zuen jendea. Artearen munduan batez ere itxaronaldia kritikoa izan zen;

broma infantil: “Si yo soy yo y tú eres tú, ¿quién es la más tonta de las dos?”. Las repeticiones sucesivas hacen imposible determinar quién es “yo”, quién tú” y quién “la más tonta de las dos” (o “de las tres”). La paradoja originaria se retuerce con las reasignaciones de identidades y alteridades, que saltan de un cuerpo a otro en una maquinaria coreográfica.

joke: “If I am I and you are you, who is the sillier of the two?” Successive repetitions make it impossible to determine who is “I,” who is “you” and who “is the sillier of the two” (or “of the three”). The original paradox turns on reassigning identities and othernesses, which leap from one body into another in a choreographic machine.

A partir de 1997 el País Vasco pasará a asociarse en el imaginario colectivo al “arte contemporáneo”. La inauguración del museo Guggenheim Bilbao convertiría la ciudad vasca en excepcional objeto de estudio de fenómenos como las ciudades-marca, el turismo global o los nuevos patrones de consumo cultural. El “efecto Bilbao” consistirá en la exitosa conversión de una zona industrial en declive en destino turístico a través de una reforma urbanística cuyo motor será el icónico edificio de Frank Gehry, que alojará un museo de renombre y grandes exposiciones.

El objetivo de las instituciones vascas al embarcarse en el proyecto era sacar la cuenca del Nerbion de una profunda crisis y ofrecer una imagen renovada de un país conocido sobre todo por su conflicto político. El éxito de la iniciativa convertirá a Bilbao en el modelo que toda ciudad querrá copiar. Sin embargo, muchos elementos de la ecuación, no sólo el factor sorpresa, harán irreplicable el efecto. Uno de ellos será la anomalía originaria de la *joint venture*, por la cual una sucursal de un museo privado estadounidense se erigirá en símbolo de una pequeña región europea significada por la defensa tozuda de una identidad étnica minoritaria. Este fenómeno, años atrás impen-sable, no resultará extraño en medio de los procesos de disolución ideológica de los signos en la era del capitalismo avanzado.

Localmente conocido como “efecto Guggenheim”, el fenómeno seducirá a todos antes incluso de llegar a ser. Dentro del mundo del arte, esa expectación será mayormente crítica, como lo evidencian los rostros

From 1997 onwards, the Basque Country would come to be associated with the collective imaginary of “contemporary art.” The inauguration of the Guggenheim Museum Bilbao would transform the Basque city into an exceptional object of study for phenomena such as the city-brand, global tourism and the new patrons of cultural consumption. The “Bilbao effect” would consist of the successful conversion of a declining industrial area into a tourist destination through an urban reform whose driving force would be Frank Gehry’s iconic building, which would house a renowned museum and major exhibitions.

The goal of the Basque institutions in embarking on this project was to lead the Nervión basin (the industrial area of greater Bilbao) out of a deep crisis and offer up a renovated image of a country known most of all for its political conflict. The success of the initiative would make Bilbao a model that every city wanted to copy. However, numerous elements in the equation –not just the surprise factor– would make this effect impossible to repeat. One of these was the original anomaly of the joint venture, by which one branch of an American private museum would be established as the symbol of a small European region characterised by its stubborn defence of a minority ethnic identity. This phenomenon, unthinkable years before, did not seem so strange amid the processes of ideologically dissolving symbols in the era of advanced capitalism.

Known locally as the “Guggenheim effect,” the phenomenon would seduce everyone even before it was



Asier Pérez González
Kissarama (2001)

hala erakusten dute *Intervenciones urbanas* (=Eskuhartze urbanoak) tailerreko kideen aurpegierek. Tailerra Antoni Muntadasek zuzendu zuen 1994an: argazkietan tailerreko parte-hartzaileak etorkizuneko eraikinaren maketari begira daude, museoaren bulegoetara egindako bisita batean.

Atzera bueltarik gabeko aldaketa-prozesu bateko lekukoak izateko aukerak erakarrita, artearen alorreko hainbat profesional iritsi ziren Bilbora 90eko hamarkadan; haien artean zen Franck Larcade (1969), 1997an consonni produktorea sortu zuena. Bere bokazio programatikoa erakusketa-espaziotik kanpo lan egitea zen. Artista frantses-euskaldun hori, Asier Pérez Gonzalezekin (1970) batera, Euskal Herrian “Harreman-estetikak” sartzearen arduraduna izan zen. Aipatutako praktika horien helburua gizarte-esparruan barneratzeko eta txertatzeko artea egitea da.¹² 2000n, Pérez Gonzalezek consonnirekin batera bar Bioko jarri zuen abian. Bilbotik kanpo, bestelako harreman-ekimenak ere jarri zituen martxan; esaterako *Funky Baskenland* (2000) Utrechtan edo *Kissarama* (2001) Belfasten.

Irudi digitalaren zein Interneten sasoian, eta zirkuitu itxiko kamerak hirian eztanda egiten zuen unean, garaiko ikur bihurtu ziren “dena ikusi” nahia eta teknika berrien—baina era berean laster zaharkitzen direnen—bidezko bistaratze erabatekoa, panoramikoa eta panoptikoa. Consonniren lehenengo proiektuetako bat Sergio Pregoren (1967) 1998ko *Tetsuo* (*Bound to Fail*) izan zen, eta azaldu dugun desio horren erakusgarri

¹² Harreman-estetikak praktika artistikoen multzo bat dira, Rirkrit Tiravanija (1961), Liam Gillick (1964), Pierre Huyghe (1962) edo Philippe Parreno (1964) gisako artistek 90eko hamarkadan garatzen hasi ziren praktika artistikoen multzoa. Nicolas Bourriaudek 1998an teorikoki definitu zituen *Esthétique relationnelle* liburuan (ed. Les Presses du réel).

de los participantes de “Intervenciones urbanas”, taller dirigido en 1994 en Arteleku por Antoni Muntadas, en unas fotografías en las que aparecen mirando la maqueta del futuro edificio en una visita a las oficinas del museo.

Atraídos por la posibilidad de asistir en tiempo real a un proceso de cambio sin retorno, diversos profesionales del arte llegarán en los 90 a Bilbao, entre ellos, Franck Larcade (1969), que en 1997 fundará la productora consonni con la vocación programática de trabajar fuera del espacio expositivo. El artista vasco-francés será junto a Asier Pérez González (1970) responsable de la introducción en el País Vasco de las “Estéticas relacionales”, prácticas cuyo ánimo será producir un arte que se inserte y penetre en el espacio social.¹² En 2000, Pérez González pondría en marcha en colaboración con consonni el bar Bioko. Fuera de Bilbao, activará otras iniciativas relacionales, como *Funky Baskenland* (2000) en Utrecht o *Kissarama* (2001) en Belfast.

realised. In the art world, this expectation was mostly critical, as evinced by photographs of participants looking at a model of the future building in a visit to the museum offices as part of the “Urban interventions” workshop directed by Antoni Muntadas in Arteleku in 1994.

Attracted by the possibility of taking part, in real time, in a process of change with no going back, different art professionals would arrive in Bilbao in the 1990s. Amongst these was Franck Larcade (1969), who founded the consonni production company in 1997 with the programmatic vocation of working outside the exhibition space. The French Basque artist would be, together with Asier Pérez González (1970), responsible for introducing “relational aesthetics” into the Basque Country: practices whose aim was to produce art that fit into and penetrated the social space.¹² In 2000, Pérez González would set up the Bioko bar in collaboration with consonni. Outside Bilbao, he would activate other relational initiatives such as *Funky Baskenland* (2000) in Utrecht and *Kissarama* (2001) in Belfast.

En medio de la explosión de la imagen digital, Internet y las cámaras de circuito cerrado en el espacio urbano, el ansia de “verlo todo”, de una visualización total y panóptica a través de medios técnicos siempre nuevos destinados a quedar obsoletos será uno de los signos de los tiempos. Uno de los proyectos primeros de consonni, la serie de Sergio Prego (1967) *Tetsuo (Bound to Fail)* de 1998, reflejará críticamente ese deseo. Cada vídeo es el resultado del montaje

Amid the explosion of digital images, the internet and closed circuit cameras in urban spaces, the longing to “see everything,” a total panoptic visualisation through constantly new-fangled technical methods designed to eventually become obsolete, would be a major sign of the times. One of consonni’s first projects, the series by Sergio Prego (1967), *Tetsuo (Bound to Fail)* in 1998, would critically reflect that desire. Each video is the result of a montage

¹² Las estéticas relacionales son un conjunto de prácticas que artistas como Rirkrit Tiravanija (1961), Liam Gillick (1964), Pierre Huyghe (1962) o Philippe Parreno (1964) comenzarán a desarrollar en los 90, y que Nicolas Bourriaud definirá teóricamente en 1998 en *Esthétique relationnelle* (ed. Les Presses du reel).

¹² Relational aesthetics are a set of practices which artists like Rirkrit Tiravanija (1961), Liam Gillick (1964), Pierre Huyghe (1962) and Philippe Parreno (1964) began to develop in the 1990s, and which Nicolas Bourriaud would define theoretically in 1998 in his *Esthétique relationnelle* (ed. Les Presses du reel).

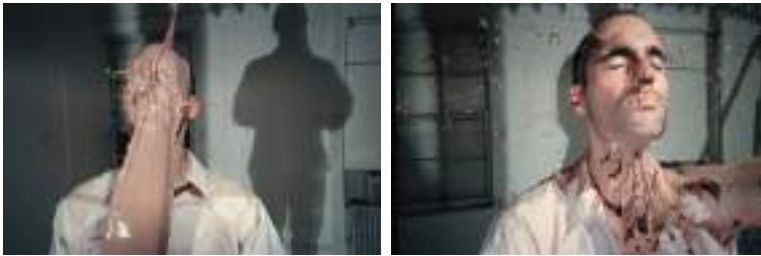


kritikoa da. Zirkuluan jarritako dozenaka kamerak era berean jaurtitzen dituzte argazkiak, artista ekintza bat egiten ari den artean (salto egin, pintura-ontzi bat jaurti...). Bideo bakoitza argazki horiekin muntaiak eginez lortzen da. Lortutako mugimendua ez da ekintzarena, ezpada denboran esekitako artistaren gorputza 360^o-tan inguratzen duen kamera birtual batena. Jaurtitako pintura-zurrusta materia solido bihurtzen da, eta une batez objektu eskultoriko izatera iristen da.

Bideook¹³ planteatzen dutena honako da: mugimendua era berean gertatutakoen segida legez baino ezin daitekeela agertu; halaber, Pregoren jarduteko moduaren beste ezaugarri batzuen berri ere ematen dute: prozesu jakinetan aplikaturiko prozedura gisa erabilitako “teknika” abiapuntutzat hartuta, esku-ragarri den teknologiaz gainera, metodo propioak erabiliz, dispositiboak eraiki gura dira. Dispositibo horien bidez, ezaugarri fisikoen mugetatik aske den gorputzaren espazioa mugatu gura da. Eraikiak direnez gero, espazioa eta denbora errealitate birtual gisa ikusarazi nahi dira, eta haiei buruzko pertzepzio-arrarifikatzeak, sentitzeko efektuak, sortu gura dira.

Gaur, *Hemen*, *Orain* izenek durundi egin zuten berriro 2001ean: Bilboko Arte Ederren museoa atzera ireki zeneko erakusketa bateko izenburuan agertu

¹³ Lotutako bideoak dira: *Mr. Pequeño abandona toda esperanza* (1996) (Mr Txikik esperantza oro bertan behera utzi du), *Home* (1999) edo *Ciclo* (Zikloa) (2009).



Sergio Prego
Home (2001)

de las instantáneas captadas por decenas de cámaras analógicas colocadas en círculo y disparadas simultáneamente mientras el artista realiza una acción (saltar, lanzar un cubo de pintura). El movimiento resultante no es el de la acción, sino el de una cámara virtual que rodea en 360º el cuerpo del artista suspendido en el tiempo. El chorro de pintura arrojado muta en materia sólida, y un instante se convierte así en objeto escultórico.

Estos vídeos,¹³ que plantean la imposibilidad de representar el movimiento más allá de hacerlo como sucesión de simultaneidades, recogen otros de los rasgos del hacer de Prego: partiendo de una noción de “técnica” entendida como procedimiento aplicado a un proceso, construir dispositivos con métodos propios al margen de la tecnología disponible; delimitar a partir de esos dispositivos un espacio que el cuerpo ocupa liberado de los condicionantes físicos; crear efectos de enrarecimiento sobre la percepción que evidencien el espacio y el tiempo como realidades virtuales en tanto que construidas.

of snapshots captured by dozens of analogic cameras positioned in a circle and set off simultaneously while the artist undertakes some activity (jumping, throwing a bucket of paint). The resulting movement is not one of action, but rather that of a virtual camera that goes 360º around the artist’s body suspended in time. The stream of paint hurled is transformed into solid material, and an instant is thus converted into an object of sculpture.

These videos,¹³ which suggest the impossibility of representing any movement beyond making it like a succession of simultaneous moments, incorporate three other features of Prego’s make-up: starting from a notion of “technique” understood as procedure applied to a process, constructing devices through his own methods regardless of the technology available; through those devices, delimiting a space the body occupies free of physical determinants; and creating effects which strain perception that demonstrate space and time as virtual and at the same time constructed realities.

Los nombres *Gaur*, *Hemen*, *Orain* volverían a resonar en 2001. Lo harían en el título de una de las exposiciones con las que se reabría el Museo de Bellas

The words *Gaur*, *Hemen*, *Orain* would resonate once more in 2001, forming the title of one of the exhibitions with which the Fine Arts Museum of Bilbao

¹³ Otros trabajos en vídeo relacionados son *Mr. Pequeño abandona toda esperanza* (1996), *Home* (1999) o *Ciclo* (2009).

¹³ Other related video works include *Mr. Pequeño abandona toda esperanza* (Mr Small abandons all hope, 1996), *Home* (1999) and *Ciclo* (Cycle, 2009).

Euskal Herrian Guggenheim-Bilbaok irudikatutako homogenizazioa bezalako faktore disolbatzaileak agertu baziren ere, eta ekonomia-egoera oso ona bazen ere, nortasun-gatazka oraindik argitu gabe zegoen.

ziren. Guadalupe Etxebarria eta Bartomeu Mari izan ziren mostrako komisarioak, eta han aurkeztu ziren artisten lanei buruzko irakurketa genealogikoa eta belaunaldi bidezkoa egitea izan zen orduko asmoa. Artista gehienak Euskal Eskola bizi izan zen artean jaio ziren. Karrera artistikoa 80ko hamarkadan hasi zuten Dario Urzay (1958), Irazu, Moraza eta Badiola artistek. Bada, euren obrek belaunaldien arteko zubilana egin zuten.

Horien arteko azkenak honako hau esan zuen urte bat lehenago euskaraz argitaratzen zen egunkari bakarrean, *Egunkarian*, alegia: “Ordua da Euskal Herriko artistek ikurrina Jasper Johnsek Estatu Batuetako bandera erabiltzen zuen modu berean balia dezaten: ironiaz eta sentimentaltasunik gabe”. Badiolaren hitzak sareen sarea jendearen bizimoduetan sartu berri zegoela etorri ziren: une horretan ari ziren homogenizatorako joerak handitzen, berezkoa den hori galtzeko mende bukaerako antsietatea ere indartzen ari zen, eta lekuan lekukoaren eskaera gero eta handiagoa zen.¹⁴

Antsietatea indartsuagoa zen tentsioak modu gatazkatsuan agertzen ziren lekuetan. Euskal Herrian Guggenheim-Bilbaok irudikatutako homogenizazioa bezalako faktore disolbatzaileak agertu baziren ere, eta ekonomia-egoera oso ona bazen ere, nortasun-gatazka oraindik argitu gabe zegoen. Ikurra lanerako material gisa hartuta, ikusizko arteak tentsio horietan sakontzeko bitarteko eraginkorrenak izan ziren. Telebistak parodia gisa jaso aurretik, Badiolak eta Badosek Artelekun antolaturiko tailerretatik pasatako hainbat artistak ordura arte traumatikoak izanagatik tabuak ziren ikur batzuei barrenak atera zizkieten, egiteke zegoen exorzismo-lana euren gain hartuta.

¹⁴ Esaldia bat zetorren denboran *Gara* egunkariko *Mugalari* gehigarria agertzearekin; bada, bertako arte-atala hainbat profesional independentek koordinatzen zuten, eta hamarkada batez tokiko arte-komunitatearen elkargune bihurtu zen.

Artes de Bilbao. El título de la muestra, comisariada por Guadalupe Echevarría y Bartomeu Marí, revelaba su ánimo de establecer una lectura en clave genealógica y generacional de los artistas allí representados. Éstos habían nacido en su mayoría durante los años de la Escuela Vasca. La obra de Darío Urzay (1958), Irazu, Moraza y Badiola, cuyas carreras comenzaron en los 80, trazaría puentes generacionales.

El último de éstos había declarado un año antes en *Egunkaria*, único diario publicado en euskera: “Ya va siendo hora de que en el País Vasco los artistas traten la *ikurriña* de la misma manera que Jasper Johns utilizaba la bandera estadounidense, con ironía y falta de sentimentalismo”. Badiola pronunciaba la frase en un momento en que la red de redes acababa de irrumpir en la vida de la gente, aumentaban las tendencias a la homogeneización y la ansiedad finisecular ante la pérdida de lo propio y la demanda de lo local crecían exponencialmente.¹⁴

Esa ansiedad será mayor allí donde las tensiones se manifiestan de forma conflictiva. En el País Vasco, a pesar de la aparición de factores disolventes como la homogeneización representada por el Guggenheim-Bilbao o un alto grado de bienestar económico, el conflicto identitario permanecerá irresuelto. Con los signos como materia de trabajo, las artes visuales serán el medio que más eficazmente explore esas tensiones. Tiempo antes de que la televisión los incorporara en clave paródica, varios artistas pasados por los talleres de Badiola y Bados en Arteleku destriparían unos signos hasta entonces tabú por traumáticos, iniciando así una labor de exorcismo pendiente.

reopened its doors. The title of the show, curated by Guadalupe Echevarría and Bartomeu Marí, revealed its aim to establish a genealogical and generational reading of the artists represented there. These had mostly been born during the years when the Basque School functioned: works by Darío Urzay (1958), Irazu, Moraza and Badiola, whose careers began in the 1980s, marked out generational bridges.

Badiola had declared a year before in *Egunkaria*, the only newspaper published in Euskara: “It’s about time that artists in the Basque Country treated the *ikurriña* in the same way that Jasper Johns used the American flag, with irony and a lack of sentimentalism.” Badiola said this at a time when the internet had just burst into people’s lives, homogenous tendencies were on the rise and fin-de-siècle anxiety about the loss of one’s own and the demands of the local were growing exponentially.¹⁴

This anxiety would be greater still where tensions took on a more conflictive form. In the Basque Country, the identity conflict remained unresolved, despite the emergence of factors such as the homogenisation represented by the Guggenheim-Bilbao or high levels of economic wellbeing that might have encouraged its disappearance. With symbols such as the material which they worked with, the visual arts would be the medium that most effectively explored these tensions. Well before television would embrace them in parody, several artists who had attended Bados and Badiola’s workshops in Arteleku would strip down symbols that had been until then taboo due to their traumatic nature; thereby initiating the pending task of exorcism.

¹⁴ La frase también coincidía en el tiempo con la aparición del suplemento *Mugalari* del diario *Gara*, cuyo espacio dedicado a las artes visuales, coordinado de forma independiente por distintos profesionales, se convertiría a lo largo de una década en lugar de encuentro e intercambio de la comunidad artística local.

¹⁴ His words also coincided at the time with the appearance of the *Mugalari* supplement in the newspaper *Gara*, whose space dedicated to the visual arts, coordinated independently by different professionals, would become over a decade a place of encounter and exchange for the local artistic community.



Jon Mikel Euba

1: *K.Y.D.* (2001)

2: *Negros (S,M,M)* (2000)

3: *Pandamask 2* (2000)

4, 5: *Gatika Doble Final* (2001)

Gaur Hemen Orain erakusketako hainbat obratan argi ikus daitezke ikurrok. Jon Mikel Eubaren (1967) *K.Y.D.* lanaren gisako beste batzuetan, nahita egin gabe ere, hurbileko elementuak (lagunak, norberaren autoa, inguruko paisaiak) erabili izanak lekuan lekuko klabean egindako interpretazioak zekartzan, nahi eta nahi ez. Haren bideoa trilogia baten zati da, zenbait gazte lotan, edo hilik, ageri dira auto baten barruan; bada, prozesu bat ixten da *Gatika Doble Final*, *Pandamask* edo *Negros* piezen bidez, non artistak dispositibo edo gailu berbera darabilen. Dispositibo hori mugatua da, elementu hauek baino ez ditu: kamera bakar bat, grabatzen duten pertsona batzuk, grabatuak diren pertsonak, paisaia generiko bat eta auto bat; besterik ez. Noizean behin kamera-begi gisa jokatuz, autoa masa eskultoriko legez hartzen da, eta autoaren barruaren eta kanpoaren bidez antolatzen da ekintzaren, mugimenduaren eta figuren espazioa. Gailua honako baldintza hauei lotzen zaie: grabaketa “purua”, irudia ekintza performatibo gisa eraikitzeko prozesua edo egitura sendoak lortzeko orotariko erreferentzia gehiegizkoak biltzea.

2002an beste instituzio bat berrireki zen. Artelekuren berregokitze fisikoak berarekin zekarren “euritako-egitura” gisa norabidetzea, beste hainbat ekimen independenteren –Rodriguez Fundazioa, Amasté, DAE edo Mugatxoan– babes gisa, alegia. Egitura txiki



En *Gaur Hemen Orain*, algunas obras emplearán de forma explícita esos signos. En otras, como *K.Y.D.* de Jon Mikel Euba (1967), sin haber una intención expresa, el uso de elementos próximos (amigos, el coche propio, paisajes cercanos) llevará inevitablemente a interpretaciones en clave local. El vídeo pertenece a una trilogía que muestra unos jóvenes dormidos o tal vez muertos dentro de un coche, y que cerrará un proceso con piezas como *Gatika Doble Final*, *Pandamask* o *Negros* en las que el artista trabajará con un dispositivo limitado a una cámara, unas personas que graban y otras que son grabadas, un paisaje genérico y un coche. Actuando en ocasiones como ojo-cámara, el coche es tratado como una masa escultórica con un dentro y un afuera que organiza el espacio de la acción y el movimiento de las figuras. El dispositivo se pondrá al servicio de premisas como la fidelidad a un registro “puro”, el proceso de construcción de imagen como acción performativa o el sometimiento de una acumulación de referentes variopintos y excesivos a una estructura férrea.

In *Gaur Hemen Orain*, some works used these symbols explicitly. In others, such as *K.Y.D.* by Jon Mikel Euba (1967), without explicitly intending to, the use of immediate elements (friends, one’s own car, nearby landscapes) inevitably brings with it local interpretations. The video belongs to a trilogy which shows some young people sleeping or perhaps dead inside a car, and which would close a process with pieces such as *Gatika Doble Final* (Two-part ending *Gatika*), *Pandamask* and *Negros* (Blacks) in which the artist works with a method limited to one camera, some people who film and others who are filmed, a generic landscape and a car. Acting on occasion like a camera-eye, the car is treated like a mass of sculpture with an inside and an outside that organises the space of the action and the movement of the figures. The method serves premises such as loyalty to a “pure” recording, the process of constructing an image as a performative action, and submitting an accumulation of excessive multi-coloured references to a rigid structure.

En 2002, otra institución celebraba su inauguración. La remodelación física de Arteleku conllevaba su reorientación como estructura paraguas de iniciativas independientes como Fundación Rodríguez, Amasté, DAE o Mugatxoan. Estas estructuras pe-

In 2002, another institution would celebrate its inauguration. The physical reshaping of Arteleku brought with it its reorientation into an umbrella structure for independent initiatives such as the Rodríguez Foundation, Amasté, DAE and Mugatxoan.



- 1: Arteleku kanpotik ikusita, 2002ko ekainean, *Garai Txarrak*-en inaugurazio-egunean / Vista general del exterior de Arteleku en junio de 2002, el día de la inauguración de *Garai Txarrak* [memoria] / General outside view of Arteleku in June 2002, the day of the inauguration of *Garai Txarrak* [memoria]
- 2: Xabier Salaberria. *Garai Txarrak* (*Sin título*), 2002



horiek, inaugurazio-katea bezalaxe, arte garaikidearen boom-aren miraila ziren. Historian lehenengo aldiz, bizirik ziren artisten obren prezioek gora egin zuten, hildako artisten lanen prezioen bestekoak izatera iritsi ziren.

Berrinaugurazioan, *Garai Txarrak* [Memoria] aurkeztu zen, Ibon Aranberriren (1969) ideia, hamar artista ingururen parte-hartzearekin. Izenburuak berak adierazten du esperientzia garaikidearen oinarritzko auzia: esperientzia historikoaren krisia. Hamar urte geroago, 2011ko azaroan, Urumea ibaiak gainezka egin eta zentroaren dokumentazio-fondoak urpean geratu zirenean, ordea, izenburuak oihartzun profetikoak hartu zituen.

Garai Txarrak lanean, Xabier Salaberriak (1969) Artelekuko *hallean* eskultura-altzari bat eraiki zuen, hiztegi modernoan inspiratutako formaduna, zentroaren ikurretako bat bihurtu zena. Une horretan eskultura ez dago “arte-lekuan”. Testuinguruaren bitartekari eta konponbide gisa baliatzen du diseinua artistak, eta horiek lortzeko moduen berri ematen du aipaturiko artefaktu hibridoak. Ekimenean parte hartu zuten beste bi artista izan ziren Iñaki Garmendia (1972) eta Asier Mendizabal (1973). Euren lanak dira, hurrenez hurren, *Azken bideoa* eta *Desartxibo* izeneko liburua. Zerbait egunen buruan, bi artista horiek *Goierri Konpeti* aurkeztu zuten. Dokumental-lak Goierriko koadrila baten joan-etorriak jasotzen ditu. Eskualde horretan biltzen da muturreneko eskal ikur-amalgama: nekazal- eta industria-giroen arteko tentsioa, espainola eta euskara, haran estuak,



Iñaki Garmendia, Asier Mendizabal
Goierri Konpeti (2002)

queñas, así como la cadena de inauguraciones, eran reflejo de un boom del arte contemporáneo. Por primera vez en la historia, los precios de la obra de artistas vivos empezaban a alcanzar los reservados a artistas ya muertos.

Durante la reinauguración, se presentó *Garai Txarrak [Memoria]* (Malos Tiempos [Memoria]) que, ideado por Ibon Aranberri (1969), reuniría intervenciones de una decena de artistas. El título apuntaba a una cuestión central de la experiencia contemporánea, la crisis de la experiencia histórica. Diez años más tarde, en noviembre de 2011, cuando las inundaciones provocadas por el desbordamiento del Urumea enterraron bajo el agua parte de los fondos documentales del centro, el título adquiriría ecos extrañamente proféticos.

En *Garai Txarrak*, Xavier Salaberria (1969) construirá para el hall de Arteleku un mueble-escultura de formas inspiradas en el vocabulario moderno que pasará a ser uno de los símbolos del centro. El artefacto híbrido ilustra los modos en los que el artista emplea el diseño como solución y mediación con el contexto. Otros dos de los artistas participantes fueron Iñaki Garmendia (1972) y Asier Mendizabal (1973), quienes realizarán *Azken bideoa* [El último vídeo] y el libro *Desartxibo* respectivamente. Pocos días después, los dos presentaban *Goierri Konpeti*. El documental sigue durante un año los ives y venires de una cuadrilla del Goierri, una comarca que aglutina una amalgama de signos extremos de lo vasco, como son la tensión entre lo rural y lo industrial y el castellano

These small structures, together with the chain of inaugurations, reflected the boom in contemporary art. For the first time in history, the price of works by living artists began to approximate those reserved for now dead artists.

During the re-inauguration there was a presentation of *Garai Txarrak [Memoria]* (Bad times [Memory]), devised by Ibon Aranberri (1969), which included interventions by some ten artists. The title indicated a key question in the contemporary experience: the crisis of historical experience. Ten years later, in November 2011, when inundations resulting from the Urumea River bursting its banks flooded the centre's documents archives, the title would acquire strangely prophetic overtones.

In *Garai Txarrak*, Xabier Salaberria (1969) would construct a piece of furniture-sculpture for the foyer in Arteleku, inspired in its form by the modern vocabulary, which would become one of the symbols of the centre. The hybrid artefact illustrates the ways the artist employs design as a solution and mediation with the context. Two more participating artists, Iñaki Garmendia (1972) and Asier Mendizabal (1973), made *Azken bideoa* (The last video) and the book *Desartxibo* (De-archive), respectively. A few days later, the two of them presented *Goierri Konpeti* (Goierri contest). The documentary followed the comings and goings of a group of friends in the Goierri, a region which brings together an amalgam of central Basque symbols, such as the tensions between the rural and the industrial and Spanish and Euskara,



Phil Collins. *Real Society* (2002)

ekonomia oparoa eta politika arloko polarizazioa. Bada, eskualdeko fabriketako gizon langileek gutxi hitz egiten dute, eta autoen kustomizazioarako pasioak lotzen ditu elkarrekin. Mendi arteko errepi-deetan zehar doazen automobileren buruzko pelikula analisi soziologikotik harago doa, baina: fondoaren eta figuraren erretratua da, antsietate maskulinoa kontenplaziotik bezainbat klaustrofobiatik duen paisaiaren aurka agertzen den talde-manifestazioaren erakusgarri da.

DAEko (Donostiako Arte Ekinbideak) Peio Agirre (1972) eta Leire Bergara (1973) komisario-lanetan aritu zireneko *Front Line Compilation* ekimenaren parte izan zen *Goierrri Konpeti*. DAEk, mende aldaketan komisarioak zuen rol berria azpimarratu zuen: egoera-sortzaile eta artistaren laguntzaile. *Front Line Compilation* Donostiako ekimenean gatazka politikoak bizi zituzten bi eskualde europarretako –Ipar Irlandako eta Euskal Herriko– artisten obrak bildu zituen. Belfasteko arte-eszenako zenbait artistek paisaia lokalean txertatutako proiektuak egin zituzten: *Haizearen orrazia* atzean zela, entzungailuetatik Susan Philipszen (1965) ahotsa entzuten da *Wild is the Wind* kantatuz; Phil Collinsen (1970) *Real Society* erretratu sozial intimista bat da. Argazki-sesio baten emaitza da aipatutako lana, eta sesio horretan Maria Cristina luxuzko hotelean orotariko biluztasun-graduetan argazkiak atera nahi izan zutenek parte hartu zuten.



Susan Philipsz. *Wild is the Wind* (2002)

y el euskera, valles encajonados, bonanza económica y polarización política. A esos hombres jóvenes que trabajan en las fábricas de la zona, hablan poco y celebran juntos les une una misma pasión por la customización de coches. Esta película de automóviles que atraviesan carreteras entre montañas trasciende el análisis sociológico; es un retrato de fondo y figura, donde una manifestación grupal de la ansiedad masculina se muestra contra un paisaje tan contemplativo como claustrofóbico.

Goierri Konpeti se presentó como parte de *Front Line Compilation*, comisariado por Peio Aguirre (1972) y Leire Vergara (1973), de DAE (Donostiako Arte Ekinbideak). DAE señalaría en el cambio de siglo el nuevo papel del comisario como generador de situaciones y acompañante del artista. *Front Line Compilation* reunió en Donostia-San Sebastián la obra de artistas de dos regiones europeas inmersas entonces en conflictos políticos, el Norte de Irlanda y el País Vasco. Varios artistas de la escena artística de Belfast realizaron proyectos que se integrarían en el paisaje local: contra el fondo del *Peine del viento*, se escuchaba desde unos altavoces la voz quebradiza de Susan Philipsz (1965) cantando *Wild is the Wind*; *Real Society* de Phil Collins (1970) es un retrato social intimista, producto de la sesión fotográfica a la que se presentaron todos aquéllos que deseaban sacarse una foto en diversos grados de desnudez en una suite del lujoso hotel María Cristina.

narrow valleys, economic boom and political polarisation. These young men who work in factories in the area speak little and have fun together, and are united by the same passion for customising cars. This film about cars which traverses mountain roads transcends social analysis; it is a portrait of background and figures, where a group display of male anxiety is set against a landscape which is both contemplative and claustrophobic.

Goierri Konpeti was presented as part of *Front Line Compilation*, curated by Peio Aguirre (1972) and Leire Vergara (1973), from the DAE (Donostiako Arte Ekinbideak) organisation. The DAE would herald at the turn of the century the new role of curators in generating initiatives and accompanying artists. *Front Line Compilation* brought together in Donostia-San Sebastián the work of artists from two European regions then immersed in political conflicts: Northern Ireland and the Basque Country. Several artists from the Belfast art scene undertook projects which incorporated the local landscape: against the background of the *Peine del viento*, the brittle voice of Susan Philipsz (1965) singing "Wild is the Wind" could be heard emanating from loudspeakers; *Real Society* by Phil Collins (1970) is an intimate social portrait, the product of a photo session attended by anyone who wanted to be photographed in a different stage of undress in a suite at the luxury Hotel María Cristina.



Iñaki Garmendia. *Red Light / Straight Edge* (2005)

Bienalak zabaltzea da arte garaikideak mendelaldaketan ekarritako *boom* globalaren fenomeno adierazgarrienetako bat. Euskal Herria fenomeno horren eszenatoki puntuala izan zen, hain zuzen ere 2004an Donostia Manifesta ekitaldien bosgarren edizioko egoitza izan zenean. Bestalde, bienaletan euskal artistak izatea ohiko bihurtu zen. Hala, Iñaki Garmendiak *Kolpez Kolpe* aurkeztu zuen 2002ko Taipei bienalean. Bideoan tokiko punk-rock musika-talde taiwandar baten entseguak eta emankizun bat jasotzen du, non *euskal rock erradikaleko* bertsiok egiten diren. Artistaren beste lan batzuetan legetxe, atzeratzeez eta denbora hilez osatutako itzulpen-ariketa horren helburua *rocka* kultur fenomeno gisa, talde-liturgia gisa eta imajinario sentimental gisa aztertzea da. 2005eko *Red Light / Straight Edge* lanean kamera itsatsi egiten da Nadia eta Josetxoren gorputz eta aurpegietan; artean, biak ere iluntasunean bakarturik, izenburuko abestiak *a capella* kantatzen dituzte. Erregistraturik dagoena interpretearen mendekotasun bikoitza da: testuaren diziplinarenganako mendekotasuna eta kameraren intrusioarenganako mendekotasuna.

Euskal Herriaren nazioartekotasuna egiaztatu zuen aldizkako ekitaldia Documenta XII izan zen. Alemaniako Kassel hirira erromesaldian eramaten dituen bost urteroko gertakizunak, 2007an, Jorge Oteizaren eta Ibon Aranberriren obra jaso zuen. "Ehun eguneko erakusketan" izandako presentzia bikoitz hori bi artista horien aintzatespena izan zen, nolabait. Bai



Ibon Aranberri. *Política hidráulica* (2003-2007)

La proliferación de bienales será uno de los fenómenos que mejor ilustrará el boom global del arte contemporáneo en el cambio de siglo. El País Vasco será escenario puntual del fenómeno cuando en 2004 Donostia-San Sebastián se convierta en la sede de la quinta edición de Manifesta. Por otro lado, la participación de artistas vascos en bienales se hará habitual. Así, Iñaki Garmendia realizará *Kolpez Kolpe* durante la bienal de Taipei de 2002. El vídeo recoge los ensayos y la actuación de un grupo de punk-rock taiwanés con versiones del *rock radical vasco*. Como en otros de sus trabajos, el objeto de este ejercicio de traducción compuesto de demoras y tiempos muertos es el rock como fenómeno subcultural, liturgia colectiva e imaginario sentimental. En *Red Light / Straight Edge* de 2005, la cámara se pega a los cuerpos y los rostros de Nadia y Josexo, mientras cada uno, aislado en la oscuridad, interpreta las canciones del título a capella. Lo que se registra es un doble sometimiento del intérprete: a la disciplina del texto y a la intrusión de la cámara.

Documenta XII será el evento periódico que certificará la internacionalización del arte del País Vasco. El acontecimiento que cada cinco años arrastra en peregrinación a los amantes del arte a la ciudad alemana de Kassel contará en su edición de 2007 con la obra de Jorge Oteiza e Ibon Aranberri. Esta doble presencia en la gran “exposición de los cien días” supondrá el reconocimiento de los dos artistas. También el de un contexto



The proliferation of biennials would be one of the best illustrations of the global contemporary art boom at the turn of the century. The Basque Country would be the fleeting home of this phenomenon when, in 2004, Donostia-San Sebastián became the headquarters of the fifth edition of Manifesta (the European Biennial of Contemporary Art). Elsewhere, the participation of Basque artists in biennials became more and more typical. Thus, Iñaki Garmendia produced *Kolpez Kolpe* (Blow by blow) during the 2002 Taipei Biennial. The video contains practice sessions and performances by a Taiwanese punk rock group doing cover versions of songs associated with Basque radical rock. As in his other works, the goal of this work of translation made up of delays and time-outs in the rehearsing process is rock as a subcultural phenomenon, a collective liturgy and a sentimental imaginary. In *Red Light / Straight Edge* (2005), the camera focuses on the bodies and faces of Nadia and Josexo while each of them, isolated in darkness, sings songs a cappella from the title. What is recorded is a dual subjection of the artist: to both the discipline of the text and the intrusion of the camera.

Documenta XII would become the periodical event to certify the internationalisation of art in the Basque Country. This event, which every five years attracts the pilgrimage of art lovers to the German city of Kassel, had among its exhibits for the 2007 edition work by Jorge Oteiza and Ibon Aranberri. This dual presence at the grand “exhibition of one hundred



Ibon Aranberri
 1: *Gaur Egun (This is not CNN)* (2002)
 2, 3: *Horizontes* (2001-2007)
 4: *Organigrama* (2010)



eta belaunaldien arteko konplizitateari esker ehundutako arte-testuinguru batena ere.

Kasseleko Neue Galerietako hormetako batean esekita, hamarka gainjarritako argazki markodunek osatzen zuen instalazioa. Irudiak, ezberdinak baziren ere, antzekoak ziren. Haietako bakoitzak urtegi baten aire-ikuspegia jasotzen zuen. Aranberrik 2004an hasitako proiektu baten fruitu, azpiegitura erraldoiek eragindako alterazio masiboetan jartzen du arreta *Política Hidráulica* lanak. XX. mendeaz geroztik erakita –alegia, planifikazioaren bidez etorkizuna menderatzeko karra duen mende modernoaz geroztik–, lekuen memorian duen eraginak ikur dira zibilizazio-dinamikan, porrot egiten duen makinaria entropia sortzailea balira bezala.

Aranberrik espazioan sakabanaturiko eskultura-forma gisa antolatzen ditu lanerako darabiltzan materialak (argazkiak, bere pelikulak zein besteak, egiazko mapak zein irudikatutakoak, dokumentuak, artefaktuak, etab.). 2011ko *Organigrama* erakusketan (Bartzelonako Tapias Fundazioan aurkeztutako lan indibiduala) bezalatsu, geroko artxibategien forma espekulatiboa hartzen dute materialok, planifikazio modernoaren determinismoari aurre jarrita. Artistak linguistikaren bidez jarduten du, desplazamendu semantikoaren baliabideen bitartez. Alde batetik, *Política Hidráulica* lanean, markodun argazkien gainjartze estratigrafikoak irudi ororen egituraren azalekotasuna agertzen du. Beste alde batetik, markoaren errepikapen seriatuak naturak kulturarenganako duen mendekotasuna ikur



artístico tejido gracias a la complicidad intergeneracional.

Una instalación compuesta por decenas de fotografías enmarcadas y superpuestas contra la pared en la Neue Galerie de Kassel. Aunque distintas, todas las imágenes se asemejan. Cada una de ellas recoge la vista aérea de un pantano. Fruto de un proyecto que Aranberri inició en 2004, *Política Hidráulica* se fija en las alteraciones masivas del paisaje provocadas por las grandes infraestructuras. Construidas a partir del XX –el siglo moderno empeñado en dominar el futuro a través de su planificación–, sus efectos sobre la memoria de los lugares son emblemas de la dinámica civilizatoria como maquinaria fallida generadora de entropía.

Aranberri organiza los materiales con los que trabaja (fotografías y películas propias o ajenas, mapas reales o imaginarios, documentos y artefactos, etc.) en formas escultóricas expandidas en el espacio. Estos materiales, como se mostraba en 2011 en *Organigrama*, su individual en la Fundació Tàpies de Barcelona, toman, frente al determinismo de la planificación moderna, la forma especulativa de los archivos prospectivos. Sobre ellos, el artista opera lingüísticamente a través de recursos de desplazamiento semántico. Por un lado, en *Política Hidráulica*, la superposición estratigráfica de las fotografías enmarcadas apunta a la superficialidad constitutiva de toda imagen. Por otro, la repetición seriada del marco señala el paisaje como icono del sometimiento de la naturaleza a la cultura, así como los

days” implied recognition of both artists; as well as an interlaced artistic context thanks to this cross-generational involvement.

An installation made up of dozens of framed photographs attached to the wall of the Neue Galerie in Kassel. Although different, all the images were similar. Each one of them was of an aerial view of a reservoir. The result of a project which Aranberri began in 2004, *Política Hidráulica* (Hydraulic policy), it focused on huge changes in the landscape caused by major infrastructures. Such projects were built in the twentieth century –the modern century which was set on dominating the future through planning– and their effects on the memory of places are emblems of the civilising dynamic as faulty machinery causing entropy.

Aranberri organises the materials with which he works (his own or others’ photographs and films, real or imaginary maps, documents and artefacts, and so forth) in the form of sculptures expanded in space. These materials –as demonstrated in 2011 in *Organigrama* (Organigramme), his individual work for the Tàpies Foundation in Barcelona– take, as opposed to the determinism of modern planning, the speculative form of exploratory archives. The artist operates linguistically on these, through appeals to semantic displacement. On the one hand, in *Política Hidráulica* the stratigraphic superimposition of framed photographs points to the constitutive superficiality of all images. On the other, the serial repetition of the framework points to the landscape as an icon of



Juan Pérez Agirregoikoa. *¿Habéis cedido a vuestro deseo?* (2007)

bihurtzen du, bai eta kulturak paisaiaren genero piktorikoaren bitartez naturarenganako duen eragina ere, makina hondeatzaileena baino ezabaezina-goa eta sakonagoa.

“Zuen nahiari men egin diozue?” esaldiak egiten zion harrera urte hartako bisitariari Guggenheim-Bilbaoko atrioan esekitako pankartak. *Chacun à son goût* mostrako parte zen Juan Perez Agirregoikoaren (1963) obra, museoari berari ere galde egiten ziona. Hamabi euskal artistaren mostrako komisarioa Rosa Martinez zen. Kanean, ehunka farolatan esekitako afixetan, beste mezu bat irakur zitekeen: “GU”. Monosilabo horixe aukeratu zuen museoak hamargarren urteurrena ospatzeko lelo gisa, bertan biltzen baitziren izaera hibridoa adierazten duten bi etimologia: izena ematen dion abizenaren inisialak eta euskarazko 2. pertsona pluralaren izenordaina.

Chacun à son goût-ek beste hainbat esku-hartze berriazko bildu zituen; esaterako, Abigail Lazkozena (1972). *130,000 Years of Last Tendencies*-ek genero txikiago baten unibertso ironikoa eta fantastikoa hartzen du, hain zuzen ere marrazkigintzarena, eta harena ez den euskarri batera darama. Liburuari berezko zaion testuinguruaren translazioa egin eta erakusketa-aretoko zirkulazio publikora eramateak ahalbidetzen dio artistari irudia baliatzea horma baten jarraipen-eta haustura-sortzaile den makinaria gisa. Emaitza bixi horretan, hainbat gai esploratzen dira: markoaren gainezkatzea, ezberdintasuna errepikapenean, fardoaren eta figuraren arteko harremana, motibo seriatuaren eta kontakizunaren artekoa, etab.

Sala 306 lanean, Maider Lopezek (1975) museoko erakustaretoetako batean egiten du interbentzioa, Frank Gehryren horma kurbilineoen jarraipen gisa ager dadin aretoa. Eskulturagilearen interbentzioek espazioak markatzen dituzte, eta euren pertzepzioa aldatu egiten da. Artistaren 2008ko obretako bik, espazio urbanoan egindakoek –Shanghaiko Zendai

efectos del género pictórico sobre la primera, más indelebles y profundos aún que los de las máquinas excavadoras.

“¿Habéis cedido a vuestro deseo?”. La frase recibía ese mismo año al visitante desde una pancarta colgada en el atrio del Guggenheim-Bilbao. La obra de Juan Pérez Agirregoikoa (1963), parte de *Chacun à son goût*, una muestra de doce artistas vascos comisariada por Rosa Martínez, interpelaba también al museo. En la calle, otro mensaje se leía en cientos de carteles colgados de las farolas: “GU”. El monosílabo era el lema elegido por el museo para celebrar su décimo aniversario. En él se cruzaban dos etimologías que señalaban su naturaleza híbrida: las letras iniciales del apellido que le da nombre y el término que en euskera denomina el pronombre en primera persona del plural, “nosotros”.

Chacun à son goût reunirá otras intervenciones específicas, como la de Abigail Lazkoz (1972). *130,000 Years of Last Tendencies* toma el universo irónico y fantástico de un género menor, la ilustración, y lo lleva a un soporte que no le es propio. La traslación del contexto íntimo del libro al de circulación pública de la sala expositiva permite a la artista emplear el dibujo como maquinaria generadora de continuidad

nature’s submission to culture, in the same way as the effects of the pictorial genre on the former, even more indelible and profound than those of other excavating machines.

“Have you given in to your desire?” That year this question greeted visitors from a banner hung up in the atrium of the Guggenheim-Bilbao. The work by Juan Pérez Agirregoikoa (1963), part of *Chacun à son goût* (To each their own), a sample of twelve Basque artists curated by Rosa Martínez, also addressed the museum. Outside, another message could be read on hundreds of posters hung on streetlights: “GU”. The monosyllable was the slogan chosen by the museum to celebrate its tenth anniversary. It implied two etymologies which pointed to its hybrid nature: the first two letters of the surname which gave it its name and the first person plural pronoun in Euskara meaning “we.”

Chacun à son goût included other specific interventions, such as that of Abigail Lazkoz (1972). *130,000 Years of Last Tendencies* takes the ironic fantasy universe of a smaller genre, illustration, and puts it in an unfamiliar setting. Moving the intimate context of a book to the public circulation of an exhibition hall allows the artist to employ sketching as a machine with which to generate continuity and rupture



Abigail Lazkoz
130,000 years of last tendencies (2007)



Maidier Lopez. *Line of Sight* (2008)



Museumen egindako *Line off sight* eta Christchurcheko bienaleko *Off_Sight*— publizitate-iragarkiak ezabatzean dute oinarria: boluntarioen laguntzaz, ikusmenerako hesiak sortzen dira, eta paisaiaren argazki-bertsio “editatua” lortzen da.

Beste interbentzioetako batek, testuinguru hurbilaren inguruko uneko jarrera zalantzakorrari buruz galde egiten dio museoari. *Nom de Guerre* izeneko lanean, sugar bat dago pizturik etengabe lata baten barruan. Asier Mendizabalen instalazio horrek kaleetan jartzen diren beila-kriseiluak, gatazka politikoan izandako heriotzak gogorazten dituztenak, dakarzkigu gogora. Obraren fitxa teknikoan, materialen atalean azaltzen dira porlana, metala eta etanol-konbustioa, sortutako kea kanporatzeko zutabe erauzgailua aipatu gabe. Institutuzio-kritikarako¹⁵ operazio bat da, museoaren

¹⁵ Erakunde-kritika kontzeptualaren joera da, 60ko hamarkadan honako hauek bezalako artistek garatua: Michael Asher (1943), Daniel Buren (1938) edo Hans Haacke (1936). Joera hori logikaren eta erakunde artistikoen inguruan ari da. *Nom de Guerren* bezalaxe, erakunde-kritikaren parte-hartzeak negoziazioa ekar dezake. Ez da hala gertatzen, ordea, *Little Frank and his Carp* (2000) Andrea Fraser (1965) artistaren bideoan. Bideoa ezkutuko kamera batekin grabatuta dago. Consonnik produzitu zuen, eta Guggenheim-Bilbaon izandako ekintza bat jasotzen du, erakunde-kritika terminoa eman zuen artistak berak egina. Museoko bisitari bat balitz legez ageri da Fraser bideoan, soineko txiki bat soinean, museoko audio-gidaren ahots seduktoreari erantzuten dio, nola eta Gehryren eraikineko horma bihurtuetsuen kontra bere gorputza kartsuki igurtziz.



Andrea Fraser. *Little Frank and His Carp* (2001)

y ruptura en el muro. En el espacio enrarecido resultante, explorará distintos asuntos: desbordamiento del marco, diferencia en la repetición, relación entre fondo y figura, entre motivo seriado y relato, etc.

En *Sala 306*, Maider López (1975) intervendrá sobre una de las salas expositivas del museo para que se aparezca como una continuación de los muros curvilíneos del edificio de Frank Gehry. Las intervenciones de la escultora marcan los espacios para alterar así la percepción sobre ellos. Dos de sus obras de 2008 realizadas en el espacio urbano, *Line off sight*, en el Zendai Museum de Shanghai y *Off_Sight*, en la Bial de Christchurch, consistirán en el borrado de anuncios publicitarios con la ayuda de voluntarios que, al crear una coreografía de barreras visuales, producen una versión fotográfica “editada” del paisaje.

Otra intervención específica interpelará a un museo caracterizado por su actitud reticente con respecto de su contexto inmediato. En *Nom de Guerre*, una llama arde sin pausa dentro de una lata. La instalación de Asier Mendizabal recuerda a los pebeteros con los que se conmemoran en las calles las muertes del conflicto político. La ficha técnica de la obra enumera entre sus materiales el cemento, el metal y la combustión de etanol, sin citar la muy visible columna extractora que expulsa el humo producido. La operación de crítica institucional¹⁵ implicará a todo el



Asier Mendizabal
Nom de Guerre

on the wall. In the resulting rarefied space, she explores different issues: going beyond the framework, difference in repetition, the relationship between background and figure, between serial motives and telling a story, and so on.

In *Sala 306*, Maider López (1975) takes over one of the museum’s exhibition halls so that it appears to be a continuation of the curvilinear walls of Frank Gehry’s building. This sculptor’s interventions mark out spaces to thereby distort perception of them. Two of her 2008 works carried out in urban spaces—*Line off sight* in the Zendai Museum, Shanghai, and *Off Sight* in the Christchurch Biennial— consist of erasing advertising hoardings with the help of volunteers that, in creating a choreography of visual barriers, produce an “edited” photographic version of the landscape.

Another specific intervention addresses a museum characterised for its reticent attitude in regard to its immediate context. In *Nom de Guerre*, a flame burns endlessly inside a tin. Asier Mendizabal’s installation resembles censers with which the dead of the political conflict are commemorated. The credits of the work list amongst its materials cement, metal and ethanol combustion, without mentioning the very visible extractor tube which expels the smoke produced. The operation, an institutional critique,¹⁵

¹⁵ La crítica institucional es una corriente del conceptual desarrollada a fines de los 60 por artistas como Michael Asher (1943), Daniel Buren (1938) o Hans Haacke (1936) que opera sobre la lógica y las estructuras de las instituciones artísticas. Como en *Nom de Guerre*, una intervención de crítica institucional puede implicar la negociación con aquéllas. Eso no sucede en *Little Frank and his Carp* (2000), vídeo de Andrea Fraser (1965) grabado con cámara oculta. Producido por consonni, recoge una acción en el Guggenheim-Bilbao de la artista responsable de acuñar el término “crítica institucional”. Fraser aparece en el vídeo como una visitante del museo que, ataviada con un minivestido, responde a la seductora voz de la audio-guía

¹⁵ Institutional critique is a current of the conceptual developed in the late 1960s by artists like Michael Asher



Asier Mendizabal. *Bigger than a cult, smaller than a mass (one, two backdrops)* (2006)

sare fisiko osoa eta sail guztiak hartzen dituen, museoaren kanpoaldearen eta barnealdearen arteko harreman fisiko eta metaforikoa indarrez ezarriz.

Bigger than a cult, smaller than a mass (one, two backdrops) (2006) edo *Hard Edge* (2010) lanek bezalaxe, interbentzio horrek artistaren praktikaren ardatza ukitzen du, nahiz eta Mendizabalen obran modu periferikoan baino ez den agertzen; hain zuzen ere estetikaren eta ideologiaren arteko hartu-emanaren proiektu modernoak planteatutako soluziorik gabeko arazoa. Lanerako erabiltzen duen materialen berri ere ematen du; alegia, XX. mendean sortutako formen errepertorioa, utopia modernoek proiektatu zuten etorkizunaz bestelakoa den orainaldi baten ekonomia sinbolikoaren parte diren formen errepertorioa. Bada, forma eta ikur horiek abangoardia historikoen arloetakoak dira: ezkerreko mugimenduetakoak, zinema politikoarenak, punkarenak edo euskalduntasunaren erai-kuntzarenak. Halaber, talde-subjektuen idealaren proiektioarekin bat datoz, dela elementu sortzailearekin, dela jatorrizko mitoarekin, dela helmugarekin.

Mende berriko lehenengo hamarkadan, garaikidetasuna arazo ireki gisa aurkeztu zen, eta barnean hartzen zituen, esaterako, esperientzia historikoaren krisia, subjektibotasunaren produkzioa edo itzulpena ataza kritiko gisa. Zenbait espaziotan, Bilboko Errekalde Aretoan edo Gasteizko Montehermoso Kulturunean, kasurako, izaera garaikideari men egin zioten, eta egiteko modu berriei ekin zieten, komisario independente profesionalen eskutik.¹⁶ Aipatutako zentroetako bigarrenak, diskurtso feministaren eta emakume artisten ikusgaitasunaren alde egin zuen. Bada, horiek maila nominalean soilik normalizatuta dauden auziak dira.

¹⁶ Chus Martínez (1972) eta Leire Bergara Errekalde Aretoaren kasuan eta Xabier Arakistain (1966) eta Beatriz Herraiz (1974) Montehermoso Kulturunean.

entramado físico y departamental del museo, forzando una relación, tan física como metafórica, entre el adentro y el afuera del edificio.

Al igual que *Bigger than a cult, smaller than a mass* (*one, two backdrops*) (2006) o *Hard Edge* (2010), esta intervención, aunque en cierto modo periférica en la obra de Mendizabal, tocará el asunto central de su práctica, el problema irresuelto planteado por el proyecto moderno de la relación entre estética e ideología. También apunta a su material de trabajo, el repertorio de formas que, generadas a lo largo del XX, siguen formando parte de la economía simbólica de un presente distinto del futuro que proyectaron las utopías modernas. Estas formas y signos, que pertenecen a ámbitos como las vanguardias históricas, los movimientos de izquierda, el cine político, el punk o las construcciones de lo vasco, comparten una misma proyección ideal del sujeto colectivo, ya sea como elemento constitutivo, mito originario o destino final.

En la primera década del siglo, la contemporaneidad se presentará como un problema abierto que englobará otros como son la crisis de la experiencia histórica, la producción de subjetividad o la traducción como tarea crítica. Algunos espacios, como la Sala Rekalde en Bilbao o el Centro Montehermoso en Vitoria-Gasteiz, afrontarán su condición contemporánea ensayando nuevas formas de hacer de la mano de profesionales procedentes del comisariado independiente.¹⁶ El segundo de ellos apostará por la visibilización del discurso feminista y la obra de

restregándose con erótico entusiasmo contra las paredes sinuosas del edificio de Gehry.

¹⁶ Chus Martínez (1972) y Leire Vergara en el caso de la Sala Rekalde y Xabier Arakistain (1966) y Beatriz Herráez (1974) en el del Centro Montehermoso.

implies the whole physical and departmental framework of the museum, forcing a relationship (both physical and metaphorical) between the inside and the outside of the building.

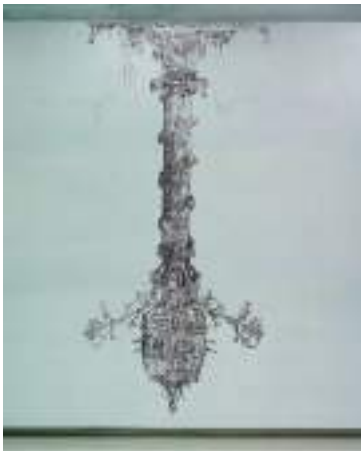
In the same way as *Bigger than a cult, smaller than a mass* (*one, two backdrops*) (2006) or *Hard Edge* (2010), this intervention –although to some extent peripheral in Mendizabal’s work– would touch on the main issue of his practice: the unresolved problem posed by the modern project of the relationship between aesthetics and ideology. It also signals its work material, the repertoire of forms which, created throughout the twentieth century, continue to form part of the symbolic economy of a present which is different from the future that modern utopias planned. These forms and signs which belong to realms such as the historical avant-gardes, left-wing movements, political cinema, punk and constructions of all things Basque, share the same ideal projection of the collective subject, whether a constitutive element, an original myth or a final destiny.

In the first decade of the new century, the contemporary condition has been presented as an open problem which incorporates others such as the crisis of historical experience, the production of subjectivity

(1943), Daniel Buren (1938) and Hans Haacke (1936), which operates on the logic and structures of artistic institutions. As in *Nom de Guerre*, an institutional critique intervention may imply negotiation with them. This is not the case of *Little Frank and his Carp* (2000), a video by Andrea Fraser (1965) recorded with a hidden camera. Produced by consoloni, it includes an action in the Guggenheim-Bilbao by the artist responsible for coining the term “institutional critique.” Fraser appears in the video as a visitor to the museum who, wearing a short dress, responds to the seductive voice of the audio-guide by rubbing up and down enthusiastically and erotically against the sinuous walls of Gehry’s building.



2010ean, Azucena Vieitesek bertan aurkeztu zuen *Collages: Break Out of Your Shell*; fanzine feminista edo artistaren irudiak hurrek tailer gisa margotzea ikertzen duen proiektua da. Lanak artistaren praktikaren ezaugarri konstanteak biltzen ditu, esaterako, estilo-kontzientzia erresistentzia modu gisa edo irudiaren ekologia jarrera ideologiko gisa. Eze-gonkortasuna sor dezakeen ekologia hori, hain zuzen ere, darabilen irudi-katalogo urrian adierazten da, bai eta hautatutako egiteko molde eta tekniketan ere: jardunbide txikiak, periferikoak, maisutasunaren ohiko irizpideetatik urrun daudenak.



Erlea Maneros. *La Ilustración Española y Americana*, 1894
(*Monumento a los Fueros Vascongados*) (2008)

Vieites bezala, Erlea Maneros Zabala (1977) marrazki- eta jabetze-teknikekin aritzen den artista da. Haren praktikaren helburua honakoa da: azpiko mekanismo ideologikoak agertzea irudiaren produkzio-prozesu orotan. 2007an erakusketa bat egin zuen Errekalde Aretoan: 1882ko irudi batetik abiatu zen, hain zuzen ere, Estatu Batuetako Independentzia Gerrako erretratista izan zen Charles Willson Peale artistaren *El artista en su museo* (=Artista bere museoan) iruditik. Estatu Batuetako unibertso sinbolikoari lotutako erreferentziak betetako mostra izan zen; bidenabar, bertan bizi da artista. Bada, artistak jatorriarekiko ondoz ondoko analogia bat margotu zuen: horma batean azpikoz gora ageri da *Foruen monumentua*, 1894an Alberto de Palaciok (1856-1939) diseinaturikoa, baina foruzaletasun liberalak eraiki ez zuena.

mujeres artistas, asuntos normalizados sólo a nivel nominal.

En 2010, Azucena Vieites presentará en el centro *Collages: Break Out of Your Shell*, un proyecto que estudia formas de hacer como el fanzine feminista o el coloreado de dibujos de la artista realizado por niños en un taller. La obra recoge rasgos constantes en su práctica, como la conciencia de estilo como forma de resistencia o la ecología de la imagen como postura ideológica. Esta ecología potencialmente desestabilizadora se manifiesta en el catálogo limitado de imágenes que emplea. También en las técnicas y los modos de hacer elegidos, pequeños, periféricos y alejados de los criterios convencionales de maestría.

and translation as a critical task. Some spaces have faced up to their contemporary condition by trying out new forms of doing led by professionals from independent curatorial backgrounds,¹⁶ as in the case of the Sala Rekalde in Bilbao or the Centro Montehermoso in Vitoria-Gasteiz. The latter emphasises making feminist discourse and women artists' work more visible, issues normalised only at a nominal level.

In 2010, Azucena Vieites presented *Collages: Break Out of Your Shell* at the Centro Montehermoso. This was a project which studied forms of doing such as feminist fanzines or coloured sketching by the artist carried out in a workshop for children. The work incorporates constant features of her practice, such as style consciousness as a form of resistance and ecology of the image as an ideological posture. This potentially destabilising ecology is demonstrated in the limited catalogue of images she uses; and in her chosen techniques and methods of doing, which are small, peripheral and far from the conventional criteria of expertise.

Erlea Maneros Zabala (1977) será otra artista que como Vieites trabajará con las técnicas del dibujo y la apropiación. El objetivo de su práctica es exponer los mecanismos ideológicos subyacentes a todo proceso de producción de imagen. En 2007, realizará una exposición en la Sala Rekalde que partirá de una imagen de 1822, *El artista en su museo*, de Charles Willson Peale, retratista de la Guerra de Independencia estadounidense. En la muestra, llena de referencias al universo simbólico de los Estados Unidos, lugar de residencia de la artista, ésta trazará una analogía lateral a su lugar de origen: en una pared, aparece boca abajo el *Monumento a los Fueros*, proyecto irrealizado del foralismo liberal diseñado en 1894 por Alberto de Palacio (1856-1939).

En un proceso en cierto modo inverso al de Maneros, aunque igualmente atravesado por el problema

Erlea Maneros Zabala (1977) is another artist who, like Vieites, works with the techniques of sketching and appropriation. The aim of her practice is to expose the ideological mechanisms underlying the whole process of producing images. In 2007, she held an exhibition in the Sala Rekalde which took as its starting point an 1822 image, *The Artist in His Museum*, by Charles Willson Peale, a portrait painter of the American War of Independence. In the display, full of references to the symbolic universe of the United States, her own place of residence, she traced a lateral analogy to her place of origin: on one wall, appearing face down, was *Monumento a los Fueros*

¹⁶ Chus Martínez (1972) and Leire Vergara in the case of the Sala Rekalde and Xabier Arakistain (1966) and Beatriz Herráez (1974) in that of the Centro Montehermoso.



1, 2: Peter Friedl. *Bilbao Song* (2010)
3: Gustavo de Maeztu. *El Orden* (1918-1919)



Manerosen prozesuaren alderantzizkoa bada ere, era berean zeharkatzen du historizitatearen arazoa Peter Friedl (1960) artistak Errekalde Aretoan euskal unibertso sinbolikoa esploratu zueneko lanean. *Bilbao Song* (2010) bideoan, travelling gisako filmazioak zenbait *tableaux vivants* kateatzen ditu; bertan agertzen dira, esaterako, Juan de Echevarriaren *El paria castellano* (1917) koadroa (=Paria kastillanoa), Aurelio Artetaren *El Triptico de Guerrako* (1937) 3. *La Retaguardia* (=Gerrako triptikoa laneko 3. atzeraguardia) –Picassoren *Guernica* lanaren erantzun abertzalea–, Pirritx eta Porrotx pailazo ezagunak edo Victor Patricio de Landaluzeren *Soldado y mulata* (=Soldadua eta mulata). Iru-diok euskalduntasunaren adierazgarri badira ere, ez dute historiaren irakurketa zuzena egiten, *Los negros curros* (=Beltz “kurroak”) lanaren hain antzekoa den kubatar adeitsuaren zitan ikusten den gisa. Izan ere, gainjarritako estanzaz osaturiko narrazio ezengokorren bidez, *Bilbao Song* bideoak historiaz hausnartzeko bestelako bertsoak ematen ditu.

Historiaz pentsatzea norbanakoaren memoriaren eta intersubjektibotasun historikoaren gurutzaketa egitea da, eta norberaren eta besteen gisa haute-mandako horretatik urruntzeko, hurbiltzeko eta hura faltan izateko etengabeko ariketak eskatzen ditu, kanpoalderik gabeko denboran. Kultura “adierazi behararen fruitu” gisa ulertuz gero, artearen lengoaiaren ataza artearen itzulgarritasunera heltzea da, bai eta nolabaiteko izaera unibertsalera heltzea ere.



de la historicidad, Peter Friedl (1960) explorará en la Sala Rekalde el universo simbólico vasco. En el vídeo *Bilbao Song* (2010), una filmación en travelling encadena una serie de *tableaux vivants* a partir de cuadros como *El paria castellano* (1917) de Juan de Echevarría, 3. *La Retaguardia*, de *El Tríptico de Guerra* (1937) de Aurelio Arteta –respuesta nacionalista al *Guernica* de Picasso–, los popularísimos payasos Pirritx eta Porrotx o *Soldado y mulata* de Víctor Patricio de Landaluze. Representativas de lo vasco, estas imágenes lo son sin embargo de forma inadecuada, como en este último encuentro galante cubano, tan parecido al de *Los negros curros*. A través de una narración inestable compuesta de estampas yuxtapuestas, *Bilbao Song* ofrece versiones alternativas para pensar la historia.

Pensar la historia, cruce de memoria individual e intersubjetividad histórica, implica en un tiempo sin afueras realizar constantes ejercicios de alejamiento, acercamiento y extrañamiento con respecto de lo percibido como propio y como otro. Si se entiende la cultura como el “fruto de una necesidad de explicarse”, entonces, la tarea del lenguaje del arte es aspirar a su traducibilidad y a una cierta condición universal.

(Monument to the *fueros*), an unfinished project of the liberal pro-*fueros* movement designed in 1894 by Alberto de Palacio (1856-1939).

In a somewhat inverse process to that of Maneros, although equally encumbered by the problem of historicity, Peter Friedl (1960) would explore the Basque symbolic universe in the Sala Rekalde. In the video *Bilbao Song* (2010), travelling footage brings together a series of *tableaux vivants* stemming from paintings such as *El paria castellano* (The Castilian pariah, 1917) by Juan de Echevarría, 3. *La Retaguardia* (3. The rear-guard), from *El Tríptico de Guerra* (The war triptych, 1937) by Aurelio Arteta –a nationalist response to *Guernica* by Picasso– together with the extremely popular clowns Pirritx eta Porrotx (Pirritx and Porrotx), and *Soldado y mulata* (Soldier and mulatto woman) by Víctor Patricio de Landaluze. Representatives of all things Basque, these images are however in an inadequate way, as in the latter flirtatious Cuban encounter, so similar to *Los negros curros*. Through an unsteady narration made up of juxtaposed prints, *Bilbao Song* offers alternative visions with which to think about history.

Thinking about history, the junction of individual memory and historical inter-subjectivity, implies carrying out –in a time without any notion of outside– the constant exercise of distancing, approaching and being estranged in regard to what one perceives as one’s own and what is other. If culture is understood as “the result of a need to explain,” then the task of the language of art is to aspire to its translatability and a certain universal condition.

Argazkiak*

Fotografías / Photographs

78

- (8) Víctor Patricio de Landaluze. *Corte de caña*. 1874. Olio-pintura / Oihala (51 x 61 cm). Museo Nacional de La Habana.
- (8) Víctor Patricio de Landaluze. *Los Negros Curros*. 1881. Kromolitografía / Papera (25,6 x 19,2 cm). Víctor Patricio de Landaluzeren marrazkia. A. Garciaren grabatua. Museo Nacional de La Habana.
- (12) Eulalia Abaitua:
- *Miradas del Pasado*.
- *Hombre de Arratia*.
- *Eusebia Amezola con su nieto Eduardo*.
- *Seleccionando la pesca en el puerto*.
- *Astilleros del Nervión*.
Argazkiak: Gelatinakara-bromuroa sepia-kolorera iraulia (4,7 x 10,7 cm).
© F/Eulalia Abaitua Allendesalazar.
Euskal Museoa, Bilbo.
- (18) Valentín de Zubiaurre Aguirrezabal. *Bertsolariak*. c. 1916-1917. Olio-pintura / oihala (195,5 x 246 cm). Bilboko Arte Ederretako Museoa.
- (20) Nicolas Lekuona. *Sin título / Ernesto Diehl*. 1934. Collage. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (21) Nicolas Lekuona:
- *Sin título (Autorretrato con cara ensangrentada)*. 1936. Collage, Argazki-collagea, marrazkia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- *Sin título*. 1935. Collage, marrazkia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- *Sin título*. 1935. Fotomuntaia. Collage / Zatar-papera. Gipuzkoako Foru Aldundia.
- (22) Nicolás de Lekuona. *Tactos sutiles*. 1936. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (22) Asier Mendizabal. *Figures and Prefigurations (Divers, V. Paladini, 1928)*. 2009. Anthony Reynolds Gallery, London.
- (24) Arantzazuko basilikaren aurrealdea, 1969.
- (26) Agustín Ibarrola:
- *La fábrica*. 1976. Olio-pintura / Oihala. Bilboko Arte Ederretako Museoa.
- *Sin título*. 1980. Grabatua. Artistak berak utzia.
- *Sin título*. 1977. Grabatua. Artistak berak utzia.
- (28) Jorge Oteiza:
- *Par espacial ingrávido. Par móvil*. 1956-57. Aluminioan eraikia harrizko oinarriaren gainean. Oteiza Fundazio Museoa.
- *Homenaje a Mallarmé. Conclusión experimental nº3*. 1958. Altzairuz egina. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- *Caja metafísica por conjunción de dos diedros. Homenaje a Leonardo*. 1958-59. Altzairuz egina marmolaren gainean. Oteiza Fundazio Museoa.
- (29) Jorge Oteiza. *Laboratorio experimental. Estudios alrededor del par móvil*. 1956-59. Oteiza Fundación Museoa.
- (30) Oteiza Laborategi esperimentaleko bi ereduri begira, 1957. Oteiza Fundación Museoa.
- (32) Esther Ferrer:
- *Íntimo y personal*. Paris, 1977.
- *Recorrer un cuadrado con sillas*. 1990. Centre National de Poésie de Marseille. Argazkia: J.M. de Samie.
- (33) José Miguel de Prada Poole. *Cúpulas neumáticas*, 1972. Egileak berak utzitako argazkia.
- (33) John Cage *interpretando 62 Mesostics Re Merce Cunningham*. 1972. Iruñeko Topaketak. Argazkia: Antoni Muntadas-ek utzia.
- (34) Esther Ferrer. Marcel Duchamp kalearen inaugurazioa. Paris, 1995. Argazkia: A. Szafran. Artistak berak utzia.
- (36) Eduardo Chillida:
- *Alrededor del vacío I*. 1964. Altzairua. Bilboko Arte Ederretako Museoa.
- *Sin título*. 1985. Tinta txinatarrak / Papera. Bilboko Arte Ederretako Museoa.
- (37) Eduardo Chillida. *Estudio para la estela a Salvador Allende*. 1974. Altzairua. Bilboko Arte Ederretako Museoa.
- (38) CVA, María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza. *Límite (implosión)*. 1982. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

* Parentesi artean doaz argazkiak azaltzen diren orrien zenbakiak / Entre paréntesis se indican las páginas en las que aparecen las fotografías / The pages on which the photographs appear are indicated in parenthesis.

- (40) Juan Luis Moraza. *Fanal (Garden of Delights)* 2001. Bilboko Arte Ederretako Museoa.
- (41) Txomin Badiola. *El amor es más frío que la muerte*. 1996-1997. Instalazioa. Egileak berak utzia.
- (42) Cristina Iglesias. *Pavilion Suspended in a Room (II)*. 2005. Alanbre txirikordatua, altzairuzko iltzeak (233 x 480 x 365 cm). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (44) Txomin Badiola. *Bañiland 6*. 1990-1992. Instalazioa. Bilduma partikularra.
- (48) Itziar Okariz. *Si tú eres tú y yo soy yo, ¿quién es el más tonto de los dos?* 2009. Performance. Artistak berak utzia.
- (49) Itziar Okariz. *Red Light (Saltando en el estudio de Marta)* 1995. Argazkiak: artistak berak utzia.
- (52) Asier Pérez González. *Kissarama*. 2001. Grassy Knoll. Belfast. *Funky Projects: Volatile Environments*. Bilbo / Frankfurt a. M.: Errekalde Aretoa / Errebolbera. Archiv für aktuelle Kunst, 2004.
- (54) Sergio Prego. *Home*. 2001. Bideoa, 5'. Artistak berak utzia.
- (58) Jon Mikel Euba:
- *K.Y.D.* 2001 (Bideoa, 14').
- *Negros (S,M,M)*. 2000 (Bideoa, 10').
- *Pandamask 2*. 2000 (Bideoa, 5').
- (58) Jon Mikel Euba. *Gatika Doble Final*. 2001 (Bideoa, 14'). Artistak berak utzia.
- (60) Arteleku kanpotik ikusita, 2002ko ekainean, *Garai Txarrak-en* inaugurazio-egunean [memoria]. Argazkia: Gorka Eizagirre.
- (60) Xabier Salaberria. *Garai Txarrak (Sin título)* 2002. Arteleku, Donostia. Artistak berak utzia.
- (61) Iñaki Garmendia, Asier Mendizabal. *Goierri Konpeti*. 2002. Artistek berak utzia.
- (62) Phil Collins. *Real Society*. 2002. Artistak berak utzia.
- (63) Susan Philipsz. *Wild is the Wind*. 2002. DAE-k (Donostiako Arte Ekinbideak) utzia.
- (64) Iñaki Garmendia. *Red Light / Straight Edge*. 2005. Artistak berak utzia.
- (65) Ibon Aranberri. *Política hidráulica*. 2003-2007. 46 argazki markoan sartuak. Documenta XII, Kassel. Argazkiak: Jordi Todó, Javier Crespo, Carlos Requena. Artistak berak utzia.
- (66) Ibon Aranberri:
- *Gaur Egun (This is not CNN)* (2002). Artistak berak utzia.
- *Horizontes* (2001-2007). Artistak berak utzia.
- (67) Ibon Aranberri. *Organigrama*. 2010. Fundació Tàpies, Barcelona. Artistak berak utzia.
- (68) Juan Pérez Agirregoikoa. *¿Habéis cedido a vuestro deseo?* 2007. Akrilikoa oihalaren gainean (500 x 600 cm). Guggenheim-Bilbao Museoa. Argazkia: artistak berak utzia.
- (69) Abigail Lazkoz. *130,000 years of last tendencies*. 2007. Instalazioa. Bilboko Guggenheim Museoa utzia. Argazkia: Abigail Lazkoz.
- (70) Maider Lopez. *Line of Sight*. 2008. *Intrude*. Zendai Museum. Shanghai.
- (70) Andrea Fraser. *Little Frank and His Carp*. 2001. Bideoa, 6'. Consonni-k utzia.
- (71) Asier Mendizabal. *Nom de Guerre*. 2007. Guggenheim-Bilbao Museoa. Artistak berak utzia.
- (72) Asier Mendizabal. *Bigger than a cult, smaller than a mass (one, two backdrops)*. 2006.
- (74) Azucena Vieites. *Collages: Break Out Of Your Shell*. 2010. Serigrafia eta errotulatzaila paperaren gainean. Artistak berak utzia.
- (74) Erlea Maneros. *La Ilustración Española y Americana, 1894 (Monumento a los fueros Vascongados)* 2007. Akuarela paretan (100 x 300 cm). Kabinete Abs-traktua, Errekalde Aretoa, Bilbo. Argazkia: Begoña Zubero. Artistak berak utzia.
- (76) Peter Friedl. *Bilbao Song*. 2010. Bideoa. Artistak berak utzia.
- (77) Gustavo de Maeztu. *El Orden*. 1918-1919. Olio-pintura / Oihala. Bilboko Arte Ederretako Museoa.



Miren Jaio (Bermeo, 1968)

Miren Jaio. Arte-kritikaria da eta Bulegoa z/b arte eta jakintza arloko bulegoaren parte da. Erregularitasunez idatzi egin du hainbat egunkaritan eta aldizkaritan: Garako *Mugalari*-n, El Paísko *Babelia*-n, *Zehar*-en edo *Lápiz*-en. Hainbat artisten katalogoetan eta argitalpenetan ere parte hartu du. Gaur egun, Arte garaikidearen historiako irakaslea da EHU/UPV-n eta bertako Artearen Historiaren eta Musikaren Sailean doktoretza egiten ari da.

Miren Jaio es crítica de arte y forma parte de la oficina de arte y pensamiento Bulegoa z/b. Ha colaborado con regularidad en publicaciones periódicas como *Mugalari* del diario *Gara*, *Zehar*, *Babelia* de *El País* o *Lápiz*. Escribe en catálogos y publicaciones de artistas. En la actualidad, da clases de Historia del Arte Contemporáneo y realiza su doctorado en el Departamento de Historia del Arte y de la Música de la EHU/UPV.

Miren Jaio is an art critic and a member of Bulegoa z/b, an office for art and knowledge. She collaborated on the *Mugalari* project for the newspaper *Gara* (1999-2009) and has published frequently in *Zehar*, *Babelia* de *El País* and *Lápiz*. She has written for catalogues and publications for artists. She currently works as a lecturer of contemporary art and is doing her doctorate in the Department of Contemporary Art and Music of the University of the Basque Country (UPV/EHU).

Euskal Kultura Saila

Colección Cultura Vasca / Basque Culture Series



KULTURA SAILA
DEPARTAMENTO DE CULTURA