

GAUR [sic]

Nekane Aramburu

GAUR [sic]

Nekane Aramburu

Título del proyecto
GAUR (sic)

Comisaria
Nekane Aramburu

Textos
Nekane Aramburu

Maquetación
Ana Carlota Cano

Coordinación técnica AECID
Sara Díez Ortiz de Uriarte

Coordinación técnica Etxepare
Kizkitza Galarza



© de las imágenes: sus autores

Los textos de esta publicación se editan
bajo licencia Creative Commons:
Reconocimiento del autor/
Sin fines de lucro/Sin obra derivada.



BASQUE COUNTRY



Impresión: Gráficas Dosbi
Depósito Legal: M-13748-2014
NIPO: 502-14-030-X
ISBN: 978-84-616-7799-3

Esta publicación ha sido posible gracias a la Cooperación Española a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y al Instituto Vasco Etxepare/Etxepare Euskal Institua. El contenido de la misma es responsabilidad exclusiva de la autora de los textos.



De la estirpe de Mari (O deconstruyendo el mito)

Mariren leinuko (Edo mitoa deseraikitzen)

From the lineage of Mari (Or deconstructing the myth)

Nekane Aramburu



[ESP]

Se hizo mucha historia del arte vasco relacionando madera, piedra y hierro con territorio, cultura y tradición en dosis diversas según periodos y tendencias. Luego se desarrollaron otras historias más formalistas con relatos unívocos muy documentados, y casi todas nos remiten a un momento primigenio.

GAUR, significa en euskera “hoy”, y fue el nombre que tomaron los ocho artistas del primer grupo de la Escuela Vasca en 1966. Un colectivo que nació en Guipúzcoa con la intención de recuperar el diálogo y la relación con la vanguardia internacional y que acabó convirtiéndose en pionero en la manera de abordar determinados aspectos artísticos y de pensamiento, siendo un punto de referencia internacional sobre todo por el carisma de las personalidades que lo integraron de forma pasajera, más que por la cohesión del grupo que duró hasta 1969, aunque algunas de las relaciones personales se mantuvieron dando lugar a legendarias amistades, como también lo fueron las enemistades.

Griselda Pollock alude con frecuencia a la inexistencia de una narrativa coherente, y a la necesidad de construcción de las historias del arte como una función política y de compromiso con el presente, en su caso sobretodo en referencia a la urgencia de constituir una narrativa feminista de la historia del arte.

La labor del comisario no puede ser ajena a esa dimensión política, la de enfrentarse a una Historia que ha sido unidireccional atendida desde versiones crípticas, verticales y poco permeables, y debe así en esencia plantear posibilidades para un cambio de

[EUS]

Euskal artearen historia asko egin izan da egurra, harria eta burdina lurraldearekin, kulturarekin eta tradizioarekin lotuz, honenbesteko edo horrenbesteko dosietan, garai eta joeren arabera. Gero, historia formalistagoak garatu ziren, adiera bakarreko kontakizun arras dokumentatuekin; historia horietan ia guztiek jatorri une bat digute aipatzen.

GAUR, Euskal Eskolaren lehen taldeko zortzi kideek, 1966. urtean hartu zuten izena da. Taldea Gipuzkoan sortu zen, nazioarteko abangoardiarekiko solasa eta harremana berreskuratzeko asmoz, eta azkenean, aitzindari gertatu zen arte eta pentsamendu alderdi zenbaiti ekiteko maneran; nazioartean erreferentzia puntua izan zen, bertako kide igarokor izan zirenen karismagatik, batez ere, eta ez horrenbeste taldearen kohesioagatik, 1969. urtea arte iraun baitzuen, nahiz eta pertsona zenbaiten arteko harremanek iraun eta adiskidetasun gogoangarriak ekarri; etsaigoak ere halakoak izan ziren.

Griselda Pollock-ek maiz aipatzen du narrazio koherenterik ez dela eta artearen historiak funtzio politiko gisa eta orainarekiko konpromiso gisa eraiki behar direla dio, bere kasuan, bereziki artearen historiaren narrazio feminista bat ezartzeko premiaz ari delarik.

Komisarioaren egitekoak ezin du dimentsio politiko hori alde batera utzi, hau da, norabide bakarreko izan den eta bertsio kriptiko, bertikal eta iragazgaitzez landua izan den Historiari aurre egitea; halatan, argia beste lekutara zuzentzeko aukerak eman behar ditu, funtsean, edota argi maila desberdine-

[ENG]

The history of Basque art was often portrayed by relating wood, stone and iron with territory, culture and tradition in different measures according to periods and tendencies. Later, other more formalist histories were developed based on well documented univocal stories, almost all of which refer to an original moment.

GAUR means “today” in Euskara (the Basque language) and was the name taken by eight artists in the first group of the Basque School in 1966. This was a collective that was founded in Gipuzkoa with the aim of reclaiming a dialogue and relationship with the international avant-garde and which ended up becoming a pioneer in the sense of addressing certain specific artistic and philosophical aspects, becoming an international point of reference in large part due to the charisma of the figures who were part of it in a transitory way rather than because of the cohesion of the group itself, which lasted until 1969, although some of these personal relationships continued, giving rise to legendary friendships as well as enmities.

Griselda Pollock frequently alludes to the non-existence of a coherent narrative, and to the necessity of constructing histories of art like a political function and in terms of commitment to the present, in her case principally in regard to the urgency of establishing a feminist narrative of the history of art.

The work of the curator cannot shy away from this political dimension, that of confronting a one-way History addressed from cryptic, vertical and not especially permeable versions, and which should thus essentially suggest possibilities for a change of focus, or situate

foco, o situar varios de diferentes intensidades con objeto de hacer aflorar tramas, revisiones y análisis de áreas incógnitas, diversificando los diálogos entre lo oficial y lo alternativo.

Una de las pautas que han guiado esta investigación, me impulsan a alejarme del formalismo e intentar abordar desde nuevas perspectivas contenidos ideológicos así como tratar las prácticas artísticas contemporáneas evitando la división de formatos y disciplinas, buscando las causas de desvíos inclasificables atendiendo a posturas y discursos en la fisura y el continuo cuestionamiento.

Si lo habitual es historiografiar de oídas, por contactos personales, por clásicos de la bibliografía compartida, por fe en las versiones de quienes han detentado el poder de la crítica, del aula, de las sociedades herméticas, entre muchos datos y pocas pulsiones certificadas, evocando a la Historia del Arte pero eludiendo la teoría crítica o los estudios visuales, propongo una veda abierta a esta revisión permanente a secuelas entre los laberintos y túneles en tinieblas. Un ejercicio obligado al análisis de laboratorio para repensar nuestra historia evitando tanto la necesidad de periodización en el arte, como el inefable impulso clasificatorio con el que cada cierto tiempo se tiende a oxigenar listados o etiquetar nuevas tendencias.

La materia con la que trabajamos toma como base lo frágil y lo imprevisible. Los diagnósticos fallidos e incompletos viven hasta disolverse en la nada, mientras que en mundos paralelos conviven triunfadores con los obviados de las tablas competitivas, o los desarrollos y procesos que no terminaron de enca-

ko zenbait proiektore eman, hartara, azalera ekar ditzan alor ezezagunen bilbeak, berrikustek eta azterketak, ofizial denaren eta alternatibo denaren arteko solasak askotarikituz.

Ikerketa hau gidatu duten gida-lerroetako batek, formalismotik aldendu eta eduki ideologikoei ikuspuntu berrietatik ekitera narama, bai eta, gaur egungo arte jarduerak aztertzerakoan, formatu eta diziplinak zatitzea saihestera ere, bai eta sailkatu ezinezko desbideratzeen zergatiak bilatzerakoan, arrakalan eta etengabeko zalantzan jartzean kokaturiko jarrera eta diskurtsoetan oinarrituz bilatzera ere.

Historia omenka egitea ohikoa izanik, nork bakoi-tzaren harreman pertsonalei jarraiki, partekaturiko klasikoan bibliografiaren arabera, kritikaren boterea, ikasgeletako boterea, elkarte hermetikoetako boterea ukan dutenen bertsioei sinetsiz, datu anitz eta ziurtaturiko bulka gutxiren artean, Artearen Historia aipatuz, baina teoria kritikoa edota ikusizko azterketak bazter utzirik, nik debekualdia altxatzea proposatzen dut, labirintoen eta ilunpetako tunelen arteko etengabeko berrazterketa horrentzat. Laborategiko analisiak ezinbesteko duen ariketa da, geure historia birpentsatzerakoan alde batera utz ditzagun, hala artean aroak markatu beharra nola ezin esanezko sailkapen bulkada, zeinaren bidez, noizta-noizta, zerrendak oxigenatzen baitira edo joera berriak etiketatzen.

Langai dugun materiaren funtsa, hauskor eta utekabeko den hori da. Ezerezean urtu arte bizi dira huts eginiko edo erabat osatu gabeko diagnostikoak eta, aldi berean, mundu paraleloetan, garaileak eta lehia tauletatik alboratuak izan direnak, edo artearen sistemaren guztiz egokitzen lortu ez duten

several different intensities with the goal of encouraging the emergence of plots, revisions and the analysis of unknown areas, diversifying the dialogues between the official and the alternative.

One of the guidelines which has driven this research leads me to distance myself from formalism and attempt to tackle ideological content from new perspectives as well as to examine contemporary artistic practices avoiding any division of formats and disciplines, seeking the causes of unclassifiable deviations by looking at postures and discourses in fissure and constant questioning.

If it is typical to construct historiography through hearsay, through personal contacts, through the classics of shared bibliography, through faith in the versions of those who have held onto the reins of criticism, of the classroom, of self-contained societies, amongst much data and few certified impulses, evoking the History of Art but avoiding critical theory or visual studies, I propose an open season on this permanent after-affects revision amongst labyrinths and tunnels in the dark. It is an exercise requiring laboratory analysis in order to rethink our history, avoiding both the need for periodization in art and the ineffable classificatory impulse with which every so often one tends to saturate with lists or label new tendencies.

The material we work with is founded on the fragile and unpredictable. Unsuccessful and incomplete diagnoses live on until disappearing into nothing, whilst in parallel worlds winners live side by side those left out of competitive stages, or the developments and processes which never stopped fitting into the art system. Working with material from “now and today” requires forcing oneself

jar en el sistema del arte. El trabajar con la materia del “hoy y ahora” precisa obligarse a metodologías basadas en la prudencia, el respeto y la conciencia del inevitable factor riesgo.

Este proyecto es una cata, una toma del pulso de la situación actual en el contexto del País Vasco con vocación de presente en la línea de los muestreos más habituales en el mundo anglosajón, pero así mismo nace como una búsqueda consciente de una necesaria revisión que permita valorar un presente abierto más allá de nombres de autores que supongan una apuesta coyuntural, donde lo vasco sea una forma expandida para denominar una red abierta y sinónimo de internacional.

El título **GAUR** (sic) por lo tanto no es inocente, pero tampoco pretende convertirse en la marca de fábrica de la validación de una generación reveladora que irrumpe con un nuevo sistema clasificatorio como se podría pensar en primera instancia.

Con todas las fallas posibles del análisis del arte actual y cerrar un listado restringido a un determinado número de opciones para una exposición, el proyecto ha querido racionalizar apuestas unívocas de nombres de autores y centrarse sobre todo en contenidos y obras representativas. A partir de estas creaciones se podrá conocer un panorama más amplio que será descubierto a través de diferentes acciones documentales utilizando las posibilidades de internet con un apartado complementario, como archivo vivo.

Con **GAUR** (sic), mostramos que es un buen momento para dar a conocer el nuevo panorama de la creación vasca vinculándolo genealógicamente

garapen eta prozesuak, bizi dira elkarrekin. “Gaur eta orain” materiartzat hartzeak behartzen gaitu metodologietan zuhurki jokatzera, errespetuz eta arrisku faktorea ezinbestekoa dela jakinez.

Proiektu hau dastatze bat da, gaur egun, Euskal Herrian den egoeraren haztatze bat, orainari so, anglosaxoi inguruetan ohikoen diren laginen moduan, baina, aldi berean, orain ireki bat balioztatzeke aukera eman dezakeen beharrezko berrikusketa baten bilaketa kontziente gisa sortzen da, unean uneko hautu izan daitezkeen egileen izenetatik harago, euskaldun izatea forma hedatu bat izan dadin, irekia eta nazioartekoaren sinonimo den sare bat izendatzeko.

GAUR (sic) izenburua ez da, beraz, besterik gabe hautatua, baina ez du, halere, sailkatze sistema berri batez oldarka sartzen den belaunaldi adierazgarri baten balioduntzearen fabrika marka izateko asmoa, lehen begiratuan pentsa litekeen moduan.

Gaur egungo artearen azterketan izan daitezkeen huts guztiengatik ere, erakusketa baterako aukera kopuru zenbaitera mugatu zerrenda itxia izanagatik ere, proiektuak egile izenen hautu unibokoak arrazionaldu nahi izan ditu eta batez ere eduki eta obra adierazgarrietan jarri arreta. Sorkari horietatik panorama zabalagoa ezagut daiteke, horretarako dokumentatze ekintza zenbait eginez eta interneten aukerak atal osagarritzat, artxibo bizi gisa, baliatuz.

GAUR (sic) erabiliz erakusten dugu, euskal sorkuntzaren panorama berria ezagutzera emateko garai ona dela, artearen historiara genealogikoki lotuz, ohiko historiografien ikuspuntu ez horren formalista eta bertikal batez eta auziari fidel izan

to embrace methodologies based on prudence, respect and an awareness of the inevitable risk factor.

This project is a sampling, a taking of the pulse of the current situation in the context of the Basque Country with a present-day vocation along the lines of the most typical samples in the English-speaking world, yet likewise it was also created as a conscious search for a necessary revision which might allow us to evaluate an open-ended present beyond the names of artists that might somehow just imply an immediately relevant focus, in which the term Basque should be an expanded form in order to designate an open network synonymous with the term international.

The title **GAUR** (sic) is therefore not innocent, but nor does it seek to transform itself into a factory label validating a revelation generation which bursts onto the scene with a new classificatory system, as one might initially think.

Conscious of all the potential errors in the analysis of contemporary art and limited to a list restricted to a specific number of options for an exhibition, the projects has sought to rationalise one-directional obligations to names of authors and instead focus above all on contents and representative works. From a basis of these creations it will be possible to comprehend a wider panorama that will be discovered through different documental activities making use of internet possibilities with a complementary section, like a living archive.

With **GAUR** (sic), we show that it is a good moment to reveal the new panorama of Basque creative activity, linking it genealogically to the history of contemporary art with less of the formalist vertical focus of fashion-

a la historia del arte contemporáneo con un foco menos formalista y vertical de las historiografías al uso, como una revisión fiel al estado de la cuestión incorporando la idea de proceso como parte del mismo. Su carácter de investigación permanente desea evidenciar el gradual giro en los contenidos, la construcción de imágenes y los modelos de producción extensivo a la mayor parte del arte nacional e internacional de nuestro presente.

Cuando nos referimos al País Vasco señalamos a la comunidad autónoma integrada por las provincias de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, pero a veces es posible incluir como conexión cultural natural a Navarra.

Aludimos a artistas vinculados por nacimiento, formación o evolución al área geográfico-política del territorio vasco, no como *label* sino como atmósfera y extensión de algunas cuestiones que teniendo sus raíces aquí se han diversificado y actualizado acordes con una impronta que inevitablemente es compartida.

El determinismo geográfico trae consigo unos paisajes, una lengua, las tradiciones, la política, lo rural, el desarrollo industrial, la personalidad de sus habitantes y la conciencia de pertenecer a un grupo cultural que llevó a configurar un caldo de cultivo distinto al resto de las regiones de su entorno. La psicología cultural o antropología psicológica “es la ciencia que interpreta el comportamiento humano desde su dimensión cultural, tanto universal como particular”¹. El ancestral concepto de etnia territorial compartiendo una cultura común conlleva la conciencia de pertenecer a un colectivo. Si es cierto que ha existido una manera de actuar, pensar y crear común y grupal, no es de extrañar leer conclusiones tales como la que en-

eta prozesu ideia barne sartuz. Etengabeko ikerketa izateak argi utzi nahi du edukietan, irudien erakitzean eta ekoizpen eruedetan mailaz maila egin biraketa, hala nazio mailako nola nazioarte mailako gaur egungo arte ia osoan ere gertatua.

Euskal Herria aipatzean, Araba, Gipuzkoa eta Bizkaia probintziak osatzen duten autonomia erkidegoa dugu aipatzen, baina batzuetan, baliteke, kulturazko berezko loturaz, Nafarroa ere sartzea.

Aipatzen ditugun artistak dira jaiotzak, formakuntzak edo bilakaerak euskal lurraldearen alor geografiko-politikora lotu dituen artistak, ez label gisa, baizik eta bertan errotu eta gero askotarikotu eta eguneratu diren gai zenbaiten hedapen eta giro moduan, partekatua den ezaugarri batekin.

Geografía jakin horrek paisaia jakin batzuk dakartza, hizkuntza bat, tradizioak, politika, landa izaera, industria garapena, biztanleen izaera eta kultura talde baten partaide izatearen kontzientzia, inguruko eskualdeena ez bezalako haztegia antolatzaera eraman zuena. Kulturapsikologia edo antropologia psikologikoa “giza portaera kultura dimentsiotik, hala unibertsal nola bereizitak, aztertzen duen zientzia da”¹. Denona den kultura bat partekatzen duen lurralde-etniaren antzinako kontzeptuak talde baten parte izatearen kontzientzia dakar berekin. Aritzeko, pentsatzeko eta sortzeko talde modu komuna izan dela egia bada, ez da harritzeko Juan Plazaola-k *Escultores vascos en el siglo XX* liburuan azaldukoak bezalako ondorioak irakurtzea, alegia: “euskal herriak zeinurako joera luke, irudi ikonikoetarako baino areago”². Julio Caro Baroja-k, berriz, *Erakusketa 79* delakoaren katalogoaren sar-hitzan, *Sobre el concepto de*

able historiographies, like a revision that is faithful to the state of affairs incorporating the idea of process as part of its very self. Its perpetually investigative nature seeks to demonstrate the gradual transformation of the contents, the construction of images and production models extending into the greater part of our present-day national and international art.

When we refer of the Basque Country we are speaking about the autonomous community made up of the provinces of Araba (Álava), Gipuzkoa (Guipúzcoa) and Bizkaia (Vizcaya), but sometimes it is also possible to include Navarre as a natural cultural connection.

We are alluding to artists linked through birth, training or development to the geographical-political area comprising the Basque territory, not as a brand but more like an atmosphere and the distribution of certain questions that, while rooted here, have been diversified and updated in keeping with a mould, which is inevitably shared.

Geographical determinism implies certain landscapes, a language, traditions, the political, the rural, industrial development, the personality of its inhabitants and the consciousness of belonging to a cultural group which came to shape an environment that was distinct from the regions surrounding it. Cultural psychology or psychological anthropology “is the science that interprets human behaviour from its cultural dimension, in both a universal and particular sense”.¹ The ancestral concept of a territorial ethnicity sharing a common culture implies the consciousness of belonging to a collective. If it is true that a communal group way of acting, thinking and creating has existed, it is hardly surprising to read conclusions such as those we come across in Juan Plazaola’s book, *Escultores vascos en el siglo XX* (Basque

contramos en el libro de Juan Plazaola *Escultores vascos en el siglo XX*, sobre como “el pueblo vasco tendría predilección por el signo más que por las imágenes icónicas”.² Por su parte Julio Caro Baroja en el texto de introducción del catálogo de *Erakusketa 79* titulado *Sobre el concepto de arte vasco*, se refiere a que ya en 1917 con la presencia de artistas vascos en París o Madrid, se hablaba del Arte Vasco y hasta de su “trama” con dudas. “Para varios espectadores desconfiados, era evidente que existían artistas vascos de nacimiento o de raza y también artistas que insistían en motivar los temas vascos. Pero que hubiera un “Arte vasco” o una “Escuela vasca” de pintura, en el sentido que se da a expresiones como las de “Escuela sevillana” o “Escuela veneciana” les parecía poco probable. La escuela y la raza son dos cosas distintas.”³

Desde una perspectiva más contemporánea, Dan Cameron se encamina sobre las cuestiones de diferencia cuando escribe en el catálogo de *Cocido y Crudo* que “sólo si nos negamos a definir la voz de autor del artista según sus personales orígenes socioculturales, y si nos resistimos a relativizar todas las formas de práctica artística como parte de una cadena interminable de ejemplos de diferencia, podremos también aprender a no penalizar a los artistas que pertenecen a minorías étnicas, religiosas o sexuales, o que sean del sexo femenino, o cuyos puntos primarios de referencia cultural radiquen en situaciones que no forman parte de las alianzas de Europa Occidental o Norteamérica”.⁴

Esta cuestión sobre las fronteras y diferencias de “nuestro arte” aparece una y otra vez en casi todos los estudios sobre arte contemporáneo vasco. En el análisis que Peio Aguirre realizó en 2004 para el

arte vasco izenburukoan, dio, ezen jadanik 1917. urtean, euskal artistak Parisa edota Madrila agerturik, zalantzasu beterik aipatuak zirela, bai Euskal Artea bai eta haren “bilbea” bera ere. “Mesfidati agertzen ziren zenbait ikusleri argi zitzaizen jaiotzaz edota arrazaz euskaldun ziren artistak bazirela, bai eta euskal gaiak lantzen tematen ziren artistak ere bazirela. Baina pinturako “euskal eskola” edota “euskal artea” zegoenik, “Sevillako eskola” edo “Veneziako eskola” esamoldeak erabiltzen diren moduan ulerturik, ez zitzaizen oso litekeen gauza iruditzen. Eskola eta arraza ez dira bergauza.”³

Gaur egungo ikusmoldeetik hurbilago, Dan Cameron, bestelakotasunari loturiko gaietara hurbiltzen da, *Cocido y Crudo* erakusketaren katalogoan idatziz: “soilik artistaren egile ahotsa haren jatorri soziokultural pertsonalen arabera definitzeari uko egiten badiogu, eta arte jardueraren mota oro, desberdintasun adibideen kate amaiezin baten parte bezala erlatibizatzeari aurre egiten badiogu, ikasi ahalko dugu gutxiengo etniko, erlijiozko edota sexuzkoetako partaide diren artisten kaltetan, edota artista emakumeen kaltetan, edo kultura erreferentziarako oinarritzeko puntutzat Mendebaldeko Europako edo Ipar Ameriketako itunetako partaide ez diren egoerak dituzten artisten kaltetan ez aritzen.”⁴

“Gure artearen” mugen eta bestelakotasunen gaitan behin eta berriz ageri da, gaur egungo euskal artearen gaineko ia azterketa orotan. Peio Aguirre, 2004. urtean, “Gure Artea”rentzat egin zuen azterketan, hona zer zioen, “Euskal artea” deitua izan denaren eta haren esanahiari buruz: “gu” baten existentziaz-erkidego, nazio edota autoidentifikatze modu zeinahitaz-kontziente izango bagara, lehenik

sculptors in the twentieth century), that “the Basque people would have a predilection for the sign more than for iconic images”.² For his part, in the introductory text for the catalogue *Erakusketa 79* titled *Sobre el concepto de arte vasco* (On the concept of Basque art), Julio Caro Baroja mentions that, as long ago as 1917, with Basque artists present in Madrid and Paris, people spoke about Basque Art and even, somewhat doubtfully, its “strategy”: “For several wary spectators, it was clear that there were Basque artists by birth or by race and also artists who persisted in encouraging Basque themes. But they regarded the idea of a ‘Basque Art’ or a ‘Basque School’ of painting, in the sense given to terms like those of the ‘Seville School’ or ‘Venetian School’, as highly unlikely. School and race were two different things”.³

From a more contemporary perspective, Dan Cameron explores questions of difference when he writes in the catalogue for *Cocido y Crudo* (The cooked and the raw) that “it is only by refusing to define the artist’s authorial voice in terms of his personal sociocultural origins, and by resisting the relativization of all forms of artistic practice as part of an endless chain of examples of difference, that we can also learn to stop penalizing artists who belong to ethnic, religious or sexual minorities, or whose gender is female, or whose primary points of cultural reference lie in situations that do not form part of the Western European or North American alliances”.⁴

This question of borders and differences in “our art” surfaces time and time again in almost every study on contemporary Basque art. In the analysis that Peio Aguirre carried out in 2004 for *Gure Artea* (Our art) regarding the meaning of and that which has been termed “Basque Art” he argues: “We can only be conscious of the existence of an ‘us’ –community, nation, or any

Gure Artea a propósito del significado y de eso que se ha dado en llamar “Arte Vasco”, afirma: “sólo podemos ser conscientes de la existencia de un “nosotros” –comunidad, nación o cualquier otra forma de auto-identificación– si previamente predefinimos, estereotipamos e identificamos un “ellos”, igualmente auto-conscientes en su identidad política colectiva y grupal. Se nos plantea así un intenso debate aún sin solucionar sobre el sentido mismo de esta definición y límites”.⁵

GAUR (1966-1969) lo formaron José Antonio Sistiaga (1932), Amable Arias (1927-1984), Jorge Oteiza (1908-2003), Néstor Basterretxea (1924), Remigio Mendiburu (1931-1992), Eduardo Chillida (1924-2002), Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992) y José Luis Zumeta (1939). En muchos escritos aparece otra manera de citar a sus protagonistas pero esta es la relación ajustada al orden del proceso de incorporaciones acorde con el relato de José Antonio Sistiaga de cómo se desarrolló su fundación.⁶

Una de las consideraciones más acertadas que sobre **GAUR** y la historia del arte vasco se han realizado, se la debemos a Fernando Castro Flórez cuando en el catálogo de la exposición *Constelación Gaur* asevera que “en realidad se ha improvisado o, para ser más preciso, se ha fabulado una Historia en la que se magnifica un arte vasco que, en verdad, no existe como tal. Sin embargo en el manifiesto de **GAUR** se escribe, con mayúsculas, tres veces ESCUELA VASCA y se repiten insistentemente los términos *nosotros, nuestra (o) y todos*”.⁷

La propia fotografía que se toma como icono fundacional del grupo tampoco es del todo correcta ya que

aurredefinitu, estereotipatu eta identifikatu behar dugu “haiek” bat, haiek ere, gu bezala, autokontziente direlarik, kolektibo eta talde gisa duten nortasun politikoaz. Halatan, oraindik erantzunik ez duen eztabaida sutua agertzen zaigu, definitze horren zentzuaz eta mugez”.⁵

GAUR (1966-1969) honako hauek ziren: Jose Antonio Sistiaga (1932), Amable Arias (1927-1984), Jorge Oteiza (1908-2003), Nestor Basterretxea (1924), Remigio Mendiburu (1931-1992), Eduardo Txilida (1924-2002), Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992) eta Joxe Luis Zumeta (1939). Hainbat idazkitan, protagonistak beste era batera dira izendatuak, baina zerrenda honek gordetzen du taldera lotzen joan zireneko prozesuaren kronologia, Jose Antonio Sistiagak taldearen sorrera nola garatu zen kontatzen duenari jarraitzen badiogu.⁶

GAUR taldearen gainean eta euskal artearen historiaren gainean esanikoaren artean, esan egokienetako bat Fernando Castro Flórez-ek esana du, *Constelación Gaur* erakusketaren katalogoan; hona hemen haren hitzak: “Egiazki, Historia bat asmatu da, non, berez, benetan existitzen ez den euskal arte bat handietsi den. Halarik ere, **GAUR** taldearen adierazpenean, hiru aldiz idazten da, hizki larriz idatzi ere, EUSKAL ESKOLA, eta behin eta berriz errepikatzen dira *gu, gure* eta *denok* hitzak”.⁷

Taldearen sortze ikonotzat harturiko argazkia bera ere ez da guztiz egokia, zeren, argazki hura, Fernando Larruquert-ek esan didanaren arabera, Roberto Puch-ek, garai hartan Oteizak Irunen zuen etxera eginiko bisitaren kariatara egina baita. Halatan, argazkia, arkitektoak Kursaal berrirako proiektuen lehiaketarako (egin zen lehena) lanean ari zenean

other form of self-identification—if beforehand we pre-determine, stereotype and identify a ‘them’, equally self-conscious of their collectively group political identity. This, then, raises a still unresolved intense debate on the meaning itself of this definition and [its] limits”.⁵

GAUR (1966-1969) was founded by José Antonio Sistiaga (1932), Amable Arias (1927-1984), Jorge Oteiza (1908-2003), Néstor Basterretxea (1924), Remigio Mendiburu (1931-1992), Eduardo Chillida (1924-2002), Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992) and José Luis Zumeta (1939). Many other texts list its protagonists differently but this is the correct sequence according to the order in which they joined the process in line with José Antonio Sistiaga’s account of how it originated.⁶

One of the most fitting reflections on **GAUR** and the history of Basque art is that of Fernando Castro Flórez when, in the catalogue for the exhibition *Constelación Gaur* (**GAUR** constellation), he asserts that, “In reality, a History has been improvised or, to be more precise, made up in which a Basque art is magnified that, in reality, does not exist as such. However, in the **GAUR** manifesto **BASQUE SCHOOL**, in capital letters, is written three times and the terms *us*, *our* and *everyone* are repeated over and over again”.⁷

Nor is the very photograph which is interpreted as a foundational icon of the group completely accurate given that, according to what I have been told by Fernando Larruquert, it was a moment that took place because of a visit by Robert Puch to the house that Oteiza owned at that time in Irun. The photo is the result, then, of a fortuitous encounter which was in turn the outcome of this architect’s travels when he was working on a tender for the new Kursaal project (the first to take place).

según me relata Fernando Larruquert fue una instantánea que se tomó al hilo de la visita de Roberto Puch a la casa que tenía Oteiza entonces en Irún. La foto es pues debida a un encuentro fortuito a raíz de uno de los viajes del arquitecto cuando trabajó para el concurso de proyectos del nuevo Kursaal (el primero que se realizó). En la reunión improvisada con tal motivo no aparecen ni Zumeta ni Arias.

Podríamos escribir muchísimo sobre este colectivo que sirvió para etiquetar oficialmente esto del arte vasco y ser el tronco de donde parte su historia contemporánea. Diversas monografías como la realizada por Carmen Alonso Pimentel con motivo de su tesis sobre Amable Arias y una exposición reciente y completa que tuvo lugar en la Caja Vital de Vitoria-Gasteiz el año 2004 bajo la denominación de *Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco*, sirven para revisitarlo. Pero quizás lo más sugerente sobre **GAUR** es investigar en los intersticios donde el trazo genealógico constituido por la historiografía oficial instauró las elipsis.

Este grupo, integrado exclusivamente por hombres artistas, fue efímero y tuvo repercusión por la influencia del ideólogo con la voz más fuerte, Jorge Oteiza. Sin embargo los hechos colaterales nos evidencian trazos reveladores que no se han estudiado suficientemente y podrían dar nuevas luces a la leyenda.

Por una parte está en los inicios del latente movimiento grupal que se estaba fraguando, aquella muestra como un presagio de construcción de lo colectivo, la *Exposición de los 10*. Amable Arias organizó esta colectiva en su estudio provisional de la calle Garibai entre diciembre de 1959 y enero de

egin zuen bidaietako batean eginiko ezusteko topaketa bati dagokio. Horrela sortu zen bilkura ezusteko hartan ez ziren, ez Zumeta ez eta Arias ere.

Luze idatz genezake euskal artearen ideia horren etiketa ofizialki sortarazi zuen eta arte horren GAUR egungo historiaren abiapuntu izan zen talde horren gainean. Hainbat monografia ditugu hartara berriro hurbiltzeko bide, hala nola Carmen Alonso Pimentel-ek, Amable Ariasen gainean egin tesia lantzean eginikoa, bai eta orain dela gutxi, 2004. urtean, Gasteizko Vital Kutxan eginiko erakusketa osatu bat, *Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco*, izenekoa ere. Alabaina, baliteke **GAUR** taldearen gainean egin daitekeen gauza interesgarriena izatea, zirrituetan ikertzea, han non historiografía ofizialak osaturiko genealogiazko marrak elipsiak ezarri zituen.

Soilik arte gizonez osaturiko talde hori iraupen laburrekoa izan zen eta gizartean oihartzun izatea lortu bazuen, ahots indartsuena zuen ideologoaren, hau da, Jorge Oteizaren eraginez lortu zuen; dena den, alboko gertakariak, halere, aski aztertu ez diren marra argigarriak erakusten dizkigute eta legendari argi berria ekar diezaiokete.

Alde batetik, eratzten ari zen talde mugimenduaren hastapenean, talde lanaren sortzearen iragarpen gisa, *10en erakusketa* dugu. Amable Arias-ek antolatutako zuen talde erakusketa hau, Garibai kalean, behin-behinean zuen estudioan, 1959ko abenduaren eta 1960ko urtarilaren artean; ekintza aitzindari hori, Euskal Herriko artisten autogestio espazioen oinarrian da, beraz. Donostian bizi ziren sortzaileen berezko elkartzetako bat izan zen; haien arteko harremanaren bultzatzaile izan ziren, funtsean, hiri txiki baten gizarte dinamikak,

In this improvised meeting as a result of all this neither Zumeta nor Arias make an appearance.

One could write at length about this collective, which helped to officially label all these Basque art things and serve as the core from which its contemporary history derived. Different monographs, such as that of Carmen Alonso Pimentel based on her thesis on Amable Arias, and a full recent exhibition which took place in the Caja Vital in Vitoria-Gasteiz in 2004 entitled *Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco* (Gaur constellation: An avant-garde scheme in Basque art), help to revisit it. Yet perhaps the most interesting dimension of **GAUR** is exploring the gaps where the genealogical outline sketched out by the official historiography established ellipses.

This group, made up entirely of male artists, was ephemeral and resonated through the influence of its ideologue with the loudest voice, Jorge Oteiza; yet collateral events expose revealing sketches which have not been sufficiently studied and which could shine new light on the legend.

On the one hand, during the early stages of this latent group movement that was being forged there was an exhibition which served as a portent of constructing the collective, namely the *Exposición de los 10* (Exhibition of the 10). Amable Arias organised this collective in his provisional study in Garibai Street between December 1959 and January 1960, with this location, the base for self-sufficient spaces for artists in the Basque Country, being its immediate forerunner. This spontaneous grouping of artists who lived in Donostia-San Sebastián, and who communicated with one another essentially through the basic dy-

1960, estando así en la base de los espacios de autogestión de artistas en el País Vasco su gesto precursor. Esta agrupación espontánea de creadores que vivían en San Sebastián, y estaban en comunicación básicamente por la dinámica de la vida social de una ciudad pequeña, sus inquietudes políticas y el descontento ante el tipo de gestión que se llevaba a cabo respecto a las muestras oficiales contó con: Miguel Ángel Álvarez, Néstor Basterretxea, Carlos Bizcarrondo, Gonzalo Chillida, Mari Paz Jiménez, José M. Ortíz, José Antonio Sistiaga, J.F. Villagarcía y Vicente Ameztoy. Unidos además por la intención de oponerse a los certámenes de Navidad que tenían lugar en Donostia quisieron hacer confluir ambas muestras en el tiempo con objeto de cuestionar la cultura institucional. Hay otro hecho relevante que nos vuelve a conducir a la figura del pintor Amable Arias. Se trata del Manifiesto oficial del grupo **GAUR** publicado en el catálogo que se editó con motivo de la exposición en la Galería Barandiaran, en la que no aparecen algunos fragmentos escritos por Amable. En su biblioteca personal Maru Rizo, pareja del pintor en los últimos años, encontró el ejemplar de *Las vanguardias artísticas del siglo XX* de Mario De Michelli, que viene a justificar la decisión sobre el texto final fundador. “Yo el de Oteiza. Grupo Gaur. Retiro el mío escrito de tendencia comunista”. (Apéndice 1)

Otra cuestión a destacar es el sentido de la propia sala Barandiaran como espacio independiente, el lugar donde el grupo se presentó en abril de 1966 y dio a conocer su manifiesto. La génesis de este espacio solo fue posible gracias a la apuesta desinteresada de Dionisio Barandiaran, empresario originario de Ataun con una perspectiva visionaria de la cultura totalmente fuera de lo común que daría lugar anteriormente a

zitzen kezka politikoak eta erakusketa ofizialetan egiten zen kudeaketarekin ados ez izatea. Honako hauek ziren taldekide: Miguel Angel Alvarez, Nestor Basterretxea, Carlos Bizcarrondo, Gonzalo Txillida, Mari Paz Jimenez, Jose Maria Ortiz, Jose Antonio Sistiaga, JF Villagarcía eta Bixente Ameztoi. Batzen zituen ere, Donostian antolatzen ziren eguberrietako lehiaketei aurre egiteko asmoak; hartara, bi erakusketak denbora berean gerta zitezen nahi zuten, erakundeek bultzatzen zuten kultura zalantzan jartzeko xedez. Beste ekintza aipagarri batek garamatza, berriro ere, Amable Arias margolariarengana. **GAUR** taldearen adierazpen ofiziala da ekintza hori; Barandiaran galerian egin erakusketaren kariatara argitaraturiko katalogoan zetorren idazki hori eta bertan ez dira Amablek idatzirik zenbait pasarte. Margolariaren azken urteetan Maru Rizo zuen bizikide; hark, bere liburutegian, Mario de Michelli-ren *Las vanguardias artísticas del siglo XX* liburua aurkitu zuen; testu horrek fundatzaile izan zen azken testuaren hautua azaltzen du. “Yo el de Oteiza. Grupo Gaur. Retiro el mío escrito de tendencia comunista”. (1. eranskina)

Aipatu beharreko beste gaia, Barandiaran areto independentearen izatea da; bertan aurkeztu zen taldea, 1966ko apirillean eta bertan eman zuen taldeak adierazpena ezagutzera. Espazio horren sortzeko aukera Dionisio Barandiaranek eskuzabalki eginiko hautuak eman zuen. Ataungo enpresari horrek kulturaren ikuspuntu erabat ezohiko eta ameslaria zuen eta lehenago ere, garai haietarako oso aurreratua ziren proiektuak babestu zituen, hala nola hirigunetik kanpo irekitako lehen zinema aretoa. Bengoetxea kalean zituen enpresaren bulego nagusien sotoan ireki zen “Barandiaran galeria, arte konposatuko ekoinzlea”, hasiera batean, eraikitzaile horrek Zarautzen

namics of social life in a small city with its political concerns and discontent in the face of the kind of administration that was taking place as regards official exhibitions, included: Miguel Angel Alvarez, Néstor Basterretxea, Carlos Bizcarrondo, Gonzalo Chillida, Mari Paz Jiménez, José M. Ortíz, José Antonio Sistiaga, J.F. Villagarcía and Vicente Ameztoy. They were, moreover, united in their aim of opposing the Christmas competitions in Donostia-San Sebastián, seeking to bring together both exhibitions in time with the goal of questioning institutional culture. Another significant fact leads us once more to the figure of the painter Amable Arais. It concerns the official manifesto of the **GAUR** group published in the catalogue which was printed on the occasion of an exhibition in the Barandiaran Exhibition Hall, in which some fragments written by Amable did not appear. In her private library, Maru Rizo, the painter's partner in his final years, found a copy of *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Artistic avant-gardes of the 20th century) by Mario De Michelli, which serves to justify the decision on the final foundational text: "I'm for that of Oteiza. Gaur Group. I withdraw mine, written from a communist point of view" (Appendix 1).

Another issue worth emphasising is the logic of choosing the Barandiaran hall itself as an independent space, the place where the group presented itself in April 1966 and revealed its manifesto. The origins of this space lie in the fact that it was only made possible thanks to a generous commitment on the part of Dionisio Barandiaran, a businessman originally from Ataun with a visionary perspective on culture that was totally out of the norm and which would underpin many previous projects that were far ahead of their time, such as the first cinema outside the city centre. The opening of the "Barandiaran

various projects very much in front of his time, as the first cinema outside the city centre. The opening of the "Galería Barandiarán, productora de arte compuesto", in the basement of the central offices of his company in the street Bengoetxea, was incentivated in the first instance by the meetings impulsed by this constructor with Amable Arias and José Antonio Sistiaga in his Hotel Euromar de Zarautz, a holiday and leisure pioneer where they would hold exhibitions or a surfing school would be set up.

The space, which lasted from 28 November 1965 to December 1967, was inaugurated with an exhibition on the active methods of teaching of Célestin Freinet in which participated various cooperatives from France, fruit of the work initiated previously by Sistiaga in November 1965. To this exhibition followed auditions of contemporary music, film projections in collaboration with embassies and other activities. Subsequently, posters of cinema, exhibitions organised with the Unión de Estudiantes de Arquitectura de España, editions, and, supposedly, the foundational exhibition of **GAUR** based on the theories of Oteiza approved collectively by the rest.

With his gesture, this first exhibition presenting the collective of the eight artists evidenced their aesthetic postures and their identity in a very concrete and necessary way.

The exhibition is the most adequate mechanism for the diffusion of the creative or theoretical proposals, although in this gallery they produced programming based on interdisciplinary, training and the process as new forms of contemporary creation.

zuen Euromar hotolean, Amable Arias eta Jose Antonio Sistiagarekin egin bilerek bultzaturik; hotela opor eta aisialdi leku aitzindaria zen eta bertan erakusketak egin ziren eta surf eskola bat antolatu zen.

Espazioa 1965eko azaroaren 28tik 1967ko abendua arte izan zen zabalik eta Célestin Freinet-en irakaskuntza metodo aktiboen gaineko erakusketa batekin ireki zen, 1965eko azaroan, eta Frantziako zenbait kooperatibak hartu zuen parte; Sistiagak egin zuen lanaren emaitza izan zen erakusketa hori. Erakusketa horren ostean, musika garaikideko entzunaldiak, zinema proiektzioak, enbaxadekin elkarlanean, eta beste hainbat ekintza antolatu zuten. Gero, zinema afixen erakusketak, Espainiako Arkitektura ikasleen Batzarekin antolaturiko erakusketak, argitalpenak eta, nola ez, **GAUR** taldearen sortze erakusketa, Oteizak sortu eta besteek batzarrean onartu teoriez apaindurik.

Hala eginik, zortzi artisten taldea aurkeztu zuen lehen erakusketa horrek taldearen jarrera artistikoak eta nortasuna erakutsi zituen, une jakin eta behar-beharrezko batean.

Erakusketa baliabide egokiena da sorkuntzazko edota teoriatzko proposamenak zabaltzeko, baina galeria horretan diziplinartekoa, formakuntza eta prozesua, gaur egungo sortze modu berri gisa harturik eginiko programazioak antolatu baziren ere, kubo zuriko erakusketak du artearen sistemaren arauetara jarraituriko errituala ekartzen. Erakusteak obra ezagutzera ematea eta gizartearekin aurrez aurre jartzea badakar ere, erakusketa batek, Yve-Alain Bois-ek dioen bezala, artearen hitzik gabeko historia izaten ere saiatu beharko luke.

Gallery, producer of composite art” in the basement of his company’s head office in Bengoetxea Street was encouraged in the first instance by brainstorming meetings between the constructor and Amable Arias and José Antonio Sistiaga in his Euromar Hotel in Zarautz, a pioneering holiday and leisure destination where exhibitions would be held and a surfing school created.

The space, which lasted from 28 November, 1965 until December 1967, was inaugurated with an exhibit of Célestin Freinet’s active teaching methods in which several French cooperatives took part, the outcome of prior work by Sistiaga in November 1965. This exhibition was followed by contemporary music recitals, film projections in conjunction with embassies and other activities. Later, these were in turn followed by exhibits of film posters, exhibitions organised alongside the Spanish Union of Architecture Students, publications, and of course the foundational exhibition of **GAUR** enlivened by Oteiza’s theories which had been communally approved by the others. Through the gesture, this first exhibit presenting the collective of eight artists demonstrated their aesthetic positions and their identity at a very precise and very necessary moment.

The exhibition is the most appropriate mechanism for diffusing creative or theoretical proposals, although this gallery also included other programming that was based on interdisciplinary initiatives, training and process as new forms of contemporary artistic creation. The exhibition in the white cube also contributed to the ritual, according to the norms of art systems. If exhibiting allows one to communicate a work and likewise confront society with it, as Yve-Alain Bois says, an exhibition should try to be a history of art without any words.

También es la exhibición en el cubo blanco la que propicia el ritual según las normas del sistema del arte. Si exhibir permite la comunicación de la obra y su confrontación con la sociedad, así mismo, tal y como dice Yve-Alain Bois, una exposición debería intentar ser una historia del arte sin palabras.

Desde la *Exposición de Arte Vasco* en México en 1970 a aquella de *Planes Futuros, arte español del 2000* en la Sala del Baluarte Pamplona en 2007, pasando por tantas otras como la de los siete *Bad boys* con Manu Arregui, Carles Congost, Jon Mikel Euba, Joan Morey, Sergio Prego, Pepo Salazar y Fernando Sánchez Castillo, o la reciente *Antes que todo* en el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), de Móstoles, el escaneo de la evolución de estas catas periódicas es bastante revelador de aciertos y fallas, dudas y confirmaciones. Al final del texto puede consultarse una aproximación a cuáles fueron esos hitos expositivos, puesto que este proyecto también pivota en otros antecedentes y exposiciones como *Gaur, Emen, Orain* realizada en 2001/2002 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao por encargo del entonces director del museo, Miguel Zugaza. (Apéndice 2).

Esta historia que proponemos no es una historia lineal, ni tan siquiera pretende ser generacional a pesar de que se muestren obras de artistas de una determinada franja de edad, sino rizomática y líquida, pero irremisiblemente lógica con nuestro tiempo a tenor de una serie de circunstancias y componentes que la hacen singular, tan singular como el complejo magma donde hunde sus raíces.

Finalmente quiero dejar constancia de que la investigación y selección de obras para este proyecto se finalizó en enero 2013.

Mexikon, 1970. urtean eginiko *Exposición de Arte Vasco* erakusketatik, Iruñeko Gotorlekuaren Aretoan, 2007. urtean, *Planes Futuros, arte español del 2000* izenpean eginikora, bai eta tarteko beste hainbatetan ere, hala nola Manu Arregui, Carles Congost, Joan Mikel Euba, Joan Morey, Sergio Prego, Pepo Salazar eta Fernando Sánchez Castillo-rekin eginiko zazpi *Bad boys* erakusketan edota Mostoles-eko Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) delakoan orain dela gutxi eginiko *Antes que todo* izenekoan, noizean behingo dastatze horien bilakaera aztertuz, argi agertzen zaizkigu ongi emanikoak eta huts eginikoak, zalantzak eta ziurtapenak. Testu honen amaian kontsultagarri duzue erakusketa puntu garai hauek zeintzuk izan ziren azaltzeko saio bat, zeren proiektu honen ardatz beste aurrekari eta erakusketa zenbait ere baitira, hala nola *Gaur, Emen, Orain* erakusketa, 2001/2002an, Bilboko Arte Ederren museoa egina, orduan zuzendari zuen Miguel Zugazak eskaturik. (2. eranskina)

Proposatzen dugun historia hau ez da lineala; ez du belaunaldien arabera ere izan nahi, adin bateko artisten obrak erakutsiagatik ere; errizomazko historia likidoa izan nahi du, baina, nolana ere, gure garaiarekin logika betean izan dadin ere nahi dugu, berezi egiten duten zertzelada eta osagarri zenbait jarraiturik; berezia baita, sustraitzen den lur konplexua bezain berezia, hain zuzen ere.

Azkenik, jakitera eman nahi dut proiektu honetarako obren hautaketa eta ikerketa 2013ko urtarri-lean amaitu zela.

Between the *Exposición de Arte Vasco* (Exhibition of Basque art) in 1970 and that of *Planes Futuros, arte español del 2000* (Future plans, Spanish art in 2000) in Pamplona-Iruñea in 2007, by way of several others such as the seven *Bad boys* with Manu Arregui, Carles Congost, Joan Mikel Euba, Joan Morey, Sergio Prego, Pepo Salazar and Fernando Sánchez Castillo, or the recent *Antes que todo* (Before everything) in the Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) in Móstoles, scanning how these periodical samplings have evolved is quite revealing when it comes to judging good and bad decisions, doubts and confirmations. At the end of this text one can consult an approximation of these landmark exhibitions, since this project also revolves around other antecedents and exhibitions such as *Gaur, Emen, Orain* (Today, here, now) which took place in 2001-2002 in the Fine Arts Museum of Bilbao, commissioned by the then museum director Miguel Zugaza (Appendix 2).

The history proposed here is not lineal, nor does it even aim to be generational in spite of the fact that it includes works by artists from a particular age group, but rather rhizomatic and liquid while at the same time irremissibly logical in accordance with our age along the lines of a series of circumstances and components which distinguish it; as distinct as the complex magma into which its roots sink.

Finally, I would like to place it on record that the research for and selection of works for this project was completed in January 2013.

1.1 Filogénesis

No es mi intención en este texto trazar una revisión que repita historias y datos ya conocidos, sino, como he insistido en la introducción, desarrollar una visión panorámica amplia que sirva a los profanos para entender globalmente y desde la horizontalidad de voces polifónicas donde nos encontramos hoy. Según lo que ha trascendido a través de las diferentes publicaciones especializadas, manuales al uso y catálogos institucionales, el relato oficial podría situar los inicios de una determinada vanguardia en la primera exposición de pintura impresionista en 1870, que cierra artísticamente un siglo que nos ubica en la modernidad oscilando entre el clasicismo, el romanticismo y ciertas experimentaciones mientras se convive con el costumbrismo tradicional en exaltación de *baserritarras, arrantzales* y un cierto tipo de situaciones al gusto de la época.

Destacaba la pintura de paisaje en preeminencia con la escultura que era básicamente monumental y estatuaria, una pintura entre la tradición y la pre-vanguardia que se manifestaba entonces en Francisco Iturrino (1864-1924), Aurelio Arteta (1879-1940) y Daniel Vázquez Díaz (1882-1969); así, en éste último la realidad circundante es sustituida por sus analogías, lo que ya influenciará en la generación siguiente. Sobre 1925 llegaron al País Vasco corrien-

1.1 Filogenia

Testu honekin ez dut, jadanik ezagunak diren istorioak eta datuak berrikusten hasi nahi, ezpada, sar-hitza behin eta berriz esan dudana bezala, ikuspuntu panoramiko zabala eskaini, gaian aditu ez direnek globalki eta ahots polifonikoen horizontaltasunetik uler dezaten non garen gaur egun. Gaian espezialduriko argitalpen zenbaiten bidez, gidaliburuen bidez eta erakundeen katalogoen bidez ezagutzera eman denaren arabera, kontakizun ofizialak 1870ean jar litzazke nolabaiteko abangoardiaren lehen urratsak, pintura impresionistako lehen erakusketan, hain zuzen, zeinak modernotasunean kokatzen gaituen mende bat ixten baitu artistikoki, itxi ere, klasizismoaren, erromantizismoaren eta zenbait esperimentazioaren artean kulunkan eta baserritarrak, arrantzaleak eta garai hartan gustuko gertatzen ziren zenbait egoera goratzen zituen ohiko kostrunbrismoarekin batera zebilen mende bat.

Paisaietako margolanak nabarmentzen ziren, eskultura monumental eta estatuagintzakoarekin batera; tradizioaren eta aurreabangoardiaren artean da margolaritza: Francisco Iturrino (1864-1924), Aurelio Arteta (1879-1940) eta Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) dira nabarmentzen; azken horren kasuan, inguruko errealitatearen ordeza, errealitatearen analogiak agertzen ditu eta horrek hurrengo belaunaldian

1.1 Phylogenesis

It is not my aim in this text to sketch out a revision which repeats already well-known stories and data, but instead, as I maintained in the introduction, to develop a wide panoramic outlook which might help the uninitiated to understand in general terms and from the perspective of polyphonic voices where we find ourselves today. According to what has been diffused by different specialist publications, trendy manuals and institutional catalogues, the official story might situate the beginnings of a specific avant-garde in the first exhibition of impressionist painting in 1870, which artistically brought to a close a century that locates us in modernity, fluctuating between classicism, romanticism and certain experimentations, whilst exiting side by side with the traditional *costumbrismo* (an interpretation of local everyday life, mannerisms, and customs) exaltation of *baseritarras* (farmers), *arrantzales* (fishermen) and certain kinds of situations that struck a chord during the era.

Landscape painting particularly stood out above all together with sculpture which was basically focused on monuments and statues, a painting somewhere between tradition and pre-avant-garde that was represented at the time by Francisco Iturrino (1864-1924), Aurelio Arteta (1879-1940) and Daniel Vázquez Díaz (1882-1969); thus in the latter the surrounding reality was replaced

tes renovadoras procedentes de Europa siendo el siglo XX un siglo de *ismos*, permitiéndose una sutil transición de la pintura etnográfica vasca a la pintura de vanguardia. Así por ejemplo, Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998) y Jesús Olasagasti (1907-1955) fueron discípulos de Vázquez Díaz, quien trajo el cubismo al País Vasco.

Si algunos como Ignacio Zuloaga (1870-1945) y Pablo Uranga (1861-1934) se encuentran vinculados al espíritu de la generación del 98, sus temas e ideologías están más próximos de lo castellano que de lo vasco; el primero hacia los tópicos de la literatura francesa romántica, el segundo a partir de las raíces autóctonas.

El clasicismo y el lenguaje costumbrista se extendió como práctica común por todo el Estado español y las primeras vanguardias vascas no son tales hasta la manifestación explícita y pública de algunos de sus miembros, arrancando con la singular historia de la Sociedad Gu, que funcionó en San Sebastián de 1927 a 1936, casi en paralelo a la bilbaína Unión Arte (1933) en base a algunos alumnos de su Escuela de Artes y Oficios y excluidos del II Salón de Artistas Vascongados del Museo de Arte Moderno de Bilbao.

Con la Segunda República, esta ciudad tomó el relevo cultural a Bilbao, y en los años 30 se produce una renovación del arte vasco crucial.

Tras el pacto de San Sebastián, que se firmó en la reunión del Círculo republicano en 1930, se constituyó un comité revolucionario, presidido por Alcalá-Zamora, que llegaría a ser el Primer Gobierno Provisional de la Segunda República Española. Las nuevas tendencias europeas se iban aclimatando a esta

eragingo du. 1925. urtearen inguruan, Europatik zetozen korronte berriak iritsi ziren Euskal Herrira; XX. mendea *ismo* garaia da eta euskal margolaritza etnografikotik abangoardiako margolaritzarako bidean urrasño zenbait egin zen. Halatan, Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998) eta Jesus Olasagasti (1907-1955), adibidez, Vázquez Díaz, kubismoa Euskal Herrira ekarri zuen margolariaren ikasle izan ziren.

Ignacio Zuloaga (1870-1945) eta Pablo Uranga (1861-1934) 98. belaunaldiaren espirituari loturik izanik, haien gaiak eta ideologiak gaztelar izaerakoak izatetik gertuago dira euskal izaerakoak izatetik baino, lehena frantziar literatura erromantikoaren topikoetara makurtuz eta bigarrena, berriz, bertako sustraietatik abiatuz.

Klasizismoa eta ohitura-mintzaira ohiko jarduna bihurtu ziren espainiar estatu osoan eta lehen euskal abangoardiak ez dira benetan abangoardia gertatzen, kideetako zenbaitek adierazpen publiko argia egin arte; abiapuntua Gu sozietatearen historia berezia izan zen; elkarte hori 1927tik 1936 arte existitu zen, Bilboko Unión Arte (1933) elkartearen garai bertsuetan, Arte eta ofizioetako Eskolako ikasleek bultzaturik; Bilboko Arte Modernoko Museoaren “II Salón de Artistas Vascongados” delaktik bazter utziak izan ziren artista horiek.

Bigarren errepublika jarri zenean, Donostiak hartu zion Bilbori txanda eta 30eko hamarkadan, euskal artearen berriztapen erabakiorra gertatu zen.

Donostiako ituna, 1930ean, Errepublikar Zirkuluaren bilkuran sinatu zen eta hortik iraultzar batzordea sortu zen, Alcalá-Zamoraren lehendakaritzapean; hori

by his analogies, which would in turn influence the next generation. Around 1925, innovative trends originating in Europe arrived in the Basque Country with the twentieth century becoming an age of *isms*, thereby allowing for a subtle transition from Basque ethnographic painting to avant-garde painting. Thus for example, Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998) and Jesús Olasagasti (1907-1955) were disciples of Vázquez Díaz, who brought cubism to the Basque Country.

If some figures like Ignacio Zuloaga (1870-1945) and Pablo Uranga (1861-1934) found themselves linked to the spirit of the generation of 98, their themes and ideologies were closer to all things Castilian rather than Basque. The former created clichés of French romantic literature whilst the latter based his work on autochthonous roots.

Classicism and *costumbrista* language became a common practice throughout the Spanish state and the early Basque avant-gardes were not constituted as such until the explicit public demonstration of some of its members, starting with the unusual story of the Sociedad Gu (We society), which functioned in Donostia-San Sebastián between 1927 and 1936, almost parallel to the Unión Arte (Art union, 1933) in Bilbao, which was founded by some students at the School of Arts and Crafts and people excluded from the Second Basque Artists' Show at the Museum of Modern Art in Bilbao.

With the coming of the Second Spanish Republic in 1931, Donostia-San Sebastián took over culturally from Bilbao, and in the 1930s there was a key overhaul of Basque art.

Following the pact of Donostia-San Sebastián, which was signed at a meeting of the Republican Circle in

ciudad justo en los primeros años de la República, y en los bajos del Gran Casino se había inaugurado la Exposición de Arte Moderno.

La Asociación de Artistas Vascos había sido fundada en Bilbao en 1911 y contó para su exposición inaugural con una muestra del pintor Darío de Regoyos (1857-1913); posteriormente adquirieron gran relevancia otras agrupaciones, fundamentalmente la citada GU (que significa “Nosotros”) en 1934. A pesar de las tendencias falangistas de su máximo ideólogo José Manuel Aizpurúa (1902-1936), la sociedad estuvo abierta a todo tipo de intelectuales, en paralelo a otra también muy activa, Euzko Pizkunde que se encontraba en un local proyectado por Aizpurua, enfocada a promover actividades escénicas, musicales y expositivas con un carácter más folclorista según los postulados nacionalistas de Aitzol.

En el colectivo GU, la Leica propiedad de Aizpurua pasaba entre los amigos que visitaban su estudio de la calle Prim y fue especialmente útil para Nicolás Lekuona (1913-1937). La sociedad instaló su sede en la calle del Ángel 13 y su interior, que simulaba forma de barco, tenía como torre un púlpito en el que era obligatorio hablar siguiendo los turnos trazados. Pero quizás uno de los ejemplos más significativos para observar el trazo de esta evolución es el devenir del Certamen de Artistas noveles de Guipúzcoa.

El concurso tiene su origen en 1917 a raíz de la reestructuración del sistema de becas que estaba otorgando la Diputación Foral de Guipúzcoa, adoptando el nombre de “Exposición” con su inicio en 1920 y transformándose en bienal a partir de 1928. El impulso vino por la solicitud de un grupo de artistas

izango zen gero, Espainiako Bigarren Errepublikaren Lehen Behin-behineko Gobernuua. Europako joera berriak hirian egokitzen ari ziren, Errepublikaren lehen urteetan, eta Kasino Handiaren behealdean ireki zen Arte Modernoko Erakusketa.

Euskal artisten elkarte Bilbon sortu zen, 1911. Urtean eta irekidura erakusketarako, Darío de Regoyos (1857-1913) margolariaren zenbait margolan izan zituen; gero beste elkarte batzuek hartu zuten garrantzi handia, bereziki, lehen aipaturiko GU elkar-teak, 1934. urtean. Elkartearen ideologo nagusia izan zen José Manuel Aizpurua (1902-1936) falangerako jaidura bazuen ere, sozietate hori intelektual mota orori izan zen zabalik; elkarte horrekin batera, bazen lan handia egiten zuen beste bat, Euzko Pizkunde, Aizpuruaen proiektua zen lokal batean kokaturik zena eta antzerkigintza, musika eta erakusketa lanak sustatzera emana zena eta folkloreaki lotuagoa, Aitzolen hatsapen nazionalistei jarraiki.

GU kolektiboan, Aizpurua Prim kalean zuen estudioa hurbiltzen zitzaizkion adiskideen artean, eskurik esku ibili ohi zen Aizpuruaen Leica eta bereziki Nicolás Lekuonak zuen baliatu Leica hura (1913-1937). Sozietateak Aingeruaren kalearen 13an ezarri zuen egoitza; barneak itsasontzi itxura zuen eta dorretzat predikuleku bat zuen, nondik derri-gor mintzatu beharra zegoen, antolatutako txandei jarraiki. Baina bilakaera horren nondik norakoa ikusteko adibide argigarriena, Gipuzkoako artista berrien lehiaketaren bilakabidea da.

Lehiaketak 1917. urtean du jatorria, Gipuzkoako Foru Aldundia ematen ari zen ikasle laguntzen sistemaren berrantolataketaren ondorioz, eta “Erakus-

1930, a revolutionary committee, presided over by Niceto Alcalá-Zamora, was formed that would ultimately become the first government of the Spanish Second Republic. The new European tendencies were acclimating to this city precisely during the early years of the Republic and an Exhibition of Modern Art had been inaugurated in the ground floor of the Grand Casino.

The Association of Basque Artists had been founded in Bilbao in 1911 and organised an exhibit by the painter Darío de Regoyos (1857-1913) for its inaugural exhibition; later, other groups grew in importance, principally the aforementioned GU (meaning “We”) in 1934. In spite of the Falangist tendencies of its main ideologue, José Manuel Aizpurúa (1902-1936), this association was open to all kinds of intellectuals. It was a similar case for another very active association, Euzko Pizkunde, situated in a locale designed by Aizpurúa and which focused on promoting theatrical, musical and expositive activities along more folkloric lines according to the Basque nationalist positions of Aitzol. In the GU collective, Aizpurúa’s Leica property was shared by friends who visited his studio in Prim Street and was especially handy for Nicolás Lekuona (1913-1937). The association set up its headquarters at Angel Street and therein, which resembled the shape of a boat, there was a tower-like pulpit at which it was obligatory to speak in turn following a previously laid out scheme. But perhaps one of the most significant examples by which one can trace the evolution of this collective is to be found in the process of development of the New Gipuzkoan Artists Competition.

The competition originated in 1917 as a result of a reorganisation of the system of grants awarded by the Provincial Council of Gipuzkoa, adopting the name “Exhibition” when it began in 1920 and becoming a biennial

(Elías Salaberría y Sebastián Camio) que obtuvieron apoyo institucional. En las primeras ediciones con la pintura planista se posicionó como gran exponente de las tendencias pictóricas en su mayoría inspiradas en Vázquez Díaz para derivar progresivamente hacia una cierta evolución “transgresora” que culminaría en apuestas vanguardistas a comienzos de la siguiente década que expandieron la modernidad por la ciudad de San Sebastián. En su novena convocatoria en 1931, Jorge Oteiza ganó el primer premio con la obra *Adán y Eva Tangente S=E/A*, una escultura tosca de formas pseudohumanoides fusionadas en cemento. Dos años después, tras realizar el servicio militar en Melilla, Oteiza vuelve a ganar con *Obrero Muerto*. Sobre 1934 junto a Narkis Balenciaga (1905-1935) y Nicolás Lekuona, forman un trío que enarbola propuestas rupturistas, exponiendo conjuntamente y caminando juntos hacia diásporas que finalmente la tragedia haría divergentes. Se habla de generar un colectivo de artistas nacionalistas-revolucionarios. Las nuevas tendencias europeas se iban aclimatando a la ciudad justo en los primeros años de la República. Con la Guerra Civil Española (1936-1939) todo esto se quebró, algunos murieron, otros optaron por el exilio.

A veces pienso que toda esta historia parece una historia de artistas guipuzcoanos y en las razones de por qué la balanza tiende una y otra vez a poner el foco en esta provincia. (Apéndice 3)

Lo que siguió fueron momentos de represión política e ideológica dominados por la sordidez estándar y no se retoma hasta los años cuarenta, cuando se comienza un nuevo ciclo que culmina en el 59, un periodo que pone en evidencia la anacrónica situación del mo-

keta” izena hartu zuen hastapenean, 1920. urtean; 1928. urtetik aurrera, biurteko bihurtu zen. Akiulua, artista zenbaiten eskari bat izan zen (Elias Salaberría eta Sebastián Camio) eta erakundeen sostengua lortu zuten. Hasieran planismoarekin, batez ere Vázquez Díaz-ek eraginiko joeren adierazgarri izan zen eta gero, pixkanaka, bilakaera “urratzaile” baten bide-rra lerratzen joan zen, azkenean hautu abangoardistetara etorri, hurrengo hamarkadaren hastapenean; horrek Donostia hirian modernitatea hedatu zuen. Bederatzigarren deialdian, 1931koan, Jorge Oteizak irabazi zuen saria, *Adán y Eva Tangente S=E/A*, eskulturarekin; porlanez elkarloturiko forma sasigizatiarrez osaturiko eskultura zakarra zen. Handik bi urtera, Oteizak, soldadutza egin eta, berriz irabazi zuen *Obrero Muerto* obrarekin. 1934. urte inguruan, Oteizak, Narkis Balenciaga (1905-1935) eta Nicolás Lekuonarekin, proposamen urratzaileak egiten dituen hirukotea sortu zuen; elkarrekin erakusten dituzte beren obrak eta elkarrekin doaz, azkenean tragediak elkarrengandik urrundu zituen diasporen bidean. Irauliriko nazionalistak diren artisten kolektibo bat sortzeaz mintzo dira. Europako joera berriak hirian egokitzen ari ziren, hain juxtu, Errepublikaren lehen urteetan. Espainiako Gerra Zibilak (1936-1939) hori dena porrotera eraman zuen; batzuk hil ziren, beste batzuek erbeste hautatu zuten.

Historia hura guztia Gipuzkoako artisten historia dela iruditzen zait batzuetan eta galdetzen diot neure buruari zergatik, behin eta berriro, balantzak, erdigunea probintzia horretara erortzera uzten duen. (3. eranskina)

Haren ondoren, errepresio politiko eta ideologikoaren garaiak izan ziren, miserablekeria estandar

from 1928 on. The stimulus for this came in the form of a request by a group of artists (Elías Salaberría and Sebastián Camio) who achieved institutional support. In the early editions of this competition, through *planista* painting (along the lines of the *planismo* movement in modern Uruguayan painting), it adopted a stance as a major exponent of pictorial tendencies mainly inspired by Vázquez Díaz, yet gradually turned to a kind of “transgressive” evolution which would culminate in avant-garde ventures at the outset of the next decade which spread modernity throughout the city of Donostia-San Sebastián. During its ninth convening in 1931, Jorge Oteiza won first prize with his work *Adán y Eva Tangente S=E/A* (Adam and Eve, Tangent S=E/A), a rough sculpture made up of pseudo-humanoid forms fused in cement. Two years later, following his military service in Melilla, Oteiza won again with *Obrero Muerto* (Dead worker). Around 1934, together with Narkis Balenciaga (1905-1935) and Nicolás Lekuona, he formed a trio of artists who brandished ground-breaking ideas, exhibiting jointly and departing together towards diasporas to be separated ultimately by tragedy. There was talk of establishing a collective of nationalist-revolutionary artists. The new European tendencies were acclimating to the city just at the outset of the Republic. With the Spanish Civil War (1936-1939) all this was smashed to pieces; some died, whilst others chose exile.

I sometimes think that all this history seems to be the history of Gipuzkoan artists and about the reasons why time and time again the balance tends to focus on this province (Appendix 3).

What followed were moments of political and ideological repression dominated by the standard nastiness and it was not taken up again until the 1940s when

mento. Sin embargo paradójicamente es en la década de los cincuenta donde se empiezan a fraguar actitudes colectivas de creadores que serán el germen de grupos como Ur y **GAUR** reforzándose en paralelo a la disolución del certamen de artistas noveles entre los años 59 y 77. Podríamos así decir que son años muy fértiles tanto por parte de las organizaciones de artistas como de otros colectivos que desarrollan desde el espacio privado una respuesta a la carencia de infraestructuras y plataformas para la creación (apenas había un concurso de pintura organizado por el Centro de Atracción y Turismo o similares). Poco a poco en la pintura hay una voluntad de afirmación de una personalidad y recuperación de la memoria histórica.

Si la Asociación de Artistas Vascos primera tenía un carácter corporativo, las de los artistas de la postguerra se preocupaba por la renovación estética. Lo más rompedor era la irrupción de la abstracción, así aparecen los artistas abstractos y se comienza a oscilar entre ésta, la figuración tradicional y Nueva Figuración.

Además en París en el café Rond Point comenzó la andadura del Equipo 57 que estuvo activo entre 1957 y 1962 a pesar de sucesivos abandonos e ingresos. También Los 5 plásticos (Matías Álvarez Jauría, Rafael Figueroa, Antonio Otaño, Santiago Uranga y Jorge Oteiza), como primer grupo de artistas vascos dinamizado por Oteiza en los 50, además del grupo Ez dok amairu (No existe el trece) con Urbetz en danza, Aresti en teatro y Artze sobre música, y el Grupo Ur, creado en 1965 con la pretensión de renovar formalmente la pintura, estuvo integrado por Javier Arocena (1935), Carlos Bizcarrondo (1935), José Graceña (1927) y Alejandro Tapia (1930) con la naturaleza como *leit motiv*.

batek eramanik, eta berrogeiko hamarkada arte ez da ziklo berri bat hasiko, hain zuzen ere, 59. urtean gailurra duen zikloa, agerian utziko duena garai hartako egoeraren anakronismoa. Halarik ere, paradoxikoki, berrogeita hamarreko hamarkadan hasten dira Ur eta **GAUR** bezalako taldeak sortzera eramango duten artisten jarrera kolektiboak gorpuzten; prozesu horrekin batera, artista berrien lehiaketa ez da 59 eta 77 urteen artean egingo. Hartara, esan genezake urte oso emankorrak izan zirela, hala artisten erakundeetan nola bestelako kolektiboetan, zeintzuek alderdi pribatutik garatzen baitute sorkuntzarako azpiegitura eta plataformen gabezien arrapostua (Turismo eta Erakartze Zentroak (CAT) antolaturiko pintura lehiaketa eta horrelakoxe besteren bat besterik ez zen ia). Pixkanaka, margolaritzan, oroimen historikoaren berreskuratze gogo bat, nortasun gogo bat, joaten da garatzen.

Euskal artisten lehen elkarteak korporazio asmoa zuen eta gerraosteko artisten elkarteek, berriz, berrikuntza estetikoaren zuten helburu. Urratzaileena abstrakzioaren agerpena izan zen; pintura abstraktua egiten zuten pintoreak agertu ziren eta margolaritza, abstrakzioaren, ohiko irudikapenaren eta Irudikapen Berriaren artean mugitzen hasi zen.

Horrez gain, Parisen, Rond Point kafe etxean, Equipo 57 taldea jarri zen abian; talde hori 1957 eta 1962 bitartean izan zen indarrean, kide zenbait elkarren segidan joan eta berriak sartu arren. Bazen Los 5 plásticos (Matías Álvarez Jauría, Rafael Figueroa, Antonio Otaño, Santiago Uranga eta Jorge Oteiza) ere; Oteizak bultzaturiko euskal artisten 50eko hamarkadako lehen taldea izan zen hori; bazen Ez Dok Amairu, Urbeltz, dantzan, Aresti, antzerkian eta Artze, musiki-

a new cycle began that culminated in 1959, a period which demonstrates the anachronistic situation of that time. Nevertheless, it was paradoxically in the 1950s when collective attitudes on the part of artists began to hatch that would in turn be the seeds of groups like Ur and **GAUR**, simultaneously strengthening one another in the wake of the dissolution of the new artists' competition between 1959 and 1977. One might thus say that these were very productive years both as regards artists' organisations and other collectives that developed, from the private sphere, a response to the lack of artistic infrastructures and platforms (there was just one painting contest, organised by the Centre for Attraction and Tourism, and things like that). Gradually there emerged within painting a commitment to a specific personality and the recovery of historical memory. If the first Association of Basque Artists was corporate in nature, that of the post-civil war artists was more concerned with aesthetic renovation. Its most ground-breaking feature was the arrival on the scene of abstraction, through which abstract artists emerged and it began to fluctuate between this, traditional figuration and New Figuration.

Moreover, Equipo 57 (Team 57) was founded in the Rond Pont café in Paris and was active between 1957 and 1962 in spite of people continually leaving and joining. At the same time there were other active groups: the so-called 5 plastic artists (Matias Alvarez Jauría, Rafael Figueroa, Antonio Otaño, Santiago Uranga and Jorge Oteiza), the first group of Basque artists motivated by Oteiza in the 1950s, as well as Ez dok amairu (There is no thirteen) with Urbeltz in dance, Aresti in theatre and Artze as regards music, and the Grupo Ur (Water group), founded in 1965 with the aim of formally breathing new life into painting, and made up of Javier Arocena (1935),

En un momento de gran desarrollo industrial, la segunda mitad de los cincuenta y primeros sesenta propicia que casi todos los artistas se sumerjan en el informalismo mientras que el Equipo 57 apuesta por una teoría perceptiva del espacio tradicional. Se puede hablar de un informalismo vasco que transitará a lo largo de los sesenta, y que tiene su principal foco en Guipúzcoa, destacando esta década especialmente por el gesto expresivo y la pintura matérica. Los colectivos adquieren un cierto sentido también en el Estado español, como la Escuela de Altamira y el Dau al Set en 1948, el grupo El Paso (1957) en Madrid, Parpalló (1956) en Valencia o el club La Rábida (1949) en Sevilla.

Aparecen también figuras irrepitibles como Menchu Gal (1918-2008), quien tras estudiar con Montes Iturrioz adquirió un estilo propio.

Las posturas rupturistas del grupo Estampa Popular (1957), por su implicación ideológica vinculada al partido comunista, estaba atomizada en diferentes núcleos por todo el Estado español, formándose en Bilbao en 1962 con objetivos plásticos y sociales y con la idea principal de acercamiento al pueblo. Con figuras destacadas y activas del ámbito bilbaíno como Dionisio Blanco (1927-2003) y Agustín Ibarrola (1930), su tipo de temática entronca con la iconografía de cierta parte del costumbrismo vasco de los Zubiaurre, Arrue, Tellaeche o Arteta aunque otorgando al proletariado fabril y la imagen de una urbe industrializada protagonismo. Su realismo social se impregnaba de mensajes de protesta y denuncia.

Podemos decir que es en esta fracción de tiempo cuando se produce el momento de búsqueda de una identidad nacional donde se comienza a revelar una

kan; bai eta Ur taldea ere, 1965. urtean, pintura formalki berritzeko asmoarekin sortua; honako hauek ziren talde horren kide: Javier Arocena (1935), Carlos Bizcarrondo (1935), José Gracenea (1927) eta Alejandro Tapia (1930); haien gai nagusia natura zen.

Industria erruz garatzen ari den garai horretan, haurda, berrogeiko hamarkadaren bigarren erdian eta hirurogeiko hamarkadaren lehen zatian, ia artista guztiak informalismora lerratzen dira; Equipo 57 taldeak, aldiz, espazio tradizionalaren hautemate teoria baten alde egin zuen. Bada, beraz euskal informalismo bat, hirurogeiko hamarkadan arituko dena, bereziki Gipuzkoan; hamarkada horren ezauzgarri nagusiak espresiozko keinua eta materiazko margolaritza dira. Espainiar estatuan ere hasi ziren kolektiboak sortzen, hala nola Altamirako Eskola eta Dau al Set, 1948an, El Paso (1957) taldea, Madrilen, Parpalló (1956), Valentzian, edo La Rábida (1949) kluba, Sevillan.

Errepika ezinezko margolariak ere agertu ziren, hala nola Menchu Gal (1918-2008), zeina Montes Iturrioz-en ikasle izan ostean, bere estilo berea lortu baitzuen.

Alderdi komunistari ideologikoki loturik zen Estampa Popular (1957) taldearen jarrera urratzailea, Espainiar Estatuan zehar sakabanatua zen, hainbat gune desberdinetan; Bilbon 1962an sortu zen, xede plastiko eta sozialekin eta ideia nagusitzat harturik herrira hurbiltzea. Bilbon ezagun eta eragile ziren figurak zituen, hala nola, Dionisio Blanco (1927-2003) eta Agustín Ibarrola (1930); haien gaiak euskal kostunbrismoaren parte diren zenbaiten gaiekin lotuak dira: Zubiaurre, Arrue, Tellaeche edo Arteta,

Carlos Bizcarrondo (1935), José Gracenea (1927) y Alejandro Tapia (1930), taking nature as its leitmotiv.

This time of major industrial development, the late 1950s and early 1960s, favoured an environment in which almost all artists immersed themselves in informalism, whilst Equipo 57 focused on a perceptive theory of traditional space. One could speak about a Basque informalism which would exist until well into the 1970s, and was based mainly in Gipuzkoa, with this decade standing out especially for its use of expressive gestures and *matérisme* (matter art). Collectives also began to make sense in the Spanish state, such as the Altamira School and Dau al Set (The seventh face of the dice) in 1948, the El Paso group (1957) in Madrid, Parpalló (1956) in Valencia and the La Rábida club (1949) in Seville.

Likewise, unique figures also emerged such as Menchu Gal (1918-2008), who, after studying with Montes Iturrioz, developed her own style.

The noncompliant positions of the Estampa Popular (Popular engravings) group (1957), owing to its close ideological link to the Communist party, were carried out in different places throughout the Spanish state. It was formed in Bilbao in 1962 with both creative and social objectives and with the principal aim of getting nearer to the people. With prominent and active figures in the Bilbao world such as Dionisio Blanco (1927-2003) and Agustín Ibarrola (1930), its kind of subject matter was related to the iconography of a certain part of Basque *costumbrismo* by Zubiaurre, Arrue, Tellaeché and Arteta, although imbuing it with a central role for the industrial proletariat and the image of an industrialised metropolis. Its social realism was permeated by messages of protest and denunciation.

serie de acciones que evidencian cómo los artistas vascos crearon un sistema de referencias propias y dieron lugar a una investigación orbital a partir de los lenguajes de las vanguardias que se materializaron en:

- El santuario de Arantzazu (1950)
- La Escuela Vasca (1966)
- Los Encuentros de Pamplona (1972)

La creación de los cuatro grupos de la Escuela Vasca fue en este contexto muy importante.

A partir de la voluntad apostolar de **GAUR**, se desarrollarán en Vizcaya EMEN como colectivo heterogéneo bajo la voluntad hacia lo obrero de Ibarrola y ORAIN en Álava algo más radical, mientras que en Navarra el grupo DANOK apenas llegó a ser un conato incipiente. A pesar del fracaso de la iniciativa, el poso que dejó, además de la influencia de sus líderes más belicosos, fue el propósito de incorporar una voluntad formativa e informativa respecto a la creación contemporánea.

Introducirse en la esfera internacional tras cuarenta años de aislamiento supuso un gran logro, pero quizás o más significativo, fue el interés por crear una conciencia colectiva sobre el arte vasco que da lugar a que incluso hoy estemos debatiendo sobre ello.

También, la urgencia de definir qué es eso de la escultura, disciplina donde se evidenciarán paradojas arrastradas durante décadas sobre cuestiones de identidad y metafísicas. Además está la simbiosis de la escultura con la arquitectura, tomando como precedente el influjo de Francisco Javier Sáenz de Oiza, arquitecto navarro que participó en Arant-

baina lantegietako langileei eta industriaduriko hiri baten irudiari eman ez lehen lekua. Errealismo sozial hori protesta eta salaketa mezuez beterik zen.

Esan daiteke garai tarte horretan gertatu zela nazio nortasuna bilatzeko unea; hor agertzen hasten diren zenbait ekintzek uzten dute ikustera nola euskal artistek erreferentzia sistema beren-bera sortu zuten eta nola hortik, abangoardien hizkuntzetatik abiatuz, ikerketa orbitala sortu zuten, honako hauek ekartzearaino:

- Arantzazuko Santutegia (1950)
- Euskal Eskola (1966)
- Iruñeko Topaketak (1972)

Testuinguru horretan, Euskal Eskolaren lau taldeen sorrera oso garrantzi handikoa izan zen.

GAUR taldeak zuen apostolutza asmotik abiatuz sortu ziren, Bizkaian, EMEN, kolektibo heterogeneo moduan eta Ibarrolaren langileriaren gaiarenganako asmoaren pean, eta Araban, ORAIN, zer edo zer erradikalagoa zena; Nafarroan, aldiz, DANOK taldeak saio labur-labur bat besterik ez zen izan. Ekimenak fruiturik eman ez bazuen ere, utzi zuen, halere, kide borrokarienen eraginaz gain, gaur egungo sorkuntzaren gaineko formakuntza eta informazio asmoa ere.

Berrogei urtez isolaturik izan ostean, nazioarteko eremura lotzea lorpen handia izan zen, baina hori baino handiagoa edo esanguratsuagoa izan zen euskal artearen gaineko kontzientzia kolektiboa sortzeko nahia; hortik dator, gaur egun oraindik ere, horren gainean eztabaidatzen ari garela.

One could say that it was during this short space of time that the search for a national identity began, in which a series of activities began to appear which demonstrated how Basque artists created their own system of references and gave rise to orbital research based on the languages of the avant-gardes which took shape in:

- The Sanctuary of Arantzazu (1950)
- The Basque School (1966)
- The Pamplona-Iruñea Meetings (1972)

The creation of four groups in the Basque School was particularly important in this context. From the apostle-like commitment of **GAUR**, EMEN (Here) emerged in Bizkaia as a heterogeneous collective based on a pledge to Ibarrola's working class and the somewhat more radical ORAIN (Now) in Araba, whilst in Navarre the group DANOK (Everyone) barely materialised as more than a beginning effort. In spite of the failure of this initiative, its remains as well as the influence of its most militant leaders established a purpose which involved incorporating a commitment to training and informing with regard to contemporary artistic creation.

Becoming part of the international scene after forty years of isolation implied a great achievement, but perhaps still more significant was the interest in creating a collective consciousness about Basque art which resulted in the fact that even today we might debate this.

Also, there was an urgency to define what was meant by Sculpture, a discipline in which there would be clear paradoxes that had been dragging along for decades over identity-related and metaphysical issues. Additionally, there was the symbiosis of sculpture with

zazu, pero que además formó a toda una generación de arquitectos de una sensibilidad especial respecto al arte como el alavés Josetxu Erbina. Es este un periodo en el que la obra de Jorge Oteiza logra de manera rotunda el paso de sus esculturas de masa hacia la desocupación del material que desemboca en las esculturas vacías, y marcará uno de los puntos de inflexión más importantes de la plástica contemporánea.

En *La ley de los cambios* de 1964 define a la escultura como “una técnica desocupacional del espacio, eliminativa”, aquí empieza ya a intuirse una nueva manera de abordar el trabajo artístico. La función del creador ya no es la factura de obras sino la construcción de sí mismo como un agente capaz de generar nuevas visiones sobre la realidad y revertir estas en la educación de la sociedad.

El trabajo de Oteiza comienza con la estatua bloque y la masa para dirigirse hacia la experimentación teórica y práctica, un camino unidireccional que no permite la marcha atrás.

La evanescencia matérica que le procurará el hierro provoca que las formas orgánicas y las geométricas se liberen concibiendo un nuevo espacio como un vaciado sagrado. Lo enraizada en lo vasco pero lo activa y renueva desde las vanguardias. Con la desocupación del cubo y de la esfera, se llega a la antimateria y la obra es el envoltorio del espacio.

El compromiso político del artista que se desarrolla en *La Ley de los Cambios en el Arte*, da una nueva ontología del arte que corresponde al contexto social-histórico y se ancla a él durante bastante tiempo.

Bada eskultura zer den definitzeko premia ere; diziplina horretan, hamarkada batetik bestera pasatu diren identitate eta metafisikako gaiei loturiko paradoxak agertuko dira. Bada eskultura arkitekturarekin eginiko sinbiosia ere; aurrekaria, Francisco Javier Sáenz de Oiza-ren eragina da; nafar arkitekto horrek Arantzazun hartu zuen parte eta artearekiko bereziki sentibera ziren arkitektoen belaunaldi oso bat formatu zuen, bestek beste, Josetxu Erbina arabarra. Garai horretantxe lortzen du bete-betean, Jorge Oteizaren obrak, masako eskulturetatik materialaren huste-rako bidea egitea, eta, azkenik, eskultura hustuetara heltzea; aldaketa horrek gaur egungo plastikaren inflexio puntu nagusietako bat seinalatu zuen.

La ley de los cambios obran, 1964. urtean, eskultura, “espazioaren huste teknika, teknika kentzaile” gisa definitzen du; hor, artegintza ulertzeko manera berriaren lehen zantzuak ikus daitezke, jadanik. Sortzailearen egitekoa ez da, jadanik, obrak egitea, ezpada errealitatearen gaineko ikusmira berriak sortzeko eta ikusmir horiek gizartearen heziketari eskaintzeko gai den eragile gisa eraikitzea bere burua.

Oteizaren lana estatua mokorrarekin, masarekin, abiatzen da eta espermentatze teoriko eta praktikorantz lerratzen da, gero; norabide bakarreko bide horrek ez du zutera egiterik onartzen.

Burdinak ekarriko dion materiaren desagerkotasunak forma organiko eta geometrikoak libre uzten ditu eta espazio berri bat sortzen, huste sakratu baten modukoa. Euskal izaeran sustraitzen du, baina abangoardietatik eragiten dio eta berritzen du. Kuboaren eta esferaren hustearekin antimateriara heltzen da eta obra, halatan, espazioaren bilgarria da.

architecture, taking as a precedent the influence of Francisco Javier Sáenz de Oiza, a Navarrese architect who had taken part in the Arantzazu project but who, moreover, trained a whole generation of architects, such as Josetxu Erbina from Araba, to be especially aware of art. This was a period in which Jorge Oteiza's work definitively made the transformation from mass sculptures to the dis-occupation of the material which would eventually lead to the empty sculptures and mark one of the most important turning points in the contemporary plastic arts.

In *La ley de los cambios* (The law of changes, 1964) he defines sculpture as “a dis-occupational technique of space, eliminative”, and here he already begins to sense a new way of approaching artistic work. The function of the artist is no longer the turnover of works but rather the construction of oneself as an agent capable of generating new visions about reality and retranslating these into educating society.

Oteiza's work began with the block statue and mass and then moved towards theoretical and practical experimentation, a unidirectional path which did not allow for any turning back. The material evanescence which iron provided him with meant that organic and geometrical forms were freed, perceiving a new space as a sacred emptying: anything rooted in Basque culture, although he activated and renovated it from avant-garde positions. With the dis-occupation of the cube and the sphere he arrived at antimatter and the work was a wrapping of space.

The artist's political commitment, which was developed in *La Ley de los Cambios en el Arte*, led to a new ontology of art which matched the socio-historical context and was equated with him for quite some time.

En el catálogo de la exposición *Escultura vasca en la colección de Kutxa*, la historiadora de arte M^a Soledad Álvarez Martínez ofrece otra perspectiva y advierte tres apartados diferenciados: una escultura en clave nacionalista, otra con una única dialéctica de la mano de Chillida y Oteiza, y aquella que opta entre el arraigo y la diáspora de los lenguajes plásticos.

Si pasamos a observar los años 70 vemos que se producen giros políticos, sociales y culturales trascendentales, comienzan los preparativos para los Encuentros de Pamplona que volcados en el arte experimental aunarón vanguardia, arte popular y fiesta. El 77 culmina con la legalización de todos partidos políticos, de la extrema derecha al PCE, la movilización exigiendo la amnistía total y la reclamación del autogobierno. Es una década donde hubo algunos intentos de exposiciones y formaciones grupales buscando básicamente una cierta oficialización del arte vasco a pesar de las discrepancias, evidenciándose las tensiones entre el arte y lo político. También se extiende una práctica comprometida con el presente que quedaría definida como “nuevos comportamientos artísticos” por el reconocido teórico español Simón Marchán Fiz.

Durante este periodo destacan los Encuentros de Pamplona del 72 promovidos por el grupo Alea de música experimental y coordinados por Luis de Pablo y José Ramón Alexanco y donde entre otras se realizó la *Muestra de Arte Vasco Actual* comisariada por Santiago Amón, lo que permite constatar la integración de estos distintos comportamientos artísticos próximos a las tendencias internacionales y las desavenencias locales.

José Díaz Cuyás, encargado del caso de estudio de los Encuentros de Pamplona del 72 con la colabora-

La Ley de los Cambios en el Arte obran garatua den artista-ren konpromiso politikoak artearen ontologia berria eskaintzen du, testuinguru sozio-historikoaren arabera, eta hari lotzen zaio denbora luze samar batez.

Escultura vasca en la colección de Kutxa erakusketaren katalogoan, Maria Soledad Álvarez Martínez artearen historialariak beste ikuspuntu bat eskaintzen du eta hiru atal bereizten ditu: nazionalismotik eginiko eskultura, alde batetik; bestetik, dialektika bakarreko beste eskultura bat, Txillida eta Oteizak egina; eta hirugarrenik, hizkuntza plastikoen erroztzearen eta diasporaren artean aritzea hautatzen duen eskultura.

70eko hamarkada aztertzeari ekinez gero, ikus dezakegu politikan, gizartean eta kulturaren aldaketa erabakiorrak gertatu zirela; Iruñeko Topaketetarako prestatze lanak abiatzen dira. Topaketa horiek, esperimentazio arteari emanak dira eta abangoardia, herri artea eta jaia batera biltzen dituzte. 77. urtean, alderdi politiko oro legeztatuak izan ziren, eskuin muturrekotik PCE edo alderdi komunistaraino, amnistia osoa eskatzen zuten mobilizazioak eta autogobernua eskatzen zen. Hamarkada horretan, erakusketa zenbait egiteko eta talde zenbait osatzeko saioak egin ziren, batez ere euskal artea nola edo hala ofizialtze aldera, desadostasunak zeuden arren; artearen eta politikaren arteko tirabirak argi agertu ziren. Orainari loturiko praktika bat ere zabaldu zen, alegia, Simón Marchán Fiz espainiar teorizatzaile ezagunak “arte jokamolde berriak” izendaturik ezagutzen den praktika mota.

Garai hartan, Iruñeko 72ko Topaketak nabarmentzen dira; musika esperimentalak egiten zuen Alea

In the catalogue for the exhibition *Escultura vasca en la colección de Kutxa* (Basque sculpture in the Kutxa collection) the art historian M Soledad Álvarez Martínez presents another perspective and marks three different sections: sculpture from a Basque nationalist viewpoint, another made up of a single dialectic based on Chillida and Oteiza, and that which chooses something between rootedness and diaspora in the languages of the plastic arts.

If we now go on to look at the 1970s, we see that transcendental political, social and cultural changes took place, and the preparations got underway for the Pamplona-Iruñea Meetings which, immersing themselves in experimental art, united the avant-garde, popular art and a festive spirit. At the close of 1977 all political parties were legalised, from the extreme right to the Communist Party of Spain, social mobilisation demanded a total amnesty for political prisoners and there were calls for a return to regional self-government. During this decade, some attempts were made to organise exhibitions and establish groups, all of which demonstrated the tension between art and politics. Moreover, there was the growing practice of commitment to the present which would be defined as “new artistic behaviours” by the renowned Spanish theoretician Simón Marchán Fiz.

During this time, the 72 Pamplona-Iruñea Meetings stood out, organised by the Alea experimental music group and coordinated by Luís de Pablo and José Ramón Alexanco, in which (amongst other things) the *Muestra de Arte Vasco Actual* (Current Basque art exhibit) exhibit was held, curated by Santiago Amón. This served to gauge how far these distinct artistic behaviours resembling international tendencies had been integrated and any local discordance.

ción de Carmen Pardo para el proyecto de *Desacuerdos* afirma que “con los Encuentros de Pamplona ocurre como con los carnavales: se pueden interpretar como un ejercicio de liberación, una expresión de la cultura no oficial, un ataque contra la jerarquía de valores, una reivindicación del cuerpo, etc.; o bien como una reproducción invertida de lo oficial que actúa como válvula de escape y que, en última instancia, sirve para consolidar la jerarquía de valores vigente”.⁸

Como consecuencia de ellos yo destacaría tres factores que los significan además de por lo arriesgado de sus contenidos: que se trata de un proyecto organizado por artistas en el que se contemplaban unos honorarios dignos (todos cobraron 1000 dólares), que fue patrocinado íntegramente por la familia Huarte (un caso excepcional de mecenazgo en todo el Estado español) y que la participación abierta del público posibilitó la acción popular en un contexto artístico.

Introducir lo transdisciplinar, música experimental y performance fue crucial. Allí Esther Ferrer (1937) realizó una pieza titulada *Definición ZAJ*. Esther se afincó en París en 1973 al volver de la gira norteamericana organizada por John Cage, ante el hartazgo de la España franquista. Desde entonces viene desarrollando un intenso trabajo personal en torno a la performance a partir de procesos de experimentación con lo inmaterial, el cuerpo y una nueva actitud de la mujer basada en presupuestos feministas.

Este es un caso extensivo a otras mujeres que optan por salir de su entorno familiar para poder desarrollarse como artistas. Marisa González (1945), nacida en Bilbao, es una de las pioneras del arte electrónico

taldeak sustatu zituen eta Luís de Pablo eta José Ramón Alexanco-k koordinatu zituzten. Besteak beste, *Muestra de Arte Vasco Actual* izeneko erakusketa egin zen, zeinaren komisario Santiago Amón izan zen. Hor ikus daiteke nola arte jokamolde desberdin horiek nazioarteko joeretatik gertu ziren eta bertan nola desadostasunak sortzen ziren.

José Díaz Cuyás arduratu zen Iruñeko 72ko Topaketen Azterketa egiteaz, Carmen Pardo-ren lankidetzarekin, *Desacuerdos* proiekturako; honela dio: “Iruñeko Topaketekin, inauterietan bezala gertatzen da: askatze ariketa gisa uler daitezke, kultura ez ofizialaren adierazpen gisa, baloreen hierarkiaren aurkako eraso gisa, gorputzaren errebindikazio gisa, eta abar; edo uler daitezke ofizialaren errepikatze alderantzizkatu gisa, ihesbidea eskaintzen duena, baina, azken finean, indarrean den baloreen hierarkia sendotzeko balio duena”.⁸

Topaketa horietan, edukien ausardiaz at, hiru faktore nabarmentzen dira: artistek antolaturiko proiektua dela, ordainsari duinak ematen dituen (denek 1000 dolar kobratu zituzten), Huarte familiak diruztatu zuela osoki (ohiz kanpoko babesletza kasua Espainiar Estatu osoan) eta publikoari zabalik izateak aukera eman zuela herritarrek arte testuinguru batean parte har zezaten.

Diziplinartekoa, musika esperimental eta performantzia edo arte ekintza sartzea erabakiorra izan zen. Han, Esther Ferrer-ek (1937) *Definición ZAJ* izeneko obra eman zuen. Esther, 1973an, John Cage-k antolaturiko Ipar Amerikako jiratik itzultzean, Parisen kokatu zen, Franco garaiko Espainiak nar-daturik. Harrezkero, lan handia egiten ari da, bere

José Díaz Cuyás, who was responsible for a case study of the 72 Pamplona-Iruñea Meetings, in collaboration with Carmen Pardo, for the *Desacuerdos* (Disagreements) project, contends that, “The same thing happened in the Pamplona-Iruñea Meetings as happens in carnival season: it can be interpreted as an exercise in liberation, an expression of non-official culture, an attack on the hierarchy of values, a bodily protest, etc.; or equally as an inverse reproduction of the official which functions as an escape valve and which, in the final analysis, serves to consolidate the hierarchy of the values in force”.⁸

As a result of all this, I would highlight three factors which also imply the above as well as for the daring nature of their contents: that this was a project organised by artists in which they provided decent fees (they all earned 1000 dollars), that it was sponsored entirely by the Huar-te family (an exceptional case of patronage in the Spanish state as a whole) and that the open public participation allowed popular activities in an artistic context.

Introducing multidisciplinary things, experimental music and performance was crucial. Esther Ferrer (1937), for example, exhibited a piece entitled *Definición ZAJ* (ZAJ definition) there. Ferrer settled in Paris in 1973 on her return from a North American tour organised by John Cage, having had her fill of Franco’s Spain. From that time on she developed an intensely personal work around performance based on experimental processes with the immaterial, the body and a new attitude on the part of women grounded in feminist premises.

This was a case that resembled that of other women who chose to leave their familial surroundings in order to develop as artists. Marisa González (1945), born in Bilbao, was a pioneer of electronic art at the interna-

a nivel internacional. Su trabajo feminista de los setenta cuando estaba afincada en Estados Unidos fue descubierto por el público español en una reciente exposición en el MUSAC. En ese país en 1971 terminó su formación y se inició con las primeras experimentaciones en electrografía, tras participar activamente en diferentes movimientos estudiantiles y de colectivos gremiales en Madrid, donde había ido a estudiar Bellas Artes ante la situación insufrible para una mujer con inquietudes en el País Vasco. El caso de Inés Medina, centrada en la exploración del lenguaje abstracto, es algo posterior marchándose en 1995 a Estados Unidos al comprobar la situación en la que se encontraba respecto a sus compañeros de profesión hombres, o el de Elena Asíns (1940), madrileña afincada en Azpiroz (Navarra) desde hace veinte años con una extensa trayectoria fuera que por fin ya ha sido reconocida, nos remiten a historias parecidas.

En paralelo a lo que sucedía en la España de la transición, algunos hablan de una segunda generación de artistas después de la pujanza de los grupos mencionados centrada en la defensa de la creatividad libre y en una apuesta por la cultura popular vasca como trasfondo y sin ninguna otra pretensión intelectual. Entran también en escena de visibilidad Carmelo Ortíz de Elguea (1944), Juan Mieg (1938) y Vicente Larrea (1934).

En 1970 se creó la Escuela de Bellas Artes de Bilbao ubicada en octubre en la segunda planta del Museo Arqueológico de la ciudad. Pero además, en lo que respecta a la formación y educación artísticas ese mismo año, el 29 de junio de 1970 se firma el documento fundacional de la Escuela Experimental de Deba cuyo

kabuz, performantzia edo arte ekintzen inguruan, materiagabekoa denarekin ikertzeko prozesuetatik, gorputzarekin ikertzeko prozesuetatik eta hatsapen feministetan oinarrituriko emakumeen jarrera berri batekin ikertzeko prozesuetatik abiatuz.

Haren kasua beste zenbait emakumerena ere bada; familia ingurua uzten dute, artista gisa garatzeko. Marisa González (1945), Bilbon jaioa, arte elektronikaren aitzindarietako bat da nazioarte mailan. Hirurogeita hamarretan, Estatu Batuetan zelarik, egin zuen lan feminista, orain dela gutxi ezagutu du espainiar publikoak, Musac delakoan egin den erakusketa bati esker. Estatu Batuetan bukatu zuen formakuntza eta hasi zen elektrofografiako lehen esperimenduekin; lehenago, Madrilen, parte handia hartu zuen ikasle mugimenduetan eta korporazio elkarteetan; Madriler a joan zen, Arte Ederrak ikas-tera, Euskal Herrian eramanezinezko giroa baitzen, jakin-nahia zuen emakume batentzat. Inés Medina, berriz, hizkuntza abstraktua esploratzen aritu zen, urte zenbait geroago; 1995ean Estatu Batuetara alde egin zuen, bere lankide zituen gizonezkoekin alderatuz, zuen egoeraz ohartu zenean. Elena Asíns (1940), Madrilen sortu eta Azpiroren kokatu zen (Nafarroa), orain dela hogeit urte; hemendik kanpo, ibilbide luzea egina du eta azkenik onartu zaio ibilbide hori hemen ere. Ikus daitekeenez, emakumeek antzeko historiak dituzte.

Espainian, trantsizioan gertatzen zenaren antzera, batzuen ustez, bada, aipaturiko taldeen indarraren ostean, artisten bigarren belaunaldi bat, sormen askearen alde egiten duena, bai eta euskal kultura herrikoia atze oihal gisa baliatzearen alde ere, beste-lako asmo intelektualik gabe. Ikusgarri egiten dira

tional level. Her feminist work in the 1960s, whilst she was living in the United States, was discovered by the Spanish public in a recent exhibition in the Musac. She completed her training there in 1971 and then began her first experiments with electrography after actively participating in different student and union movements in Madrid, where she had gone to study Fine Arts in the face of the unbearable situation of being a woman with artistic interests in the Basque Country. There are similar stories such as the somewhat later case of Inés Medina, focusing on an exploration of abstract language, when she moved to the United States in 1995 on realising the situation she was in as compared to her male colleagues. Then there is that of Elena Asíns (1940), from Madrid but living in Azpiroza (Navarre) for twenty years, with an extensive career abroad who has finally been acknowledged here.

In a similar way to what happened in the Spain of the transition to democracy, some authors speak about a second generation of artists following the initial drive of the aforementioned groups, centred on the defence of free creativity and with a commitment to popular Basque culture as a backdrop, without any other intellectual pretensions. This is also when Carmelo Ortíz de Elguea (1944), Juan Mieg (1938) and Vicente Larrea (1934) enter onto the scene.

In October 1970, the Bilbao School of Fine Arts was founded, located on the second floor of the city's Archaeological Museum. But what is more, as regards artistic training and education that same year, on 29 June, 1970, the founding document of the Deba Experimental School was signed; a project that had been in the pipeline since 1969 through conversations amongst members of the Ostolaza Foundation board of trustees,

proyecto venía fraguándose desde 1969 con las conversaciones de los miembros del patronato de la Fundación Ostolaza, el arquitecto Javier Marquet y los artistas Remigio Mendiburu y Koldo Azpiazu, a lo que se sumaron las ideas de Jorge Oteiza a propósito del Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas.

Todo ello obedece al interés del propio Oteiza por generar centros culturales y de enseñanza artística, algo que le preocupaba de forma continua centrado en la organización visionaria de una Universidad Vasca de Arte, que adopta diferentes formas según las circunstancias. Es este uno de sus mejores momentos, cuando se encuentra intelectualmente más vivo y reactiva en 1973 sus investigaciones estéticas con su laboratorio de tizas.

Por otra parte se extiende la experimentación en los lenguajes audiovisuales tal y como explica José Julian Bakedano en su artículo *Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo*, “de los cine-clubs de San Sebastián de finales de los cincuenta emergen una serie de personalidades formadas en la lectura de dos revistas cinematográficas: Film Ideal y Nuestro Cine, antagónicas de concepción: la primera religiosa y estetizante, y la segunda con una vocación marxista y social. De ahí había empezado a constituir en los años sesenta una práctica de la vanguardia cinematográfica de la que destacan: Javier Aguirre, Antton Eceiza, Elías Querejeta. En Bilbao Javier Sagastizabal y Gotzon Elorza, mientras que ya se encontraban en Madrid Víctor Erice e Iván Zulueta”.⁹

Sin embargo los hitos que han trascendido son *Operación H* (1963) a partir de una idea de Jorge Oteiza

honako hauek ere: Carmelo Ortíz de Elguea (1944), Juan Mieg (1938) eta Vicente Larrea (1934).

1970. urtean, Bilboko Arte Ederren Eskola sortu zen, urriari, hiriko Arkeologia Museoaren bigarren solairuan kokaturik. Horrez gain, arterako formakuntza eta heziketari dagokienean, urte horretan bertan, 1970eko ekainaren 29an, hain zuzen, Debako Esperimentazio Eskolaren sortze dokumentua sinatu zen; proiektu hori 1969. urtetik zen prestatzen ari, Ostolaza Fundazioaren batzordekideen, Javier Marquet arkitektoaren eta Remigio Mendiburu eta Koldo Azpiazu artisten arteko solasaldiekin; horiei Jorge Oteizaren Ikerketa Estetiko Konparatuen Institutuaren gaineko ideiak lotu zitzaizkien.

Hori guztia Oteizak kultura zentroak eta arte irakaskuntzarako zentroak sortu nahiari loturik dator; kezka handia zuen Oteizak beti horrekin, Artearen Euskal Unibertsitatea antolatzeko ametsetan zela eta, egoera bakoitzaren arabera, itxura bat edo beste hartzen duelarik. Oteizak une onenetako bat du garai hori, intelektualki bizien den garaia eta 1973an, kleren laborategiarekin, berriz ekiten dio ikerketa estetikoak egiteari.

Beste aldetik, ikus-entzunezko hizkuntzetako esperimentazioa hedatzen da, José Julian Bakedano-k *Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo* artikuluan ongi azaltzen duen moduan: “berrogeita hamarrek hamarkadaren amaierako Donostiako zine-klubetatik, bi zinema kazeta irakurriz prestatuturiko zenbait pertsona ospetsu sortu ziren; bi kazeta horiek, Film Ideal eta Nuestro Cine, elkarren aurkako ikusmoldeak zituzten: lehena erlijioitsu eta estetika zalea zen, eta

the architect Javier Marquet and the artists Remigio Mendiburu and Koldo Azpiazu, to which the ideas of Jorge Oteiza were added à propos of the Institute of Comparative Aesthetic Research.

All this fit Oteiza's own interest in establishing cultural and artistic teaching centres, something that had continually interested him and focused on the visionary organisation of a Basque Art University, which might adopt different forms according to the circumstances. This was one of his brightest moments, in which he found himself at his most brilliant intellectually, and in 1973 he reactivated his aesthetic research with the chalk laboratory.

Meanwhile, experimentation with audio-visual languages was growing, as explained by José Julian Bakedano in his article *Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo* (The light arts: Basque film and photography in the Franco era): "out of the film clubs in Donostia-San Sebastián at the tail end of the 1950s emerged a series of personalities trained in the interpretation of two film magazines: *Film Ideal* and *Nuestro Cine*, which were antithetical towards one another: the former was religious and state-centred, whilst the latter had more of a Marxist and social vocation. Out of this, a film avant-garde began to take shape in the 1960s in which the following stood out: Javier Aguirre, Antton Eceiza, Elías Querejeta. In Bilbao, Javier Sagastizabal and Gotzon Elorza, whilst Victor Erice and Iván Zulueta were already in Madrid".⁹

However, the major landmarks were *Operación H* (Operation H, 1963), from an idea by Jorge Oteiza and made into a script by Nestor Basterretxea; and later, *Acteon* (1966) *Pelotari* (Pelota player, 1964) and *Ama Lur* (Mother earth,

y convertida en guion por Nestor Basterretxea, y después *Acteon* (1966), *Pelotari* (1964) y *Ama Lur* (1966-1968), siendo esta última la primera película que utiliza cinematográficamente el euskera. Pero además se destaca la intervención pionera en proyectos de animación abstracta a través de la obra de Ramón de Vargas (1934), quien en 1959 se exilia a París, para regresar a España en 1963 y "desde los inicios de su carrera como pintor experimenta con el audiovisual alternando el vídeo con el celuloide como en *Atentando a un film convencional* entre 1962-1980, realizando manipulaciones de borrones y tachaduras en un film blanco y negro o *Experiencias en 1970* o *Retrato de Noky*"¹⁰. Por su parte José Antonio Sistiaga y Rafael Ruiz Balerdi practican la pintura directamente sobre celuloide, el primero involucrándose en la experimentación para establecer nuevas relaciones perceptivas entre lo plástico y lo acústico.

Un estricto análisis de este periodo lo encontramos en el proyecto documental de Fito Rodríguez y Cristina Arrazola-Oñate, *Hilos Rojos* donde se describen los sucesos del 3 de marzo de 1976 en Vitoria-Gasteiz acontecidos durante una jornada de huelga en la que la policía armada arremetió violentamente contra los trabajadores que estaban reunidos en asamblea en la iglesia de San Francisco de Asís. Tomando esta jornada como punto de partida analizan cómo una experiencia referencial de autonomía obrera acabará calando inexorablemente en las prácticas culturales de finales de los 70 y principios de los 80.

Es en 1975 cuando el Museo Provincial de Bellas Artes de Álava inicia su política de compras de arte contemporáneo, más intensa a partir de 1977. Mientras tanto los artistas de este periodo vuelven a bascular entre la

bigarrena, aldiz, asmo marxista eta sozialekoa zen. Hortik abiatua zen, hirurogeikoen hamarkadan, zinema-abangoardiaren praktika bat, zeinean honako hauek nabarmentzen dira: Javier Aguirre, Antton Eceiza, Elías Querejeta. Bilbon, berriz, Javier Sagastizabal eta Gotzon Elorza; ordurako Madrilera alde eginak ziren Victor Erice eta Iván Zulueta".⁹

Halarik ere, denbora garaitu duten obra mugarriak honako hauek ditugu: *Operación H* (1963), Jorge Oteizaren ideia batetik abiatu eta Nestor Basterretxeak gidoi bihurturik, eta gero *Acteon* (1966) *Pelotari* (1964) eta *Ama Lur* (1966-1968); azken film honek erabili zuen, lehen aldiz zinemán, euskara. Aipatzekoa da ere animazio abstraktuko proiektuetan eginiko esku hartze aitzindaria, Ramón de Vargas-en obrarekin (1934); 1959. urtean, Parisa joan zen, erbeste eginik eta 1963an itzuli zen. "Margolari ibilbide profesionalaren lehen unetik esperimentatzen du ikus-entzunezkoarekin eta bideoa zeluloidearekin tartekatzen du, hala nola egin zuen *Atentando a un film convencional* lanean; 1962-1980 artean, zuri-beltzeko film batean, zirriborroak eta urratuak erabiltzen ditu, 1970ean, *Experiencias* eta *Retrato de Noky* egiten ditu"¹⁰. José Antonio Sistiaga eta Rafael Ruiz Balerdi, beren aldetik, pintura zeluloidearen gainean, zuzenean ematen aritzen dira; lehena, plastikoaren eta entzunezkoaren arteko hautemate harreman berriak ezartzeko esperimentaziora lotu zen.

Garai haren analisi zorrotza, Fito Rodríguez eta Cristina Arrazola-Oñateren *Hilos Rojos* izeneko proiektu dokumentalean aurki dezakegu; film horretan 1976ko martxoaren 3an Gasteizen gertaturikoa azaltzen da: greba eguna zen eta Polizia Armatuak indarrez eraso zien Asisko San Fran-

1966-1968), with this later film being the first to use only Basque in its dialogue. But what is more, the pioneering emergence of abstract animation projects in the work of Ramón de Vargas (1934) also stood out. He went into exile in Paris in 1959, returning to Spain in 1963, and “from the outset of his career as a painter, he experimented with the audio-visual, alternating video and celluloid as in *Atentando a un film convencional* [Attacking a conventional film] between 1962 and 1980, carrying out manipulations through drafts and corrections in a black and white film or *Experiencias* [Experiences] in 1970 or *Retrato de Noky* [Portrait of Noky]”.¹⁰ For their part, José Antonio Sistiaga and Rafael Ruiz Balerdi carried out painting directly onto celluloid; the former getting involved in experimentation in order to establish new perspectives between the plastic and acoustic arts.

There is a detailed analysis of this period in the documentary project by Fito Rodríguez and Cristina Arrazola-Oñate, *Hilos Rojos* (Red threads), which describes the events of 3 March, 1976, in Vitoria-Gasteiz, which took place during a strike day in which the Armed Police violently attacked workers who were holding an assembly in the church of St. Francis of Assisi. Taking this day as a starting point, they analyse how a referential experience of worker autonomy ended up inexorably pervading cultural practices in the late 1970s and early 1980s.

In 1975, the Araba Museum of Provincial Fine Arts began a policy of buying contemporary art, which gained even more momentum after 1977. Meanwhile, the artists of this era once again fluctuated between the contemporary nature of external influence and the traditional nature of the domestic scene. This was when Santos Iñurrieta (1950) emerged in Araba, Gallo Bidegain (1947), Díez Alaba (1947) and Gabriel Ramos Uranga (1939-1995) in

contemporaneidad de influencia externa y la tradicionalidad interna. Es el momento en el que aparecen en Álava Santos Iñurrieta (1950), en Vizcaya Gallo Bidegain (1947), Díez Alaba (1947) y Gabriel Ramos Uranga (1939-1995) y en Guipúzcoa, Juan Luis Goenaga (1950), y otros siguiendo lo surreal y el simbolismo como Vicente Ameztoy (1946-2001), Andrés Nagel (1947), Ramón Zubirrain (1948), Daniel Llanos y Rosa Valverde (1957), la más joven. El Frente Cultural vasco de ETA, la organización terrorista independentista fundada durante la dictadura franquista en 1958, se encuentra activo e incluso llegó a recaudar obras de arte para sus objetivos.

Pero además se habían iniciado los “Erakusketas” (“exposición” en castellano) organizados de 1978 a 1980 por la Fundación Faustino Orbegozo (proyecto del empresario del mismo nombre (1910-1977) creado en octubre 1975). *Erakusketa* está planteada como una exposición colectiva de arte itinerante para difundir la labor de mecenazgo realizada por la Fundación a través de su Instituto de Artes y Humanidades con Santiago Amón y encaminada a apostar por una tercera generación de “arte vasco” centrada en la abstracción y una nueva figuración realizada por artistas hombres (esto último no era una premisa, pero acontecía siempre).

La primera comenzó en Bilbao en el 78. La muestra se compuso de quince artistas, seis de ellos pertenecientes a la Fundación: Juan Mieg, José Luis Zumeta, Santos Iñurrieta, Jesús María Gallo Bidegain, Carmelo Ortiz de Elguea y Alberto González y los otros nueve fueron invitados con el fin de crear una muestra válida para representar el arte vasco. Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Vicente Larrea y Andrés Nagel; Rafael Ruiz Balerdi, Miguel Díez Alaba, Pedro

tzisko elizan batzartuak ziren langileei. Egun hori abiapuntu hartu eta aztertzen dute nola langileen autonomiako erreferentzia den esperientzia bat, azkenik, 70eko hamarkadaren amaierako eta 80ko hamarkadaren hastapeneko kultura jardunetan barneratu zen.

1975. urtean, Arabako Arte Ederretako Probintziako Museoak arte garaikidea erosteari ekiten dio; erosketa politika hori areagotzen joan zen, 1977. urtetik aurrera. Bitartean, garai horretako artistak zabuka dabilta berriro ere, kanpoko eragineko garaikidetasunaren eta bertako tradizionaltasunaren artean. Garai horretan agertu ziren, Araban, Santos Iñurrieta (1950), Bizkaian, Gallo Bidegain (1947), Díez Alaba (1947) eta Gabriel Ramos Uranga (1939-1995), eta Gipuzkoan, Juan Luis Goenaga (1950) eta beste zenbait, surrealismoari eta sinbolismoari jarraiki, hala nola Bixente Ameztoi (1946 - 2001), Andres Nagel (1947), Ramon Zubirrain (1948), Daniel Llanos eta Rosa Valverde (1957), azken hau, denetan gazteena. 1958. urtean, Francoren diktadurapean sortu zen ETA, erakunde terrorista independentistaren Euskal Kultura Frontea indarrean da eta artelanak eskuratzea ere iritsi zen, bere helburuetarako.

Hasiak ziren, gainera, Faustino Orbegozo Fundazioak 1978. urtetik 1980ra antolaturiko “Erakusketak”. Orbegozo Fundazioa, izen bereko enpresarioak (1910-1977) bultzaturiko proiektua zen eta 1975ean sortu zen. *Erakusketa*, arte ibiltariko erakusketa kolektibo moduan pentsatua zen, fundazioak zuen Arte eta Humanitateen Institutuaren bitartez eta Santiago Amonekin, fundazioaren babesletza zabaltzeko eta gizonezko (ez zen bete beharreko baldintza, baina hala gertatzen zen beti) artistek

Bizkaia and Juan Luis Goenaga (1950), and others following the surreal and symbolism such as Vicente Ameztoy (1946-2001), Andrés Nagel (1947), Ramón Zubiarrain (1948), Daniel Llanos and the youngest of them all, Rosa Valverde (1957), in Gipuzkoa. The Basque cultural front of ETA, the separatist terrorist organisation founded during the Franco dictatorship in 1958, was active at the time and even collected works of art for its objectives.

Furthermore, the “Erakusketas” (“exhibitions” in English) had begun, organised between 1978 and 1980 by the Faustino Orbegozo Foundation, a project by the businessman of the same name (1910-1977) that had been established in 1975. *Erakusketa* was intended to be a travelling collective exhibition of art that aimed to diffuse the patronage work of the foundation through its Institute of Arts and Humanities with Santiago Amón, and directed towards encouraging a third generation of “Basque art” centered on abstraction and a new figurative art carried out by male artists (the latter was not one of its premises but was always the case). The first of these took place in Bilbao in 1978. The exhibit was made up of sixteen artists, six of whom belonged to the foundation: Juan Mieg, José Luis Zumeta, Santos Iñurrieta, Jesús María Gallo Bidegain, Carmelo Ortiz de Elguea and Alberto González; and the remaining ten who were invited with the idea of creating an exhibit that would effectively represent Basque art: Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Vicente Larrea and Andrés Nagel; alongside Rafael Ruiz Balerdi, Miguel Diez Alaba, Pedro Salaberrri, Gabriel Ramos Uranga, Pedro Salaberrri and Peio Azketa. The second exhibition, entitled *Erakusketa 79*, was held in 1980 at the Velázquez Palace in Madrid, with the aim moreover of taking it on a tour of other countries. In the second catalogue there appeared a reflection which

Salaberrri, Gabriel Ramos Uranga, Pedro Salaberrri y Peio Azketa. Siendo la siguiente exposición, en 1980, bajo la denominación de *Erakusketa 79* en el Palacio de Velázquez de Madrid, pensándose además en hacerla itinerante por otros países. En el segundo catálogo ya aparece una reflexión que sintetiza su función: “no pretende *Erakusketa* ser antología exhaustiva o consumado repertorio del arte vasco de nuestros días. Sin duda que en ella no están todos los que son, aunque del conjunto de los en ella representados se nos haga factible coleccionar todo un síntoma y una cierta consecuencia del arte vasco contemporáneo”.¹¹

También vinculado a esta misma Fundación y con el apoyo privado obtenido por el responsable de este proyecto Antton Ezeiza a través de su productora Bertan Filmeak, se realizan durante la Transición democrática nueve *Ikuskas*. Los *Ikuskas* fueron cortometrajes en euskera a modo de los *Noticiari* catalanes o como los documentales del NO-DO. Habitualmente eran estrenados en salas de cine o en diversas acciones exteriores desde las asambleas de la Caja Laboral a fiestas de pueblo, cineclubs o reuniones varias. Se realizaron veintiuno y como piloto el llamado *Erreferenduma* sobre el referéndum de la Constitución Española que no resultó del gusto de los patrocinadores. El que más específicamente nos interesa fue el número 9 dirigido por José Julián Bakedano alejado de los tópicos folclórico-culturales y dedicado al arte contemporáneo vasco con una novedosa construcción sonora de Iñaki González Bilbao y del propio Bakedano.

La experimentación audiovisual comienza a revelarse como un elemento de trabajo substancial, así en 1979, el grupo catalán Video Nou realizó un curso

egiten zuten, abstrakzioan eta irudikapen berrian kokaturiko, “euskal artearen” hirugarren belaunaldi baten alde egiteko.

Lehen Bilbon hasi zen, 78an. Erakusketak hamaibost artista bildu zituen; haietarik sei fundazioaren kide ziren: Juan Mieg, Jose Luis Zumeta, Santos Iñurrieta, Jesus Maria Gallo Bidegain, Carmelo Ortiz de Elguea eta Alberto Gonzalez, eta gainerako bederatziak euskal artea ordezkatzeko adina izango zen erakusketa egokia sortzeko asmoz izan ziren gonbidatuak: Eduardo Txillida, Remigio Mendiburu, Vicente Larrea eta Andres Nagel; Rafael Ruiz Balerdi, Miguel Diez Alaba, Pedro Salaberrri, Gabriel Ramos Uranga, Pedro Salaberrri eta Peio Azketa. Hurrengo erakusketa, 1980an, *Erakusketa 79* izenpean, Madrilgo Velázquez-en Jauregian egin zen eta beste herrialdeetara eramateko pentsatu zuten. Bigarren katalogoak jadanik, badakar haren zeregina laburtzen duen gogoeta bat: “Ez du “Erakusketa” gaur egungo euskal artearen antologia erabatekoa edo zerrenda itxia izan nahi. Argi da bertan ez direla diren guztiak, baina bertan ageri direnen multzoak erakusten digu gaur egungo euskal artearen sintoma bat eta nolabaiteko ondorioren bat ere bai”.¹¹

Fundazio horretara ere loturik, eta proiektuaren arduradun zen Antton Ezeizak bere ekoizpen etxea zen Bertan Filmeak etxearen bitartez lorturiko laguntza pribatuarekin, Trantsizio demokratikoaren garaian, bederatzi *Ikuska* egin ziren. Ikuskak (guztira hogeiren bat) euskaraz eginiko film laburrak izan ziren, Kataluniako *Noticiari* modukoak edota NO-DO-aren dokumentalen modukoak. Zinema aretoetan edota zenbait kanpo ekintzatan aurkezten ohi ziren, Langile Aurrezki Kutxaren batzarretan, he-

synthesised its function: “‘Erakusketa’ does not seek to be an exhaustive anthology or consummate repertoire of Basque art today. Obviously it does not contain all of those that make this up, although of all those represented in it is possible to deduce indications and consequences of a sort of contemporary Basque art”.¹¹

Also linked to this same foundation and with private support obtained by the person in charge of this project, Antton Ezeiza, through his production company Bertan Filmeak, nine *Ikuskas* were undertaken during the transition. The *Ikuskas* were short films in Basque along the lines of the Catalan *Noticiari* or like the NO-DO documentaries. They were typically premiered in cinemas or in different outside events, from assemblies of the Caja Laboral building society to small-town fiestas, film societies or different meetings. Twenty-one were made in total including the pilot, *Erreferenduma* (Referendum), about the referendum on the Spanish Constitution, which was not received very well by the sponsors. What most specifically interests me was number 9, directed by José Julian Bakedano, which was far removed from folkloric or cultural topics and dedicated to contemporary Basque art with an innovative soundtrack by Iñaki González Bilbao and Bakedano himself.

Audio-visual experimentation began to appear as an increasingly important element of work, and thus in 1979 the Catalan group Video Nou gave a course organised by José Ramón Morquillas in the Caja de Ahorros de Bilbao building society, in which Txupi Sanz, Javier Urquijo, Iñaki Bilbao, the Roscubas brothers and Emilio Goitilandia (amongst other contemporary artists) took part, leading to a complex interactive installation in the Doña Casilda Iturrizar park, in which monitors hanging from trees broadcast what was hap-

organizado por José Ramón Morquillas en la Caja de Ahorros de Bilbao en el que participaron entre otros artistas coetáneos Txupi Sanz, Javier Urquijo, Iñaki Bilbao, los hermanos Roscubas y Emilio Goitilandia, dando lugar a una instalación interactiva compleja en el parque de Doña Casilda Iturrizar donde unos monitores colgados de los árboles emitían lo que sucedía en otra zona del parque.

El Estatuto de Gernika aprobado en referéndum el 25 de noviembre de 1979 reconoce el sentido de “Comunidad Histórica” del País Vasco y pone las bases para su gestión partiendo de una serie de competencias transferidas a través de una autonomía vasca que se fundamenta en la foralidad histórica, reconocida en la Constitución Española, lo que marcará política y socialmente los ochenta.

En esa década se visibiliza una nueva manera de abordar, producir y pensar la escultura, que fue bautizada como “Nueva Escultura Vasca”. Este término acuñado a partir de la exposición *Mitos y delitos* llevada a cabo en 1985 en la sala Metronóm de Barcelona y en la CAM de Bilbao, acabará refiriéndose al grupo integrado alrededor de 1986 por Txomin Badiola (1957), Angel Bados (1945), Peio Irazu (1963), M Luisa Fernández (1955), Elena Mendizábal (1960), Juan Luis Moraza (1960), vinculados en un momento a la Facultad de Bellas Artes de Bilbao (también estaba Darío Urzay, 1958), y por sus inquietudes respecto a la tradición minimalista y constructivista incluiría a Cristina Iglesias (1956). “El surgimiento y consolidación de una nueva escultura vasca es uno de los hechos más estimulantes del panorama artístico actual en nuestro país”, escribió Francisco Calvo Serraller en el diario *El País* en enero de 1988.

rriko jaietan, zine-klubetan edo hainbat motatako bilkuretan. Hogeita bat egin ziren eta abiapuntu, *Erreferenduma* izenekoa izan zen, Espainiaren Konstituzioaren erreferendumaren gainean, babesleen gustuko izan ez zena. Guri gehien interesatzen zaiguna 9. Ikuska da; Jose Julian Bakedano-k zuzendu zuen eta topiko folkloriko-kulturaletatik urrun zen eta euskal arte garaikideaz mintzo zen; soinu antolaketa berritzailea egin zuten Iñaki Gonzalez Bilbao-k eta Bakedano-k berak.

Ikus-entzunezko esperimentazioa funtsezko lan elementua bihurtzen hasten da; hartara, 1979. urtean, Kataluniako Video Nou taldeak ikastaro bat eman zuen, Jose Ramon Morquillas-ek antolaturik, Bilboko Aurrezki Kutxan; bestek beste, garaikide ziren honako artista hauek hartu zuten parte: Txupi Sanz-ek, Javier Urquijo-k, Iñaki Bilbao-k, Roscubas anaiek eta Emilio Goitilandiak; horren ondorioz, muntadura interaktibo konplexu bat jarri zuten Kasilda Iturrizar andrearen parkean: zuhaitzetatik zintzilik ziren monitore batzuek, parkearen beste alde batean gertatzen zena ematen zuten.

Gernikako Estatutua 1979ko azaroaren 25ean izan zen erreferendum bitartez onartua; bertan, Euskal Herriko “Autonomia historiko” ideia onartu eta horren kudeatzeko bidea irekitzen du, eskualdaturiko eskuduntza zenbaitekin, forutasun historikoan oinarrituriko eta Espainiaren Konstituzioan onarturiko euskal autonomia baten arabera; horrek eragin handia izan zuen laurogeiko hamarkadako politika eta gizartean.

Hamarkada horretan, eskulturari ekiteko, eskultura ekoizteko eta pentsatzeko, manera berria agertzen da, “Euskal Eskultura berria” izendatua izan zena.

pening elsewhere in the park.

The Statute of Gernika, passed by referendum on 25 November, 1979, recognises the meaning of “Historical Community” in the Basque Country and establishes the bases for its administration, based on a series of powers transferred to a Basque autonomy which is rooted in the historical *fueros* or regional privileges, recognised by the Spanish Constitution. All this would affect, both politically and socially, the 1980s.

During this decade, a new way of addressing, producing and thinking about sculpture took shape which was baptised as “New Basque Sculpture”. This term, coined from the exhibition *Mitos y delitos* (Myths and crimes) held in 1985 at the Metronóm exhibition hall in Barcelona and the CAM in Bilbao, would end up referring to a group formed around 1986 by Txomin Badiola (1957), Angel Bados (1945), Peio Irazu (1963), M Luisa Fernandez (1955), Elena Mendizabal (1960) and Juan Luis Moraza (1960), all of whom were connected to the Faculty of Fine Arts in Bilbao (where Darío Urzay, 1958, also was), and by their preoccupations with regard to the minimalist and constructivist tradition, and would also include Cristina Iglesias (1956). “The growth and consolidation of a new Basque sculpture is one of the most stimulating events in the current artistic panorama of our country”, wrote Francisco Calvo Serraller in the *El País* newspaper in January 1988.

Meanwhile, Basque experimental film experienced a major boom at that time in the same way it declined suddenly whilst video art began to become more important due to certain artists who, having been trained in the Basque Country, gradually developed a specific career outside the country thanks to their participation in international

Por su parte el cine vasco experimental tuvo entonces un fuerte auge de la misma manera que súbita fue su caída, mientras que el video arte comenzaba a cobrar relevancia a partir de determinados creadores que formándose en el País Vasco van desarrollando paulatinamente una cierta carrera en el exterior gracias a festivales internacionales y la elección de formarse específicamente en el extranjero, como fue el caso de Isabel Herguera (1960).

En la Facultad de Bellas Artes del País Vasco la primera promoción de la especialidad de medios audiovisuales fue la de 1982-1983. Además se inicia la serie de festivales de vídeo, sobre todo el que crea y dirige Guadalupe Echevarría adscrito al Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Con tres ediciones duró hasta 1984, e inaugura una época menos politizada del vídeo de creación y más esteticista que la que se mantenía en los setenta. Además el trabajo avanzado por Bosgarren Kolektiboa desde Tolosa tomaba el testigo de los Festivales de Vídeo de San Sebastián, iniciando desde el 86 el *Bideoaldia* como un festival que dura del 87 al 90 y un formato muy próximo a creadores y teóricos y las demandas desde las bases mismas de la creación. En los años siguientes adquieren gran auge los festivales de vídeo musical de Vitoria-Gasteiz (1985) los cuales cambiarán de formato y título hasta los dos mil al hilo de las fluctuaciones del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de esa ciudad. Desde la institución uno de los espacios que comenzó a programar de forma estable vídeo fue la sala Rekalde, a través de los ciclos que de 1989 a 1995 coordinó Gabriel Villota.

Izen hori, Bartzelonako Metronóm aretoan eta Bilboko Aurrezki kutxaren (CAM) aretoan eginiko *Mitos y delitos* erakusketaren kariatara sortu zen eta, azkenean, 1986. urtearen inguruan, honako hauek biltzen zituen taldea izendatzeko erabili zen: Txomin Badiola (1957), Angel Bados (1945), Peio Irazu (1963), Maria Luisa Fernandez (1955), Elena Mendizabal (1960), Juan Luis Moraza (1960); une batean Bilboko Arte Ederretako Fakultateari loturik ziren denak (Darío Urzay, (1958) ere bazen haiekin), eta minimalismoaren eta konstruktibismoaren tradizioekin zuen interesa zela eta, Cristina Iglesias (1956) ere lotu zitzaien. “Euskal eskultura berria sortu eta sendotzea dugu, gaur egun, geure herriko arte panoramaren gertakari akuilatzaileentako bat” idatzi zuen Francisco Calvo Serraller-ek, 1988ko urtarrilean, *El País* egunkarian.

Euskal zinema esperimentalak, bere aldetik, gora egin zuen nabarmen eta, era berean, bat-batean egin zuen behera; aldi berean, bideoarte garrantzia biltzen ari zen, Euskal Herrian ikasi eta poliki-poliki, nazioarteko jaialdiei esker eta atzerrian ikasteko hautua eginez ere (Isabel Herguera-ren kasua, 1960), kanpoan ibilbidetxo bat egiten ari ziren sortzaile zenbaiti esker.

Euskal Herriko Arte Ederren Fakultateatik atera zen ikus-entzunezko baliabideen espezialitateko lehen ikasle taldea, 1982-1983 ikasturtekoa da. Bideo jaialdiak ere hasten dira garai hartan; denetan ezagunena, Guadalupe Echevarría-k Donostiako Zinemaldiari loturik antolatu eta gidatzen duena da. Hiru urtetan egin zen, 1984. urtea arte, eta hirurogeiko hamarkadan sorkuntza bideoan zen joera bezain politizatu ez den garai estetikazaleagoari

festivals and choosing to continue their training abroad, as was the case of Isabel Herguera (1960).

The first promotion of a speciality in the audio-visual media at the Faculty of Fine Arts of the Basque Country took place in 1982-1983. Moreover, a series of video festivals began, especially that created and directed by Guadalupe Echevarría and attached to the Donostia-San Sebastián International Film Festival. It was held three times and lasted until 1984, debuting in a less politicised era for artistic video and one that was more aestheticist than that of the 1970s. Furthermore, the work undertaken by the Bosgarren Kolektiboa (Fifth collective) from Tolosa took over in the running of the Donostia-San Sebastián Video Festivals, beginning *Bideoaldia* in 1986 as a festival that would last until 1990 and with a format conducive to artists and theoreticians and the demands of basic artistic creation itself. In the years that followed the Music Video Festivals of Vitoria-Gasteiz (1985) enjoyed a major boom, with these changing format and title until 2000 according to changes in the this city's Department of Culture in the City Council. Since its founding, one of the places which began to schedule video in a consistent way was the Rekalde exhibition hall, through series from 1989 to 1995 coordinated by Gabriel Villota.

The myth of the painter getting stains all over himself from the oils or hard at work at a forge, shaped in the 1980s and based on the media game of significant individuals, gradually changed whilst at the same time the different production resources transformed into digital finishing touches and animation, into the development of multiple scales, from paper to mural, from outline sketches to thought, and as such individual work became more collaborative.

El mito del pintor manchado de óleo o sumergido en la forja, configurado en la década de los ochenta y basado en el juego mediático de las individuales de peso, se transforma paulatinamente a medida que los diferentes recursos de producción pasan al retoque digital y la animación, al desarrollo de múltiples escalas, del papel al mural, del boceto al pensamiento, y así el trabajo individual se torna colaborativo.

ematen dio hasiera. Horrez gain, Tolosako Bosgarren Kolektiboak Donostiako bideo jaialdien txanda hartu zuen eta 86tik aurrera, *Bideoaldia* antolatzen du; 87tik goera iraun zuen jaialdi horrek eta sortzaileengandik eta teorikoengandik oso gertu izanik, sorkuntzaren oinarriek eskaturikoari erantzuten zion. Hurrengo urteetan, Gasteizko musika-bideoen jaialdiek egin zuten gora (1985) eta formatuz eta izenburuz aldatuz joan ziren, bi mila urteak arte, Gasteizko Udalaren Kultura Sailean gertatzen ziren aldaketen arabera. Bideoa modu egonkorrean programatzen hasi zen espazio bat, Rekalde aretoa izan zen, 1989tik 1995 arte Gabriel Villota-k koordinaturiko zikloen bidez.

Olioz zikinduriko edo burdinolan murgilduriko margolariaren mitoa laurogeiko hamarkadan osatu zen, pisuzko norbanakoen hedabideekiko harremanak sorturik; orain, irudi hori pixkanaka aldatzen doa, ekoizpen baliabideak ukitu digitalera eta animaziora pasatzen diren heinean, eskala desberdinen garapena gertatzen den neurrian, paperetik muralera, zirriborrotik pentsamendura, bakarkako lana elkarlan bihurtzen baita.

1.2 Evolución contemporánea

Es esta la cartografía en la que se trazan los canales conductores para un conocimiento básico del contexto. Podemos aproximarnos a ellos a modo de vuelo cenital a partir de la pos-vanguardia y lo que se denominó pos-modernidad, algo que nos permitiría observar el trasvase formativo e informativo, la conexión a unos grupos u otros, a las ideologías y las posiciones, a determinadas geografías locales o políticas culturales. Todo ello ha marcado la evolución de las prácticas artísticas contemporáneas recientes de creadores nacidos y/o forjados próximos al País Vasco.

En el prólogo de la muestra *Gaur, Emen, Orain* realizada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 2001/2002 y centrada en las transformaciones producidas en las formas de elaboración, producción y presentación de la obra de arte en el País Vasco, Bartomeu Marí incidía en la preeminencia de la escultura y la instalación. La otra comisaria de la exposición, Guadalupe Echevarría, lanzaba la posibilidad de que lo que distingue a las dos generaciones presentadas es su diferente posicionamiento en relación al espectador. Por su parte, Juan Luis Moraza en sus precisos análisis al respecto disecciona e identifica tres generaciones. La primera señala a “la Generación del 57”, la referida a la Escuela Vasca

1.2 Bilakaera garaikidea

Mapagintza honetan marratzen dira, testuinguruaren oinarritzko ezagutzara daramaten bideak. Haie-tara hurbiltzeko, gainetik hegan egin dezakegu, abanguardiaostetik eta modernitateoste deitua izan zenetik abiatuz; horrek emango liguke aukera, gertatzen zen formazio eta informazio joan-eto-riak ikusteko, ikusteko ere talde batzuekin edota besteekin, ideologiekin, jarrerekin, tokiko geografía zenbaitekin edota kultura politikorekin sortzen ziren loturak. Horrek guztiak, Euskal Herritik gertu jaio edota osaturiko artisten oraintsuko arte garaikideko jardunen bilakaeran eragin du.

Bilboko Arte Ederren Museoan, 2001/2002an eginiko *Gaur, Emen, Orain* erakusketaren gaia, Euskal Herrian artelana prestatzeko, ekoizteko eta aurkezteko moduetan gertaturiko aldaketak ziren; erakusketaren horren hitzaurrean, Bartomeu Marí-k eskulturaren eta muntaduraren gailentzea azpimarratzen zuen; erakusketaren beste komisarioa zen Guadalupe Echevarriak, aldiz, hipotesi gisa ematen du, bertan diren bi belaunaldien arteko aldea, ikuslearekiko harremanetan belaunaldi bakoitzak duen jarrera izan daitekeela. Juan Luis Moraza-k, berriz, horren gainean egiten dituen analisi zehatzetan, hiru belaunaldi identifikatu eta aztertzen ditu zehazki. “Lehena,

1.2 Contemporary evolution

This is the cartography which outlines the main channels by which one gains a basic understanding of the context. They can be approached as if flying over them from the basis of the post-avant-garde and what is termed post-modernity, something that allows us to observe the formative and informative results, the connection to some or other groups, ideologies and positions, or certain local geographies and cultural policies. All of this has shaped the evolution of recent contemporary artistic practices by artists born or formed in and around the Basque Country.

In the prologue to the 2001-2002 *Gaur, Emen, Orain* exhibit at the Museum of Fine Arts in Bilbao and focusing on the transformations undertaken in the elaboration, production and presentation of artwork in the Basque Country, Bartomeu Mari concentrated on the pre-eminence of sculpture and installation whilst the other curator of the exhibit, Guadalupe Echevarría, suggested the possibility that what distinguished the two generations presented was their different position with regard to the spectator. For his part, in his precise analysis in this regard, Juan Luis Moraza dissects and identifies three generations. “The first indicates ‘the generation of 57’, in reference to the Basque School (1966), basically composed of those artists born before

(1966), básicamente compuesta por aquellos artistas nacidos antes de 1945 y que se inicia con el llamado Grupo de Aranzazu (1950/1954) y culmina con los grupos de la Escuela Vasca hasta su desaparición. Una segunda es la que viene a denominar “Generación del 68”, caracterizada por la heterogeneidad y la deconstrucción de una serie de artistas nacidos después de 1945. Su fase constitutiva, según él, se encuentra entre 1968 y 1983, y cuestiona los progresos vanguardistas y las pretensiones regionalistas incluyendo así a Morquillas, Javier Urquijo, Esther Ferrer, Cundín, Roscubas, Angel Bados y CVA, lo que quedará posteriormente vinculado a la Nueva Escultura Vasca (1986/1988) con Txomin Badiola, Peio Irazu, Ángel Bados, Juan Luis Moraza, M. Luisa Fernández, Elena Mendizabal o Cristina Iglesias. Y finalmente concluye en una tercera, la denominada “Generación del 88”, formada por aquellos artistas que, nacidos después de los sesenta, comienzan en los noventa vinculados a lenguajes internacionales y lo interdisciplinar: Ana Laura Aláez, Paco Polán, Txuspo Poyo, Alberto Peral, hasta algunos que “obtendrán reconocimiento de continuidad en relación a las generaciones anteriores como Sergio Prego, Itziar Ocariz, Jon Mikel Euba...”¹²

Reflexionando sobre ello y en conversación con Josu Rekalde, artista y profesor en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, él insiste en que las cuestiones de la identidad política fueron por un lado y lo personal identitario por otro, quedando luego ambas problemáticas separadas claramente. Lo mismo que dieron lugar a artistas que, lanzados desde Arteleku, consiguieron galerías y otros que realizaron una carrera difícil independiente fuera del llamado sistema del arte y el mercado.

“57ko belaunaldia, Euskal Eskolarena (1966), non, batez ere, 1945 aurretik jaiotako artistak biltzen diren eta Arantzazuko Taldea deiturikoarekin abiatu ondoren (1950/1954), Euskal Eskolako taldeekin gailurra jo eta gero desagertzen joango dena. Bigarrena, “68ko belaunaldia” deiturikoa da; haren ezaugarriak, 1945 ostean jaiotako artista zenbaiten heterogeneotasuna eta deseraikitzea dira. Morazaren ustez, 1968 eta 1983. urteen artean osatu zen eta zalantzan jartzen ditu abangoardiako aurrerapenak eta asmo erregionalistak; halatan, hor sartzen dira Morquillas, Javier Urquijo, Esther Ferrer, Cundín, Roscubas, Angel Bados eta CVA; gero Euskal Eskultura Berrira lotuko da taldea (1986/1988); hor aipatzen ditu Txomin Badiola, Peio Irazu, Angel Bados, Juan Luis Moraza, Maria Luisa Fernández, Elena Mendizabal eta Cristina Iglesias. Azkenik, hirugarren bat proposatzen digu, “88ko belaunaldia” deiturikoa, alegia; hirurogeiko hamar-kadaren ostean jaiotako artistak dira eta laurogeita hamarreko hamarkadan hasten dira, nazioarteko hizkuntzei eta diziplinartekoari loturik: Ana Laura Alaez, Paco Polán, Txuspo Poyo, Alberto Peral, bai eta “aurreko belaunaldiekiko jarraitutasunaren ezagutza jasoko duten zenbait ere, hala nola: Sergio Prego, Itziar Ocariz, Jon Mikel Euba...”¹²

Horren gainean hausnarrean eta Bilboko Arte Ederren Fakultateko irakasle den Josu Rekalderekin hizketan, berak behin eta berriro dio nortasun politikoko arazoak alde batetik eta norbanakoaren nortasuna beste aldetik ibili zirela, bi eremu horiek elkarrengandik ongi bereziak izan zirela. Berdin agertzen dira hor Artelekuk sustatu eta galeriak lortu zituzten artistak, nola ibilbide profesional gaitz eta independentea, artearen sistema deiturikotik eta merkatutik at ibili ziren artistak ere.

1945 and beginning with the so-called Arantzazu Group (1950-1954) and culminating with the Basque School groups, until they vanished. A second is what came to be known as the ‘Generation of 68’, characterised by the heterogeneity and deconstruction of a series of artists born after 1945.” Its constitutive phase, he maintains, could be found between 1968 and 1983, and questioned avant-garde progress and regionalist pretensions, thus including Morquillas, Javier Urquijo, Esther Ferrer, Cundín, Roscubas, Angel Bados and CVA, which would later be linked to New Basque Sculpture (1986-1988) with Txomin Badiola, Peio Irazu, Angel Bados, Juan Luis Moraza, M Luisa Fernández, Elena Mendizabal and Cristina Iglesias. A finally it concludes in a third, the so-called ‘Generation of 88’, formed by those artists, born after the 1960s, who began in the 1990s connected to international languages and the interdisciplinary: Ana Laura Alaez, Paco Polán, Txuspo Poyo, Alberto Peral and even some who “would achieve recognition for continuing the line of previous generations such as Sergio Prego, Itziar Ocariz, Jon Mikel Euba”.¹²

Reflecting on this in conversation with Josu Rekalde, an artist and professor in the Faculty of Fine Arts in Bilbao, he contends that questions of political identity were on one side and personal identity on the other, with both issues thus clearly separate. The same thing happened with some artists emerging from Arteleku who managed to show in galleries whilst others undertook a career fraught with difficulties independently outside the so-called art and market system.

In this sense, we also find that the decision to develop an independent professional career is above all defined by the condition of being a woman. Thus the evolution

En este sentido, encontramos también que la decisión de desarrollar una trayectoria profesional independiente vendría en primera instancia dada por la condición de ser mujer. Así, la evolución de creadoras pioneras como Esther Ferrer y Marisa González (de la misma manera que en Cataluña fueron Muntadas, Torres, Miralda y Balcells, siendo Eugenia la última en ser reconocida) ha sido la de quienes finalmente no han encajado en ninguna tendencia clara en la historia del arte vasco. Además del citado caso de Inés Medina, también está Juncal Ballestín (1953), pintora, grabadora y escultora que reside en un pueblo de Álava, cuyo trabajo sigue siendo inclasificable y discreto, entre otros más.

Esta cuestión también es aplicable y se extiende a tres mujeres que pertenecen a un mismo grupo de edad vinculadas por una misma actitud hacia la diáspora vital en momentos concretos de su biografía y la reinención constante, que yo diría está formado por Charo Garaigorta (1962), Txaro Arrázola (1963) y Susana Talayero (1962). Las tres abordan nuevos caminos desde la pintura; las dos primeras, en Nueva York y Susana desde Italia, fundamentalmente con la característica de que regresaron representando un bloque generacional que ha roto esquemas y en el que estaría incluido Juan Pérez Agirregoikoa (1963), quien actualmente reside en París.

En paralelo a estos artistas, se encuentra el grupo que emana directamente de aquella Nueva Escultura Vasca y que estaría integrado por Jon Mikel Euba (Amorebieta, 1967) y Sergio Prego (1969). Ambos junto con Txomin Badiola realizaron el proyecto *Proforma 2010* en el MUSAC de León como una experiencia de trabajo artístico dentro de un dispositivo

Horri dagokionean, ikus dezakegu ere ibilbide profesional independentea garatzeko erabakia, lehen batean, emakume izateak ekarri ohi duela. Halatan, aitzindari izan diren Esther Ferrer eta Marisa González sortzaileen bilakaera (Katalunian, Muntadas, Torres, Miralda eta Balcells bezala; Eugenia da ezagutua izan den azkena), Euskal Artearen Historiaren joera argirik erabat segitzen ez dutenen bilakaera da. Aipaturiko Inés Medina-z gain, bada Juncal Ballestín (1953) ere, Arabako herri batean bizi den margolari, irarle eta eskultorea, alegia, zeinaren lana, beste batzuen artean, oraindik ere sailka ezina da eta ez da batere nabarmendua.

Beste maila batean, gai hori, adin bereko diren, behin eta berriz berrasmutzen ari diren eta beren biografien une jakin batzuetan, bizitzako diasporaren aurrean jarrera berdina duten hiru emazteren gainean ere aipa daiteke, hau da, Charo Garaigorta (1962), Txaro Arrázola (1963) eta Susana Talayero (1962) artisten gainean. Hirurek bide berriak irekitzen dituzte, margolaritzatik; lehen biak New York-en ari dira eta Susana, berriz, batez ere Italian. Itzuli zirenean, eskemak apurtu dituen belaunaldi bloke baten ordezkariak ziren; bloke horretan, Juan Pérez Agirregoikoa (1963) ere sar genezake; gaur egun Parisen bizi da.

Artista hauen parean, beste talde bat dabil, zuzeanean Euskal Eskultura Berri harengandik datorrena: Jon Mikel Euba (Amorebieta, 1967) eta Sergio Prego (1969). Bi-biek, Txomin Badiolarekin batera, *Proforma 2010* proiektua egin zuten, Leon-go Musac museoan, artea lantzeko esperientzia gisa. Jon Mikelek ikuste baliabide eta kode berriak aztertu ditu, hainbat izaeratako irudiak egiterakoan, he-

of pioneering artists such as Esther Ferrer and Marisa González (in the same way as Muntadas, Torres, Miralda and Balcells in Catalonia, with Eugènia Balcells the last to achieve recognition) was one of those who did not in the end fit into any clear tendency in the History of Basque Art. As well as the already noted case of Inés Medina, there is also Juncal Ballestín (1953), a painter, engraver and sculptress who lives in a village in Araba, and whose work continues to be unclassifiable and discrete, amongst many other things.

At another level, this question is also applicable and extends to three women who belong to the same age group, joined together by the same attitude towards an active diaspora at specific moments of their lives and by constant reinvention, which I would say is formed by Charo Garaigorta (1962), Txaro Arrázola (1963) and Susana Talayero (1962). The three explore new avenues from the basis of painting; the first two in New York and Talayero basically in Italy, with the added feature that they returned, representing a generational bloc which has broken schemes and which would include Juan Pérez Agirregoikoa (1963), who currently resides in Paris.

In parallel fashion to these artists one finds the group that emerged directly out of that New Basque Sculpture and that would be made up of Jon Mikel Euba (Amorebieta, 1967) and Sergio Prego (1969). Both of them, together with Txomin Badiola, undertook the *Proforma 2010* (Proform 2010) project in the Musac of León as an artistic work experience within the exhibition device that is this museum. Euba has explored new visual codes and resources in fabricating images of a different nature within the media field, videography proposals, interested in the open and expanded mean-

de exposición como lo es este museo. Jon Mikel ha investigado nuevos códigos y recursos visuales en la fabricación de imágenes de diferente naturaleza entre lo mediático, propuestas videográficas, interesado en el sentido abierto y expandido del dibujo en formatos de mayor escala hibridando mural y *graffiti* o buceando en las posibilidades del lenguaje audiovisual narrativo. Mientras que, por su parte, Sergio aporta una nueva exploración del espacio; en primer lugar, a través de sus performances concebidas para ser registradas en sala por las cámaras. Su pieza *Mr. Pequeño abandona toda esperanza*, realizada en 1995, supuso un clic al desestabilizar la noción de escultura-objeto. Ya en 1998 utilizaba el *Stop Motion*, captando de manera simultánea pero desde diferentes ángulos los objetos, dando lugar al *Ball Effect*. El mítico proyecto de 1998 en Consonni *Tetsuo (Bound to Fail)*, como *Recall* o *Home*, parte de la esfera visual giratoria teniendo como sujeto un cuerpo en situación extraña. Su influencia aún hoy es muy evidente en el trabajo de muchos creadores.

Con este recorrido uno puede entender de alguna manera qué es lo que está pasando con la Post-Nueva ¿escultura? Vasca, que se intuye siguen en línea directa Xabier Salaberría (1969), Oier Etxeberria (1974), Asier Mendizabal (1973), Manu Uranga (1980), Joserra Melguizo (1968), Ibon Aranberri (1969), Pepo Salazar (1972), June Crespo (1982) entre otros, cuando la promiscuidad de imágenes, palabras y sonidos experimentan con el espacio.

Sergio, junto con Itziar Ocariz, (1965) ha vuelto recientemente de Nueva York a Bilbao. Los dos junto con Jon Mikel aportaron a mediados de los noventa un tema que aún hoy sigue explorándose entre artistas

dabideetakoak, bideo proposamenak; interesatu da ere marrazkiak eskala handiagoko formatuetan hartzen duen esanahi ireki eta hedatuarekin, eta murala eta grafitia hibridatu ditu, eta ikus-entzuzko hizkuntza narratiboaren aukerak ere landu ditu. Sergiok, berriz, espazioaren esplorazio berria ekartzen digu, lehenik, bere arte ekintzekin, zeinak aretoan, kamerek filma ditzaten pentsatuak baitira. 1995ean egin zuen *Mr. Pequeño abandona toda esperanza* obrak eskultura-objektu nozioa desegonkortu zuen. 1998. urtean, jadanik, Stop Motion erabili eta aldi berean, angelu desberdinetatik filmatzen zituena objektuak; horrek “Ball Effect” delakoa sortzen zuen. Consonni-ko *Tetsuo (Bound to Fail)*, *Recall* edo *Home* bezalako 1998ko proiektu mitikoa, jiratzten den ikus esferatik abiatzen da, subjektua egoera arraroan den gorputz bat delarik. Gaurko egunean, oraindik, oso argi ageri da haren eragina, sortzaile askoren lanetan.

Ibilbide honen bitartez uler daiteke, nola edo hala, zer ari den gertatzen Euskal Eskultura(?) Berri-ostearekin, hau da, zuzen-zuzenean Xabier Salaberriak (1969), Oier Etxeberriak (1974), Asier Mendizabalek (1973), Manu Urangak (1980), Joserra Melguizok (1968), Ibon Aranberrik (1969), Pepo Salazarrek (1972), June Crespok (1982)... besteak beste, jarraitzen duten bidearekin, irudien, hitzen eta soinuen nahas-mahasak espazioarekin esperimentatzen duenean.

Sergio, Itziar Ocariz-ekin batera (1965) New Yorketik Bilbora itzuli berri da. Bi-biek, Jon Mikelekin batera ekarri zuten, laurogeita hamarreko hamarkadan, oraindik orain artista gazteagoak esploratzen ari diren gai bat, hau da, “niaren politikak”. Narra-

ing of drawing in larger scale formats, combining murals or graffiti or trawling the possibilities of narrative audio-visual language. For his part, meanwhile, Prego contributes a new exploration of space, firstly through his performances conceived to be recorded in galleries by cameras. His piece *Mr. Pequeño abandona toda esperanza* (Mr. Small abandons all hope), undertaken in 1995, generated shockwaves for its destabilisation of the notion of sculpture-object. He was already using Stop Motion in 1998, simultaneously grasping objects, although from different angles, leading to “Ball Effect”. The mythical 1998 project in Consonni *Tetsuo (Bound to Fail)*, like *Recall* or *Home*, sets out from the revolving visual sphere with its subject a body in a strange situation. Its influence is still evident today in the work of many artists.

With this journey one can understand in some way what is going on within the Post-New Basque “Sculpture” (?), in which one perceives in a direct line Xabier Salaberria (1969), Oier Etxeberria (1974), Asier Mendizabal (1973), Manu Uranga (1980), Joserra Melguizo (1968), Ibon Aranberri (1969) and Pepo Salazar (1972), June Crespo (1982)... amongst others, in which the promiscuity of images, words and sounds experiments with space.

Prego, alongside Itziar Ocariz (1965), has recently returned from New York to Bilbao. In the mid-1990s these two, together with Euba, contributed a theme that is still explored by the younger artists today: the “politics of the I”. Moreover, they introduced new models of conceptual narration and, through their creative stance, political and social utopias were transformed into identity and everyday life utopias.

más jóvenes, las “políticas del yo”. Además insertaron nuevos modelos de narración conceptual y, con su actitud creativa, las utopías políticas y sociales pasaron a ser las utopías de la identidad y lo cotidiano.

Especialmente, el trabajo de Itziar sobre la identidad sexual, lo íntimo y lo público fue substancial para abrir caminos y nuevas investigaciones en esta línea del feminismo, colaborando desde los espacios independientes hasta el ámbito institucional y galerístico. En este sentido también se encuentran Ana Laura Aláez (1965), Miren Arenzana (1965), Dora Salazar (1963), Lucía Onzain (1964), Sonia Rueda (1964), Mabi Revuelta (1967), Anabel Quincoces (1968), Pilar Soberón (1971), etc.

Mientras tanto hay otras fuentes de ocupación artística en el desarrollo de la creación, como es aquella que utiliza la tecnología con precedentes como Juan Carlos Eguillor (1947-2011), reconocido fuera por su película de animación infográfica *Menina* del 86 (creada ex profeso en un gran trabajo de investigación con Fundesco para la exposición inaugural del Centro de Arte Reina Sofía titulada *Procesos; Cultura y Nuevas Tecnologías*, de la que fueron co-comisarias Marisa González y Paloma Navares, entre otros). Destacan en el entorno próximo posteriormente la labor de Josu Rekalde (1959), Mikel Arce (1959), Ander González, Juan Crego (1962), Lurdes Cilleruelo y Gabriel Villota (1964) como impulsores de primeras etapas en los noventa, en paralelo a su trabajo desde la universidad formando a nuevos artistas, colectivos y pautando la investigación. Así mismo, docente e instalado desde los noventa, en Francia, destaca como autor fuera de toda clasificación Francisco Ruiz de Infante (1966), quien despuntó muy joven

zio kontzeptualeko eredu berriak ere ezarri zituzten, eta zuten jarrera sortzailearen eraginez, utopia politiko eta sozialak ziren haiek identitatearen eta egunerokoaren utopiak bihurtu ziren.

Sexu identitatearen, barnekoaren eta publikoaren gainean Itziarrek egin lana, bereziki, funtsezko gertatu zen bide eta ikerketa berriak irekitzeko, feminismoaren bide horretatik, espazio independenteen eta erakunde eta galerien alorren artean elkarlanean arituz. Bide horretan ditugu honako beste hauek ere: Ana Laura Aláez (1965), Miren Arenzana (1965), Dora Salazar (1963), Lucía Onzain (1964), Sonia Rueda (1964), Mabi Revuelta (1967), Anabel Quincoces (1968), Pilar Soberón (1971) eta abar.

Bien bitartean, sorkuntza garatzeko bidean, badira arte jardunerako beste iturriak ere, hala nola teknologia erabiltzen duena; horretan aitzindari Juan Carlos Eguillor (1947-2011) dugu; egile hori kanpoan ezagutzera eman zuen lana, *Menina* del 86 izeneko infografiako animazio filma izan zen (Fundesco-rekiko ikerketa lan handi batean sortu zuen, Centro de Arte Reina Sofía museoaren irekitze ekitaldiko *Procesos; Cultura y Nuevas Tecnologías* izeneko erakusketarako; orduko komisarioetako bi Marisa González eta Paloma Navares izan ziren). Inguruan, geroago, honako hauek dira aipagarri: Josu Rekalde (1959), Mikel Arce (1959), Ander González, Juan Crego (1962), Lurdes Cilleruelo eta Gabriel Villota (1964); horiek izan ziren laurogeita hamarretan, lehen etapa sustatzaileak, unibertsitatean, artista berriak eta kolektiboak prestatzen eta ikerketa gidatzen zeramaten lanarekin batera. Haiek bezala, irakasle ere eta laurogeita hamarretatik Frantzian kokatua, sailkapen orotik at den egile dugu Fran-

The work of Ocariz on sexual identity, the intimate and the public, was especially significant in opening up new avenues and new explorations in this feminist line, collaborating in both independent spaces and even the institutional and gallery realm. In this regard one also finds Ana Laura Aláez (1965), Miren Arenzana (1965), Dora Salazar (1963), Lucía Onzain (1964), Sonia Rueda (1964), Mabi Revuelta (1967), Anabel Quincoces (1968), Pilar Soberón (1971), and so on.

In the meantime, there are other sources of artistic occupation in the development of creativity such as that which uses technology, based on precedents such as that of Juan Carlos Eguillor (1947-2011), recognised outside the Basque Country for his computer generated animation *Menina* in 1986 (created expressly in a major work of research with Fundesco for the inaugural exhibition of the Reina Sofía Art Centre entitled *Procesos; Cultura y Nuevas Tecnologías* (Processes; Culture and new technologies), for which Marisa González and Paloma Navares were, amongst others, co-curators). The later work, in a similar field, of Josu Rekalde (1959), Mikel Arce (1959), Ander González, Juan Crego (1962), Lurdes Cilleruelo and Gabriel Villota (1964), also stands out for being the driving force of initial stages, in the 1990s, in tandem with their work at the university training new artists and collectives and establishing lines of research. Likewise, Francisco Ruiz de Infante (1966), a teacher living in France since the 1990s, stands out as an author beyond all classification. He burst onto the scene whilst still very young as a “European artist” somewhere between “high tech” and “emergency DIY”. Meanwhile, Begoña Vicario, Arantza Lauzurika, Agueda Simó and Isabel Herguera worked in computer generated animation and explored virtual environments from the 1980s on in works that were widely diffused in festivals. Later

como “artista europeo” entre la “alta tecnología” y el “bricolaje de urgencia”. En la animación por ordenador y entornos virtuales explorados en avanzada desde los ochenta por Begoña Vicario, Arantza Lauzurika, Agueda Simó e Isabel Herguera en obras ampliamente difundidas en festivales. Más adelante, encontraremos a Txuspo Poyo (1963) quien genera ambientes artificiales de referencias cinematográficas o televisivas, piezas de trabajo digital en las que se centra también Manu Arregui (1970).

Las posiciones creativas abiertas de Begoña Muñoz, quien empieza a colaborar con otras artistas visuales como Olaf Breuning o Itziar Ocariz para el videoclip de su canción *Thanks*, Unai Goicolea y músicos en la línea de Madel man y DJ Jawata, se adapta perfectamente tanto en esferas alternativas nocturnas como en los circuitos artísticos al uso.

Por otra parte, la actitud insolente de Ramón Churruca (1964) y Fausto Grossi han sido simbólicas y cruciales para la evolución de la práctica de la performance y su inserción desde una posición personal fuera de formato, y combativa (todavía no lo suficientemente reconocida), que en el caso de Beatriz Silva fue más sutil y en el de Alberto Lomas y Ana Dávila, más tecnológica.

Aún hoy podemos encontrar clasificaciones que encajarían más en la etiqueta de “pintor puro” y que vienen a continuar el trabajo iniciado por Alejandro Garmendia (1959), Alfredo Álvarez Plágaro (1960), Mintxo Cemillán (1961), Luis Candaudap (1964), Ana Isabel Román (1962), Edu López (1965) y alteran posteriormente en la mixtificación semántica: José Ramón Amondarain (1964), quien ha explorado el

cisco Ruiz de Infante (1966), oso gaztetatik “europar artista” gisa nabarmendu zena, “goi teknologia”ren eta “larritasunezko xintxuketa”ren artean. Ordenagailu bidezko animazioa eta ingurune birtualak esploratzen, laurogeietan jadanik, aurrea harturik esploratzen, gainera, honako hauek ditugu: Begoña Vicario, Arantza Lauzurika, Agueda Simó eta Isabel Herguera; jaialdietan maiz emaniko obrak dituzte. Geroago, Txuspo Poyo (1963) dugu, zinema edota telebistako erreferentziak baliatuz, giro artifizialak sortzen dituen; horrelako lan digitaletan beste norbait ere aritzen da: Manu Arregui (1970).

Begoña Muñoz beste ikuste-lanen artistekin –hala nola Olaf Breuning edo Itziar Ocariz-ekin– hasten da elkarlanean, *Thanks* abestiaren bideokliperako; haren eta Unai Goikolearen edota Madel man eta DJ Jawata-ren bidetik doazen musikarien sorkuntza jarrera irekia guztiz ongi egokitzen da, hala gaueko esfera alternatiboetara nola ohiko arte zirkuituetara.

Bestalde, Ramón Churruca (1964) eta Fausto Grossi-ren jarrera ozarrak sinbolo izan dira, bai eta erabakiorrak ere, arte ekintzaren jardunaren bilakaerarako eta formatuz kanpoko jarrera pertsonal borrokalari batetik sar dadin arte ekintza (oraindik ez da behar beste kontuan hartua izan); Beatriz Silva-ren kasuan sotilago izan zen, eta Alberto Lomas eta Ana Dávila-ren kasuetan, berriz, teknologikoagoa.

Oraindik orain, aurki ditzakegu zenbait sailkapen, “margolari-margolaria” etiketara egokituko direnak gehiago, eta jarraipen ematen diotenak, lehenago honako hauek abiatutako lanari: Alejandro Garmendiak (1959), Alfredo Álvarez Plágaro-k (1960), Mintxo Cemillán-ek (1961), Luis Candaudap-ek

still, we find Txuspo Poyo (1963), who generated artificial environments with references to film and television, pieces of digital work in which Manu Arregui (1970) also concentrates.

The open creative positions of Begonia Muñoz, who began to collaborate with other visual artists such as Olaf Breuning and Itziar Ocariz for the video of her song *Thanks*, Unai Goicolea and musicians along the lines of Madel man and DJ Jawata have adapted perfectly both to alternative nocturnal spheres and fashionable artistic circuits.

Meanwhile, there is the impudent position of Ramón Churruca (1964) and Fausto Grossi, who have been symbolic and crucial for encouraging the evolution of practicing performance and its inclusion from personal stances outside typical formats; and combative positions (still not sufficiently recognised) which, in the case of Beatriz Silva, was more subtle and in that of Alberto Lomas and Ana Dávila more technological.

Still today, we come across classifications which fit more the label of “pure painter” and which continue the work initiated by Alejandro Garmendia (1959), Alfredo Álvarez Plágaro (1960), Mintxo Cemillán (1961), Luis Candaudap (1964), Ana Isabel Román (1962) and Edu Lopez (1965), and which were modified later into semantic mystification: José Ramón Amondarain (1964), who has explored the photographic process, Manu Muniategiandikoetxea (1966), between the abstract and the figurative, and Iñaki Gracenea (1972), making videos. Maider López (1975) used some things from abstraction and the mural tradition at the start of her career, before moving on to installation, as did Fermín Moreno, Iñaki Saez and Judas Arrieta (1971), as well as Iñaki Imaz or

proceso fotográfico, Manu Muniategiandikoetxea (1966), entre lo abstracto y lo figurativo, o Iñaki Gracenea, (1972) hacia el vídeo. Algo desde la abstracción y la tradición mural utiliza en sus comienzos Maider López (1975) antes de pasar a la instalación, y Fermín Moreno, Iñaki Sáez y Judas Arrieta (1971), Iñaki Imaz o, en el dibujo, Abigail Lazcoz (1972). Mientras que a partir de la fotografía ha trascendido la pulcritud reconocible de Begonia Zuberto (1962) y, más adelante, Elsie Ansaero (1979), Miguel Ángel Gaueca (1967), Eduardo Sourrouille (1970), Mikel Eskauriaza (1969) o, como instrumento del conceptual, con Karmelo Bermejo (1979).

Hoy la escena artística vasca es una de las más sólidas a nivel internacional. Momentos muy activos de Naia del Castillo (1975) o Javier Pérez (1968) se presentaron como alternativa abriendo camino a lo que sería la irrupción de la nueva hornada de artistas jóvenes que están triunfando en el sistema de ferias y bienales. En la Documenta XII de 2007 se programó a Jorge Oteiza e Ibon Aranberri (1969) y en 2011 Ibon realiza una peculiar retrospectiva en la Fundación Tàpies, casi inmediatamente después de que Asier Mendizábal (1973) inaugurase en el Museo Centro de Arte Reina Sofía. Si Asier realizaba su primera individual en el MACBA en 2008, Maider López preparaba entonces sus complejas intervenciones en el Pompidou-Metz o el Witte de With y Skore de Ámsterdam, y Erlea Maneros (1979), instalada en Los Angeles había participado ya en Manifesta 8.

(1964), Ana Isabel Román-ek (1962), Edu Lopez-ek (1965); gero, mistifikazio semantikoan eraldatuko dute, berriz, José Ramón Amondarainek (1964), argazkigintza prozesua esploratuz, Manu Muniategiandikoetxeak (1966), abstraktuaren eta figuratiboaren artean, edota Iñaki Gracenea (1972), bideorantz. Abstrakzioaren eta muralen tradizioaren arteko zerbait erabiltzen du, hasieran, Maider López-ek (1975), eta gero instalazioetara pasatzen da; baditugu, halaber, Fermín Moreno, Iñaki Saez eta Judas Arrieta (1971), Iñaki Imaz, eta marrazkian, Abigail Lazcoz (1972). Argazkigintzaren bidez, Begonia Zuberto-ren (1962) txukuntasun nabarmena eman da ezagutzera, eta gero, Elsie Ansaero (1979), Miguel Angel Gaueca (1967), Eduardo Sourrouille (1970), Mikel Eskauriaza (1969) edota, Karmelo Bermejo (1979) kontzeptuala denaren tresna gisa.

Gaur egun, euskal arte eszena, nazioartean diren arte eszena sendoenetako bat da. Naia del Castillo (1975) edota Javier Pérez (1968) artisten une oso eraginkorrak aurkeztu ziren alternatibatzat, feria eta biurtekoen sisteman arrakasta izaten ari diren artista gazteen olde berriari bidea irekiz. 2007ko Dokumenta XIIan, Jorge Oteiza eta Ibon Aranberri (1969) izan ziren programan, eta 2011. urtean, Ibonek atzerabegirako bitxi bat egin zuen, Tàpies fundazioan, Asier Mendizábalek (1973), Centro de Arte Reina Sofía museoan, erakusketa ireki eta gutxira. Asierrek 2008. urtean egin zuen lehen erakusketa bakarka, MACBA museoan; Maider López bere esku-hartzeko konplexuak prestatzen ari zen, Pompidou-Metz museoan, edo Amsterdameko Witte de With eta Skoreko Witte-n, eta Erlea Maneros (1979), Los Angeles-en kokatua, Manifesta 8an izana zen jadanik.

in drawing Abigail Lazcoz (1972). At the same time, the recognisable pulchritude of Begoña Zuberto (1962) and, later, Elsie Ansaero (1979), Miguel Angel Gaueca (1967), Eduardo Sourrouille (1970) and Mikel Eskauriaza (1969) developed out of photography or as a conceptual instrument with Karmelo Bermejo (1979).

Today the Basque art scene is one of the most solid at the international level. Moments of great activity on the part of Naia del Castillo (1975) or Javier Pérez (1968) appear as an alternative, opening up avenues to what would be a bursting onto the scene of a new crop of young artists who are triumphing in the system of fairs and biennials. Jorge Oteiza and Ibon Aranberri (1969) were part of the programme for Documenta XII in 2007 and in 2011 Aranberri undertook a singular retrospective at the Tàpies Foundation, almost immediately after Asier Mendizábal (1973) had debuted at the Reina Sofia Museum. Whilst Mendizábal undertook his first solo exhibition at the MACBA in 2008, Maider López was at the same time preparing her complex interventions at the Pompidou-Metz and the Witte de With and Skore in Amsterdam, and Erlea Maneros (1979), who was living in Los Angeles, had already participated in the Manifesta 8.

1.3 Protomomentos para una nueva era

A esta alturas podríamos preguntarnos cuántos tipos de alianzas intergeneracionales han tenido lugar, si ha habido permeabilidad con otros contextos, si es posible suscribir esta genealogía tan precisa y sobre todo de qué manera se han ido desarrollando y extendiendo estas nuevas propuestas artísticas que han pasado de lo sólido rotundo a lo líquido magmático en quince años. Como base entre todos ellos se han producido momentos bisagras o zonas de frotación que intuyo han sido la espoleta para dar lugar al panorama actual.

De GAUR a la Nueva Escultura Vasca

Es lógico encontrar las raíces profundas en el trabajo de los escultores guipuzcoanos y sobre todo en los vinculados al grupo **GAUR**, que de una manera natural conduce a las prácticas artísticas de la Nueva Escultura Vasca, donde la influencia del minimalismo y del arte conceptual, el ejercicio del desarraigo y la ruptura de las convicciones se instauran como parte de la evolución del trabajo de estos creadores. La escultura deriva en diferentes formas de apropiarse del espacio y, cuando poco más tarde, Txomin Badiola proclama su inexistencia, ya todo era instalación. Ahora la denominación de “Escultura Vasca” va más allá de mencionar una disciplina o un lugar de origen,

1.3 Aro berri baterako protounekak

Hona heldu garelarik, galde egin dezakegu belau-naldien arteko zenbat itun mota gertatu diren, ea beste testuinguruekiko iragazkortasunik izan den, ea genealogia zehatz horrekin bat etor ote daitekeen, eta, batez ere, nola joan diren garatzen eta hedatzen arte proposamen berri hauek, hamabost urtetan, gotor sendotik likido magmatikora pasatu direnak. Oinarri gisa, haien artean giltzadura uneak edo igurtze zonak gertatu dira, gaur egungo panoramara heltzeko akuilu izan direnak.

GAUR taldetik Euskal Eskultura Berrira

Zentzuzkoa da sustrai sakonena Gipuzkoako eskultoreengan ikustea, eta bereziki **GAUR** taldeari loturikoengan; lan horrek, modu naturalean, Euskal Eskultura Berriaren arte jardunetara darama; hor kokatu ziren, sortzailen horien lanaren garapenaren parte bezala, minimalismoaren eta arte kontzeptualaren eragina, deserrotzearen jarduna eta sinesteen urratzea. Eskulturak espazioaz jabetzeko modu desberdinetara darama, eta geroxeago, Txomin Badiolak ez dela existitzen dioenean, jadanik muntadura da dena. Orain, “Euskal Eskultura” izendapena, diziplina bat edota jatorri bat aipatzeaz haratago doa; formatuak eta prozesuak, sorrerak eta amaialdiak, etapa berrira garamatzate, gaurko etapara, hain zuzen ere, ezin aurreikusizko ozeano batean urturik den honetara.

1.3 Proto moments for a new era

At this point we might ask ourselves how many kinds of intergenerational alliances have taken place, if there has been any permeability with other contexts, if it is possible to endorse such a precise genealogy and, above all, how these new artistic proposals, which have transformed from rotund solids to magmatic liquids in fifteen years, have developed and been extended. At the root of all these, key moments and areas of friction have been created which, I feel, have been the spark to ignite the current panorama.

From GAUR to New Basque Sculpture

It makes sense to find deep roots in the work of the Gipuzkoan sculptors and, above all, in links to the GAUR group, which in some natural way leads to the artistic practices of the New Basque Sculpture in which the influence of minimalism and conceptual art, the exercise of uprooting and the breaking with conventions were established as part of the evolution in the work of these artists. Sculpture evolved in different forms on adapting to space and when, shortly thereafter, Txomin Badiola proclaimed its inexistence, by then it was all installation. Now the term “Basque Sculpture” goes beyond mentioning a discipline or a place of origin, format and process; its origins and epilogue lead us to a new stage, the current one, dissolved in an unpredictable ocean.

el formato y el proceso, su génesis y epílogo nos conducen a una nueva etapa, la actual, disuelta en un océano imprevisible.

La normalización de lo interdisciplinar

Como podemos observar desde el comienzo de la Galería Barandiaran, se imbrican como forma intrínseca a la manera de trabajar y socializar la obra, las diferentes disciplinas artísticas pero también la escritura, el pensamiento y a una cierta postura vital y creativa demiúrgica.

En la Revista *Noray* n.º 1, de mayo de 1963, San Sebastián, 47-49, Oteiza dixit:

“Es incorrecto decir que la escultura es arte del espacio y el cine arte del tiempo. El lenguaje como expresión en todas las artes se produce por un juego de combinaciones del espacio con el tiempo. Son los estilos en la expresión, que unas veces pronuncian más el espacio, es cuando razonan más lo que miden que lo que cuentan. Y otras veces hay que preocuparse más en contar que en medir, y este estilo de contar, no se mide (desde el espacio) o hay que medirlo o pronunciarlo desde el tiempo.”

En el año 1996 el Gure Artea pasó a eliminar la clasificación por formatos.

Oteiza liberado/El influjo de lo colectivo

Aun contando con el peso de las individualidades, los colectivos autogestionados y las agrupaciones moviéndose en lo ensamblario se encuentran en la génesis y evolución de las prácticas artísticas como parte substancial a ellas. Los actuales proyectos de autogestión y participación ciudadana tienen sus precedentes en Estampa Popular. En la línea del

Diziplinartekoaren normaltzea

Ikus daitekeenez, Barandiaran galeriaren hastapenetatik, artelana landu eta gizarteratzeko maneraren berezko modu gisa, arte diziplina guztiak lotzen zaizkio, baina baita idazkuntza, pentsamendua eta bizi eta sortze jarrera demiurgiko samarra ere.

Noray kazetaren 1. alean, 1963ko maiatzekoan (Donostia, 47-49), Oteizak dio:

“Ez da zuzena esatea eskultura espazioaren artea dela eta zinema denboraren artea. Mintzaira, arte orotan, adierazpen gisa, espazioaren eta denboraren arteko konbinazio joko batez ematen da. Adierazpenaren estiloak dira eta batzuetan espazioa nabarmentzen dute, alegia, neurtzen dutenari, kontatzen dutenari baino garrantzi handiagoa ematen diote, eta beste batzuetan, kontatzeari eman behar zaio neurtzeari baino garrantzi handiagoa; kontatzeko estilo hori ez da neurtzen (espaziotik), edo denboratik behar da neurtu edo esan.”

1996. urtean, Gure Artea-k formatuen araberako sailkapena bazter utzi zuen.

Oteiza askaturik/Kolektiboaren eragina

Norbanakoen pisua kontuan harturik ere, autogestioz aritzen diren kolektiboak eta batzarren bitartez mugitzen diren elkarteak daude arte jardunen sorreran eta garapenean, eta jardun horien berez-berezko parte dira. Gaur egungo autogestio eta herritarren parte-hartze proiektuen aurrekariak Estampa Popular-en daude. Equipo 57 taldeari jarraiki, kolektibo gisa, ez zituzten artelanak sinatzen eta erakusketa bat sortzeko edota sortze lanari ekiteko ekintza, erabat parte-hartzailea zen. Irargintzak serializatze aukera ematen zuen eta, horrela, laster banatzeko aukera,

Normalisation of the interdisciplinary

As we can see from the beginnings of the Barandiaran Gallery onwards, there has been an intrinsic overlapping of the way in which works have been laboured on and socialised, in different artistic disciplines but also in writing, thought and a certain dynamic, creative and demiurgic posture.

In the journal *Noray* (no. 1, May 1963, San Sebastián), Oteiza says:

“It is incorrect to say that sculpture is the art of space and film the art of time. Language as an expression of all the arts is produced by a game of combinations of space with time. There are styles in expression, which sometimes pronounce space more, when they advocate more what they measure than what they recount. And other times, one must worry more about recounting than measuring, and this style of recounting is not measured (out of space) or one should measure it or pronounce it out of time”.

In 1996, Gure Artea eliminated all classification based on formats.

Oteiza freed/The influence of the collective

Even relying on the importance of individuals, self-governing collectives and groups functioning in assemblies are found at the beginning and in the evolution of artistic practices as a significant part of these. The precedent for present-day self-governing and citizen participation projects is to be found in the Estampa Popular group. Along the same lines as the Equipo 57, as a collective it did not sign works and the act of organising an exhibition or tackling artistic creation was clearly participative. Engravings allowed them to arrange things in series and therefore to rapidly

Equipo 57, como colectivo no firmaban las obras y el acto de generar una exposición o el de abordar la creación era claramente participativo. El grabado les permitía la seriación y por tanto la distribución rápida aunque con un cariz clandestino al tener raigambre política comprometida contra el régimen del momento. Luego sobresalen gestos como la primera acción de E.A.E. Euskal Artisten Elkarten (Asociación de Artistas Vascos), fundada en 1980 por José Ramón Morquillas, Fernando y Vicente Roscubas, José Chavete, Txupi Sanz e Iñaki de la Fuente, y Xabier Sáenz de Gorbea. En 1983 liberaron la obra *Homenaje de Malevich* de Oteiza del Museo de Bellas Artes de Bilbao para depositarlo en el Ayuntamiento. Su significado se mantiene con el tiempo.

También entonces apareció la E.A.E. de Gipuzkoa, vinculándose al Museo de San Telmo, y la AAdA de Asociación de Artistas Alaveses (conocida como la triple A), entre 1983 y 1986, con la idea de activar una situación y contexto desfavorecido por la política institucional y que derivaría en la constitución de la Sala América.

Fuera de formato

Este sería el título de la exposición que recoge lo que fue el conceptualismo en el Estado Español, comisariada por Concha Jerez y Nacho Criado en el Centro Cultural de La Villa de Madrid en 1983. El segundo bloque de la muestra se denominó *Intermedia* y estaba integrado por un grupo de artistas cuyas obras no se centraban en el área específica de la instalación pero cuyas propuestas revelaban un cierto carácter ambiental, entre ellos fue invitado José Ramón Morquillas. Además participó Ángel Bados, quien meses antes insistía

baina ezkutuko kutsua ematen zion horrek, orduko erregimenaren aurkako engaiamendu politikoan sustraiturik baitzen. Gero, zenbait keinu nabarmendu ziren, hala nola Euskal Artisten Elkartearen (EAE) lehen ekintza; elkarte hori 1980an sortu zen; honako hauek izan ziren sortzaileak: José Ramón Morquillas, Fernando eta Vicente Roscubas, José Chavete, Txupi Sanz eta Iñaki de la Fuente, eta Xabier Sáenz de Gorbea. 1983. urtean, Oteizaren *Homenaje de Malevich* obra askatu zuten, Bilboko Arte Ederren Museotik atera eta udaletxean jarri zuten. Ekintza haren esanahia, denbora pasatuta ere, mantendu da.

Garai berean sortu ziren Gipuzkoako EAEa, San Telmo museora loturik, eta AAdA edo Arabako Artisten Elkartea (A hirukia izenez ezagutua), 1983 eta 1986 artean, erakundeen politikak kalteturiko testuinguru eta egoera biziberritzeko asmoz; hortik sortu zen América aretoa.

Formatuz at

Hori izan zen, Espainia Estatuan kontzeptualismoa izan zena bildu zuen erakusketaren izenburua; 1983. urtean egin zen, Centro Cultural de La Villa de Madrid delako kultura zentroan, eta Concha Jerez eta Nacho Criado izan ziren komisarioak. Erakusketaren bigarren blokea, *Intermedia* izenekoa, osatu zuten artisten obrak ez ziren muntaduraren alor berezian kokatzen, baina haien proposamenek halako ingurune kutsu bat zuten; bestek beste, José Ramón Morquillas izan zen gonbidatua. Ángel Bados-ek ere hartu zuen parte; artista horrek, hilabete zenbait lehenago, bere muntaduraren izaera kontzeptuala aipatzen zuen, behin eta berriz; pieza oro gai bakar batekin lotzen zituen; gai hori zeinuaren eta sinboloaren artean

distribute them, although with a clandestine appearance since they followed a political tradition that was committed to opposing the regime at that time. Later, gestures such as the first activities of the E.A.E. (Euskal Artisten Elkarten, Association of Basque Artists) founded in 1980 by José Ramón Morquillas, Fernando and Vicente Roscubas, José Chavete, Txupi Sanz and Iñaki de la Fuente, and Xabier Sáenz de Gorbea, stood out. In 1983, they liberated Oteiza's work *Homenaje de Malevich* (Malevich's homage) from the Museum of Fine Arts in Bilbao in order to deposit it in the Town Hall. The significance of this has persisted with time.

It was also at this time that the EAE in Gipuzkoa emerged, linked to the San Telmo Museum and the AAdA (Asociación de Artistas Alaveses, Association of artists from Araba), known as the triple A, between 1983 and 1986, with the idea of activating an unfavourable situation and context due to institutional politics and that would end up creating the América Exhibition Hall.

Outside the typical format

This was the title of an exhibition which included what conceptualism in the Spanish state was, curated by Concha Jerez and Nacho Criado at the City of Madrid Cultural Centre in 1983. The second bloc of the exhibit was termed *Intermedia* (intermediate) and was made up of a group of artists whose works did not focus on the specific realm of installation but whose proposals revealed a certain ambient nature, and one of those invited was José Ramón Morquillas. Moreover, also taking part was Ángel Bados who, some months earlier, had emphasised the object nature of his installation in which he related the entire number of pieces in one single theme located between sign and symbol through a personal search for alternative bases, avoiding the traditional options

en el carácter objetual de su instalación en la que relacionaba el total de las piezas en un tema único situado entre el signo y el símbolo por la búsqueda personal de soportes alternativos huyendo de los tradicionales de la escultura, según señala la autora de la tesis sobre esta exposición Mónica Gutiérrez Serna. Finalmente aparecía el grupo CVA (1979-1984) compuesto por Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández autodenominado como “empresa artística”, en el sentido emprendedor del término más que en el industrial. Aunque no estuvieron presentes sus datos fueron de relevancia.

Arteleku 94/97

Los talleres que dirigieron Angel Bados y Txomin Badiola en 1994 y 1997 en Arteleku, el centro de producción abierto en el barrio de Lasarte en el año 1986, marcan a toda una generación de artistas entre el ir y venir de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y los inicios de las becas Erasmus (European Community Action Scheme for the Mobility of University Students) y Séneca. Las primeras obras de Txomin Badiola ya se habían visto de manera poco convencional, utilizando el espacio desde la apropiación, cuando en los noventa comienza a introducir en sus instalaciones la fotografía digitalizada, serigrafía, el vídeo o textos, incorporando la “anti-estética” posmoderna, el juego con el espectador o la temporalidad.

El arte de acción

Tras los Encuentros de Pamplona permanece en resonancias varias el trabajo performativo de Esther Ferrer, precursora en la supresión de las barreras entre disciplinas, el uso del tiempo de la acción como materia prima, o de piezas simples

kokatua zen, euskarri alternatiboak bilatuz eta eskulturaren ohiko euskarriak alde batera utziz; hala dio, erakusketa horren gainean, tesiaren egile honi, Mónica Gutiérrez Serna-k. Azkenik, CVA taldea agertu zen (1979-1984); Juan Luis Moraza-k eta María Luisa Fernández-ek osatzen zuten eta “arte empresa” izendatu zuten, empresa hitzaren “ekintzaile” zentzuari jarraiki, industriarenari baino gehiago. Han izan ez baziren ere, haien datuak garrantzitsuak izan ziren.

Arteleku 94/97

Angel Bados-ek eta Txomin Badiolak, 1994 eta 1997 urteetan, Artelekun, hau da, 1986an Lasarte auzoan irekitako ekoizpen zentroan, gidatu zituzten lantegiak, Bilboko Arte Ederren Fakultaterako joan-etorrien eta Erasmus (European Community Action Scheme for the Mobility of University Students) eta Seneka ikasle laguntzen hastapenen artean dabil-tzan artisten belaunaldi oso bat markatu zuten. Txomin Badiolaren lehen lanak modu ez konbentzionalan ikusiak ziren jadanik, erabiliko zuen lekua hartu egin baitzuen, besterik gabe; laurogeita hamarretan, hasten da, bere muntaduretan, argazki digitalizatua sartzen, bai eta serigrafia, bideoa edota testuak ere; postmodernitatearen “antiestetika” ere sartuko du, bai eta ikuslearekiko jolasa edota denboratasuna ere.

Ekintza artea

Iruñeko topaketen ostean, oihartzun zenbaitetan agertuko da Esther Ferrer-en lan performatiboa; Esther Ferrer aitzindari izan zen diziplinen arteko hesiak kentzen, ekintzaren denbora lehengai gisa erabiltzen, bai eta muntadura bihurtzera hel zitezkeen, edo, bestela, iraupen gutxikoaren ahul-

of sculpture, according to the author of a thesis on this exhibition, Mónica Gutiérrez Serna. Finally, the CVA group (1979-1984) emerged, made up of Juan Luis Moraza and María Luisa Fernández and self-styled as an “artistic business” in the entrepreneurial rather than industrial sense of the term. Although their details were not present, they were significant.

Arteleku 94/97

The workshops directed by Angel Bados and Txomin Badiola in 1994 and 1997 in Arteleku, the open production centre in the district of Lasarte in 1986, influenced a whole generation of artists between the coming and going of the Faculty of Fine Arts in Bilbao and the beginnings of the Erasmus (European Community Action Scheme for the Mobility of University Students) and Seneca grants. Txomin Badiola's early works had already been seen as somewhat unconventional, in his use of space out of appropriation, when, in the 1990s, he began to introduce digitalised photography, serigraphy, video and texts into his installations, incorporating post-modern “anti-aesthetics”, playing with the spectator and temporality.

The art of action

Following the Pamplona-Iruñea Meetings, Esther Ferrer's performance work continued to make different levels of impact as a precursor to the breaking of boundaries between disciplines, the use of action time as primary material and simple but effective pieces that were able to fit into installations or dissolve into the fragility of the ephemeral.

She was one of the first artists to work on the basis of feminist pretexts. Thus, with the survey *Êtes vous d'accord?* (Do you agree?), she undertook an interview of 45 questions

pero eficaces que podían acabar en instalaciones o diluyéndose en la fragilidad de lo efímero.

Ella es una de las primeras en trabajar desde presupuestos feministas. Así, con la encuesta *Êtes vous d'accord?* realiza una entrevista de 45 preguntas a las personas e instituciones vinculadas al proyecto sobre la discriminación de la mujer en el arte. El documento de este cuestionario está publicado en *Desacuerdos 3*.

Los festivales y el vídeo

Con los precedentes de los festivales de San Sebastián (1982-84) y Tolosa (1986-1990), la población comienza a habituarse a nuevos formatos y los artistas a relacionarse con otros trabajos internacionales. En el primer año del Festival de Vídeo de Donostia celebrado paralelamente al 30 Festival Internacional de Cine, se utilizó una buena parte de los locales situados en los bajos del ayuntamiento, entre los que se repartían las salas de visionado y las exposiciones de videoinstalaciones. Guadalupe Echevarría contó con el asesoramiento de Antoni Mercader, Eugeni Bonet y Esther Ferrer, y con obras de Nam June Paik, John Sanborn y Kit Fitzgerald, Antoni Muntadas, Juan Downey, Robert Wilson o un espectáculo de Jean-Paul Fargier, entre otros. En la segunda edición de 1983, que ocupó una zona más amplia dado el éxito de afluencia, además de la muestra de artistas internacionales y españoles, había secciones competitivas de vídeo internacional y concurso de vídeo vasco, pasando en 1984 a ocupar el Museo San Telmo.

En 1987 se celebra el primer *Bideoaldia* de Tolosa, aunque ya en 1986 se desarrollaron unas jornadas

tasunean, urtzera joan zitezkeen pieza single baina eraginkorrek baliatzen ere.

Hatsapen feministetatik lan egiten duten lehene-tarikoa da. Halatan, *Êtes vous d'accord?* inkestan, 45 galdera egiten dizkie, artean emakumeak jasaten duen bereizkeriari buruzko proiektuari loturik diren pertsona eta erakundeei. Galdesorta horren dokumentua *Desacuerdos 3*-n da argitaratua.

Jaialdiak eta bideoa

Donostiako (1982-84) eta Tolosako (1986-1990) jaialdiak aurrekari, herritarrak formatu berrietara ohitzen hasten dira eta artistak nazioarteko beste lanekin harremanetan sartzten. Donostiako Bideo Jaialdiaren lehen gertaldia Nazioarteko 30. Zinemaldiaren ondoan egin zen; udaletxearen beheko lokaletako asko hartu zituen, bideoak ikusteko aretoak antolatzeako eta bideomuntaduren erakusketak egiteko. Guadalupe Echevarriak aholkulari izan zituen Antoni Mercader, Eugeni Bonet eta Esther Ferrer, eta artelaren artean, honako artista hauen lanak ekarri zituen, besteak beste: Nam June Paik, John Sanborn eta Kit Fitzgerald, Antoni Muntadas, Juan Downey, Robert Wilson eta Jean-Paul Fargier-en ikuskizun bat. Bigarren gertaldia 83an izan zen eta leku handiagoa hartu zuen, bisitarien kopuruan izaniko arrakastarengatik. Nazioarteko eta Espainiako artisten erakusketaz gain, nazioarteko bideoen lehiaketa sailak zeuden, bai eta euskal bideoen lehiaketa bat ere. 84. urtean, San Telmo museoa egin zen jaialdia.

1987. urtean, Tolosako lehen *Bideoaldia* egin zen, baina jadanik 1986an, gero jaialdia izango zenaren saio moduko jardunaldi batzuk antolatu ziren. Bosgarren

with people and institutions linked to a project on discrimination against women in art. The document of this questionnaire was published in *Desacuerdos* 3.

Festivals and video

With the precedents of the festivals of Donostia-San Sebastián (1982-1984) and Tolosa (1986-1990), people began to get used to new formats and artists to make contacts with other international works. In the first year of the Donostia-San Sebastián Video Festival, held simultaneously with the 30th International Film Festival, many of the locales situated in the ground floor of the town hall were used, amongst which viewing rooms and video-installation exhibitions were divided up. Guadalupe Echevarría was advised by Antoni Mercader, Eugeni Bonet and Esther Ferrer, with works by Nam June Paik, John Sanborn and Kit Fitzgerald, Antoni Muntadas, Juan Downey, Robert Wilson and a show by Jean-Paul Fargier, amongst others. In the second edition held in 1983, which occupied a larger area as a result of its previous success, as well as an exhibit of international and Spanish artists there were competitive international video sections and a Basque video competition, which was later held in the San Telmo Museum in 1984.

In 1987, the first *Bideoaldia* was held in Tolosa, although already in 1986 some meetings were organised by way of a test of what would later be the festival. Organised by the Bosgarren Kolektioa, the group also arranged working platforms such as *La taberna del pirata* (The pirate's tavern) and participated in the Arco project until 1991. Much later, in 1989, videography programming was also introduced in the Larrotxene Cultural Centre, but it was not until 1996 that the annual Bideo Mostra (Video exhibit) would be held in

a modo de ensayo de lo que luego fue el festival en sí. Organizado por Bosgarren Kolektioa, el grupo generó además plataformas de trabajo como *La taberna del pirata* o participó con el proyecto en Arco hasta 1991. Mucho más tarde también se iniciará una programación videográfica en la Casa de Cultura de Larrotxene, en 1989, pero no será hasta 1996 cuando se comienzan a celebrar la Bideo Mostra anual en dicho lugar, el Festival de Cine y Vídeo de Irún y la saga de festivales y eventos de diferente formato en torno al audiovisual en Vitoria-Gasteiz.

El efecto Guggenheim, más allá de la ciudad marca

Las administraciones públicas vascas firmaron en 1991 un acuerdo con la Salomon R. Guggenheim Foundation (SRGF) por el que se comprometían a la construcción y puesta en marcha de este museo diseñado por el arquitecto Frank O. Gehry. En 1994 la visita de un grupo de artistas a las oficinas provisionales donde se encontraba la maqueta del edificio, dentro del Taller Intervención Urbanas dirigido por Antoni Muntadas en Arteleku, traza un antes y después de actitudes y decisiones respecto a él.

La catarsis del momento queda ilustrada significativamente con la intervención *Museo Guggenheim Bilbao: acción-reacción 1997* de los SEAC (Selección de Euskadi de Arte de Concepto), en la cual se fotografían delante de la maqueta del museo vestidos con su uniforme que era igual al del equipo de fútbol de la selección de Euskadi, dentro de una serie de acciones que consistían en retratarse delante de sedes museísticas del País Vasco.

Kolektiboa izeneko taldeak antolatatu zuen; talde horrek, lan plataforma zenbait ere antolatu zituen, hala nola *La taberna del pirata*; proiektuarekin, Arco-n ere hartu zuen parte, 1991. urtera arte. Askoz geroago, 1989an, hain zuzen, Larrotxene kultura etxean, bideo programazio bat antolatatu zen, baina 1996 arte ez da hasiko, leku horretan bertan, urteroko Bideo Mostra, bai eta beste zenbait lekutan ere, halako ekitaldiak, hala nola Irungo Zinema eta Bideo Jaialdia eta ikusentzunezkoaren inguruko hainbat formatuko jaialdi eta ekitaldi sail luze bat, Gasteizen.

Guggenheim efektua, marka-hiriaz haratago

Euskal Administrazio publikoek, 1991. urtean, akordio bat sinatu zuten Salomon R. Guggenheim Foundation (SRGF) delakoarekin, zeinaren bitartez engaiatzen baitziren Frank O. Gehry arkitektoak diseinaturiko museo horren eraiki eta abian jartze- ra. Eraikinaren maketa Artelekun zen, behin-behineko bulego batean, Antoni Muntadas-ek gidatzen zuen Hiri Esku-hartzeetarako Lantegiaren barruan, eta artista talde batek, 1994. urtean, hara eginiko bisitak mugarria seinalatu zuen, proiektu harekiko jarrera eta erabakietan.

Une hartan gertaturiko katarsia argi agertzen da SEAC (Kontzeptu Artearen Euskadiko Selektzioa) taldearen *Museo Guggenheim Bilbao: acción-reacción 1997* esku-hartzearekin: museoaren maketaren aurrean jarri ziren, beren uniforme jantzita, hau da, Euskadiko selektzioaren futbol taldearen berdina, eta beren argazkiak atera zituzten; ekintza hori halako beste batzuekin zihoan, hau da, Euskal Herriko museo- en egoitzen aurrean jarri eta argazkiak egiten zituzten.

the same place, as well as the Film and Video Festival of Irun and the saga of festivals and events in different audio-visual formats in Vitoria-Gasteiz.

The Guggenheim effect, beyond the city brand

In 1991, the Basque public administrations signed an agreement with the Solomon R. Guggenheim Foundation (SRGF) by which they agreed to build and set up this museum designed by Frank O. Gehry. In 1994, the visit by a group of artists to the provisional offices in which there was a scale model of building, as part of the Urban Intervention Workshop directed by Antoni Muntadas in Arteleku, marked a before and after in attitudes to and decisions about the museum.

The catharsis of the moment was illustrated suggestively in the intervention *Museo Guggenheim Bilbao: acción-reacción 1997* (Guggenheim Museum Bilbao: Action-reaction 1997) by the SEAC (Selección de Euskadi de Arte de Concepto, Basque Concept Art Team), in which they photographed themselves in front of scale model of the museum dressed in outfits that were the same as the Basque national football team, within a series of actions that consisted of taking portraits of themselves in front of museum centres in the Basque Country.

A revision of feminism: fanzines and video art

In the mid-1990s there was a flowering of feminist related themes which lacked a theoretical tradition in the Spanish state, with this adding to the progressive dominance of the theme of identity, extended to different variables through the work of an entire and extensive group of Basque artists which emerged in large

Una revisión del feminismo: fanzines y videoarte

A mediados de los noventa se produce una eclosión en torno a la temática feminista que carecía de tradición teórica en el Estado español. Esto, sumado a la progresiva dominancia del tema de la identidad, extendido en diferentes variables por la obra de toda una extensa serie de artistas vascos, arranca en gran medida gracias al feminismo interdisciplinar que consiguió divulgar el colectivo Erreakzioa-Reacción, fundado en 1994 y formado por Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis. Realizaron acciones que en aquel momento no eran muy habituales en el sistema del arte al uso, como organizar talleres, generar publicaciones o comisariar programas de videoarte diluyendo el concepto de autoría y enfatizando el compromiso y el trabajo colectivo para evidenciar las desigualdades sociales y las injusticias de género. Comenzaron a desplegar sus actividades en programas fundamentalmente desde Arteleku, así, por ejemplo, para presentar su fanzine 2 bajo el título *Construcciones del cuerpo femenino*, realizaron unas jornadas de conferencias y vídeos, presentándose varios trabajos nuevos como *El cuerpo es un campo de batalla* de Carmen Navarrete, que sería la base de su posterior tesis. Años más tarde, su obra, ya muy conocida, se presenta en El Gabinete abstracto de la sala Rekalde en 2008 y en el MUSAC.

Estrategias subculturales

Las posturas como precursoras de nuevas formas de conexión con el público promovidas por los espacios independientes, reunidos por primera vez en Vitoria-Gasteiz en 1994 como parte del encuentro nacional

Feminismoaren berrazterketa bat: fantzineak eta bideo artea

Laurogeita hamarrek hamarkadaren erdialdean, gai feministen inguruko bat-bateko loratze bat gertatu zen, Espainia Estatuan tradizio teorikorik ez zuten gaiak baitziren; horrez gain, garai horretan, identitatearen gaia gero eta leku handiagoa hartzen ari da eta hainbat eratan ageriko da eskal artista anitzen lanetan. Neurri handi batean, Erreakzioa-Reacción kolektiboak zabaldu zuen diziplinarteko feminismoak bultzatu zuen loratze hori. Kolektibo hori 1994. urtean sortu zuten Estíbaliz Sádaba-k, Azucena Vieites-ek eta Yolanda de los Bueis-ek. Garai hartako arte sistema arruntean oso ohiko ez ziren ekintzen bidez, hau da, lantegiak antolatuz, argitalpenak sortuz edota bideo arteko programak komisariatuz, betiere, egiletza lauso utzirik eta engaiamendua eta lan kolektiboa azpimarraturik, halatan eginik, gizarteko berdintasun eza eta genero bidegabekeriak argiago uzte aldera. Beren jardunak, batez ere Artelekutik abiatutako programetan hedatu zituzten; hartara, adibidez, *Construcciones del cuerpo femenino* izeneko beren 2. fantzinea aurkezteko, hitzaldi eta bideo jardunaldi batzuk antolatu zituzten, non zenbait lan berri aurkeztu zituzten, hala nola *El cuerpo es un campo de batalla*, Carmen Navarrete-k idatzia eta gero idatziko zuen tesiaren oinarri dena. Handik zenbait urtetara, 2008an, haren lana, ordurako oso ezaguna, Rekalde aretoaren El Gabinete abstracto delakoan eta Musac museoan izango da aurkeztua.

Azpikulturako estrategiak

Trasforma taldeak antolatutako kolektiboen nazio-topaketan barnean, Gasteizen, 1994. urtean, lehen aldiz bildu ziren espazio independentek;

part thanks to the interdisciplinary feminism which the collective Erreakzioa-Reacción (Reaction), founded in 1994 and formed by Estibaliz Sadaba, Azucena Vieites and Yolanda de los Bueis, managed to popularise. They did so through activities which at that time were not very typical in the fashionable art system, such as organising workshops, creating publications and curating video art programmes, diluting the concept of authorship and emphasising commitment and collective work in order to demonstrate social inequalities and gender injustices. They began to reveal their activities in programmes mainly at Arteleku. Thus, for example, in order to present the second edition of their fanzine, titled *Construcciones del cuerpo femenino* (Constructions of the female body), they organised a series of talks and videos, presenting several works such as *El cuerpo es un campo de batalla* (The body is a battlefield) by Carmen Navarrete, which would form the basis of their later thesis. Years later, in 2008, their by now well-known work was presented at the Abstract Cabinet in the Rekalde Exhibition Hall and at the Musac.

Subcultural strategies

Postures as precursors of new forms of connection with the public, promoted by independent spaces meeting for the first time in Vitoria-Gasteiz in 1994 as part of the national meeting of collectives organised by Trasforma, envisioned a work that, little by little, was introduced in a cooperative way into the institutional sphere, but which has also continued to move ahead by itself.

The public auction of typically Basque-language typography by Hinrich Sachs for Consonni, the Bioko bar of this collective and Asier Pérez González, as well as the attitude of the latter in actions resembling the relational aesthetics of *Funky Baskenland* (2000, Utrecht)

de colectivos organizado por Trasforma, visibiliza un trabajo que poco a poco se fue insertando de manera cooperativa en el ámbito institucional pero que también ha continuado caminando por su cuenta.

La subasta pública de la tipografía típicamente euskaldún de Hinrich Sachs para Consonni, el bar Bioko de este colectivo y Asier Pérez González, así como la actitud de este último en acciones próximas a las estéticas relacionales de *Funky Baskenland* (2000, Utrecht) o *Kissarama* (2001, Belfast). Son algunos de sus momentos relevantes; propuestas también en la línea de la tirada de 35.000 ejemplares que consiguieron para la difusión y distribución del proyecto *Arte y Electricidad* a través de la revista Neoz de la Fundación Rodríguez en 2001 o los proyectos de turismo cultural de Iñaki Larrimbe con carácter más reciente.

publikoarekin lotzeko modu berrien bila, proposatzen zituzten jarrerak lan isil baten adierazle dira; lan hori, pixkanaka, modu kooperatiboan, erakundeen eremura sartzen joan zen, baina bere aldetik ere jarraitu du bere bidea egiten.

Hinrich Sachs-ek Consonni-rentzat, kolektibo horren eta Asier Pérez González-en Bioko ostaturantzat eginiko tipografia euskaldun peto-petoaren enkante publikoa, bai eta Asier Pérez González-en jarrera ere, *Funky Baskenland* (2000, Utrecht) edo *Kissarama* (2001, Belfast) obren harreman-estetiketarik gertu diren ekintzetan, dira une gogoangarriena-tako batzuk; bide beretik doaz, 2001ean, *Arte y Electricidad* proiektua hedatu eta banatzeko, Rodríguez fundazioaren Neoz kazetaren bitartez lortu zuten 35.000 aleko argitaraldia, edo, oraintsuago, Iñaki Larrimbe-ren kultura turismoko proiektuak ere.

or *Kissarama* (2001, Belfast) were some of the most significant events; as were proposals such as the circulation of 35,000 copies which they achieved for the diffusion and distribution of the project *Arte y Electricidad* (Art and electricity) through the journal *Neoz* by the Rodríguez Foundation in 2001 or Iñaki Larrimbe's more recent cultural tourism projects.

1.4 Filtros, influjos y caldos de cultivo

Es pues muy evidente que todo el trabajo actual de los creadores vinculados al País Vasco se encuentra sobre un humus local que se ha consolidado a lo largo de estos años y el cual no puedo dejar de analizar en primera instancia centrándome sobre todo en su campamento base más que en las referencias internacionales, con objeto de circunscribir adecuadamente el marco social y cultural de donde proceden.

1. Si históricamente la formación era autodidacta o tenía lugar por la participación en Escuelas o Academias privadas, así como en las diásporas varias que ejemplifican algunas de estas correlaciones maestro-alumno, otros iban aprendiendo por ósmosis a partir de las corrientes internacionales o los caminos trazados por Oteiza y Chillida. Posteriormente, en las dos últimas décadas se produce, en primer lugar, por la enseñanza reglada, principalmente a partir de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, aunque existe la conciencia de que el paso por Escuelas de Artes y Oficios como la de Vitoria-Gasteiz han sido siempre etapas muy fructíferas. Posteriormente se abre la posibilidad de los intercambios gracias a los programas Erasmus y Séneca como primera vía de confrontación con el exterior.

1.4 Irazkiak, eraginak eta haztegiak

Gutziz argi da, beraz, Euskal Herriari loturiko sortzaileen gaur egungo lan guztia, urte hauetan guztietan zehar finkaturiko tokiko humus baten gainean sortua dela; humus horren aztertzeko, hasiera batean, batez ere oinarritzko kanpamenduan kokatu behar dut, nazioarteko erreferentziei begiratuz baino gehiago, lan horien gizarte eta kultura jatorria modu egokian zehaztuko badut.

1. Historikoki, formakuntza modu autodidaktikoan edo eskola edota academia pribatuetan, bai eta irakasle-ikasle harreman horien eredu diren zenbait diasporatan, egiten bazen ere, beste zenbaitek, nazioarteko joairei jarraiki eta osmosi bitartez ikasten zuten, edota Oteizak eta Txillidak irekitako bideetatik joanez. Gero, azken bi hamarkadetan, irakaskuntza arautuak ematen du formakuntza hori, batez ere Bilboko Arte Ederren Fakultateak, nahiz eta Arte eta Ofizioetako eskolen lana ere, hala nola Gasteizekoarena, oso emankorrak izan diren. Gero, Erasmus eta Seneka ikasle laguntzei esker sorturiko trukeen aukerak ireki zuten kanpoarekin harremanetan sartzeko bidea eta bide nagusi bihurtu.

Horrekin guztiarekin batera, erakunde publikoei loturiko arte zentroen hamaika ikastaro eta lantegi

1.4 Filters, influxes and breeding grounds

Clearly, then, all the current work of artists linked to the Basque Country is to be found in a local humus which has been consolidated throughout these years and which I must continue to analyse, initially focusing above all on its base camp more than on international references, with the aim of suitably demarcating the social and cultural framework out of which they emerged.

1. If historically training was autodidactic or took place through participating in private schools or academies, as well as in the various diasporas which exemplified some of these teacher-pupil correlations, others learnt by osmosis out of international trends or the paths laid down by Oteiza and Chillida. Later, during the last two decades, it was mainly the result of organised education, principally through the Faculty of Fine Arts in Bilbao, although there was also the idea that going to Arts and Crafts Schools, such as that of Vitoria-Gasteiz, was also a very productive stage.

Later the possibility of exchanges thanks to the Erasmus and Seneca programmes functioned as the principal means of confronting the outside world.

At the same time we find innumerable specialised courses and workshops at artistic centres linked to public institutions which allowed for the flow of infor-

En paralelo encontramos los innumerables cursos y talleres especializados de centros artísticos vinculados a las instituciones públicas que permitieron el trasvase de información y formación entre las comunidades en mayor o menor grado gracias a Arteleku (1986) en Donostia, Bilbao Arte (1998) en Bilbao, CINT (1989-1997), Palacio de Villasuso (años noventa) y Centro Cultural Montehermoso (1997) en Vitoria-Gasteiz.

A esto se suman las ventajas de crecer al lado de infraestructuras expositivas como las del Museo de San Telmo (1932), Sala San Prudencio (1984-1996/1999-2010), Rekalde (1991) y Rekalde Área 2 (1995-1998), Koldo Mitxelena (1993), Depósito de Aguas (1991), Amárica (1989-2003) y proyecto Amárica (2008-2011), Museo de Bellas Artes de Bilbao (renovado en 2001), Kubo Kursaal y Boulevard y Sala Gran Vía 19-21 Bilbao (2000), Artium (2002), Tabakalera y Huarte (2007). Pero también estaban desarrollándose nuevas visibilidades gracias a las Casas de Cultura que apostaron por la programación emergente sobre todo en las etapas de Toño González en Basauri desde 1985 o Peio Aguirre en Elorrio entre 1993 y 1996.

Destacan las posibilidades generadas por agrupaciones ciudadanas como AMBA, cuyo impulso fue fundamental para el tránsito del Museo de Bellas Artes de Álava a Artium, Museo Centro de Arte Vasco. A la par que los colectivos independientes enfocados no solo a difusión, producción y exhibición, sino también a la formación más o menos especializada a través de conferencias y talleres, las agrupaciones citadas anteriormente así como acciones precursoras promovidas por Carta Blanca y Consonni (Bilbao) o la galería CM2, Fundación Rodríguez y Trasforma (Vi-

espezializatuak ditugu; erkidegoen artean informazioa eta formakuntza trukatzeko aukera eman zuten: Arteleku (1986), Donostian, Bilbao Arte (1998), Bilbon, CINT (1989-1997), Villasuso jauregia (laurogeita hamarretan) eta Montehermoso Kultura zentroa (1997), Gasteizen.

Horrez gain, bada erakusketa azpiegituren ondoan hazteak dakarren onura ere: San Telmo museoaren aretoak (1932), San Prudentzio aretoa (1984-1996/1999-2010), Rekalde (1991) eta Rekalde Area 2 (1995-1998), Koldo Mitxelena (1993), Ur biltegia (1991), Amárica (1989-2003) eta Amárica proiektua (2008-2011), Bilboko Arte Ederren Museoa (2000ean berritua), Kursaal Kuboa eta Boulevard eta Kale Nagusia 19-21 Bilbo (2000), Artium (2002), Tabakalera eta Huarte (2007). Ikusgarritasun berriak ere gartzen ari ziren, kultura etxeki esker, azaleratzen den programazioaren alde egin baitzuten, batez ere Toño González-en garaian, 1985etik, Basaurin, edo Peio Aguirre-renean, Elorrrion, 1993 eta 1996 artean.

Herritar elkarteek eginiko lana funtsezkoa izan zen laurogeita hamarreko hamarkadan eta bi mila urteen hasieran, oinarri zenbait ezartzeko, hala nola, AMBA elkarteak, Arabako Arte Ederren Museoa, Artium, euskal artearen museo eta zentro bihurtzeko eman zuen funtsezko bultzada, funtsezkoa izan zen, era berean, elkarte horietan, banaketara, ekoizpena eta erakustera begira, bai eta, hitzaldi eta lantegien bitartez, formakuntza gutxi edo aski espezializatura begira ziren kolektibo independenteen lana ere, eta horiez gain, zenbait ekintza aitzindari, honako hauek sustatuak: Carta Blanca-k eta Consonni-k (Bilbo) edo CM2 galeriak, Rodríguez fundazioak eta Trasforma-k (Gasteiz).

mation and training between communities, in different degrees, thanks to Arteleku (1986) in Donostia-San Sebastián, Bilbao arte (1998) in Bilbao, and CINT (1989-1997), the Villasuso Palace (1990s) and the Montehermoso Cultural Centre (1997) in Vitoria-Gasteiz.

To this were added the advantages of developing alongside exhibition infrastructures such as the exhibition rooms of the San Telmo Museum (1932), the San Prudencio Exhibition Hall (1984-1996/1999-2010), Rekalde (1991) and Rekalde Area 2 (1995-1998), Koldo Mitxelena (1993), Depósito de Aguas (1991), Amárica (1989-2003) and the Amárica project (2008-2011), the Museum of Fine Arts in Bilbao (renovated in 2001), Kubo Kursaal and Boulevard and the Gran Vía 19-21 Exhibition Hall in Bilbao (2000), Artium (2002), Tabakalera and Huarte (2007). But new means of gaining visibility were also being developed thanks to the Cultural Centres which encouraged new programming, especially during the time of Toño González in Basauri from 1985 on or Peio Aguirre in Elorrio between 1993 and 1996. The possibilities created by popular groupings such as AMBA, whose impulse was key in the transition from the Araba Museum of Fine Arts to Artium, a museum and centre of Basque art, in the same way as independent collectives who focused not just on diffusion, production and exhibition but also on a more or less specialised training through talks and workshops, by the groups previously mentioned as well as the forerunner activities promoted by Carta Blanca and Consonni (Bilbao) or the CM2 gallery, the Rodríguez Foundation and Transforma (Vitoria-Gasteiz) were all essential in the 1990s and early 2000s in order to establish certain bases.

There were mixed projects such as the *Seminarios internacionales de Arquitectura industrial* (International seminars

toria-Gasteiz) fueron fundamentales en los noventa y comienzos de los dos mil para forjar ciertas bases.

Proyectos mixtos como los *Seminarios internacionales de arquitectura industrial* o el taller de *Arquitectura y ciencia ficción*, este último impartido por el arquitecto Ángel Borrego, lo que supuso el primer encuentro de este tipo entre una serie de artistas y arquitectos, los cuales han formado parte posteriormente de una activa generación abierta a la investigación de vías mixtas entre estas disciplinas (entre sus participantes se encontraban Alex Mitxelena, Ibon Salaberria, Saioa Olmo o Javier Nevado). Además recientemente han surgido residencias como MA Studio en Beijing o Azala en Álava, que ofrecen otros contextos para el intercambio y desarrollo de los creadores.

2. Nuevos modelos de gestión

Lo colectivo viene inherente al carácter social del ser humano pero en nuestro contexto está acentuado por la tradición de sociedades gastronómicas, cuadrillas y las agrupaciones gremiales de los diversos institutos de estudios y sociedades de investigación.

Como ya hemos analizado anteriormente las organizaciones de autogestión y colectivos de artistas se desarrollaron en paralelo a cada nueva hornada de artistas vascos, que surgía independientemente de que destacara uno u otro nombre de autor.

También se producen tres tipos de modelos muy significativos:

a) Los *gaztetxes* normalmente suelen ser casas ocupadas, reformadas y mantenidas por un colectivo social o barrial con el fin de facilitar e impulsar

Proiektu mistoak, hala nola *Seminarios internacionales de Arquitectura industrial* izenekoak (Industria arkitekaturako nazioarteko mintegiak), edo *Arquitectura y ciencia ficción* (Arkitektura eta zientzia-fikzioa); azken hau Ángel Borrego arkitektoak eman zuen eta lehen topaketa izan zen, artista eta arkitekto zenbaiten artean; arkitekto eta artista horiek, gerora, diziplina bi horien arteko bide mistoak aztertzeari zabalik zen belaunaldi aktibo baten partaide izan dira (parte hartzaileen artean, honako hauek ditugu: Alex Mitxelena, Ibon Salaberria, Saioa Olmo eta Javier Nevado). Horrez gain, egonaldiak ere sortu berri dira, hala nola MA Studio, Beijingen, edo Azala, Araban; sortzaileen truke eta garapenerako testuinguru berriak eskaintzen dituzte egonaldi horiek.

2. Kudeaketa eredu berriak

Kolektibotasuna gizakiaren gizarterako berezko joerari estuki loturik da, baina gure testuinguru honetan, tradizioak areagotu ere du: lagunarte gastronomikoak, lagun taldeak, bai eta azterketa institutu eta ikerketa elkargoen ofiziale elkarteak ere.

Lehen ere esan dugun bezala, artisten kolektiboak eta autogestio elkarteak, euskal artisten labealdi bakoitzarekin batera garatu ziren, egileren baten edo besteren izenen bat ezagunago izanik ere.

Hiru eredu mota nagusitzen dira:

a) Gaztetxeak, harturiko etxeak izan ohi dira, gizarte talde batek, auzo talde batek hartu, eraberritu eta mantenduriko etxeak, kultura jarduerak erraztu eta sustatzeko; gehienetan musika jarduerak dira egiten, batez ere kontzertuak. Euskal kulturari loturiko aisialdirako lekuak dira, non zerbait edan eta

on industrial architecture) and the workshop *Arquitectura y ciencia ficción* (Architecture and science fiction), the latter taught by the architect Ángel Borrego and which heralded the first encounter of this kind between a group of artists and architects who later came to form part of an active generation open to investigating mixed pathways between these disciplines (amongst its participants there were Alex Mitxelena, Ibon Salaberria, Saioa Olmo and Javier Nevado). Furthermore, recently residences have emerged, such as the MA Studio in Beijing or Azala in Araba, which offer other contexts for the exchange and development of artists.

2. New management models

The collective is an inherent part of the social nature of human beings, yet our context is accentuated by the tradition of gastronomic societies, groups of friends and union associations of different study institutes and research societies.

As we have seen already in regard to self-governing organisations and artists' collectives, they developed with each new crop of Basque artists, and emerged independently of whether a particular artist's name stood out or not.

There were also three kinds of very significant models:

a) The *gatzetxes*. These were normally squats that had been renovated and were maintained by a social or neighbourhood collective with the aim of facilitating and promoting cultural activities which were generally musical in nature and mostly concerts. As sites of leisure associated with Basque-speaking culture, here people could meet up, have a drink and chat in an environment adorned by exhibitions and activities which were received openly.

actividades culturales en general musicales y, sobre todo, conciertos. Como lugares de ocio asociados a la cultura euskaldún, la gente se puede reunir a tomar algo y charlar aderezado por las exposiciones y actividades que se reciben con un carácter abierto.

b) Los proyectos asociados de Arteleku, cuya trayectoria comienza a partir de las primeras colaboraciones con Consonni en 1997 hasta los seguidos y mayormente formalizados en la última etapa de la dirección de Santiago Eraso (responsable del centro entre 1986 y 2006) con Fundación Rodríguez, Mugatxoan, Amasté, Consonni, DAE, Okugraf, Bit Art, lo que procuró un tipo de sistema de producción basado en la red descentralizando la gestión vertical institucional.

c) Las relaciones entre la iniciativa privada y la producción artística fueron bastante simbióticas, unido esto a una cierta extensión del espíritu cooperativo al hilo del influjo de dinámicas empresariales abiertas. Así surge por ejemplo *Divergentes/Disonancias* en 2006 a modo de plataforma para impulsar la innovación abierta y colaborativa entre artistas y empresas, y que acabará reconvertido en *Conexiones Improbables* en la búsqueda de una comprometida innovación social y productiva.

Además encontramos corpúsculos activos de iniciativa privada de diferente carácter precursores a la hora de movilizar disciplinas y usuarios como los colectivos que organizan festivales en la línea de MEM en Bilbao o el de MIDE en Donostia, pasando por organizaciones profesionales más gremiales como MediaZ, que se constituyó entre 1996 y 1998 como la Asociación de los artistas visuales del País

solasean aritu daitekeen, modu irekian egiten diren erakusketa eta ekitaldiez inguraturik.

b) Artelekura loturiko proiektuak; 97an hasi ziren, Consonni-rekin eginiko lehen elkarlanekin, eta gero, Santiago Eraso zuzendari zen garaieren azken etapan eginikoak (zentroaren arduradun izan zen, 1986 eta 2006 artean), Rodríguez fundazioarekin, Mugatxoan, Amasté, Consonni, DAE, Okugraf, Bit Art... Horrek ekoizpen sistema berezia ekarri zuen, sarean oinarriturik eta erakundeen goitik beherako kudeaketa bertikala dezentralizatuz.

c) Ekimen pribatuaren eta arte ekoizpenaren arteko harremanak sinbiosian egin ziren, neurri handi batean; horrez gain, kooperazio espirtua ere hedatu zen, zertxobait, enpresen dinamika irekien eraginarean pean. Hala sortu zen, adibidez, *Divergentes/Disonancias*, 2006an, artista eta enpresen arteko berrikuntza ireki eta elkarlanekoa; hortik atera zen, jarraian, *Conexiones Improbables*, gizartearen eta ekoizpenaren berrikuntza engaiatu baten bila doana.

Badira, halaber, ekimen pribatuko mota askotako taldetxoak lanean; diziplinak eta erabiltzaileak mugiarazten aitzindari direnak; halakoak dira jaialdia antolatzen dituzten kolektiboak, hala nola, MEM, Bilbon edo MIDE, Donostian, bai eta ofiziokoen elkarte profesionalak ere, hala nola MediaZ, zeina 1996tik 1998rako tartean, Euskal Herriko irudi bizkoko artisten elkarte gisa sortu baitzen, beste autonomia erkidegoak hartzen zituen Unión (batasuna) delakoarekin lotzeko asmoz.

Madril eta Bartzelona, Asturias eta Valentziarekin batera, Euskal Herria ere, gune eraginkorrenetakoa izan

b) The projects associated with Arteleku, whose trajectory began with the first collaborations with Consonni in 1997 and continued with those mostly more formal ones that followed in the latter stages under the direction of Santiago Eraso (in charge of the centre between 1986 and 2006) with the Rodríguez Foundation, Mugatxoan, Amasté, Consonni, DAE, Okugraf, Bit Art, and so forth; all of which secured a kind of production system based on a network which decentralised vertical institutional management.

c) The relations between private initiatives and artistic production were fairly symbiotic, with this linked to a certain extension of the cooperative spirit along the lines of open business dynamics. Thus, for example, *Divergentes/Disonancias* (Divergents/Disonances) emerged in 2006 as a platform in order to encourage open and collaborative innovation between artists and businesses, and this would end up restructured as *Conexiones Improbables* (Improbable connections) in the search for a committed social and productive innovation.

Moreover, we find different kinds of active corpuscles based on private initiative that were forerunners when it came to mobilising disciplines and users such as the collectives that organised festivals along the lines of MEM in Bilbao or that of MIDE in Donostia-San Sebastián, and including more union-like professional organisations such as Media Z, which emerged between 1996 and 1998 as the Association of Visual Artists in the Basque Country with the goal of joining the union which included other autonomous communities.

With Madrid and Barcelona, Asturias and Valencia, the Basque Country was one of the most active centres of the independent management movement, experienc-

Vasco con objeto de unirse a la Unión que aglutinaba a otras comunidades autónomas.

Con Madrid y Barcelona, Asturias y Valencia, el País Vasco fue uno de los núcleos más activos del movimiento de gestión independiente, viviendo una situación de gran efervescencia sobre todo entre finales de los ochenta y noventa en Bilbao.

Donde los colectivos adquirieron mayor desarrollo fue en esta ciudad, ya que habiendo sido un eje importante de la industria naval y metalúrgica, el paso de una economía industrial a terciarización de la misma genera un caldo de cultivo propiciatorio en un momento en el que, a falta de locales para el trabajo y la producción emergente, existían fábricas y talleres abandonados, fáciles de ocupar o alquilar. Además se vivía un descontento generalizado que abocaba a la autogestión a partir de una situación general compleja de crisis, donde se unían a los enfrentamientos violentos de trabajadores y fuerzas del orden, la reivindicación de la independencia del País Vasco. En cada lugar la peculiaridad del espacio los dotaba de un sentido, como en el caso de los movimientos barriales complejos como San Francisco y Bilbao La Vieja.

En ese contexto nace la primera generación de espacios de los ochenta en Bilbao: Bellos Grupo de Arte (1986/1988), Arte Nativa (1985/1986), Safi Gallery (1986-88) y Las Chamas (1992/1994), algo más adelante como extensión natural, Kultur Bar (1993) y Espacio Grossi (1993). Arte Nativa con un concepto más profesional buscando la autonomía y la salida profesional; los demás, adaptándose a las circunstancias y al lugar, generan actividades en la improvisación.

zen, kudeaketa independentearen mugimenduan; laurogeikoan amaiera eta laurogeita hamarrekoen hasiera, Bilbon, bereziki, oso garai biziak izan ziren.

Hiri horretan ziren gehien garatu taldeak, itsasoari loturiko eta metalari loturiko industrien gune garrantzitsua izana baitzen eta industria-ekonomia batetik hirugarren sektorera pasatzearekin, giro egokia sortu baitzen, sortzen ari ziren arte asmoak landu eta ekoizteko leku faltaren ondoan, lantegi utziak zeudelako; hartara, erraza zen haiek alokatu edo hartzea. Gainera, gizartea deskontentamendu handian zen eta horrek autogestiora eramaten zuen, krisi egoera orokor eta korapilatsu batean: langileen eta poli-ziaren arteko liskar gogorak, Euskal Herriaren independentziaren eskabidea. Leku bakoitzean, espazioaren nolakoak ekartzen zien esanahi bat, hala nola auzoetako mugimendu konplexuek, San Frantzizko eta Bilbo Zaharrean.

Testuinguru horretan sortu zen Bilboko espazioen lehen belaunaldia: Bellos Grupo de Arte (1986/1988), Arte Nativa (1985/1986), Safi Gallery (1986-88) eta Las Chamas (1992/1994); beranduxeago, berezko hedapen moduan, Kultur Bar (1993) eta Espacio Grossi (1993). Arte Nativa izenekoak asmo profesionalagoa zuen eta autonomia eta bide profesionala bilatzen ditu; besteak, berriz, egoeretera eta leku bakoitzera egokitu eta bat-bateko jardunak antolatzen dituzte. Bigarren alde bat, “espazio independente” ezaugarriean, honako hauekin sortu zen:

En Canal (1992-1993/1996), CM2 (1991-1994), Casa Ubú (1997-1998), Trasforma-Espacio (1992-2003), Abisal (1996), hACERIA arteak (1997), La Fundación

ing a very vibrant situation, especially in the late 1980s and 1990s in Bilbao.

Collectives were more developed in this city given that, having been an important centre of the steel and shipbuilding industries, its transformation from an industrial to a tertiary economy generated a propitiatory breeding ground at a moment in which, due to a lack of locales for the emerging work and production, there were abandoned factories and workshops which were easy to occupy or rent. Besides, there was widespread discontent which resulted in self-management out of a general complex situation defined by a crisis in which the violent confrontations of workers and the forces of order became linked to calls for the independence of the Basque Country. In each place the singularity of the space imparted it with a sense of meaning, as in the case of the complex neighbourhood movements such as those of the San Francisco and Bilbao La Vieja districts.

The first generation of 1980s spaces in Bilbao was born in this context: Bellos Grupo de Arte (1986/1988), Arte Nativa (1985/1986), Safi Gallery (1986-88) and Las Chamas (1992/1994), and somewhat later as a natural extension, Kultur Bar (1993) and Espacio Grossi (1993); Arte Nativa with a more professional concept, seeking autonomy and professional solutions, with the rest, adapting to the circumstances and the place, creating activities in an improvisational way.

A second wave under the general profile of “independent spaces” came with En Canal (1992-1993/1996), CM2 (1991-1994), Casa Ubú (1997-1998), Trasforma-Espacio (1992-2003), Abisal (1996), hACERIA arteak (1997), La Fundación (1996), Talleres Abiertos (1995-1997), Mugatxoan (1998) and Consonni (1997)

Una segunda oleada bajo el perfil generalizado de “espacio independiente” viene dada con En Canal (1992-1993/1996), CM2 (1991-1994), Casa Ubú (1997-1998), Trasforma-Espacio (1992-2003), Abisal (1996), hACERIA arteak (1997), La Fundación (1996), Talleres Abiertos (1995-1997), Mugatxoan (1998) o Consonni (1997), Zuloa (1999), y lo curatorial empieza a adquirir relevancia.

Una transformación del modelo surge con las productoras de tercera generación que se inician con DAE (1999-2000), Funky Projects (2002), y le siguen Amasté (2001), la nueva etapa de Consonni (2009) o Bulegoa (2010), entre otros.

La consideración de colectivo independiente viene aun a subscribirse a la definición establecida en 1995 por Red Arte, en la que hoy siguen encajando las mayoría de las propuestas de este estilo: entidad privada autogestionada y autónoma, no dependiente de instituciones y sin fines lucrativos que desarrolla de forma regular programaciones de arte actual que se caracterizan por su espíritu innovador y experimental.

3. Galerías y entidades privadas

En primer lugar, es necesario recordar el papel de las galerías vascas en el desarrollo de la profesionalización e inserción en los mercados, con precedentes como la galería Studio (1948-1951) o la Galería Grises del crítico José Luis Merino en los años sesenta (1964-1972) o Galería B (1975-1979). En 1981 Arterder fue celebrada en la Feria Internacional de Bilbao, la primera feria de arte comercial, y, tal y como afirma Francisco Javier San Martín, “el primer intento de unir la idea de arte vasco a una estructura de mercado, un arte vasco que la feria sitúa en

(1996), Talleres Abiertos (1995-1997), Mugatxoan (1998) edo Consonni (1997), Zuloa (1999) eta horrekin, zaintza (curatorial) garrantzia hartzen hasten da.

Eredua aldatu zen, hirugarren belaunaldiko ekoiztetxeekin: DAE (1999-2000), Funky Projects (2002) izan ziren lehenak, eta gero Amasté (2001), Consonni-ren etapa berria (2009) edo Bulegoa (2010), besteak beste.

Talde bat independentetzat hartzeko baldintzak, oraindik orain, 1995ean, Red Arte-k egin zuen definizioaren arabera ezartzen dira eta modu horretako proposamen gehienak sar daitezke definizio horretan, hau da: entitate pribatua, autokudeatua eta autonomoa, erakundeengandiko menpekotasunik gabea eta irabaz asmorik gabea, espirtu berritzaile eta esperimentalaren duten gaur egungo artelanak erregularki programatzen dituen.

3. Galeria eta entitate pribatuak

Lehenik eta behin aipatu behar da euskal galeriek profesionaltzearen garapenean eta merkatuetara sartzean izan duten eragina. Aurrekariak izan ziren Studio galeria (1948-1951) edo Jose Luis Merino kritikariaren Grises galeria, hirurogeikoetan (1964-1972) edota Galería B (1975-1979). Arterder izan zen, 1981. urtean, Bilboko Nazioarteko Feriaren barnean, arteko lehen merkataritza feria eta, Francisco Javier San Martín-en hitzetan esateko “euskal artearen ideia merkatu egitura bati lotzeko lehen saioa, feriak nazioarteko testuinguru batean kokatzen duen euskal artea, hain zuzen ere, aterabide ekonomikoa izan dezan” eta 1991. urtean, Agace sortu zen, hau da, arte garaikideko arte galerien elkarte.¹³

and Zuloa (1999), and the curatorial began to gain in importance.

One transformation of the model emerged with third generation production companies, which started with DAE (1999-2000) and Funky Projects (2002) and was followed by Amasté (2001), and a new stage with Consonni (2009) and Bulegoa (2010), amongst others.

Any consideration of independent collectives is still conditioned by the definition established in 1995 by Red Arte, which still fits most proposals of this kind today: a self-managing autonomous private entity, not dependent on institutions and non-profit, which regularly develops current art programming and which is characterised by an innovative and experimental spirit.

3. Galleries and private entities

Firstly, one should remember the role of the Basque galleries in developing a greater professionalization and insertion into the market, with precedents like the Studio gallery (1948-1951) and the Grises Gallery, run by the critic José Luis Merino, in the 1960s (1964-1972) as well as Galería B (1975-1979). In 1981, Arteder, held at the First International Commercial Art Fair in Bilbao, was, as Francisco Javier San Martín contends, “the first attempt to link the idea of Basque art to a market structure, a Basque art that the fair situated in an international context, in search of economic visibility and in 1991 Agace, the association of contemporary art galleries, was founded”.¹³

Mythical spaces for any student of Fine Arts, such as Windsor kulturgintza used to be in its day, gave way to mixed models like Gallery DV, which also took charge of discovering and catapulting new names under the patronage of the *Diario Vasco* newspaper, with Lourdes

el contexto internacional, a la búsqueda de una viabilidad económica”. En 1991 se funda Agace, la asociación de Galerías de arte contemporáneo.”¹³

Espacios míticos para todo estudiante de Bellas Artes como lo que fue en su tiempo Windsor kulturgintza dieron paso a modelos mixtos como la Galería DV, que también se encargó de descubrir y catapultar nuevos nombres bajo el patrocinio del periódico *Diario Vasco*, con Lourdes Fernández como primera directora y el traspaso posterior a Enrique Ordoñez.

Además, el papel de las entidades bancarias promotoras de las salas de exposiciones y certámenes fueron el trampolín para muchos estudiantes y noveles, como se puede observar si se analiza la programación de la sala Araba de Vitoria-Gasteiz perteneciente a la Caja Vital, la *Exposición Audiovisual* que realiza anualmente el Departamento de Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU en la Sala de Exposiciones del BBVA de Bilbao, o los certámenes de artistas noveles como el ya mencionado de Guipúzcoa por el que han pasado los artistas internacionales vascos más representativos.

4. El gran termómetro

El papel de Ayuntamientos, Diputaciones Forales y Gobierno Vasco respecto a la creación contemporánea ha sido muy relevante, sobre todo en la reacción ante las reivindicaciones de colectivos de artistas que reclamaban tomar partido en la política cultural desde bien temprano. Así, por ejemplo, en 1979 se celebró una reunión entre Oteiza, Ruiz Balardi, Zumeta, Basterretxea, Mendiburu, Ortíz de Elguea, Mieig, Ibarrola y Pedro Manterola con el consejero

Arte Ederretako ikasle ororentzako espazio mitikoak ziren horiek, hala nola, bere garaian Windsor kulturgintza izan zena, eredu mistoetara eraman zuten; hala izan zen, adibidez, DV galeria, zeina izen berriak aurkitu eta ezagutzera emateaz arduratu baitzen, *Diario Vasco* egunkariaren babespean. Lourdes Fernández izan zen lehen zuzendaria eta gero Enrique Ordoñez.

Erakusketa aretoak eta lehiaketak sustatzen zituzten bankuetxei esker ere ikasle eta artista berri asko eman ziren ezagutzera; hala ikus daiteke, adibidez, Vital Kutxarena den Gasteizko Araba aretoaren programazioa aztertuz gero edo UPV/EHUren Arte Ederren Fakultatearen Ikus-entzunezkoen Sailak urtero, BBVAren Bilboko erakusketa aretoan antolatzen duen *Ikusentzunezkoen Erakusketa* edo artista berrien lehiaketak, hala nola, lehen aipaturiko Gipuzkoakoa, zeinean parte hartu baitute nazioartean sona handien duten euskal artistek.

4. Termometro handia

Gaur egungo sorkuntzan eginkizun handia izan dute udalek, foru aldundiek eta Eusko Jaurlaritzak, batez ere, oso goizetik kultura-politikan parte hartu nahia azaldu zuten artisten taldeei eman erantzunean. Adibide bat ematearren, 1979. urtean bilera bat egin zen honako hauen artean: Oteiza, Ruiz Balardi, Zumeta, Basterretxea, Mendiburu, Ortíz de Elguea, Mieig, Ibarrola eta Pedro Manterola, alde batetik, eta orduan kultura sailburu zen Gotzon Olarte, Euskal Kontseilu Orokorraren lehendakari Carlos Garaikoe-txea eta Euskal Unibertsitatearen errektoreordeak, bestetik. Handik urtebetera, gobernua egin berriberritan, Basterretxea izendatu zuten, Ramón Labayen kultura sailburuaren arterako aholkulari.

Fernández as the first director, passing over later to Enrique Ordoñez. Moreover, the role of banks as sponsors of exhibition halls and competitions served as a springboard for many students and newcomers as one can see by analysing the programme of the Araba exhibition hall in Vitoria-Gasteiz which belongs to the Caja Vital building society, the *Exposición Audiovisual* (Audio-visual exhibition) held annually by the Audio-visual Department at the Faculty of Fine Arts in the UPV/EHU in the BBVA Exhibition Hall in Bilbao, and new artists' competitions such as that already mentioned in Gipuzkoa which all the most internationally representative Basque artists have taken part in.

4. The great thermometer

The role of Town Councils, Provincial Councils and the Basque Government with regard to contemporary artistic creation has been very important, especially as regards reacting to protests by artists' collectives who have demanded more of a say in cultural policies for quite some time now. Thus, for example, in 1979 there was a meeting between Oteiza, Ruiz Balardi, Zumeta, Basterretxea, Mendiburu, Ortíz de Elguea, Mieg, Ibarrola and Pedro Manterola and the Basque Councillor for Culture, Gotzon Olarte, the president of the Basque General Council, Carlos Garaikoetxea, and the deputy vice-chancellors of the Basque University. A year later, as soon as the first Basque autonomous government was formed, Basterretxea was appointed as artistic adviser to the Minister for Culture, Ramón Labayen. Institutionally, the guidelines for advancing emerging art were shaped by the Gure Artea prizes, based on the concept of helping artistic production and set in motion on 7 October, 1982. They were awarded annually and included modalities for Sculpture, Painting and Engraving, with their aim explained in the following

de Cultura Gotzon Olarte, el presidente del Consejo General Vasco Carlos Garaikoetxea y los vicerrectores de la Universidad Vasca. Un año después, nada más estrenarse el Gobierno, se nombra a Basterretxea asesor artístico del consejero de Cultura Ramón Labayen.

Institucionalmente la pauta de avanzadilla del arte emergente se iba marcando a través de los premios Gure Artea, basados en el concepto de ayuda a la producción artística y puestos en marcha el 7 de octubre de 1982 con carácter anual y abarcando las modalidades de Escultura, Pintura y Grabado, siendo su objetivo enunciado de la siguiente manera en el primer catálogo editado en 1984, ya que de las primeras ediciones no se hizo, según palabras del Consejero de Cultura Joseba Arregui: “El objetivo de estos premios es doble: no solamente se trata de conceder una ayuda económica que redunde en beneficio de los artistas premiados, sino que también se busca el dar a conocer la obra artística en la que se resumen las más diversas tendencias por las que transcurre la creatividad vasca actual”.¹⁴ A partir de 1996, con la reforma de Xabier Sáenz de Gorbea se introdujo la internacionalización. La polémica sobre las limitaciones geográficas de la palabra *Gure Artea* causó numerosas críticas sobre todo a partir de los dosmil, proclamando la desterritorialización.

Las relaciones de los artistas más representativos con los ires y venires de la política es un tema ya bien conocido. En el País Vasco pronto comienza a extenderse un proteccionismo para los creadores, la temprana institucionalización de la cultura en el País Vasco y una cierta consecuente evolución de la misma al ritmo de Planes vascos de la Cultura y comisiones de expertos, que permiten nuevas es-

Erakundeen aldetik, goraka zetorren artearen aurrelarien eredua, Gure Artea sarietara markatzen zen; sari horiek arte ekoizpena laguntzeko asmoa zuten eta 1982ko urriaren 7an abiatu ziren, urtero emateko, honako modalitate hauetan: Eskultura, margolaritza eta irargintza; 1984. urtean egin zen lehen katalogoan (aurreko bi urteetan ez zen katalogorik egin), honako asmo hau adierazi zen, Joseba Arregi, kultura sailburuaren hitzetan: “Sari hauen xedea bikoitza da: saritutako artistei on egingo dien diruzko laguntza emateaz gain, gaur egungo euskal sorkuntzaren joera anitz bateratzen duen artelana ezagutzera ematea”.¹⁴ 1996tik aurrera, Xabier Saenz de Gorbeak eginiko eraberritzeak nazioartekotasuna ezarri zuen. *Gure Artea* hitzen muga geografikoan gaineko eztabaidak kritika anitz ekarri zuen, batez ere bi milagarren urteetan, lurraldetasun eza ezarri zenean.

Gai ezaguna da artista ezagunenek politikaren joan-etorriekin dituzten harremanak. Euskal Herrian, berehala hasi zen sortzaileentzako babesa zabaltzen; Euskal Herrian, kultura laster hasiko da erakundeetara lotzen eta horrekin dexente zabalduko da, Euskal Kultura Planei esker; adituen batzordeek estrategia berriak, laguntzen eta lehiaketarako oinarrien berrazterketak ekartzen dituzte, besteak beste.

Euskal artearen historia ofizialak betidanik edan du Gure Artea zerrenda erraldoietatik; hiru probintzietako deialdi asko izan dira hor, batzuk dagoeneko ahantziak dira eta beste batzuk oraindik indarrean: Bilboko Aurrezki Kutxa Muzizipalaren “Certamen Vasconavarro de Pintura” izenekoa, gero Margolaritzaren biurtekoa deitua izango dena, Araba Gaztea, Juan de Otaola ikasle laguntza, Imajina ezazu

way in the first catalogue published in 1984, as this was not done for the early editions, according to the then Minister for Culture, Joseba Arregui: “These prizes have a dual objective: it is not just a question of financial aid which might be of benefit to the prize-winning artists, but also one of seeking to publicise the artistic work that current Basque artistic creativity finds itself, in which the most diverse tendencies are included”.¹⁴ From 1996 onwards, with the reform of Xabier Saenz de Gorbea, an international focus was introduced. The controversy over the geographical limits of the term *Gure Artea* (Our art) led to numerous critiques, especially from 2000 onwards, which called for the prizes to be de-territorialised.

The relations between the most representative artists and the comings and goings of politics is a well-known topic. In the Basque Country, a protectionism for artists would soon begin to spread, while the early institutionalisation of culture and a certain resultant evolution of culture according to the rhythm of official Basque culture plans and expert commissions allowed for new strategies, grant revisions and competition rules, amongst other things.

The official history of Basque art has always fed on the great listing of Gure Artea prize-winners, and many other competitions in the three provinces, some of them already forgotten and others still in force: the Basque-Navarrese painting contest of the Caja de Ahorros Municipal building society in Bilbao (later the Painting Biennial), the Araba gaztea, the Juan de Otaola Grant, Imagine Euskadi, Vitoria-Arte Gasteiz, Getxo arte, Anual América, Ertibil, Ereduak, Inmersiones and the national filter of Injuve, Inéditos and the Botín Foundation.

trategias, revisiones de ayudas y bases de concursos entre otros sujetos.

La historia oficial del arte vasco se ha nutrido desde siempre del gran listado de los Gure Artea, y además de otras muchas convocatorias en las tres provincias, algunas ya olvidadas y otras aún en activo: El certamen Vasconavarro de Pintura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, luego Bienal de Pintura, el Araba Gaztea, Beca Juan de Otaola, Imagínate Euskadi, Vitoria-Arte Gasteiz, Getxoarte, Anual América, Ertibil, Ereduak, Inmersiones y el filtro nacional del Injuve, Inéditos o Fundación Botín.

5. Encuentros y redes

Si en 2004 tuvo lugar la 5 Manifesta en Donostia sin demasiada permeabilidad con el contexto, el tejido de las redes para la profesionalización llegó más que por la importación de eventos, por los propios encuentros fraguados y promovidos desde las bases de las iniciativas independientes, aunque en colaboración simbiótica con las instituciones.

Con el precedente de los Encuentros de la Red Arte (1994-1999) por iniciativa de Trasmorra (1992-2003) surgidos en Vitoria-Gasteiz, ciudad que volvió a albergar los terceros encuentros dos años más tarde, esta vez con carácter internacional y coincidiendo cronológicamente con unas jornadas de comisarios en la sala América, el trasvase de artistas, gestores y teóricos entre provincias nos remite al concepto de Euskal Hiria o Ciudad Vasca asumido como atmósfera real, práctica y dinámica.

Muchos nodos y epicentros se producen también a partir de los certámenes y festivales, como hemos

Euskadi, Vitoria-Arte Gasteiz, Getxo arte, Anual América, Ertibil, Ereduak, Inmersiones eta nazio mailako Injuve, Inéditos edo Fundación Botín.

5. Topaketak eta sareak

2004. urtean, Donostian, 5 Manifesta egin zen, eta inguruarekin lotura eskasa izan zuen; profesionalizatzeko biderako sareen ehundura ez zen horrenbeste gertatu ekitaldiak ekartzetik, nola ekimen independenteek, erakundeekin elkarlan sinbiotikoan, oinarrietatik prestatu eta sustaturiko topaketen ondorioz.

Encuentros de la Red Arte (1994-1999) direlakoak aurrelari izan ziren eta Trasmorra-k (1992-2003) sortarazi zituen, Gasteizen. Hiri horretan bertan egin ziren, bi urte geroago, hirugarren topaketak; nazioarte mailakoak izan ziren orduan eta América aretoan, aldi berean, komisarioen jardunaldi batzuk zirelarik; probintzien artean gertatu zen artisten, kudeatzaileen eta teorikoen arteko elkartrukatzeak Euskal Hiria kontzeptura garamatza, benetako giro praktikoa eta dinamiko gisa.

Lehiaketa eta jaialdien kariatara ere gertatzen dira nodo eta epizentro asko, lehen ikusi dugunez. Nafarroako 1966 eta 1967 urteetan eginiko Bideo Jaialdiaren ostean, Artisten elkarteak eta Red Arte-ko (Arte Sarea) kolektiboak batzen dira, ekoizpenari, erakusteari eta banaketari loturiko funtsezko gaiez eztabaidatzeko. Aktak eta laneko dokumentuak Nafarroako Gobernuak argitaraturiko liburu batean agertu ziren, talde kudeatzaileen eta Marta Marín-en koordinaketa lanari esker. Haietatik proiektu komunak atera ziren, hala nola *En Construcción* zikloa. Ez da dena hor geratuko eta zenbait artistaren engeiamenduari esker, leku

5. Meetings and networks

If in 2004 the 5 Manifesta took place in Donostia-San Sebastián without permeating too much into the surroundings, the fabric of networks to encourage greater professionalization came less as a result of importing events and more as a consequence of meetings themselves established and promoted out of independent initiatives in a symbiotic collaboration with the institutions.

Following the precedent of the Red Art Meetings (1994-1999), through an initiative of Trasforma (1992-2003), which took place in Vitoria-Gasteiz, a city that once more held the third meetings two years later and this time with an international dimension and coinciding chronologically with a series of curatorial meetings in the América exhibition hall, the flowering of artists, managers and theoreticians reminds one of the concept of Euskal Hiria or the Basque City, understood as a real, practical and dynamic sphere.

Many nodes and epicentres were also created out of the competitions and festivals as we have seen above. Out of the Navarre Video Festival in 1996 and 1997 the Artists' associations and the Red Art collectives joined up to debate the fundamental questions concerning production, exhibition and distribution. The minutes and documents of this work were gathered in a book published by the Government of Navarre thanks to the coordination of a management group and Marta Marín. Out of the same encounter, common projects were forthcoming such as the *En Construcción* (In construction) series. This would not be the only such project, as, through the commitment of several artists, a selection of contemporary proposals (basically performances) entitled *El paquete vasco* (the Basque package) went on tour in various exhibition sites.

visto anteriormente. Desde el Festival de Vídeo de Navarra de 1996 y 1997 se unen las Asociaciones de Artistas y los colectivos de Red Arte para debatir cuestiones fundamentales de la producción, exhibición y distribución. Las actas y documentos de trabajo se publicaron en un libro editado por el Gobierno de Navarra gracias a la coordinación del grupo gestor y Marta Marín. De los mismos salieron proyectos comunes como el ciclo *En Construcción*. No será lo único, a través del compromiso de algunos artistas estuvo itinerando por diversos espacios expositivos una selección de propuestas del momento, básicamente performances, con el título de *El paquete vasco*.

Además en enero de 1999 se desarrolló *Posiciones* sobre las condiciones de las artes visuales en el Estado Español como primer encuentro de Artistas Visuales de Euskal Herria, celebrado en Bilbaoarte y producido por Mediaz con la Unión de Asociaciones del Estado Español, la coordinación fue llevada a cabo por Beatriz Silva. Las jornadas se dividieron en tres bloques: la situación de la enseñanza de las artes visuales; producción, distribución y mediación; y arte y administración del estado español. Laboratorios generados desde las propias bases han dado lugar a fusiones y fricciones bien interesantes como *Supercongresua* en 2001.

6- En lo que fue la llamada Atenas del Norte

Apenas existen estudios de lo que supuso el crecimiento de infraestructuras y bonanza cultural de Vitoria-Gasteiz, salvo los datos que podamos extraer de *Hilos Rojos* o *Comparada*. Sin embargo, hubo un momento en el cual la ciudad era el lugar donde se reunía el máximo de potencialidad

batetik bestera ibili zen une hartako proposamen zenbaiten hautaketa bat; gehienak performantziak edo arte ekintzak ziren; hautaketaren izena *El paquete vasco* zen.

Horrez gain, 1999ko urtarrilean, *Posiciones* egin zen, irudi bidezko arteek Espainia estatuan zuten egoeraren gainean; Euskal Herriko Irudi bidezko Arte Egileen lehen topaketa gisa antolatu zen, Bilboarten, Mediaz-ek Espainia estatuko elkarteen batasunarekin (Unión de Asociaciones del Estado Español) eginik eta koordinatzailea Beatriz Silva zelarik. Jardunaldiak hiru bloketan banatu ziren: Irudi bidezko arteen irakaskuntzaren egoera, Ekoizpena, banaketa eta bitartekaritza, eta Arte eta Administrazioa Espainia estatuan. Oinarrietatik sorturiko laborategiek bat egite eta tirabira oso interesgarriak ekarri dituzte, gerora, hala nola 2001ean, *Supercongresua*-n.

6- Iparraldeko Atenas deitua izan zen hartan

Azterketa gutxi-gutxi dago Gasteizko egituren hedatzeak eta kultura oparoaldiak ekarri zuenaz, justu *Hilos Rojos* edo *Comparada*-tik atera ditzakegun datuak. Halarik ere, une batean, bi milakoen hastapenean, hiri horretan biltzen zen ahalmen publiko nahiz pribatu gehien. Artium, Amarika, Krea, Montehermoso, Espacio Ciudad, Trayecto, Trasforma, Araba aretoa, Probintziaren artxi-boa, Kultura etxea, Arte eta ofizioen eskola, VTV (Vitoria Territorio Visual), Neff, Cortada, Amba, Periscopio, Zuloa... Artisten ohiko bizilekua ez bazen ere, sorkuntzak ezagutzero emateko eta elkartrukatze leku aparta bihurtu zen. Aire zabaleko eskultura lantegietatik *Vitoria-Arte-Gasteiz*-era; azken hori lehiaketa eta sinposium mo-

Moreover, in January 1999 there was *Posiciones* (Positions), about the conditions of the visual arts in the Spanish state, as the first meeting of the Visual Artists of the Basque Country, held in Bilbao and produced by Mediaz with the Union of Associations of the Spanish State, and coordinated by Beatriz Silva. The meetings were divided into three blocs: the situation of visual arts teaching; production, distribution and mediation; and Art and Administration in the Spanish state. The laboratories that sprung out of these very bases led to most interesting fusions and frictions such as *Supercongresua* (Superconference) in 2001.

6. In What was called the Athens of the North

There are hardly any studies on the supposed infrastructural growth and cultural bonanza of Vitoria-Gasteiz, except for some data that can be extracted from *Hilos Rojos* or *Comparada*. However, there was a moment in the early 2000s in which the city was the site where the maximum potential of public and private coming together could be seen: Artium, Amarika, Krea, Montehermoso, Espacio Ciudad, Trayecto, Trasforma, Sala Araba, The Provincial Archive, the Cultural Centre, the School of Arts and Crafts, VTV (Vitoria Territorio Visual), Neff, Cortada, Amba, Periscopio, Zuloa, and so on. Without being a residential site for artists yet, it became the propitiatory territory for creative exchange and launching. From the Sculpture Workshops to Open Air to *Vitoria-Arte-Gasteiz*, organised in the format of a competition and symposium in Villasuso, to projects like *Generación digital*, *Intervenciones* and the programming directed by Xabier Arakistain in Montehermoso, emerging art had moreover, from 2004 on, the programme *Entornos Próximos* (Nearby surroundings), organised by Artium and financed by Programática, which the Amarica gallery developed in the 1990s as

pública y privada a comienzos de los dosmil. Artium, Amarika, Krea, Montehermoso, Espacio Ciudad, Trayecto, Trasforma, Sala Araba, Archivo Provincial, Casa de Cultura, Escuela de Artes y Oficios, VTV (Vitoria Territorio Visual), Neff, Cortada, Amba, Periscopio, Zuloa. Aun no siendo un lugar de residencia habitual de artistas, se convirtió en el territorio propiciatorio para el intercambio y el lanzamiento de la creación. De los Talleres de Escultura al Aire Libre al *Vitoria-Arte-Gasteiz* organizado con el formato concurso y simposium en Villasuso, a proyectos como *Generación digital*, *Intervenciones TV* o la programación dirigida por Xabier Arakistain en Montehermoso, el arte emergente tuvo además a partir de 2004 el programa *Entornos Próximos*, organizado por Artium y financiado por el Programa América que la sala América desarrolló en los años noventa como política de dinamización y apoyo al tejido artístico. Con carácter posterior comenzaron las becas de Krea e *Inmersiones*, insertando éste último un nuevo formato de presentaciones-dossiers-congreso en comunión con el medio y abierto a la sociedad. Promovido por el proyecto Amarika, como parte de una iniciativa surgida en 2008 a instancias de la diputada de Cultura de Álava Lorena López de la Calle, disponía de tres salas (América, Casa de Cultura y Archivo Provincial) y un cierto presupuesto, ofrecido al colectivo independiente de artistas, creadores y personas relacionadas social y/o laboralmente con el arte y la cultura. La co-gestión, el sistema asambleario, la participación ciudadana y la revisión constante de modos de planificación de proyectos y trabajo en equipo vienen a ser un modelo piloto en funcionamiento en otras comunidades con las que se estuvo en contacto.

duan antolatua zen, Villasuso-n; beste proiektu batzuk: *Generación digital*, *Intervenciones TV* edo Xabier Arakistain-ek Montehermoso-n gidaturiko programazioa; gora zihoan arteak, 2004 ondoren, *Entornos Próximos* programa izan zuen, Artium-ek antolatu eta Amarica aretoak, artearen ehundura bultzatu eta laguntzeko, laurogeita hamarretan garatu zuen politikaren adierazle zen Programática-k diruztatua. Gero, Krea-ren ikasle laguntzak sortu ziren, bai eta *Inmersiones* ere; azken horrek, aurkezpen-dossier-biltzar formatu berria ezarri zuen, ingurunearekin loturik eta gizarteari zabalik. Amarika proiektuak sustaturik sortu zen eta 2008. urtean, Lorena López de la Calle, Arabako Kultura ahaldunak -hiru areto (América, Kultura etxea eta probintziaren Artxibategia) eta diru zerbait baitzituen- bultzaturik sorturiko ekimen baten parte zen; artista, sortzaile eta artearekin eta kulturarekin gizarte edo lan loturaren bat zuten pertsonen kolektibo independente horri deitu zitzaion, beraz. Elkarrekin kudeatua izatea, batzarren bidezko antolakuntza, herritarren parte-hartzea eta lan taldea eramateko eta proiektuak planifikatzeko moduak etengabe berraztertzea eredu pilotua zen, kontaktaturiko erkidegoetan martxan zebilena.

7. Inprimaturiko eraginak

Aurrekari izan ziren, honako kazeta hauek: Ustela (1975-1976), Euskadi Sioux (1979), Pott (1978-1980), Muskaria edo Tmeo (1987), zeinetan hedatzen baitziren fantzinea, literatura, komikia eta urratze modu zenbait, bor-bor biziko garai batean; izan ziren ere artisten elkarteek landuriko proiektuak, hala nola, Artificio (1985-1986); laurogeita hamarretako hamarkadako argitaletxe independenteek Arco

a policy of invigorating and aiding the artistic framework. Later, there were the Krea grants and *Inmersiones* (immersions), with the latter introducing a new format of presentations-dossiers-conference in tandem with the medium and open to society. This was promoted by the Amarika project as part of an initiative that emerged in 2008 at the request of the Delegate for Culture in Araba, Lorena López de la Calle, and had three exhibition halls at its disposal (América, the Cultural Centre and the Provincial Archive) and a reasonable budget, it was a call to this independent collective of artists, creative people and others related socially or through work to art and culture. The co-management, assembly system, citizen participation and constant revision of ways of planning projects and teamwork ultimately came to be a pilot model that functioned in other communities with which it was in contact.

7. Printed influences

With a precedent in journals and magazines being established by the likes of *Ustela* (1975-1976), *Euskadi Sioux* (1979), *Pott* (1978-1980), *Muskaria* and *Tmeo* (1987), which represented diverse kinds of transgression, fanzines, literary journals and comics at a time of visceral enthusiasm, and projects forged out of artists' associations like *Artificio* (Artifice, 1985-1986), independent publishers in the 1990s concentrated on books by artists or publications conceived to be distributed at the Arco fair and publicity forums such as those of the *Trasforma* publishing house, *Artyco* and the journal *Escala*.

Later the journal *Eseté* was launched as a new format in 2001, contending that with this project they would like to be viewed as enthusiasts of contemporary anthropology, producing reports rather than news items and

7. Influencias impresas

Con el precedente de revistas como *Ustela* (1975-1976), *Euskadi Sioux* (1979), *Pott* (1978-1980), *Muskaria* o *Tmeo* (1987), donde se transmitía desde el fanzine, literatura, comic y diversas formas de transgresión en un momento de efervescencia visceral o proyectos fraguados desde las asociaciones de artistas como *Artificio* (1985-1986). Las editoriales independientes de los noventa se centraron en libros de artistas o publicaciones pensadas para distribuirse en la feria de Arco y foros de visibilidad como las de la editorial *Trasforma*, *Artyco* o la revista *Escala*.

Posteriormente, la revista *Eseté* irrumpe como un nuevo formato en 2001, afirmando que con este proyecto les gustaría verse como aficionados a la antropología contemporánea, realizando informes más que informativos, basados en la especulación en forma de reportajes, artículos, fotonovelas, agenda, comics y otros proyectos y propuestas visuales.

Desde lo institucional la función de las publicaciones periódicas producidas como brazo teórico e informativo por *Arteleku* con *Zuhar*, *Rekalde* con *Rekarte* o el fanzine *Acción* y *Ambar* por *Amba/Museo de Bellas Artes de Álava* son un claro ejemplo de lo que a nivel local funcionaba y se difundía.

8. El mediador

El País Vasco ha sido pionero en empresas de gestión: *Ikeder*, *Xabide* o *K6* desarrollan servicios a las instituciones desde los años ochenta. Entre las labores de apoyo museístico y gestión cultural que estas empresas ofrecían y aquellas que proponían con carácter autónomo, hay una delgada línea de separación más evidente hoy que hace veinte años.

ferian eta erakusleketan banatzeko argitalpenak edo artisten liburuak egin zituzten bereziki: *Trasforma* argitaletxearnak, *Artyco* edo *Escala* kazeta.

Gero, 2001ean, *Eseté* kazetak formatu berria ekarri zuen; haien hitzetan, proiektu horrekin, gaur egungo antropologia zale gisa nahi lukete bere burua aurkeztu; informaziorako txostenak baino gehiago, gogoeta txostenak dira, erreportajeak, artikulak, fotoeleberririak, agenda, komikiak eta ikusizko bestelako proiektu eta proposamenak eskaintzen dituztenak.

Erakundeek, berriz, teoria eta informazioa zabalatzeko hainbat argitalpen dituzte: *Arteleku-k Zuhar* du argitaratzen, *Rekaldek*, berriz, *Rekarte*, eta *AMBA/Arabako Arte Ederren Museoak Acción* y *Ambar* fantzinea; horietan argi ikus daiteke zer ibiltzen eta hedatzen zen, toki mailan.

8. Bitartekaria

Euskal Herria aitzindari izan da kudeaketa enpreetan: *Ikeder*, *Xabide* edo *K6* laurogeiko hamarkadaz geroztik ari dira erakundeei zerbitzuak eskaintzen. Enpresa horiek, alde batetik, museoentzako laguntza moduan eta kultura kudeaketan egiten zituzten lanen eta, beste aldetik, autonomoki proposatzen zituzten artean, banalerro fin bat dago, gaur egunean argiago dena, orain dela hogeitau urte baino.

Artistak berak, ekoizle den bezainbatean, beharko luke gaur egungo sorkuntzaren bilakaeraren nondik norakoa seinala, baina egiatan, alderantziz da gertatzen; galeria duten artisten izenak, kudeatzailer-teoriko diren artista zenbait, erakunde-kudeatzaile diren zenbait eta komisario gutxi batzuk izan dira bitartekaritza gidatzeko lanean buru.

based on speculation in the form of features, articles, photo stories, what's on sections, comics and other visual projects and proposals.

From the institutional sphere, the function of periodical publications as a theoretical and informative dimension of the work being undertaken, by Arteleku with *Zuhar*, Rekalde with *Rekarte* and the fanzine *Acción*, and *Ambar* by Amba/the Museum of Fine Arts in Araba, was a clear example of what, at the local level, worked and was being diffused.

8. The mediator

The Basque Country has been a pioneer in management companies: Ikeder, Xabide and K6 have been providing services for institutions since the 1980s. Amongst the tasks of museum support and cultural management which these companies offered and those they proposed independently, there is a slender line of separation which is more obvious today than twenty years ago. On the one hand, the artist as producer is what should control the drive in how contemporary creativity evolves (although in practice it is the other way around); names of artists with a gallery, certain manager artist-theoreticians, institutional managers and a few curators have been the source which has evolved into steering mediation. The figure of the artist mediator has become a normal feature now and is not so totemic. In sum, it is accepted by the art system. On the other hand, specifically feminist women's collectives have grown at a dizzy rate thanks to the impulse forged during the mid/late 1990s: Artisimas, Soytomboi, curatorial and production platforms made up of women such as Bulegoa, Consonni, Feministaldia, Plazandreok, Pripublikarrak, Medeak, Pinkgorilas, Wiki-historias and Plataforma A now reveal that there has been a significant change both in women's roles and functions.

Por su parte, el artista como productor es el que debería marcar la pulsión de la evolución de la creación contemporánea (aunque en la práctica resulte al revés); nombres de artistas con galería, algunos artistas gestores-teóricos, gestores institucionales y pocos comisarios han sido la fuente que ha trascendido en el pilotaje de intermediación. La figura del artista mediador se ha normalizado, no es tan totemica y está asumida por el sistema del arte.

Por otra parte, los colectivos de mujeres con un carácter específicamente feminista han crecido de una manera vertiginosa gracias al impulso fraguado a mediados/finales de los noventa: Artisimas, Soytomboi, plataformas curatoriales o productoras integradas por ellas como Bulegoa, Consonni, Feministaldia, Plazandreok, Pripublikarrak, Medeak, Pinkgorilas, Wikihistorias o Plataforma A, revelan ahora que se ha producido una alteración significativa de papeles y funciones.

Bitartekari den artistaren irudia arruntago bihurtu da, ez da orain horren totemikoa eta artearen sistemak bere egina du.

Bestalde, eite bereziki feminista duten emakume taldeak erruz hedatu dira, laurogeita hamarreko hamarkadaren erdi eta amaiera aldean izaniko oldarrari esker: Artisimas edo Soytomboi; zaintza plataformak edota haien ekoizpenetxeak, hala nola Bulegoa, Consonni, Feministaldia, Plazandreok, Pripublikarrak, Medeak, Pinkgorilas, Wikihistorias edo Plataforma A, betekizun eta egin-kizunetan aldaketa nabarmena gertatu denaren erakusgarri dira orain.

1.5 8 Obras/ 11 Artistas

La llamada diosa Mari es el personaje central de la mitología vasca precristiana. En los textos de especialistas se la asocia como la señora de la tierra y los meteoros, y, en similitud con otros dioses fundadores, reside en varios lugares a la vez fundamentalmente en cada una de las montañas de la geografía vasca, estando todos los seres y genios supeditados a ella. El ciclo de Mari y sus metamorfosis ofrecen toda una simbología típica del contexto matriarcal-naturalista.

En 2003 Ibon Aranberri en una acción cargada de significantes filosóficos e identitarios tapó la entrada a una cueva con una estructura metálica, un gesto realizado en colectivo que dio lugar a la instalación, *Ir. T. N 513 zuloa. Extended Repetory* adquirida por el Macba.

El ensayo *De la estirpe de Mari (o deconstruyendo el mito)* pretende hacer una aproximación teórica a la existencia de este vínculo troncal que ha invertido la historia haciéndola volver a sus orígenes, adelantando la posibilidad de ciertas fracturas que procuraron avanzar nuevas prácticas en un contexto particular que de forma transgresora permitió establecer unas bases de producción y gestión peculiares.

La metodología para esta prospección se centró en un escaneo y revisión de material reciente o en pro-

1.5 8 Obra/ 11 Artista

Mari jainkosa da kristoaurreko euskal mitologia-ren pertsonaia nagusia. Adituen testuetan, lurra-ren eta meteoroen burutzat hartua da eta, beste jainko-jainkosa fundatzaileen parean, aldi berean hainbat lekutan bizi omen da, batez ere, euskal geografiaren mendietako bakoitzean; izaki eta jeinu oro haren mende omen dira. Mariren eta haren itxuraldaketen zikloak testuinguru matriarkal-naturalistaren berezko sinbologia eskaintzen digu.

2003. urtean, Ibon Aranberri, filosofiako eta nortasunezko esanahiez beterik zen ekintza batean, leize baterako sarbidea metalezko egitura batez itxi zuen; taldean eginiko keinu horrek, Macba-k erosi zuen *Ir. T. N 513 zuloa. Extended Repetory* muntadura ekarri zuen.

Mariren leinuko (edo mitoa deseraikitzen) saiakerak, historia irauli eta jatorrietara itzultzera behartu duen lotura nagusi horren izatearen gaineko teoriak hurbilpen bat izan nahi du. Lotura nagusi horrek, jardun berriak ekartzen saiatu ziren urradura zenbaiten aukera ekarri zuen, ekoizte eta kudeaketa oinarri bereziak ezartzeko aukera eman zuen, testuinguru berezi eta urratzaile batean.

Azterketa honetarako metodologiaren ardatz, material egin berria edota egin bidean zenaren eskaneatu

1.5 8 Works/ 11 Artists

The so-called goddess Mari is the central figure in pre-Christian Basque mythology. In specialist texts she is thought of as the lady of the earth and meteors, and in a similar way to other foundational goddesses she resides in different places at the same time, fundamentally in each of the mountains in the Basque terrain, with all other beings and genies subordinate to her. The cycle of Mari and her metamorphoses offers the typical symbolism of the matriarchal-naturalist context.

In 2003, in an act full of philosophical and identity-related meaning, Ibon Aranberri covered a cave entrance with a metallic structure, a gesture undertaken collectively which led to the installation *Ir. T. N 513 zuloa. Extended Repertory*, acquired by the Macba. The essay *From the Lineage of Mari (or Deconstructing the Myth)* attempts to assess theoretically this central bond which has inverted history, making it go back to its origins, raising the possibility of certain fractures which attempted to advance new practices in a particular context which, in a transgressive way, made for the establishment of singular production and management bases.

The methodology for this exploration was centred on a scan and revision of recent material or that in the process of being finalised, in order to allow one to link key pieces to this history which we have just dissected.

ceso de finalización, para permitir vincular piezas clave con esta historia que acabamos de diseccionar.

Una de las cuestiones que han derivado del análisis y la investigación curatorial es que las alianzas intergeneracionales engarzadas en primera instancia a la tradición mínima y constructivista de figuras masculinas contundentes, han quedado atrás gracias a nuevas actitudes donde todo sufre procesos alquímicos instaurados en la mutabilidad y las posibilidades de la creación nómada abierta al mestizaje y la contaminación, la inestabilidad y la promiscuidad, lo femenino y lo colaborativo.

Desde la perspectiva aquí planteada la selección se basa en ocho obras distintas que tienen la suficiente fuerza como para representar esto (aludiendo a los ocho miembros del mítico Grupo **GAUR**), teniendo en cuenta que todos los trabajos de **GAUR** (sic) tienen formato audiovisual, de manera que su circulación y exhibición sea operativa y eficaz en el marco de espacios museísticos o eventos destacados fuera del país.

En la selección se ha primado no solo la consistencia de unas trayectorias de perfil internacional incipiente que representen de manera significativa actitudes críticas, comprometidas con el devenir personal y social, la contemporaneidad y la tradición, lo íntimo y lo colectivo, el lugar de construcción de lo público o de nuevas identidades. Esto solo tiene sentido si son sus obras, las piezas clave seleccionadas, las que refrenden en sí mismas de forma rotunda estas líneas de la tesis final.

A través de **GAUR** (sic), incidimos en que hay tres cuestiones que están evidenciándose en las prácticas artísticas contemporáneas:

eta berraztertzea izan zen, giltzarri ziren piezak, zehatz aztertu berri dugun historiarekin lotzeko aukera ematearren.

Zaintzako ikerketa eta azterketaren emaitzetako bat izan da, hasiera batean, eztabaidatu ezinezko irudi maskulinoen tradizio minimalista eta konstruktibistari loturiko belaunaldien arteko aliantzak atzean geratu direla, jarrera berriei leku eginik, zeinen arabera, dena prozesu alkimikopean baita, eta prozesu horien oinarria, berriz, aldakortasunean eta mestizajeari, kutsatzeari, egonkortasun ezari eta nahasteari, femeninoari eta elkarlanari zabalik den sorkuntza nomadaren ahaletan kokaturik da.

Hemen agerturiko ikuspuntutik, hautaketak elkarren desberdin diren zortzi obra biltzen ditu. Obra horiek aski indarra dute, hau (**GAUR** talde mitikoaren zortzi kideak gogoan) ordezkatzeko. Kontuan har dezagun, **GAUR** (sic)-en lan oro ikus-entzunezko formatukoak direla, haien zirku-lazioa eta erakustea modu eraginkorrean egin ahal dadin, herrialdetik kanpoko museogune eta ekitaldi garrantzitsuen esparruetan.

Hautaketan, lehenasuna eman zaio nazioartekora bidean diren ibilbide zenbaiten sendotasunari; ibilbide horiek jarrera kritikoen ordezkari direlarik, alegia, jarrera kritiko, norbanako eta gizartearen bilakaerarekin loturik direnak, bai eta garaikidetasunarekin eta tradizioarekin, barnetasunarekin eta kolektibotasunarekin, publikotasunarekin edo nor-tasun berrien eraikigunarekin ere. Horrek guztiak zentzurik ukanen badu, haien obrek, hau da, giltzarri diren pieza hautatuek berek, behar dituzte, berez eta irmoki, azken tesiaren gida-lerro horiek berretsi.

One of the questions that has been derived from the analysis and curatorial research is that the intergenerational alliances linked initially to the minimal and constructivist tradition of forceful male figures have retreated thanks to new attitudes in which everything experiences alchemist processes which are established in the mutability and possibilities of nomadic artistic creation open to miscegenation and contamination, instability and promiscuity, the female and the collaborative.

From the perspective proposed here, the selection is based on eight distinct works which have sufficient force to represent this (alluding to the eight members of the mythical **GAUR** Group), taking into account that all of the works in **GAUR** (sic) are in the audio-visual format so that its circulation and exhibition might be operative and effective within the framework of museum spaces or standout events outside the country.

In this selection, priority has been given to not just the consistency of some fledgling international careers which might represent, in a significant way, critical attitudes which are committed to personal and social development, to the present and tradition, to the intimate and the collective and to the site of public construction and new identities. This only makes sense if it is their works, the key pieces selected, which in themselves confirm definitively these ideas which make up the final thesis.

Through **GAUR** (sic), we contend that there are three issues which are being demonstrated in contemporary artistic practices:

1. The strength of works undertaken by women and women's pre-eminence

1. La fortaleza de los trabajos realizados por mujeres y la primacía de éstas
2. La intensidad de los proyectos colaborativos o de colectivos
3. La instauración de la interdisciplinariedad en el salto entre prácticas.

En la descripción general de la evolución del panorama que he desarrollado anteriormente no han sido deliberadamente nombrados los creadores participantes en este proyecto para ahora tener la ocasión de poder dotar de sentido al puzzle analizando su trabajo y las obras.

Sra. Polaroida en el sillón de taller es un colectivo que está integrado por Alaitz Arenzana y María Ibarretxe, este tandem interdisciplinar ha encontrado un punto común de trabajo desarrollando proyectos a partir del arte de acción, la creación escénica y coreográfica, que se plasma en resultados audiovisuales muy elaborados siempre con una cuidadosa puesta en escena. En su primera obra en común *Pero tú... ¿eres tú? No, yo soy su...*, donde ellas mismas interpretan y dirigen la pieza, se percibe su particular manera de tratar el/los espacios y la relación del cuerpo con estos.

Sus piezas son conjuros para cuestionar los estereotipos sintetizando recursos históricos en la performance y la danza, exportándola en la contemporaneidad para evidenciar los desajustes de nuestro presente. Así huyen de las estructuras convencionales de narración y de los conceptos cerrados al espectador. Sus obras, intencionadamente ambiguas, juegan con los roles asociados al cuerpo, desestabilizando la mirada del que observa, obligándole a posicionarse en aquello que está viendo.

GAUR (sic) honekin diogu, hiru gai ari direla agertzen gaur egungo arte jardunetan:

1. Emakumeek egin lanen sendotasuna eta emakumeen nagusitasuna
2. Elkarlaneko edota kolektiboen proiektuen indarra
3. Jardunen arteko jauzian diziplinartekotasuna ezartzea.

Orain arte garatu dudana panoramaren bilakarearen deskribatze orokorrean, ez ditut, nahita, proiektu honetan parte hartzen duten sortzaileak aipatu, hartara, orain aukera ukan dezadan, haien langintza eta obrak aztertu eta puzzleari bere esanahia eskaintzeko.

Sra. Polaroida en el sillón de taller kolektiboaren partaideak dira Alaitz Arenzana eta María Ibarretxe; diziplinarteko bikote horrek ekintza-artetik, antzerkigintzatik eta koreografia sorkuntzatik abiatutako proiektuak lantzen ditu eta ikus-entzunezko emaitzak oso landuak dira eta taularatzea, berriz, oso zaindua. Elkarrekin egin zuten lehen obra *Pero tú... ¿eres tú? No, yo soy su...* izan zen eta beraiek zuten antzerki lana antzeztu eta zuzentzen. Argi ikus daiteke espazioa edo espazioak lantzeko, bai eta gorputzak haiekin duen harremana ere lantzeko zuten manera berezia.

Haien antzezlanak araoak dira, estereotipoak zailentzen jartzeko, baliabide historikoak performantzia eta dantzan laburbilduz eta gaurko egunera ekarriz, gure gaurko orainaren bat ez etortzeak argitara emateko. Halatan, kontakizunaren ohiko egituretatik eta ikusleari itxirik zaizkion kontzep-

2. The intensity of collaborative or collective projects
3. The establishment of the interdisciplinary in the movement between practices

In the general description of how the panorama evolved which I addressed above the names of the participating artists in this project were deliberately left out, so that now might be the moment to finally complete the jigsaw puzzle by analysing their effort and works.

Sra. Polaroiska en el sillón de taller (Mrs Polaroiska in the workshop armchair) is a collective made up of Alaitz Arenzana and María Ibarretxe. This interdisciplinary tandem has found common ground by developing projects based on the art of action, stage work and choreography which is expressed in very elaborate audio-visual outcomes, always with a careful staging. In their first communal work, *Pero tu... ¿eres tu? No, yo soy su...* (But you is it you? No, I'm her/his), in which they themselves direct and act out the piece, one perceives their particular method of addressing space(s) and how the body is related to this/these.

Their pieces are conjurations designed to question stereotypes, synthesising historical resources in performance and dance, exporting these into a contemporary setting in order to demonstrate the imbalance of our present. They thus avoid conventional structures of narration and closed concepts for the spectator. Their intentionally ambiguous works play with roles associated with the body, destabilising the gaze of anyone observing them and obliging onlookers to position themselves in that which they are looking at. The spectator is submerged into a strangely unreal and particular atmosphere, whether in the space which they create

El espectador se sumerge en una atmósfera peculiar extrañamente irreal, en el espacio que ellas crean o del que se apropian. Un espacio sin embargo abierto, en el que existen múltiples interpretaciones, tantas como las miradas del espectador al observar e intentar descifrar lo que ocurre en pantalla.

Con *Pilota girls*, las chicas de la pelota, nos insertan en un mundo “glokal” por medio de una performance anti-sistema en un contexto urbano plagado de entidades bancarias, edificios inteligentes y grandes lunas. Es el downtown bilbaíno, pero podría ser otra ciudad. El juego de la pelota, es decir, un modelo cultural y deportivo vasco codificado y circunscrito al universo masculino, es desentrañado y analizado así desde una perspectiva contemporánea innovadora. La influencia del resurgimiento del cuerpo en las prácticas artísticas internacionales es muy evidente tanto en este como en otros trabajos de Señora Polaroiska, un cuerpo político en movimiento audaz e imprevisible.

La pieza plantea varia reflexiones: por un lado, la imposibilidad de las mujeres pelotaris para llegar a ser profesionales, dado que no existe esta categoría para ellas; y por otro, la visibilidad de las mismas, ya que son un colectivo activo y no dejan de practicar, aunque les obliguen a estar en vías de extinción. Es la idea de viaje por el espacio urbano, el terreno acotado de normas y signos, susceptible de ser ocupado mediante otras fórmulas, apropiándose de géneros conocidos para mutarlos, como en este caso, que podría ser una translación de un vídeo de skate urbano a lo que podría denominarse “street pilota”.

Hacia la luz y los vegetales representa la evolución de las dos artistas pertenecientes a la última generación

tuetatik aldentzen dira. Haien lanak, nahita xalo eta tolesgabeak, gorputzari loturiko rolekin aritzen dira jolasean; ikuslearen begirada desorekatzen dute horrela, ikusten ari den horretan kokatzera behartzen dute. Ikuslea giro bitxi batean murgiltzen da, errealitatetik at eta arraro den giro batean, haiek sortzen duten edo beretzen duten espazioan, hain zuzen. Espazio irekia da, halere, interpretazio anitzetako aukera ematen duena, ikusleak, pantailan gertatzen dena ikusi eta ulertu nahian ematen dituen so adina interpretazio sortzen baitira.

Pilota girls, pilotaren neskak, lanarekin, berriz, mundu “glokal” batean sartzen gaituzte, sistemaren aurkako arte ekintza baten bidez, banketxe, eraikin adimentsu eta beira handiez beteriko hiri ingurune batean. Bilboko downtown edo finantza barrutia dugu, baina beste nonahikoa izan liteke, berdin. Pilota jokoak, hau da, euskal kultura eta kirol eredu bat, gizezkoen artera mugatua, hango kodeetan kokatua, gaur egungo ikuspuntu berritzaile baten bidez argitua eta aztertua da. Gorputza nazioarteko arte jardunetan berriro agertzearen eragina nabarmena da, hala lan honetan nola Señora Polaroiska-ren beste lanetan ere; gorputz politikoa, mugimendu ausart eta ezin aurretik ikusizkoan dabilena.

Artelan horrek hainbat gogoeta eragiten ditu; alde batetik, pilotari emakumezkoek profesional aritu ezina, ez baitaie kategoria hori eskaintzen, eta beste aldetik, pilotari horien ikusgarritasuna, jarduneari den kolektiboa baita eta beti ari baitira pilotan, iraungitze bidean den talde gisa bizitzera behartzen badituzte ere. Hiri espazioan bidaiatzea, arauz eta zeinuz mugaturiko lurraldean; beste formulen bitartez har daitekeen lekua da, ezagaturiko

or which they make use of. It is, however, an open space in which multiple interpretations exist, as many as the gazes of the spectator on observing and attempting to decipher what is happening onscreen.

With *Pilota girls*, they plunge us into a “glokal” world by means of an anti-system performance in an urban context swamped with banks, smart buildings and large windows. It is downtown Bilbao but it could be any other city. The game of *pilota* (Basque handball), that is, a Basque cultural and sporting model codified and circumscribed in the male universe, is thus unravelled and analysed from an innovative contemporary perspective. The influence of the resurgence of the body in international artistic practices is very clear, both in this and in other works by Señora Polariska, a political body which moves audaciously and unpredictably.

The piece invites several reflections: on the one hand, the impossibility of women *pilota* players becoming professional as there is no such category for them; and on the other, their own visibility, given that they are an active collective and they do not cease to practice, even though they might be forced onto the endangered list. The idea here is of a journey through the urban space, the terrain marked out by norms and signs, susceptible to being occupied by means of other formulas, and making use of well-known genres in order to transform them. For example, this case could be the transformation of an urban skate video into what could be termed “street *pilota*”.

Hacia la luz y los vegetales (Towards the light and the vegetation) represents the evolution of two artists who belong to the latest Gipuzkoan generation, Larraitz Torres and Sandra Cuesta. Through different personal

de creadores gipuzcoanos, Larraitz Torres y Sandra Cuesta. Cada una con trabajos personales diferenciados desde el cuerpo o por medio de la pintura pero que se unen, ensayan y conspiran a través de conciertos y propuestas experimentales bajo la denominación de Colombina. Su vínculo a Mugatxoan o determinados talleres de Arteleku, ha trazado una vía de investigación enfocada a establecer nuevos rituales de aproximación y relación con el público-espectador. Concibieron el proyecto en proceso *Las Presentaciones*, centrándose en ideas y referencias individuales que entrelazadas producen el contenido de un discurso común y que formalizan definitivamente con *Hacia la luz y los vegetales*.

Podríamos decir que esta obra vincula diferentes espacios y lugares donde han intervenido o han realizado conciertos durante los últimos tres años (La Casa Encendida, La Laboral, MUSAC) y es un manifiesto experimental para representar de dónde viene y hacia donde podría ir la investigación de la práctica artística del colectivo. La pieza refleja el recorrido conjunto de su proceso, lo que implica la observación de los diferentes lugares transitados y su explotación como campo de pruebas. Por otro lado, aplican al relato, que presuntamente es un viaje a la deriva, una performancia en relación a las situaciones activadas en los diferentes paisajes naturales y urbanos que surgen, aportándoles referencias icónicas o sonoras. Su estructura y estrategias se nutren de la Nouvelle Vague o del cine americano de vanguardia utilizando ciertas dosis de improvisación y guiños al cine underground. Las canciones han sido un recurso de relato más para pensar qué hay detrás de ellas que como simple banda sonora, tanto como el acto de recitar la letanía que envuelve

generoak beretu eta aldaraziz. Kasu honetan bezala, zeina, hiri skateeko bideo baten antzera, “street pilota” deienezakeen.

Hacia la luz y los vegetales, berriz, Gipuzkoako sortzaileen azken belaunaldiaren parte diren Larraitz Torres eta Sandra Cuesta artisten bilakaeraren erakusgarri da. Bietako bakoitzak bere lan berezkoak ditu, gorputzetik bereziak edo margoaren bitartez, baina biek bat egiten dute, entseatzen dira eta elkarrekin eragiten dute, kontzertu eta espermentazio proposamenetan, Colombina izenaren pean. Mugatxoan-ekiko loturak edota Artelekuren zenbait lantegirekikoak, ikerketa bide bat ireki du, ikusleengana hurbiltzeko eta haiekin harremanetan sartzeko errito berriak ezarri nahirik. Bidean den *Las Presentaciones* proiektua asmatzeko, bakoitzaren ideia eta erreferentziatik abiatu ziren eta, gero, haiek elkar lotuz, diskurtso komun bat sortu dute; horren behin betiko emaitza honako lana dugu: *Hacia la luz y los vegetales*.

Esan genezake lan horrek lotzen dituela, azken hiru urteotan, esku-hartzeak edo kontzertuak eskainiz, aritu diren espazio eta leku hainbat (Casa Encendida, La Laboral, Musac...) eta espermentazio manifestua da, kolektiboaren artegintzaren ikerketa nondik datorren eta norantza joan litekeen adierazteko. Artelan horrek prozesuan elkarrekin egin ibilbidea islatzen du; horrek eskatzen du ibilitako lekuen behatzea eta probaleku gisa ustiatzea. Beste aldetik, kontakizunari, jitoan ibiltze bat omen den kontakizunari, performantziatasun bat ezartzen diote, sortzen diren natura eta hiri paisaia orotan sorturiko egoerei dagokienez; horrek erreferentzia ikoniko eta soinuak ekartzen ditu. Haien egitura eta estrategiek Nouvelle Vague delakotik edota aban-

works based on the body and by means of painting, they come together, examine and conspire through concerts and experiential proposals termed Colombia's. Their connection to Mugatxoan and certain Arteleku workshops has sketched out an investigative path focused on establishing new rituals of exploration and relationships with the public-spectators. They conceived the project in process *Las Presentaciones* (The presentations), focusing on individual ideas and references which, woven together, produce the content of a common discourse and which were definitely formalised with *Hacia la luz y los vegetales*.

One could say that this work connects different spaces and sites in which they have performed or undertaken concerts during the last three years (Casa Encendida, La Laboral, Musac, and so on) and that it is an experimental manifesto in order to represent from where investigation into artistic practice by this collective originates and where it might be going to. The piece reflects the joint journey of their process, which in turn implies observing different places travelled through and their exploitation as a testing ground. On the other hand, they apply to the story, which is presumably a journey adrift, a performativity in relation to situations activated in the different natural and urban landscapes which appear, imbuing them with iconic or sound references. Their structure and strategies feed off the Nouvelle Vague or American avant-garde film, using a certain dose of improvisation or nods to underground film. Songs have been a storytelling resource more as a means of considering what lies behind them than as a simple soundtrack, like the act of reciting the litany which involves the oral tradition in their discourse in the third person like the songs they perform. The use of this intersection of resources is crucial for them in

la tradición oral de su discurso en tercera persona como en las canciones que interpretan. El uso de este cruce en los recursos les resulta substancial para seguir trabajando en ello y reconfigurar lo que producen a partir de cada nueva relación. Referencias cinematográficas y musicales fraccionan el devenir de esta historia iniciática donde principio y final parten de cuestiones inherentes en la evolución de la creación vasca e internacional, como la alusión explícita a Txomin Badiola.

Marta Rosler afirma que “los artistas que trabajan en este medio (el vídeo), están explorando las implicaciones perceptivas y conceptuales del proceso; y esto de una manera que se dirige específicamente tanto a la destrucción de la naturaleza especializada y categórica de la experiencia artística, como a la creación de una perspectiva integral sobre las actividades artísticas en tanto que generalización de un tipo de comunicación humana”.¹⁵

La paradoja de que el videoarte se ha convertido en una palabra expandida es atribuible también a la fotografía. Ixone Sábada ha sido muy reconocida por sus trabajos con la imagen fotográfica que ha utilizado como medio para explorar el sujeto y sus límites, construyendo significados a partir de lo que ella viene a denominar “paisajes políticos”.

La pieza seleccionada, *Shipwreck with Spectator*, es un punto de inflexión en su trayectoria, producida a través de un serie de viajes al Kurdistán iraquí. La artista fue primero invitada por la Delfina Foundation de Londres, y, posteriormente, con carácter independiente realizó varios viajes entre 2008 y 2010, de forma que el trabajo pasó por un fuerte cuestionamien-

goardiako amerikar zinematik edaten dute, bat-bateko asmakuntzatxoekin eta underground zinemari ere keinutxoak eginik. Kantua ere, kontatzeko beste baliabide bat gertatu zaie, ez horrenbeste soinu banda gisa, nola haien atzean zer den pentsatzeko, bai haien diskurtoaren ahozko tradizioa biltzen duen leloa hirugarren pertsonan errezitatzean, bai eta kantatzen dituzten kantuetan ere. Baliabideen elkar gurutzatze hori erabiltzea funtsezko zaie, horretan lanean jarraitzeko eta ekoizten dutena, harreman berri bakoitzetik abiatu, berriro eratzeko. Zinema eta musika erreferentziek zatikatzen dute iniazio istorio horren etorkizuna, non hastapena eta amaia, euskal sorkuntzaren eta nazioarteko sorkuntzaren bilakaerak berezko dituen puntuetatik abiatzen baitira, hala nola den Txomin Badiola aipatzea.

Marta Rosler-ek dio “Alor honetan (bideoa) ari diren artistak, prozesuak hautemateetan eta kontzeptuetan dakartzan ondorioak esploratzen ari dira; eta egiteko moldeak eramaten gaitu, bereziki, bai arte esperientziaren natura espezialdu eta kategorikoa suntsitzera, bai eta arte jarduerak giza komunikazio mota baten orokortze gisa ikusteko ikuspuntu oso baten sortzera ere”.¹⁵

Bideoarte hitz hedatua bihurtu izanaren paradoxa argazkigintzari ere egotz dakioke. Ixone Sábada-ri ospe handia eman diote, subjektua eta haren mugak esploratzeko erabili duen argazki irudiarekin egin lanek, “Paisaia politikoak” deitzen dituenetatik abiatuz esanahiak eraikiz.

Hautaturiko artelana, hau da, *Shipwreck with Spectator* inflexio puntu zaio, Irakeko Kurdistanera egin bidaietatik sorturiko bere ibilbidean. Londreseko

order to carry on working in all this and to reconfigure what they produce out of each new relationship. Film and music references split up the transformation of this initiative story in which beginning and end emerge out of questions inherent in the evolution of Basque and international artistic creation such as the explicit allusion to Txomin Badiola.

Marta Rosler argues that, “Artists working in the [video] medium are exploring the perceptual and conceptual implications of the process in a manner that is specifically directed both towards the breaking down of the specialised and categorical nature of art experience and to the creation of a holistic view of art activity as a generalised case of human communication”.¹⁵

The paradox that video art has become a more wide-ranging term is due also to photography. Ixone Sábada is widely regarded for her work with photographic images, which she has used as a medium to explore the subject and its limits, constructing meanings out of what she terms “political landscapes”.

The piece selected, *Shipwreck with Spectator*, marks a turning point in her career, produced as a result of a series of trips to the Iraqi Kurdistan. The artist was first invited by the Delfina Foundation in London and, later, she made several more trips independently between 2008 and 2010, in such a way that the work went through a major process of questioning the photographic medium, moving the centre of interest in its discourse from photographic practice to the normative frameworks contained therein. Formally it consists of a work of juxtaposition which is realised in three phases of spatial and temporal movement: the original theatrical text of Peter Handke, the activity undertaken

to del medio fotográfico, desplazando el centro de interés de su discurso, de la práctica fotográfica a los marcos normativos que la contienen. Formalmente consiste en un trabajo de yuxtaposición, que se realiza en tres fases de traslación espacial y temporal: el texto teatral original de Peter Handke, las acciones realizadas en Irak, y la presentación instalativa en el cubo blanco de la sala de exposición. *Insultos al público* como pieza teatral descompone la representación y la idea de la cuarta pared (una metáfora perfecta de la representación mediática).

Además, si la obra de Handke con una terminología dura y bélica pretendía hacer saltar la división espectador/actor o vida/arte, la composición del trabajo videográfico repite ese gesto al borrar las diferencias entre la interpretación del texto y la elaboración del registro del mismo, igualando ante la cámara a actores, técnicos y observadores del acto. Mientras los intérpretes salen y entran del cuadro, somos conscientes del simulacro, y sobre todo se establece una extraña relación entre realidad y representación, mostrando lo que la cámara ha grabado, lo que se ha decidido editar y lo que el espectador desde su punto de vista subjetivo aportará.

Aitor Lajarin ha venido trabajando desde la pintura hacia opciones que le conducen a diferentes lenguajes formales con nuevas formas de relación ante las prácticas artísticas superando lo bidimensional y ampliando las opciones experimentales de la instalación, donde toma elementos tridimensionales retándoles en la subversión de lo real a partir de recursos muy simples. *Postcity* se inserta dentro de un bloque más amplio de sus investigaciones a propósito del espacio y sus relaciones y constituyó el vídeo princi-

Delfina Foundation delakoak gonbidatu zuen, hastapenean; gero, bere kabuz, hainbat bidaia egin zuen, 2008 eta 2010 artean; orduan, lanak argazki ingurunea gogorki zalantzan jarri zuen eta interes-gunea haren diskurtsotik, argazkigintzatik, haren edukitzaile diren arau esparruetara pasatu zen. Formalki, alboratze lana da, espazioan eta denboran hiru fasetan leku aldaketa eginez: Peter Handke-ren jatorrizko antzerki testua, Irak-en eginiko arte ekintzak, eta erakusketa aretoko kubo zurian eginiko muntadura aurkezpena. *Insultos al público* antzezlan gisa, antzezpena eta laugarren hormaren ideia (hedabideen antzezpenaren metafora biribila) desegiten ditu.

Gainera, Handke-ren obrak, guda terminologia gogorrez, ikusle/antzezle edo bizitza/arte banaketak hautsi nahi zituen, eta bideografia lanaren konposizioak keinu hori errepikatzen du, testuaren antzeztearen eta haren erregistroaren prestatzearen arteko aldeak ezabatzen ditu eta, kameraren aurrean, akto-reak, teknikoak eta ekintzaren ikusleak berdintzen ditu. Antzezleak koadrotik irten eta sar ari diren bitartean, argi agertzen zaigu simulakroa eta, batez ere, errealitatearen eta antzezpenaren arteko harreman bitxia ezartzen da, eta agertzen dira, kamerak grabatua zuena, argitaratzea erabaki dena eta ikusleak, bere ikuspuntu subjektiboz ekarriko duena.

Aitor Lajarinnek, margolaritza abiatu eta beste zenbait hizkuntza formaletara eraman duten haurtuak egin ditu, arte jardueren aurrean harreman mota desberdinak sortuz, dimentsio biko gaindituz eta muntaduraren esperimendazio aukerak zabalduz, hiru dimentsioko elementuak hartu eta erronka botatzen baitie, errealitatea baliabide oso-

in Iraq and the presentation of the installation in the white cube in the exhibition hall. As a theatrical piece, *Insultos al público* (Insults towards the public) breaks down representation and the idea of the fourth wall (a perfect metaphor of media representation).

Furthermore, if Handke's work, with its tough and bellicose terminology, attempted to breach the division between spectator and actor or life and art, the composition of the videography work repeats that gesture by erasing the differences between interpreting the text and elaborating its register, putting actors, technicians and those observing the act on an equal footing before the camera. Whilst the actors enter and exit the frame, we are conscious of simulacrum and, especially, a strange relationship is established between representation and reality, demonstrating what the camera has recorded, what has been decided to edit and what the spectator, from her or his perspective, will contribute.

Aitor Lajarin has moved from painting to options which lead to different formal languages with news forms of relationships regarding artistic practices, overcoming the two-dimensional and expanding the experimental options of installation in which he takes three-dimensional elements, challenging them in the subversion of the real out of very simple resources. *Postcity* is part of a wider bloc of his investigations regarding space and its relationships, and constituted the main video of the exhibition of the same name held in Artium, Vitoria-Gasteiz, in 2010. Throughout its twenty minutes, he creates a realised panorama concerning an imaginary city baptised *Postcity* and made up like a modern-day Frankenstein, going mad in the swelling of cloned metropolises all over the world. The narration in the video, which follows the commercial

pal de la exposición del mismo nombre realizada en Artium de Vitoria-Gasteiz en 2010. A través del desarrollo de sus veinte minutos realiza una panorámica seriada a propósito de una ciudad imaginaria bautizada como *Postcity* y constituida como un moderno Frankenstein alienado en la inflación de las urbes clonadas por todo el planeta. La narración del vídeo que sigue los guiones comerciales de las promociones inmobiliarias, se estructura con un ritmo in crescendo de lo puramente descriptivo a lo más dramático. Según el propio autor, ofrece una visión sobre las ciudades que están abiertas a ser completadas, y es sobre todo discutible, ya que la intención era activar de algún modo por medio de un planteamiento lúdico la discusión con respecto a las aglomeraciones urbanas y la constitución del devenir de las comunidades. En el trabajo de Aitor es muy importante todo aquello que está latente y a veces es imperceptible por lo austero de su dramaturgia.

Heidegger concibe la obra como un acontecimiento fundador, como un aparecer -desocultar- que abre e instauro un mundo.

La línea creativa de Juan Aizpitarte con base en la escultura de carácter mínimo y conceptual, se expande a otros campos básicamente en la exploración de las posibilidades del espacio, como lugar pero también como atmósfera donde las situaciones pueden acontecer marcadas por la dialéctica de la deconstrucción. La pieza en primera instancia parte de dotar de espacio-tiempo a una obra escultórica que en principio podría ser una de las esculturas-prototipo a la manera de las realizadas por Oteiza. Sin embargo, proyectada en la pared y a través del trabajo en 3D realizado por Juan con la colaboración técnica de

oso sinpletatik abiatuz gainazpikatzen. *Postcity*, berriz, espazioaren eta haren harremanen gainean egin dituen ikerketen multzo zabalagoan kokatua da; Gasteizko Artium museoan, 2010. urtean, izen horrekin antolaturiko erakusketaren bideo nagusia izan zen. Irauten dituen hogeai minutuetan, *Postcity* izeneko alegiazko hiri baten gaineko panoramika seriatua egiten du. Hiria osatua da, oraingo Frankenstein baten moduan, planeta osoan klonatuak izan diren hirien inflazioan alienaturik. Higiezinaren sustapenen merkataritza gidoiei jarraituz eginiko bideoaren kontakizuna, areagotzen doan erritmo batez da egituratua, deskripzio hutsetik dramati-koagoraino. Egileak dioenez, hiriez ematen duen irudia irekia da, osaketak onartzen ditu eta eztaba-dagarria da, batez ere, asmoa baitzuen, planteamendu ludiko baten bidez, nola edo hala, hiri bilguneen gaineko eta erkidegoen etorkizunaren sorbidearen gaineko eztabaida bultzatzea. Aitorren lanean oso garrantzitsua da latente dena, batzuetan sumaezin ere badena, dramaturgiaren soiltasuna dela eta.

Heidegger-entzat obra gertakari fundatzailea da, agerkari bat -desestali-, mundu bat ireki eta ezartzen duena.

Juan Aizpitarteren sorkuntza bidea eskultura minimal eta kontzeptualean oinarritua da eta beste esparruetara hedatzen da, batez ere espazioaren -leku gisa, baina baita, gertakizunak, dekonstrukzioaren dialektikaren eraginpean, gerta daitezkeen giro bezala- aukeren esploratzean. Hasiera batean, artelana, eskultura lan bati espazio-denbora emateak sortzen du; abiapuntu den eskultura hori eskultura-prototipo moduko bat izan liteke, Oteizak eginikoen antzera. Alabaina, horman proiektaturik dela eta Juan-ek

scripts of estate agency promotions, is structured with a growing rhythm from the purely descriptive to the most dramatic. According to the author himself, it offers a vision of cities which is open to being completed and it is, above all, debatable, given that his intention was to activate in some way, and by means of a playful argument, debate about urban agglomerations and what the transformation of communities consists of. In Lajarin's work, anything latent or what is sometimes imperceptible due to the austere nature of his dramaturgy is important.

Heidegger conceived work as a foundational event, as an appearing –non-hiding– which opens up and establishes a world.

Juan Aizpitarte's creative tendency, which is rooted in minimal and conceptual sculpture, has expanded to other fields, basically in the exploration of the possibilities of space as a site but also an atmosphere in which situations can take place marked by the dialectic of deconstruction. In the first place, the piece is based on imbuing a sculpture with space-time, which in principle could be one of the prototypical sculptures in the style of those made by Oteiza. However, projected onto the wall and through 3D work undertaken by Aizpitarte in collaboration with the technician Sayuri Alvarado, the work is transformed into an audio-visual spectacle in transmutation, leading to a narrative sequence about a pseudo-scientific scene destined to reinterpret the genesis myth. The work is based on the fact that three-dimensional sensation provokes a contemplative state of a single event, whose sound and image must hypnotise spectators and transform them into another state of consciousness.

Sayuri Alvarado, la obra se convierte en un espectáculo audiovisual en transmutación, generando una secuencia narrativa sobre una escena pseudo científica destinada a reinterpretar el mito de la génesis. La obra se basa en el hecho de que la sensación tridimensional provoca un estado contemplativo de un acontecimiento único, cuyo sonido e imagen han de hipnotizar al espectador y trasladarlo a otro estado de conciencia.

Según Simón Marchan Fiz, se denomina “Arte cibernético” a “aquellas obras que se identifican por lo general con la abstracción geométrica, con un constructivismo matemáticamente purista”.¹⁶ Por esta razón ha sido considerada como la tendencia estructuralista en el sentido más estricto del término “estructura”. Juan opera desde códigos signícos, y en este caso como en tantos otros, recurre a la cita para generar a través de ella nuevas lecturas y confrontaciones. Aquí, la elección del formato es esencial, ya que sirve de apoyo para vincular la disciplina del vídeo a la de las formas espaciales, y más concretamente a dos propiedades subyacentes de cada una: tiempo y velocidad. El público es invitado a ser testigo del enigmático acontecimiento geométrico, que se revela como el eco de una imagen en la memoria ancestral, históricamente customizada o por las resonancias de un futuro imprevisible. *Gen* nos sitúa en un tiempo epigonal que busca la interacción en las conexiones mentales entre ciencia ficción, esoterismo y elemento escultural.

Zuhar Iruretagoiena ganó el Certamen de Artistas Noveles de Gipuzkoa en 2011 con una instalación fotográfica que partía de una acción propuesta a una serie de compañeras para situarse en relación

Sayuri Alvarado-ren laguntza teknikoarekin eginiko 3D lanaren bidez, artelana itxuraldatzen ari den ikus-entzunezko ikuskizun bihurtzen da eta narraziozko sekuentzia bat sortzen du, sorreraren mitoa berrinterpretatuko duen ikuskari pseudozientifiko baten gainean. Obraren oinarria da hiru dimentsioko sententzioak, gertakari bakan baten aurreko jarrera kontenplatiboa sortarazten duela; haren soinu eta irudiek ikuslea hipnotiza eta bestelako kontzientzia egoera batera eramanez dute.

Simón Marchan Fiz-en hitzetan, “Arte zibernetiko” esaten zaie “gehienetan abstrakzio geometrikoarekin identifikatzen diren lanei, konstruktibismo matematikoki puristarekin identifikatzen direnei”.¹⁶ Horrexegatik hartua izan da joera estrukturalista edo egituralistatzat, “egitura” terminoaren esanahia zorrotz-zorrotz harturik. Juan zeinu kodeetatik abiatzen da bere lanean, eta honetan, beste hainbatetan bezalaxe, aipua baliatzen du, horren bitartez irakurketa eta aurrez aurre jartze berriak sortarazteko. Hemen, formatuaren hautua funtsezkoa da, bideoaren diziplina espazioaren formen diziplinara, eta zehazkiago, bakoitzaren bi ezaugarrietara, denbora eta abiadurara lotzeko oinarri baita. Ikusleak gertakari geometriko enigmatikoaren lekuko izatera gonbidatuak dira; gertakari hori antzinako oroimenean kokaturiko irudi baten oihartzuna bezala, historikoki kustomizaturik dena, edo asma ezinezko etorkizun baten erresonantziak bezala. *Gen*, epigono denbora batean kokatua da, zientzia fikzioaren, esoterismoaren eta eskultura elementuaren arteko buruko konexioen elkar eragitearen bila.

Zuhar Iruretagoienak Gipuzkoako 2011ko Artista Berrien Saria irabazi zuen, argazki muntadura batekin;

According to Simón Marchán, “cybernetic art” is defined by “those works which are identified in general with geometric abstraction, with a mathematically purist constructivism”.¹⁶ For this reason, it has been considered as a structuralist tendency in the strictest sense of the term “structure”. Aizpitarte operates out of sign-based codes and, in this case, as in many others, he turns to the aforementioned quote in order to generate, through this, new interpretations and confrontations. Here, the selection of the format is essential, given that it serves as an aid to connecting the video discipline to that of spatial forms, and more specifically to two properties underlying one another: time and speed. The public is invited to be witness to the enigmatic geometric event, which is revealed as the echo of an image in ancestral memory, historically customised or by the resonances of an unpredictable future. *Gen* (Gene) situates us in a compendious time which searches for interaction in the mental connections between science fiction, esotericism and the element of sculpture.

Zuhar Iruretagoiena won the Gipuzkoa New Artists’ Contest in 2011 with a photographic installation which was based on an act suggested to a group of her friends to locate themselves in relation to a painting which had to be hanging on the wall. However, this artist from Zarautz was trained in sculpture and she herself admits that she was heavily influenced by Angel Bados. With *ANTI-after T. B.* in 2004, Sergio Prego resumed questions about the white cube, spatial work and the body which he had been developing since the 1960s and 1970s in a work based on making some friends walk over murals in the Rekalde exhibition hall, probing gravity by introducing the idea of real time and delayed time as in a dystopian vision of the white cube. In 2012, Iruretagoiena presented *Vexations*, made up of photographs, vid-

a un cuadro que debía ser colgado en la pared. Sin embargo, la formación de esta artista de Zarautz es escultórica y, según ella misma reconoce, muy influenciada por Ángel Bados. En el año 2004 Sergio Prego retoma con *ANTI-after T. B.* cuestiones sobre el cubo blanco, el trabajo espacial y el cuerpo que venían fraguándose desde los sesenta y setenta a partir de una obra basada en hacer caminar a unos compañeros sobre los muros de la sala Rekalde tentando a la gravedad e introduciendo la idea de tiempo real y tiempo en diferido como en una visión distópica del cubo blanco. En 2012 cuando Zuhar presenta en la misma sala *Vexations*, compuesto de fotografías, el vídeo, un vinilo, bocetos-collage y unos moldes correspondientes a las planchas originales de la acción que llevó a cabo en Hendaya. Hay en el aire que físicamente rodea esta acción, donde la tensión y la violencia se repiten de la misma manera que la partitura se convierte en una plegaria o una penitencia, una suerte de vacío cuya densidad es tan pesada como la propia escena *provocada*. A través de este trabajo la artista demuestra cómo por medio del video se puede investigar de forma colateral en la redefinición del espacio escultórico.

Por otra parte, el castigo que recuerda a la obra de *La piñata* de Teresa Serrano se entronca en una larga tradición de mujeres performers que buscan a través del cuerpo reivindicar formas de dolor o violencia. Aquí el pacto para la acción consistía en lanzar a los músicos contra la parrilla de los bomberos, siendo la propia autora quien se encarga de ejercer de agente castigador. En un recién terminado texto de Francisco Javier San Martín, resalta esto mismo afirmando que “la autorrepresentación de la vejación funciona como signo y antídoto de su cuerpo colonizado por

abiapuntu gisa, lankide batzuei, horman zintzilikatu behar zen koadro baten arabera koka zitezten eskatu zien; alabaina, Zarauzko artista horren formakuntza eskulturagintzakoa da eta, berak dioenez, Angel Bados-en eragin handia du. 2004. urtean, Sergio Prego-k, *ANTI-after T. B.* lanarekin, kubo zuriaren, espazio lanaren eta gorputzaren gaineko gaiak aztertzen ditu berriro; gai horiek hirurogei eta hirurogeita hamarrek hamarkadetatik ziren mahai gainean, lankide batzuk Rekalde aretoaren hormen gainean ibilaraztean oinarrituriko lan batetik abiatuak; lan horretan, grabitatearekin jolasean, benetako denbora eta geroraturiko denboraren ideia sartzen da, kubo zuriaren ikuspegi distopiko batean bezala. 2012. urte horretan aurkeztu zuen Zuharrek, areto berean, *Vexations* lana; argazkiz, bideoaz, binilo batez, zirriborro-collageez eta Hendaian egin zuen ekintzaren jatorrizko xafra batzuen molde batzuekin osatua da. Ekintza horren inguru fisikoko airean –non tentsioa eta indarkeria errepikatzen diren, partitura oitotza edo penitentzia bihurtzen den bezala– halako hutsarte moduko bat dago, zeinaren dentsitatea, *eraginko* antzezlanarena berarena bezain astuna baita. Lan honen bitartez, artistak erakusten du nola bideoaren bidez, alboko moduan iker daitekeen, eskultura-espazioaren berdefinizioan.

Beste alde batetik, zigorra, Teresa Serrano-ren *La piñata* obra gogora ekartzen duen zigorra, emakume performerren tradizio luze batean da kokatua; emakume horiek, gorputzaren bitartez, oinaze edo indarkeria formak errebindikatzen dituzte. Hemen, ekintzarako ituna zen musikoak suhiltzaileen grise-laren kontra botatzea; egileak berak hartzen du zigortzaile zeregina. Amaitu berri duen testu batean, Francisco Javier San Martín-ek hori bera azpima-

eo, a vinyl, collage-sketches and some moulds that were part of the original act she undertook in Hendaia (Hendaye), in the same exhibition hall. There is, in the air surrounding this act, in which tension and violence are repeated in the same way as a musical score is converted into a prayer or a penance, a kind of emptiness whose density is as heavy as the *provoked* scene itself. Through this work, the artist demonstrated how, through the medium of video, one can investigate the redefinition of the space of sculpture in collateral fashion.

Meanwhile, the punishment, which recalls the work *La piñata* by Teresa Serrano, is related to a long tradition of women performers who seek to protest about forms of pain and violence through their bodies. Here the pact on which the act is based consists of throwing the musicians against the fire-fighter's grill, with the author herself in charge of portraying the role of agent punisher. In a recently finished text, Francisco Javier San Martín highlights this same thing, arguing that "the self-representation of humiliation functions as a sign and antidote of a body colonised by patriarchal power and the artist assumes the role of scapegoat. Yet in this piece, Zuhar has decided, in a decidedly post-feminist gesture, that she will exercise the violence on others". Like them, she uses video as a register, but in contrast to previous works, it is the woman who takes control of the situation and violates the control, a control that is also exercised through the tension which she provokes in the spectator.

From Saioa Olmo's best known project, *Emancipator Bubble* (2000-2005), an inflatable dwelling to be installed in parents' homes surrounded by a large communicational and marketing device, based on an idea by Alex Mitxelena and Hugo Olaizola which was developed with production by Amasté, to *Wiki-historias*, which was creat-

el poder patriarcal y la artista asume el papel de chivo expiatorio. Pero en esta pieza, Zuhar ha decidido, en un gesto decididamente post-feminista, ejecutar ella la violencia sobre otros". Como ellas, utiliza el vídeo como registro, pero a diferencia de obras anteriores, la mujer es la que toma el dominio de la situación e infringe el control, un control que también ejerce a través de la tensión que provoca en el espectador.

Desde sus proyectos más conocidos *Emancipator Bubble* (2000-2005), un habitáculo hinchable para instalarse dentro de las casas de los padres rodeado de un amplio dispositivo comunicacional y de marketing, basado en una idea de Alex Mitxelena y Hugo Olaizola que desarrolló con la producción de Amasté, a *Wiki-historias*, que nace en 2008 con la intención de plantear una reflexión desde un punto de vista de género sobre los modos de construcción de la historia del arte contemporáneo en el entorno vasco, y de ofrecer una plataforma digital como experimento para nuevas formas de construir la(s) nueva(s) historia(s), más plural y colaborativa, partiendo de los relatos de sus propias protagonistas, la labor de Saioa ha sido muy extensa. Definida por su carácter participativo y colaborativo y vinculado casi siempre a una línea de investigación donde la identidad colectiva y el territorio adquieren un sentido protagónico. Así, su trabajo es un ejemplo paradigmático como metodología, contenidos y modos de monitorizarlos. En *Participatory Art and the Politics of Spectatorship* de Claire Bishop encontramos uno de los escasos estudios sobre el panorama histórico y teórico del arte comprometido socialmente participativo, conocido en los EE.UU. como una "práctica social". En el libro a través de diversos ejemplos insiste en cómo el discurso del espectáculo "ha contribuido a una

rratzen du, esanez: "Laidoaren autoantzeztea zeinu eta antidoto da, botere patriarkalak kolonizaturiko gorputzarentzat eta artistak pagaburu papera bere egiten du. Baina artelan honetan, Zuharrek erabaki du, feminismo-osteko keinu batean, bera aritzea indarkeriaz, besteen gainean". Haiek bezala, bideoa erabiltzen du euskarri gisa, baina aurreko lanetan ez bezala, honetan emakumeak du egoera eskupean eta kontrola du, baita ikuslearengan sortarazten duen tentsioaren bidez ere.

Haren lanik ezagunena, *Emancipator Bubble* (2000-2005), barnealde puzgarri bat da, gurasoen etxe barneetan kokatzeko, komunikazio eta marketing tresneria handi batez inguratutik; Alex Mitxelena eta Hugo Olaizolaren ideia batean oinarritutik, Amasté-ren ekoizpenarekin garatu zuen. *Wiki-historias*, berriz, 2008an sortu zuen, euskal inguruneko gaur egungo artearen historia eraikitzeke moduen gaineko gogoeta bat plazaratzeko, generoaren ikuspegitik, bai eta plataforma digital bat eskaintzeko ere, historia berria(k) eraikitzeke modu berriak, modu anitzago eta lankidetzakoagoak, sortzeko esperimendu gisa, protagonista direnen kontakizunetatik abiatuz. Bi lan horien artean, Saioak hainbat eta hainbat lan egin du. Lan horien ezaugarria partekatze eta lankidetzatza lanak izatea da; ia beti nortasun kolektiboa eta lurraldea protagonista dituen ikerketa ildo bati lotua da Saioaren lana. Halatan, bada, haren lana paradigmazko eredua da, metodologiaren aldetik, edukien aldetik eta eduki horien monitorizatzeko moduen aldetik. *Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Claire Bishop-en lanean aurki dezakegu, gizartearen parte hartzeari zabalduko arte engaiatuaren –Estatu Batuetan, "gizarte jarduera" gisa ezagun denaren– historia

ed in 2008 with the aim of suggesting a reflection from a gender perspective on the methods of constructing the history of contemporary art in the Basque context, and of offering a digital platform as an experiment for new forms of constructing new, more diverse and collaborative history/ies, based on the stories of her protagonists themselves, Olmo's work has been very extensive. Defined by its participative and collaborative nature and linked almost always to a line of research in which collective identity and territory acquire a leading sense. As a result, her work is a paradigmatic example of methodology, contents and different ways to monitor them. In *Participatory Art and the Politics of Spectatorship* by Claire Bishop we find one of the few studies of the historical and theoretical panorama of participative socially committed art, understood in the USA as "social practice". Through diverse examples, the book shows how the discourse of spectacle "has seen a renewed affirmation of collectivity and a denigration of the individual".¹⁷ With *Hamaika urte dantzán* (Eleven years in dance), Olmo makes use of video as a communication and archival reference device in such a way that she practices deconstruction and construction simultaneously, she says, "to deconstruct that experienced in order to construct it again in the present. It is the action of constructing a house on the one hand while simultaneously demolishing it on the other". At the same time, this work helps us to put ourselves in the context of how collective and relational creative activity was approached in the Basque Country in the early 2000s.

Collaborating with one another since 2001, Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum use video, actions, a publishing base and installation to create projects in which the capacity to work on the individual and communities is explored in the context of special social and political climates. The practice of this barely limits the confines of

renovada afirmación de la colectividad en perjuicio de trabajos mas individuales"¹⁷

Con *Hamaika urte dantzán* Saioa hace uso del vídeo como dispositivo de comunicación y archivo referencial de forma que practica la deconstrucción y construcción simultánea: "deconstruir lo vivido para volver a construirlo en el presente. Es la acción de construir una casa por un lado mientras se desmonta simultáneamente por el otro", afirma la autora. A la par este trabajo nos sirve para ponernos en situación de cómo se abordó la creación colectiva y relacional en el País Vasco a comienzos de la primera década de los dosmil.

Colaborando desde el año 2001, Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, emplean el vídeo, las acciones, el soporte editorial y la instalación para crear proyectos en los que se explora la capacidad de obrar del individuo y las comunidades en el contexto de climas sociales y políticos concretos. Su práctica apenas se limita a los confines del estudio, el campo de trabajo es el espacio público y los contextos sociales en su significado más extenso. En varios de sus proyectos han encontrado en la noción del artista trabajando en el estudio un terreno fértil donde explorar y redefinir la relación entre el artista y la sociedad. Así *Produciendo tiempo entre otras cosas*, por ejemplo, es un proyecto presentado para el espacio Laboratorio 987 del MUSAC en León, en el cual se centran en los valores cambiantes del trabajo y la propiedad, examinando las posibles lecturas alternativas, tanto políticas como personales, de un mismo legado cultural. Para el proyecto *Work in progress* toman el trabajo del artista como marco de referencia y lo yuxtaponen con otras ocupaciones. Así investigan cómo la

eta teoriatzko panoramaren gaineko azterketa eskas horietako bat. Liburuan, adibidez adibide, erakusten digu nola ikuskizunaren diskurtsoak "kolektibotasunaren baieztatze berri bat lagundu duen, bakarkakoago lanen kaltetan".¹⁷

Hamaika urte dantzán lanarekin, Saioak bideoa, komunikazio tresna gisa eta erreferentzia artxibo gisa erabiltzen du; hartara, deseraikitzea eta eraikitzea aldi berean egiten ditu "biziturikoa deseraiki eta orainean berreraiki. Etxe bat alde batetik eraiki eta, aldi berean, beste aldetik eraitea da", dio egileak. Lan horrek balio digu, halaber, Euskal Herrian, bi milakoen lehen hamarkadaren hastapenean, sorkuntza kolektiboari nola ekin zitzaion uler dezagun.

2001. urtetik elkarlanean, Iratxe Jaio eta Klaas van Gorkum, bideoaz, ekintzez, argitaratze euskarriaz eta muntaduraz baliatzen dira, norbanakoak eta erkidegoek, gizarte giro eta giro politiko jakinetan duten aritzeko ahalmena esploratzen duten proiektuak sortzeko. Haien jarduna estudiotik harago doa; lan alorra leku publikoa dute, gizarte testuinguruak dira, haien esanahi zabalenean. Haien zenbait lanetan, estudioan ari den artistaren ideian lur gizona aurkitu dute, artistaren eta gizartearen arteko harremana esploratu eta berdefinitzeko. Halatan, bada, *Produciendo tiempo entre otras cosas* izenekoa, esate baterako, Leongo MUSAC museoaren Laboratorio 987 espazioarentzat prestatutako proiektua dute; bertan lan eta jabego kontzeptuen balio aldakorak lantzen dituzte; kultura ondare batek eman ditzakeen irakurketa alternatiboak, hala politiko nola pertsonalak, aztertzen dituzte. *Work in progress* proiekturako, berriz, artistaren lana erreferentziatzat hartu eta beste egitekoekin alderatzen dute. Halatan aztertzen dute arte-

the study, with the field of work being the public space and social contexts in their widest sense. In several of their projects they have found, in the notion of the artist working in a studio, fertile terrain in which to explore and redefine the relationship between artist and society. Thus, for example, *Produciendo tiempo entre otras cosas* (Producing time amongst other things) was a project presented for the space Laboratorio 987 at the MUSAC in León, in which they focused on the changing values of work and property, examining possible alternative interpretations, both political and personal, of the same cultural legacy. For the project *Work in progress*, they take the artist's work as a frame of reference and juxtapose it with other occupations. They therefore investigate the contribution that artistic practice might make to the general understanding of work in this context of financial crisis and high levels of unemployment, as well as subverting this understanding and transforming it into a reflection on artistic work itself. The investigation they have undertaken in recent months reveals how work traditionally undertaken by housewives in the town of Markina, which they see in the flexibility of working hours as an attractive form of complementing their income, has gradually changed in recent years due to the growing presence of immigrants from Moldavia and Romania as competition. Often the women meet in houses, front doors, garages and locales on the ground floors of buildings in order to collectively carry out the arduous and intensive labour of, for example, trimming excess pieces of rubber which come from industrial moulds. This form of work seems to be reminiscent of the old tradition of group weaving, with the difference that the resulting products of these workshops are abstract and unrecognisable forms, high tech parts used in cars and machines. The work is formulated with this video and a series of documents and complementary material.

contribución que la práctica artística puede hacer al entendimiento general del trabajo en este contexto de crisis financiera y altas tasas de desempleo, además de subvertir este entendimiento y transformarlo en una reflexión sobre la obra artística misma. La investigación que han llevado a cabo en estos meses revela cómo el trabajo realizado tradicionalmente por las amas de casa del pueblo de Markina, que ven en la flexibilidad de horas laborables una forma atractiva de complementar los ingresos, se han alterado paulatinamente en los últimos años por el incremento de la presencia de inmigrantes de Moldavia y Rumanía en competencia. Muchas veces, las mujeres se reúnen en casas, portales, garajes y locales de los bajos de los edificios para desempeñar colectivamente la ardua e intensiva labor de, por ejemplo, recortar los excesos de las piezas de gomas que salen de los moldes industriales. Este medio laboral parece una reminiscencia de la antigua tradición de hilar en grupo, con la diferencia de que los productos resultantes de estos talleres son formas abstractas e irreconocibles, partes de la alta tecnología utilizada en coches y máquinas. La obra se formaliza con este vídeo y una serie de documentos y material complementario

gintzak lana, oro har, ulertzeko moduan nola lagun dezakeen, finantza krisi eta langabezia maila handiko garaiotan; horrez gain, ulertze hori gainazpikatzen dute eta artelanaren beraren gaineko gogoeta dute bihurtzen. Hilabete hauetan egin duten ikerketak erakusten digu nola Markina herriko etxekoandreak egin ohi zuten lana –haiek lan orduen malgutasunean diru-sarrerak osatzeko modu erakargarria ikusten zutelarik– pixkanaka aldatzen joan den, azken urteotan, Moldaviako eta Errumaniako etorkin gero eta gehiago baitira herrian eta lehian baitira haiekin. Emakumeak, maiz, etxeetan, atarietan, garajeetan eta eraikinen behealdeko lokaletan biltzen dira, elkarrekin lan gogor eta etengabeko bat egiteko, hala nola, industria moldeetatik ateratzen diren gomazko piezen babak berdintzea. Lan ingurune horrek, taldean iruteko behialako tradizioaren kutsua du, baina lantegi horietatik ateratzen diren ekoizpenak forma abstraktuak, ezagutu ezinezkoak dira, auto eta makinetan erabiltzen den goi teknologiako zatiak. Artelana, bideo horrekin eta dokumentu zenbait eta material osagarriarekin osatua da.

“It is incorrect to say that sculpture is the art of space and film the art of time. Language as an expression of all the arts is produced by a game of combinations of space with time. There are styles in expression, which sometimes pronounce space more, when they advocate more what they measure than what they recount. And other times, one must worry more about recounting than measuring, and this style of recounting is not measured (out of space) or one should measure it or pronounce it out of time. When the experimental attention of the artist is translated from one style to another, the aesthetically responsible artist does not change, either on a whim or due to fatigue, nor to see change in the rest. The responsible artist takes care (beforehand) to reduce expression in his style to zero, to dismantle the combination of space and time in expression. The current tendencies express out of time, informally. Previously, we were expressing formally, out of space. My experimental caution has been extinguished through to a final zero, previous experimentation within spatialist tendencies. As I no longer need to experiment, I abandon the statue and choose to speak about the major technique of film. I am proceeding then through continuity, through logical experiment, in creative responsibility and not on a whim”.

Jorge Oteiza, interview for the journal Noray no. 1 (San Sebastián, May 1963), pp. 47-49.

“Es incorrecto decir que la escultura es arte del espacio y el cine arte del tiempo. El lenguaje como expresión en todas las artes se produce por un juego de combinaciones del espacio con el tiempo. Son los estilos en la expresión, que unas veces pronuncian más el espacio, es cuando razonan más lo que miden que lo que cuentan. Y otras veces hay que preocuparse más en contar que en medir, y este estilo de contar no se mide (desde el espacio) o hay que medirlo o pronunciarlo desde el tiempo. Cuando la atención experimental del artista se traslada de un estilo a otro, el artista estéticamente responsable no cambia ni por capricho ni por cansancio, ni por ver cambiar a los demás. El artista responsable cuida (antes) de reducir a cero la expresión en su estilo, de desmontar la combinación de espacio y tiempo en la expresión. Las tendencias actuales se expresan desde el tiempo, informalmente. Anteriormente nos hemos estado expresando formalmente, desde el espacio. Mi cuidado experimental ha sido apagar hasta un cero final la experimentación anterior dentro de las tendencias espacialistas. Como no preciso ya de experimentar, abandono la estatua y elijo para hablar la técnica masiva del cine. Estoy procediendo pues por continuidad, por lógica experimental, en responsabilidad creadora y no por capricho”.

Jorge Oteiza, entrevista para la Revista Noray n 1, mayo de 1963, San Sebastián, pg.47-49

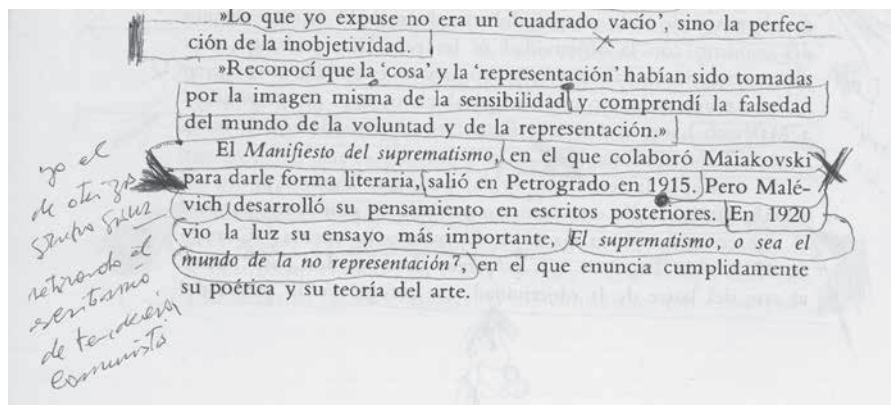
“Ez da zuzena eskultura espazioaren artea eta zinema denboraren artea direla esatea. Mintzaira, adierazle gisa, arte orotan, espazioaren eta denboraren arteko joko batez sortzen da. Adierazpidearen estiloek dute, batzuetan espazioa markatzenago, neurtzen dutenari kontaktan dutenari baino areago begiratu; beste batzuetan, aldiz, kontaktuari neurtzeari baino areago behar zaio begiratu; kontaktzeko azken modu hori ez da neurtzen (espaziotik), edo denboraren arabera neurtu edo esan beharrekoa da. Artistaren espermentazio arreta estilo batetik bestera aldatzean, estetikoki arduratsu den artistak ez du, besterik gabe, apetak hala emanik, aldatzen, ez eta nekeak eraginik ere, ez eta besteak aldatzen ikustearren ere. Artista arduratsua saiatzen da, bere estiloaren adierazpidea zerora mugatu baino lehen, adierazpidean, espazioaren eta denboraren arteko joko eraisten. Gaurko eguneko joerak denboraren arabera adierazi ohi dira, informalki. Lehen, adierazpen formalak egiten ibili gara, espazioaren araberakoak. Nire espermentazio zaintza izan da azken zero bateraino itzaltzea, joera espaziozaleen barneko lehengo espermentazioa. Dagoeneko, espermentatu beharrik ez dudanez, estatua laga eta, mintzatzeko, zinemaren teknika masiboa dut hautatzen. Jarraituki ari naiz, hortaz, espermentazio logikaz, ardura sortzailearekin eta ez apeta hutsez”.

Jorge Oteiza, Noray kazetarekiko solasaldia, 1963ko maiatza, 1. zbk. Donostia 47-49 orr.

1.6 Bibliografía / Bibliografía / Bibliography

- ¹ Aguirre Baztan, Ángel (1994). *Estudios de Etnopsicología y etnopsiquiatría*. Barcelona: Ed. Boixareu Universitaria Marcombo.
- ² Plazaola, Juan (2003). *Escultores vascos en el siglo XX*. Lasarte: Ostoa.
- ³ Caro Baroja, Julio (1979). *Sobre el concepto del arte vasco en Memoria Erakusketa – 79*. Bilbao: Instituto de Arte y Humanidades, Fundación Faustino Orbegozo.
- ⁴ Cameron, Dan (1994). *Cocido y crudo*. Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid.
- ⁵ Aguirre, Peio (2004). *MMIV.Gure Artea . Euskal Teknika/Técnica Vasca*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco.
- ⁶ Archivos colectivos (2010). Disponible en <http://vimeo.com/19452447>
- ⁷ Castro Flórez, Fernando (2004). *La comunidad del vacío en Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco*. Vitoria-Gasteiz: Caja Vital Kutxa.
- ⁸ Díaz Cuyas , José Manuel (2003). *Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español en Desacuerdos 1*. San Sebastián: Arteleku- Diputación Foral de Gipuzkoa, el Museu d’Art Contemporani de Barcelona-MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA.
- ⁹ Bakedano, José Julian (2006). *Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo en Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales (25)*. Donostia-San Sebastián:Eusko Ikaskuntza.
- ¹⁰ Aramburu, Nekane y T. Mori, Carlos (2011). *Caras B del Videoarte en España*. Madrid: AECID. Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación.
- ¹¹ Amón, Santiago (1979). *Notas para una aproximación a “Erakusketa”*. Erakusketa 79. Pintura Escultura. Bilbao: Fundación Faustino Orbegozo/Subdirección General de Museos. Ministerio de Cultura.
- ¹² Moraza, Juan Luis (2006). *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*. Donostia: Eusko Ikaskuntza. Donostia (25), 76.
- ¹³ San Martín, Francisco Javier (1996). *Diez años de exposiciones 1980-1990 en Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros, tomo III*. San Sebastian: Vital Kutxa, Bizkaia Kutxa.
- ¹⁴ Arregui, Joseba (1984). *Introducción al catálogo de los Premios Gure Artea en Gure Artea 84*. Bilbao: Edita Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
- ¹⁵ Ross, David (1973). London: *Introduction to Art + Cinema*, vol. 1, 1.
- ¹⁶ Marchan Fiz, Simón (2008). *El discreto encanto de la tecnología. Artes en España*. Badajoz: Claudia Giannetti. Ministerio de Cultura: SEACEX; Badajoz: MEIAC.
- ¹⁷ Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

Apéndice 1



© AMR

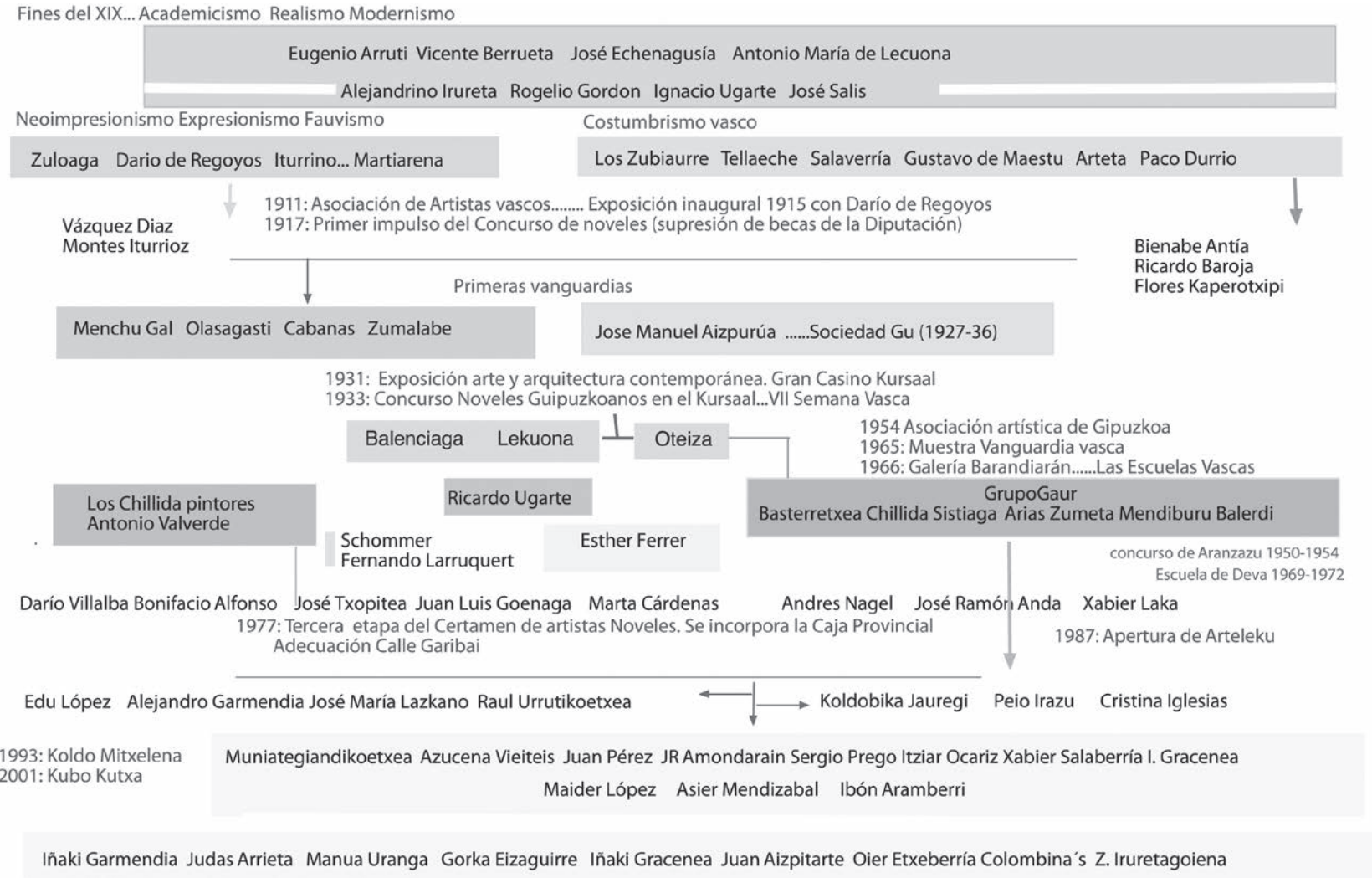
Apéndice 2

Cronología subjetiva de las muestras tomadas como hitos referencias internacionales sobre la evolución de arte vasco

1937	Exposición Universal de París
1951	Primera Bienal Hispanoamericana, en la sala 32 del Palacio de exposiciones del Retiro. Madrid
1954	II Bienal Hispanoamerica en la Habana
1955/56	III Bienal. Barcelona y Ginebra
1970	Exposición de arte vasco en México
1971	50 años de pintura vasca (1885 – 1935). Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid
1972	Encuentros de Pamplona. Muestra de Arte Vasco Actual
1976	Vanguardia artística y realidad social. Bienal de Venecia (1936-1976) Art Basc 76/Euskal Ertia 76. Galería Toten. Barcelona
1978	Euzkadi en la Pintura. Galería Arteta y Art Centrum de Praga
1979/80	Erakusketa. Pintura-Escultura. Palacio de Velázquez en Madrid
1980	Erakusketa 1980. Pintura-Escultura en la Fundación Joan Miró. Barcelona
1984	Three Basque Sculptors. Chicago
1985	Mitos y delitos. Metronom (Barcelona) y CAM (Bilbao)
1988	Oteiza. Bienal de Venecia
1996	Travesías liminares. Roma, Madrid, París
1998	El paquete vasco. Itinerante por varios lugares
1999	Transexual express. BilbaoArte
2000	La torre herida por el rayo: Lo Imposible como Meta. Museo Guggenheim Bilbao Exposición en Kutxaespacio XV congreso sobre Ciencia y Cultura Vasca. Donostia
2001	Javier Pérez / Ana Laura Aláez. 49 bienal de Venecia
2001/02	Gaur, Hemen, Orain. Museo de Bellas Artes de Bilbao
2003	Bad Boys. 50th Venice 2003 Biennale. Estación Central de Correos de Rialto
2007	Incógnitas, cartografías del arte contemporáneo en Euskadi. Museo Guggenheim. Bilbao
2007/08	Chacun à son goût. Museo Guggenheim Bilbao

Apéndice 3

Aproximación a la evolución del arte guipuzcoano





Relación de obras y sinopsis

Obren zerrenda eta laburpena

List of works and synopsis





2.1 Relación de obras / Obren zerrenda / List of works

- *Pilota girls*. **Sra. Polaroida** (Alaitz Arenzana y María Ibarretxe)
- *Hacia la luz y los vegetales*. **Colombina** (Larraitz Torres y Sandra Cuesta)
- *Shipwreck with Spectator*. **Ixone Sadaba**
- *Postcity*. **Aitor Lajarin**
- *Gen*. **Juan Aizpitarte**
- *Vexations*. **Zuhar Iruretagoiena**
- *Hamaika urte dantzan*. **Saioa Olmo**
- *Work in progress*. **Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum**

Comisariado: **Nekane Aramburu**

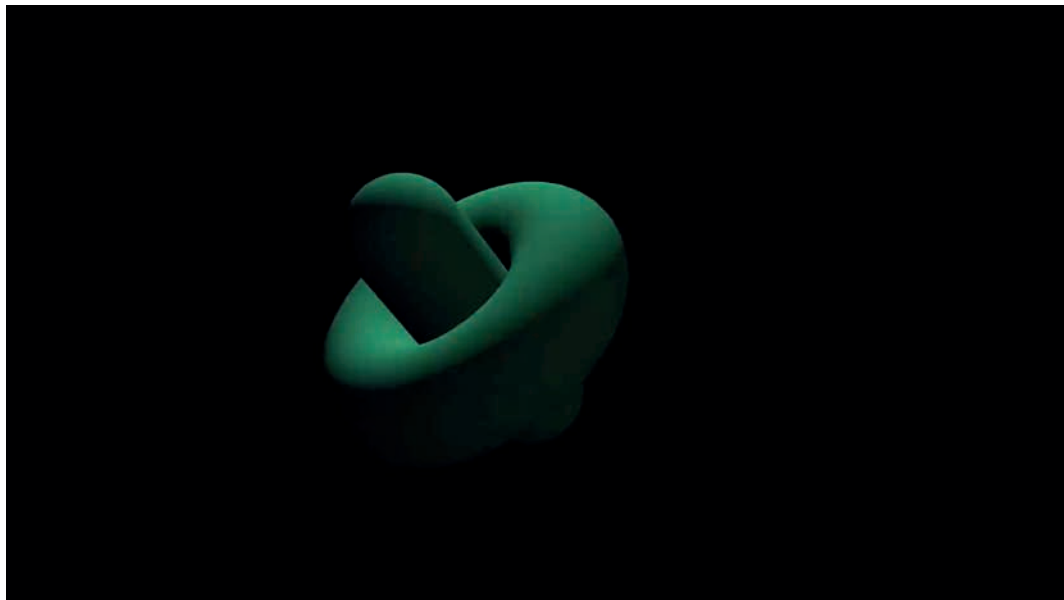




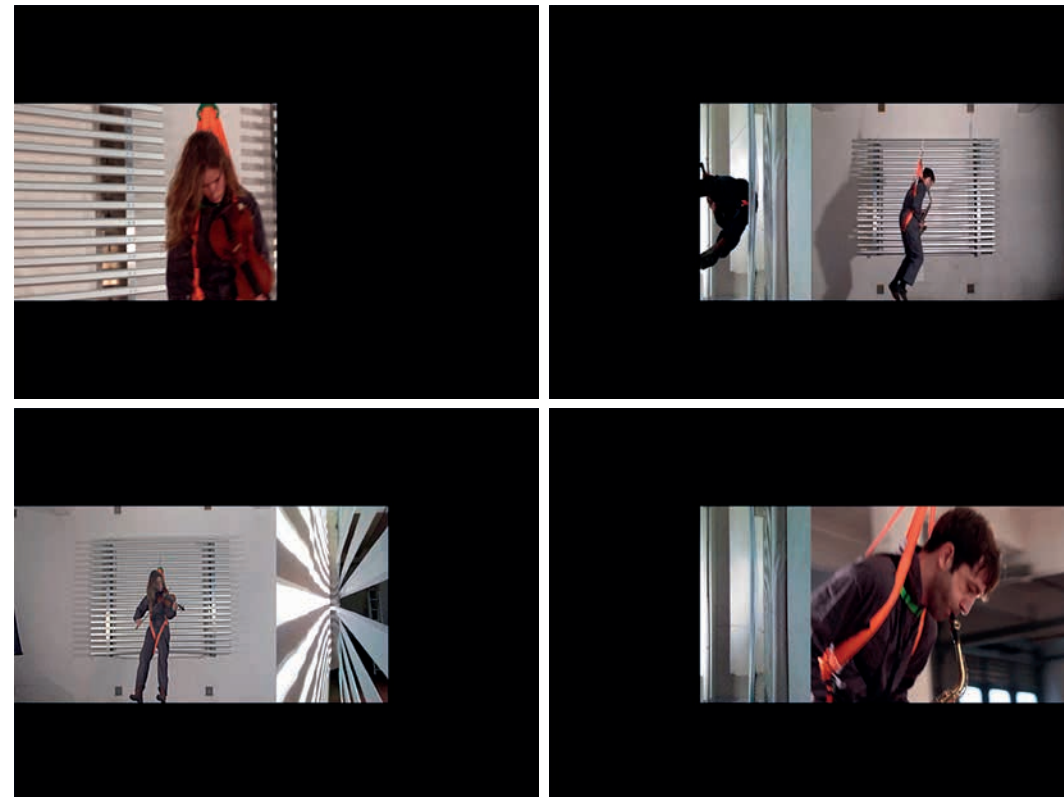
Shipwreck with Spectator
Ixone Sadaba
Año: 2008. Duración: 17'



Postcity
Aitor Lajarín
Año: 2010. Duración: 17'



Gen
Juan Aizpitarte
Año: 2013. Duración: 7'



Vexations
Zuhar Iruretagoiena
Año: 2012. Duración: 23'



2.2 Sinopsis

Pilota girls

Sra. Polaroiska (Alaitz Arenzana y María Ibarretxe). Año: 2012. Duración: 5'

La cámara sigue a una chica vestida con pantalones y camiseta en una actitud masculinizada haciendo las funciones de pelotari jugando al tradicional deporte vasco de pelota mano por diversas calles del *downtown* de la ciudad de Bilbao. Pasa por comercios, bancos, muros, instituciones, coches, etc, en un juego de rebotes reflejos, espejos y cristales.

Haciendo uso del lenguaje del videoclip y el cine, las creadoras cuestionan estereotipos, con un gesto metafórico, audaz y subversivo, mediante la puesta en escena de una protesta en un mundo en mutación trepidante enfatizado por la canción que interpreta una de las propias artistas y el ritmo rápido de las imágenes enlazadas. Su posicionamiento se dirige de frente al contexto local por medio de la significación del juego de la pelota y la propia localización en las calles de Bilbao como lugar cosmopolita.

Hacia la luz y los vegetales

Colombina's (Larraitz Torres y Sandra Cuesta). Año: 2012. Duración: 20'

Este vídeo es una *road movie* donde dos mujeres son las protagonistas, voz y acción, imagen y posicionamiento creativo y existencial. Como un todo final, la obra sinteti-

2.2 Laburpena

Pilota girls

Sra. Polaroiska (Alaitz Arenzana eta María Ibarretxe). Urtea: 2012. Iraupena: 5'

Kamera neska bati jarraitzen zaio; neska galtzetan eta kamisetaz jantzirik da, jarrera maskulino batean eta esku pilotari ari den pilotari itxurak eginez, Bilboko erdialdeko zenbait kaletan. Korritzen ditu saltokiak, bankuak, hormak, erakundeak, autoak, eta abar, punpen, islen, ispiluen eta beiren joko batean.

Bideoklipen eta zinemaren mintzaira baliatuz, sortzaileek estereotipoak zalantzan jartzen dituzte, metaforazko keinu ausart eta subertsibo batez, protesta bat antzetzten baitute, bizi-bizi aldatzen ari den mundu batean; mundu hori nabarmentzen dute artistetako batek abesten duen abestiak eta elkarki loturiko irudien erritmo lasterrak. Zuzen-zuzenean tokiko testuinguruan kokatuak dira eta hari erreferentzia egiten diote, pilotaren jokoaz eta Bilboko kaleak hautatuz, toki kosmopolita gisa.

Hacia la luz y los vegetales

Colombina's (Larraitz Torres eta Sandra Cuesta) Urtea: 2012. Iraupena: 20'

Bideo hori *road movie* bat da, bi emakumezko protagonisten; haiek dituzte ahotsa eta ekintza jartzen, haiek irudia eta jarrera sortzaile eta existentziazkoa. Azken osotasun

2.2 Synopsis

Pilota girls

Sra. Polaraiska (Alaitz Arenzana and María Ibarretxe). Year: 2012. Duration: 5'

The camera follows a girl wearing trousers and a shirt acting in a masculinised way, undertaking the tasks of a pelota player, playing the traditional Basque sport of *pelota* (handball) through different streets in downtown Bilbao. She passes by shops, banks, walls, institutions, cars, etc. in a game of rebounding reflections, mirrors, and glass.

Using the language of video clips and film, the artists question stereotypes, with bold and subversive metaphorical gestures, by means of staging a protest in a world of frenetic mutation emphasised by the song performed by one of the artists herself and the rapid rhythm of the connected images. Its stance addresses the local context head on via the meaning of the game of pelota and the localisation itself in the streets of Bilbao as a cosmopolitan site.

Hacia la luz y los vegetales

Colombina's (Larraitz Torres and Sandra Cuesta)
Year: 2012. Duration: 20'

This video is a road movie in which two women are the main characters, the voice and the action, the image and the creative and existential position. As a final whole, the work synthesises,

za con carácter referencial la investigación del recorrido por las acciones, presentaciones, conciertos y dispositivos realizados por ambas como colectivo a lo largo de 2008-2011. Basado en las diferentes fases de trabajo teórico y acciones prácticas, el vídeo es tratado como una pieza de vídeo creación que relata un viaje. Conduce o encauza un relato continuo, abierto en diferentes direcciones registrando el *work in progress* en una narración continua. La memoria, el subconsciente y la alusión a toda una serie de referencias musicales y cinematográficas nos sumergen en túneles de realidad-ficción donde las narradoras son objeto y sujeto.

Shipwreck with Spectator

Ixone Sadaba. Año: 2008. Duración: 17'

Un grupo de actores, los estudiantes de arte y arte dramático de la ciudad de Halabja representan en un espacio natural de Iraq en el año 2008 una versión libre en kurdo del texto teatral original Peter Handke, escrito en 1960, *Insultos al público*.

Siguiendo la línea metateatral de la obra de Handke, Ixone Sadaba grabó por un lado a los alumnos representando la pieza y, desde otra perspectiva, la cámara tomaba referencia de lo que sucedía en el set completo. De esta manera, el vídeo que muestra editado en formato vertical refleja lo que sucede en un vídeo (cámara 1) sobre el otro (cámara 2) mientras que en el centro están los subtítulos, a lo que se añadiría un tercer punto de mira, el de espectador que se situará frente a él. Nuestra mirada es consciente de que no está asistiendo a una representación, sino a una auténtica acción donde se pretende subrayar la capacidad del lenguaje para imponerse sobre la realidad, a la que siempre acaba reconstruyendo según su propia subjetividad.

batzen moduan, obrak, erreferentzia moldean, laburtzen du bi-biek kolektibo gisa, 2008-2011 bitartean egin dituzten ekintza, aurkezpen, kontzertu eta muntaduren ikerketa. Lan teorikoaren eta ekintza praktikoen faseetan oin harturik, bideoa, bidaia bat kontatzen duen sorkuntza bideo baten moduan tratatua da. Kontakizun jarraitu bat biderratzten du, norabide zenbaitetara zabalik den kontakizun bat; work in progress delakoa kontakizun jarraitu batean emanez. Oroimenak, subkontzientek eta musika eta zinema erreferentzia segida bat azaltzeak errealtate-fikzio tuneletan sartzen gaituzte, non kontakizunak objektu nahiz subjektu baitira.

Shipwreck with Spectator

Ixone Sadaba. Urtea: 2008: 17'

Antzezle talde batek, Halabja hiriko arte eta antzerki ikasleek, 2008. urtean, Irakeko natura gune batean, Peter Handke-k 1960. urtean idatzirikoa *Publikumsbeschimpfung (Publikoari irainak)* antzerki lanaren bertsio libre bat antzeztzen dute, kurdueraz.

Handke-ren lanaren metantzerki ildoari jarraiki, Ixone Sadaba-k ikasleek obra antzeztzen grabatu zituen, alde batetik, eta beste ikuspuntu batetik, kamerak set osoan gertatzen ari zena hartu zuen. Horrela, formatu zutean erakusten duen bideoan agertzen dira, bideo batean gertatzen dena (1. kamera) bestean gertatzen denaren (2. kamera) gainean eta erdian azpitoluak; beste ikuspuntu bat ere gaineratu behar zaio horri guztiari, hau da, ikuslearena, bideoaren aitzinean jarririk. Gure soak argi du ez dela antzeztzen baten aitzinean, ezpada benetako ekintza baten aurrean, zeinean hizkuntzak errealtatearen gainetik nagusitzeko duen ahala azpimarratu nahi den eta nola errealtatea bere subjektibotasunaz berreraikitzen duen.

in the form of a reference, the research of the journey through the activities, presentations, concerts and devices undertaken by both of them as a collective during the period 2008-2011. Based on the different phases of theoretical work and practical activities, the video is treated as a piece of video creation which relates a journey. It drives or directs a continuous story, open in different directions, registering the work in progress in a continuous narration. Memory, the subconscious and the allusion to a whole series of musical and cinematographic references plunges us into tunnels of reality-fiction in which the narrators are object and subject.

Shipwreck with Spectator

Ixone Sadaba. Year: 2008. Duration: 17'

A group of actors, students of art and dramatic art from the city of Halabja, performs in a natural space in Iraq in 2008, a free version in Kurdish of the original theatrical text by Peter Handke, written in 1960, *Insults towards the public*.

Following the metatheatrical line of Handke's work, Ixone Sadaba recorded on the one hand the students performing the piece and from another perspective the camera took as its reference what was happening on the set as a whole. In this way, the video which appears edited in a vertical format reflects what happens in one video (camera 1) on top of another (camera 2) with subtitles in the middle, to which a third viewpoint should be added, that of the spectator who will face it. Our gaze is conscious of the fact that it is not present at a representation but at an authentic action where an attempt is made to underscore the capacity of language to prevail over the reality that always ends up being reconstructed according to its own subjectivity.

Postcity

Aitor Lajarin. Año: 2010. Duración: 17'

Obra de animación por ordenador que se presenta en diferentes capítulos bajo la forma de documental de ficción introducida por un falso narrador, David W. Deckard, que a modo de *clip* de varios *sketches* promocionales desglosa las cualidades y sus contradicciones de crecimiento, comunicación, multiculturalidad, grados sociales, injusticia, prácticas de control, etc, de una ciudad actual o futura. Constituida por iconos, logotipos, imágenes de los *mass media*, diagramas económicos manipulados, diseños inspirados en apropiaciones cinematográficas y trazos dibujados entre lo naif y el comic, esta ciudad funciona como un *collage* a modo de hipotético pastiche de Los Ángeles y otras urbes del espacio posmoderno y tardocapitalista, que aglutina algunos de los aspectos clave relacionados con los procesos de urbanización y reestructuración interrelacionados que se han estado produciendo a escala global en las ciudades en las últimas décadas y que son, al mismo tiempo, causa y efecto de los cambios en el paisaje político económico y social contemporáneo.

Gen

Juan Aizpitarte. Año: 2013. Duración: 7'

Un volumen en imagen de síntesis gira a partir de un extraño sonido a ritmo hipnótico, cambiando de forma ante la mirada del espectador. La obra se constituye como un laboratorio pre-*bigbang* que crea una visión verosímil de un mito esencial en el imaginario de la construcción cultural y que remite a raíces profundas e inconscientes del entorno vasco, el origen. Este cruce de propiedades entre fantástico y posible, nos sitúa en un no-lugar, donde un torus (el torus es un vórtice de energía en forma de donut que está dando vueltas constantemente desde dentro hacia afuera, como una voluta

Postcity

Aitor Lajarin. Urtea: 2010. Iraupena: 17'

Ordenagailu bidezko animazio lan hori zenbait kapitulutan da aurkeztua, fikziozko dokumental gisa, narratzaile faltsu batek, David W. Deckard izenekoak, azaldua; sustapen eske-tx zenbaiten klip moduan, gaur egungo edota etorkizuneko hiri baten gaitasunak eta kontraesanak banakatzen dituen (hedadurazkoak, komunikaziokoak, kultura aniztasunekoak, gizarte mailetakoak, justizia ezarenak, kontrol jarduerak, etab.). Ikonoak, logotipoak, komunikabideetako irudiez, maneiaturiko diagrama ekonomikoez, zineman oinarrituriko diseinuez eta naif eta komikiaren arteko marrazkiez osaturik, hiri hori collage moduko bat da, Los Angeles-en edota hondarreko kapitalismoaren espazio posmodernoko beste zenbait hiri handiren balizko pastiche moduan; mundu mailan, azken hamarkadotan, hirietan gertatzen joan diren hiritartze eta berregituratze prozesuekin loturiko funtsezko alderdietako batzuk biltzen ditu; prozesu horiek dira, aldi berean, gaur egungo paisaia politiko, ekonomiko eta sozialean eman diren aldaketen sorburu eta emaitza.

Gen

Juan Aizpitarte. Urtea: 2013. Iraupena: 7'

Trudi bat 3D formatuan, soinu arraro baten arabera, erritmo hipnotizatzaile baten arabera ari da jiraka; ikuslearen begiradaren aurrean formaz aldatzen doa. Obra pre-bigbang laborategia bihurtzen da eta kultura eraikiduraren irudimenean funtsezko den mito baten ikuspuntu sinesgarria sortzen du, euskal ingurunearen sustrai sakon eta inkontzienteetara darimana. Alegiazkoaren eta litekeenaren arteko ezaugarrien gurutzatze horrek ezleku batean jartzen gaitu, non "toru" batek (Torua energia zurrunbilo bat da, donut itxurakoa eta etengabe biraka ari dena, barnetik kanporantz, ke kiribil

Postcity

Aitor Lajarin. Year: 2010. Duration: 17'

Work of computer animation which is presented in different chapters through the form of a fictional documentary introduced by a false narrator, David W. Deckard, who, by means of clips of various promotional sketches, deconstructs the qualities of a current or future city and its contradictions of growth, communication, multiculturalism, social levels, injustice, control practices, etc. Made up of icons, logos, mass media images, manipulated economic diagrams, designs inspired by appropriations from films and outlines drawn somewhere between the naïve and the comic, this city functions like a collage by means of a hypothetical pastiche of Los Angeles and other large cities in the postmodern late-capitalist space which brings together some of the key aspects related to interrelated processes of urbanisation and restructuration which have been taking place on a global scale in cities in recent decades and that are, at the same time, cause and effect of the changes in the contemporary political, economic and social landscape.

Gen

Juan Aizpitarte. Year: 2013. Duration: 7'

A 3D figure spins around to a strange sound and hypnotic rhythm which changes form before the spectator's gaze. The work consists of a pre-big bang laboratory which generates a convincing vision of an essential myth in the imaginary of cultural construction and which goes back to the profound unconscious roots of the Basque setting. This intersection of properties between the fantastic and the possible situates us in a non-place in which a "torus" (a torus is a donut-shaped vortex of energy which spins around continuously from a centre outwards, like a spiral of smoke and because it is flexible, toroidal energy can take the shape of both a ring and a sphere) animates the relationships between form, space and time.

de humo. La energía toroidal, al ser flexible, puede tomar forma tanto de un anillo como de esfera) anima en su órbita las relaciones entre forma, espacio y tiempo.

Vexations

Zuhar Iruretagoiena. Año: 2012. Duración: 23'

Una doble pantalla nos muestra una acción violenta y aparentemente aséptica producida en lo que parece una performance programada con una puesta en escena muy controlada. En el proyecto la cuestión espacial, control de tiempos, cuerpos e imagen fue planificada de tal modo que escapara a la teatralizada para configurar un tiempo de escena que tuviera que ver con la instalación temporal, el pacto de una prueba de violencia. En un antiguo garaje de los bomberos de Hendaya la artista se encerró con una violinista y un saxofonista que, suspendidos del techo por medio de unos arneses, intentaban ejecutar una partitura mientras ella les lanza contra una estructura metálica. La partitura es *Vexations [Vejeciones]* del compositor francés Erik Satie que debía ser interpretada 840 veces seguidas. A su sonido se suma el producido por el choque de los cuerpos al golpear sus espaldas en la parrilla, mientras que las imágenes eran grabadas además con *iphones* que quedaban ocultos en las estructuras.

Hamaika urte dantzan (Once años en danza)

Saioa Olmo. Año: 2013. Duración: 20'

Una mujer joven, la propia autora, aparece realizando diferentes acciones sobre unos patines; colocando objetos, moviéndose a diferentes velocidades, haciendo piruetas... La música dirige el movimiento sobre los patines, a modo de baile. En ocasiones esta música es como banda sonora, tarareada por la patinadora, o escuchada únicamente por ella y no por quien visiona el vídeo. Mientras se sucede el

baten moduan; energia torikoa malgua denez, eratzun nola esfera itxurak har ditzake) bere orbitan forma, espazio eta denboraren arteko harremanak bultzatzen baititu.

Vexations

Zuhar Iruretagoiena. Urtea: 2012. Iraupena: 23'

Pantaila bikoitz batek indarkeriazko ekintza itxuraz aseptiko bat azaltzen digu, arras kontrolaturiko eszenaratze bat duen arte ekintza programatu bat dirudiena. Proiektuan espazioaren gaia, denboren, gorputzen eta irudiaren kontrola, antzetzutakoari ihes egiteko moduan planifikatu zen, denborazko muntadurarekin zerikusia lukeen eszena-denbora bat taxutzeko, indarkeria frogata baten ituna litzatekeena. Hendaia suhiltzaileen garajea izan zen eraikin batean itxirik, artista biolin-jotzaile batekin eta saxofoi-jotzaile batekin aritzen da; haiek sabaitik zintzilik dira, uhaleria batzuen bitartez, eta partitura bat jotzen saiatzen dira, artistak metalezko egitura baten kontra botatzen dituen bitartean. Partitura Erik Satie musikari frantziarraren *Vexations [Laidoak]* obra da eta jarraian 840 aldiz jo behar zuten. Musikaren soinuari, gorputzek griselan jotzean egiten duten soinua gaineratzen zaio; bitartean, egituretan gorderiko *iphonekin* ere grabatzen ziren irudiak.

Hamaika urte dantzan (Once años en danza)

Saioa Olmo. Urtea: 2013. Iraupena: 20'

Emakume gazte bat, egilea bera, hain zuzen, irristailuen gainean ageri da, zenbait gauza egiten: gauzak jartzen, abiadura batean nola bestean ibiliz, dantzazko artaziak egiten musikak gidatzen du irristailu gaineko mugimendua, dantza moduan. Batzuetan, musika, hots banda gisa ageri da, irristalaria ahopeka abesten ari dena edo berak baizik entzuten ez duena, hau da, bideoa ikusten ari denak entzuten ez duena. Ibilbidean zehar, irudi zenbait ager-

Vexations

Zuhar Iruretagoiena. Year: 2012. Duration: 23'

A dual screen displays a violent and apparently aseptic act in what appears to be a programmed performance with a very controlled staging. In the project the spatial question, the control of times, bodies and image was planned out in such a way as to escape the theatricalised in order to configure a scenic time that might have something to do with temporal installation, the pact of a violent test. The artist locked herself away in an old firefighters' garage in Hendaia (Hendaye) with a violinist and a saxophonist who, hanging from the roof in harnesses, attempted to play a score whilst she pushed them against a metallic structure. The score is *Vexations*, by the French composer Erik Satie, which had to be played 840 consecutive times. To the sound of this was added that produced by the hitting of bodies as they banged their backs against the grill, whilst the images were recorded moreover with iPhones hidden in the structures.

Hamaika urte dantzan (Once años en danza)

Saioa Olmo. Year: 2013. Duration: 20'

A young woman, the author herself, appears and undertakes different activities on skates; placing objects, moving around at different speeds, performing pirouettes the music leads the movement on skates, like a dance. Occasionally this music is like a soundtrack, hummed by the skater, or only heard by her and not by the person watching the video. Whilst this journey takes place, a series of images in brief flashes superimposed on one another introduce episodic actions in which some public act projects begin to unfold, an intervention in spaces or projects of public participation which the artist has undertaken in the past twelve years, those in which her work has been diluted. Through this work she exorcizes her biography in order to impart it with a retrospective sense and subjective revision.

recorrido, se superponen una serie de imágenes en breves *flashes* que introducen acciones episódicas donde se comienza a desentrañar algunos proyectos de acción pública, intervención en espacios o proyectos de participación ciudadana, que son los que ha realizado la artista en los últimos doce años en los que su obra ha quedado diluida. A través de este vídeo exorciza su biografía para darle un sentido retrospectivo y de revisión subjetiva.

Work in progress

Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum.

Año: 2012-2013. Duración: 14'

Work in Progress se sumerge en la industria del caucho de Lea-Artibai, la comarca de donde proviene la familia de Jaio en el País Vasco. El vídeo recoge la producción en masa de piezas de caucho para coches, desde la línea de producción en una cooperativa de trabajadores a talleres subcontratados donde grupos de mujeres en condiciones precarias realizan los acabados a mano. Las escenas recuerdan tiempos preindustriales, cuando las mujeres se reunían en espacios domésticos para realizar labores manuales repetitivas. Pero en vez de hilar o arreglar las redes de pesca, hoy en día manipulan formas industriales abstractas sin ningún valor de uso directo para ellas. Los artistas intervienen directamente en este proceso que documentan, al contratar a un grupo de trabajadoras para reproducir cientos de pequeñas esculturas modernistas que evocan al “Laboratorio de Tizas” del escultor vasco Jorge Oteiza, un feroz crítico de la mercantilización del arte.

tzen dira, flash llabur batzuen segidan, zenbait gertakari agertzen dituztenak eta erakusten dizkigutenak artistak azken hamabi urteotan, haren obra urturik den hamabi urteotan, egin dituen publikoaren aitzineko ekintza proiektu zenbait, espazioetan eginiko esku hartze zenbait edota herritarren parte hartze proiektu zenbait. Bideo horren bitartez, bere biografiari arao egiten dio eta atzera begirako eta berrikusketa subjektiboko zentzua ematen.

Work in progress

Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum.

Año: 2012-2013. Duración: 14'

Work in progress zinema proiektu parte hartzailea da, Markina Xemein, Bizkaiko Lea Artibai eskualdean den herriko legez kanpoko kontratuen testuinguruan, non lanaren gaur egungo irudikapenak eta horien gizarte harremanak, erdi ezkutuko lanaren ikuspuntutik ikertzen baitira. Landa giroan kokaturik bada ere, industriak presentzia handia du herrian eta lanean diren biztanleen %50en enplegatzaile da. Kopuru horietan ez da, aldiz, agertzen, fabrika horien ekoizpenaren zati bat ekoizteko azpikontratzen diren legez kanpoko lantegi anitzetan egiten den lana. Markinako etxeoandreek egin ohi zuten; haientzat lan ordutegien malgutasuna, diru sarrerak osatzeko modu erakargarria zen; azken urteotan Moldavia eta Errumaniako etorkinen presentzia areagotu da.

Work in progress

Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum.

Año: 2012-2013. Duración: 14´

The video *Work in Progress* immerses itself in the rubber industry of Lea-Artibai, the rural area where Jaio comes from in the Basque Country. It documents the mass-production of rubber car parts, following the pieces from the assembly line in a worker-owned factory to subcontracted workshops where informal workers finish them by hand. Some of the scenes evoke preindustrial times, when women would gather in domestic spaces to perform repetitive manual tasks. But instead of spinning wool or mending fishing nets, these workers handle abstract industrial forms which have no direct use value for them. The artists intervene directly in the processes they document, by employing a group of these workers to cast hundreds of replicas of small modernist sculptures, evoking the “Chalk Laboratory” of Basque sculptor Jorge Oteiza, a fierce critic of the commodification of art.



Biografías

Biografiak

Biographies



3. Biografías

Aitor Lajarin

Vitoria-Gasteiz, 1977. Vive y trabaja en Los Ángeles.

Licenciado en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco UPV-EHU (2002) y diplomado en la Idyllwild Summer Arts Program, Idyllwild, California (2008), Master Fine Arts University of California, San Diego (2012/2014).

Sus obras parten fundamentalmente de la pintura pero con una actitud abierta a otros medios como la escultura, la instalación, la fotografía, intervenciones en el espacio público y piezas con diferentes materiales, alternando soportes indistintamente como operaciones en las que el juego, la emergencia, la incertidumbre y el distanciamiento irónico se constituyen como elementos claves en un proceso de “negociación constante” con la realidad.

Le interesan las percepciones psicológicas frente a lo imperceptible, de forma que trata de desplegar, hacer patente, desocultar o evidenciar el orden latente de las cosas a través de diferentes acciones, operaciones y gestos de carácter directo y de cierta inmediatez.

Principales exposiciones individuales:

Ideas, Objetos, Acoplamientos. Palma Dotze, Villafranca del Penedés, Barcelona (2012), *La Orilla*. Trayecto Galería. Vitoria-Gasteiz (2011), *From Here to Everywhere*. Artium. Centro

3. Biografiak

Aitor Lajarin

Gasteiz, 1977. Los Ángeles-en bizi eta lanean da.

Euskal Herriko Unibertsitatearen Arte Ederren Fakultatean lizentziaduna (UPV-EHU, 2002) eta Idyllwild Summer Arts Program delakoan diplomaduna (Idyllwild, California, 2008), Master Fine Arts University of California, San Diego (2012/2014).

Haren lanak, batez ere margolaritzatik abiatzen dira, baina beste adierazpideak ere erabiltzera zabalik, hala nola, eskultura, muntadura, argazkigintza, espazio publikoko jardunak eta material hainbatekin eginiko piezak; euskarriak txandakatzen ditu eta jolasa, larrialdia, zalantza eta urruntze ironikoa funtsezko elementuak dira, errealitatearekiko “eten-gabeko negoziazio” prozesu batean.

Ezin hautemanezkoaren aurreko hautemate psikologikoak zaizkio interesatzen; hartara, gauzen orden sorra zabaldu nahi du, azaldu nahi du, gorderik dena erakutsi nahi du, nabarmendu nahi du eta horretarako hainbat ekintza erabiltzen ditu, hainbat eragiketa edo keinu zuzen eta, gutxi edo aski, berehalako direnak.

Bakarka eginiko erakusketa nagusiak:

Ideas, Objetos, Acoplamientos. Palma Dotze, Vilafranca del Penedès, Bartzelona (2012), *La Orilla*. Trayecto Galería. Gasteiz

3. Biographies

Aitor Lajarin

Vitoria-Gasteiz, 1977. He lives and works in Los Angeles.

Bachelor's degree in Fine Arts from the University of the Basque Country, UPV-EHU (2002), a diploma in the Idyllwild Summer Arts Program, Idyllwild, California (2008), and a Masters in Fine Arts, University of California, San Diego (2012-2014).

His works are essentially based on painting but with an open attitude to other mediums such as sculpture, installation, photography, interventions in the public space and pieces with different materials, alternating bases indistinctly as operations in which playfulness, emergency, uncertainty and ironic distancing are constituted as key elements in a process of “constant negotiation” with reality.

He is interested in psychological perceptions as opposed to the imperceptible, in such a way that he tries to unfold, to make evident, unhide or demonstrate the latent order of things through different actions, operations and gestures in a direct and somewhat immediate way.

Main individual exhibitions:

Ideas, Objetos, Acoplamiento (Ideas, objects, connections), Palma Dotze, Villafranca del Penedés, Barcelona (2012); *La Orilla* (The shore), Trayecto Gallery, Vitoria-Gasteiz (2011); *From Here to Everywhere*, Artium, Basque Centre for Contemporary Art (2010);

Vasco de Arte Contemporáneo (2010), *Night Walker*. Parra & Romero galería de arte. Madrid (2008), *Lost*. Trayecto Galería. Vitoria-Gasteiz (2007), *Rectangle*. Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2005).

Principales exposiciones colectivas:

Black Hole. Blank Canvas. AZ. Los Angeles, California (2012), *Let's go to China*. EGG Gallery e Instituto Cervantes Beijing (2012), Premio ABC de Artes Plásticas. Museo ABC. Madrid (2011), Bienal de Pollenca. Ibiza (2011), *Set Theory*. Torrance Art Museum, Torrance, California (2010), *Generando vista previa*. Sala Amos Salvador. Logroño (2010), *Lex Dimensions*. Les magatzems, Barcelona (2010), *ARTRA at T-lofts*. Los Angeles (2009), *Generación 2009*. Cajamadrid. Madrid, Valencia, Sevilla, Santander, Salamanca, Barcelona (2009), Otro Espacio. Valencia (2009), Bienal de Artes Plásticas de Pamplona (2009), *Dramatic Reality*. Parra & Romero galería de arte. Madrid (2008), *Paintings Edge*. Riverside Contemporary Art Museum. Riverside. California (2008), *Planes Futuros*. *Arte Español del 2000*. Sala del Baluarte. Pamplona (2007), Bienal de Arte Contemporáneo de Turku. Finlandia (2007), Premios Gure Artea. Koldo Mitxelena, San Sebastián (2006), Muestra INJUVE. Sala Amadis. Madrid (2006), *Entornos próximos*. ARTIUM. Museo Centro Vasco de Arte Contemporáneo (2004).

Becas y premios:

Mención de Honor. Premio ABC de Artes Plásticas (2011), Beca Residencia MASTudio. Beijing (2010), Mención de Honor Generación 2009 Cajamadrid (2009), Adquisición Bienal Artes Plásticas. Pamplona (2008), Beca Artium. Los Angeles, EEUU (2007), Beca Hangar Barcelona-Bienal de Turku. Finlandia (2006), Beca Artista Residente Fundación Bilbao Arte. Bilbao (2005), Mención de Honor Generación 2005 Cajamadrid (2005), Ayudas a la Creación. Centro Cultural Montehermoso (2004).

(2011), *From Here to Everywhere*. Artium. Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa (2010), *Night Walker*. Parra & Romero galería de arte. Madrid (2008), *Lost*. Trayecto Galería. Gasteiz (2007), *Rectangle*. Montehermoso Kulturgunea, Gasteiz (2005)

Taldean eginiko erakusketa nagusiak:

Black Hole. Blank Canvas. AZ Los Angeles, Kalifornia (2012), *Let's go to China*. EGG Gallery eta Cervantes Institutua, Beijing (2012), Arte Plastikoeno ABC saria. ABC Museoa. Madril (2011), Pollenca-ko biurtekoa. Ibiza (2011), *Set Theory*. Torrance Art Museum, Torrance, Kalifornia (2010), *Generando vista previa*. Sala Amos Salvador. Logroño (2010), *Lex Dimensions*. Les magatzems, Bartzelona (2010), *ARTRA at T-lofts*. Los Angeles (2009), *Generación 2009*. Cajamadrid. Madril, Valentzia, Sevilla, Santander, Salamanca, Bartzelona (2009), Otro Espacio. Valentzia (2009), Iruñeko arte plastikoen biurtekoa (2009), *Dramatic Reality*. Parra & Romero arte galeria. Madril (2008), *Paintings Edge*. *Riverside Contemporary Art Museum*, *Riverside*. Kalifornia (2008), *Planes Futuros*. *Arte Español del 2000*. Baluarteren aretoa. Iruñea (2007), Arte Garaikideko Turku-ko Biurtekoa. Finlandia (2007), Gure Artea Sariak. Koldo Mitxelena, Donostia (2006), INJUVE Erakusketa. Amadis aretoa. Madril (2006), *Entornos próximos*. ARTIUM. Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa (2004).

Ikasle laguntza eta sariak:

Ohorezko aipamena. Arte Plastikoen ABC Saria (2011), MASTudio Egoitza Ikasle laguntza. Beijing (2010), 2009 belaunaldiko Ohorezko Aipamena, Cajamadrid (2009), Arte Plastikoen Biurtekoak eresia. Iruñea (2008), Artium Ikasle laguntza. Los Angeles, Estatu Batuak (2007), Hangar Ikasle laguntza, Bartzelona-Turku-ko Biurtekoa. Finlandia (2006), Bilbao Arte Fundazioaren Artista Egoiliar Ikasle laguntza. Bilbo (2005), 2005 Belaunaldiko Ohorezko Aipamena, Cajamadrid (2005), Sorkuntzarako Laguntzak. Montehermoso Kulturgunea (2004).

Night Walker, Parra & Romero Art Gallery, Madrid (2008); *Lost*, Trayecto Gallery, Vitoria-Gasteiz (2007); *Rectangle*, Montehermoso Cultural Centre, Vitoria-Gasteiz (2005).

Main collective exhibitions:

Black Hole. Blank Canvas, AZ Los Angeles, California (2012); *Let's go to China*, EGG Gallery and the Cervantes Institute, Beijing (2012); ABC Prize for the Plastic Arts, Museo ABC, Madrid (2011); Pollenca Biennial, Ibiza (2011); *Set Theory*, Torrance Art Museum, Torrance, California (2010); *Generando vista previa* (Generating preview), Amos Salvador Exhibition Hall, Logroño (2010); *Lex Dimensions*. Les magatzems, Barcelona (2010); *ARTRA at T-lofts*, Los Angeles (2009); *Generación 2009* (Generation 2009), Cajamadrid. Madrid, Valencia, Seville, Santander, Salamanca, Barcelona (2009); *Otro Espacio* (Other space), Valencia (2009); Pamplona biennial of plastic arts (2009); *Dramatic Reality*, Parra & Romero art gallery, Madrid (2008); *Paintings Edge*, Riverside Contemporary Art Museum, Riverside, California (2008); *Planes Futuros. Arte Español del 2000* (Future plans: Spanish art in 2000), Baluarte Exhibition Hall, Pamplona-Iruñea (2007); Turku Biennial of Contemporary Art, Finland (2007); Gure Atea Prizes, Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián (2006); Muestra INJUVE, Amadis Exhibition Hall, Madrid (2006); *Entornos próximos* (Nearby surroundings), Artium, Basque Centre for Contemporary Art (2004).

Grants and awards:

Honourable mention, ABC Prize for the Plastic Arts (2011); MASTudio Residential Grant, Beijing (2010); Honourable mention, Generación 2009, Cajamadrid (2009); Acquisition Biennial Plastic Arts, Pamplona-Iruñea (2008); Artium Grant, Los Angeles, USA (2007); Barcelona Hangar Grant-Turku Biennial, Finland (2006); Resident artist Grant, Bilbao Arte Foundation, Bilbao (2005); Honourable mention, Generación 2005, Cajamadrid (2005); Creative Grants, Montehermoso Cultural Centre (2004).

Su obra ha sido exhibida y vendida en diferentes ferias como The Armory Show, ARCO, ArtChicago, ViennaArt, Art Miami, Art Dc Washington y su trabajo está representado en colección públicas y privadas de España y otros lugares en L.A, San Francisco, Washington, NY, Miami, London, Paris.

www.aitorlajarin.com

Colombina's

Colectivo integrado por Sandra Cuesta (Urretxu, 1976) y Larraitz Torres (Irún, 1979), ambas viven en Guipúzcoa. Licenciadas en Bellas Artes en la UPV (Universidad del País Vasco, Bilbao). Desde 2007 trabajan juntas en ideas y referencias individuales que entrelazadas producen una superposición de referencias textuales y visuales. Plantean su actividad como un continuo donde el desarrollo creativo y su contenido está relacionado de manera directa con el anterior. Entienden que desde la escritura de su propia obra, el tiempo y el espacio son manipulables y susceptibles de ser alterados, obligando al espectador a sumergirse en sus ritmos alterados donde es posible avanzar y retroceder simultáneamente, mientras que el pasado y el futuro se fusionan y circuitan. Sus piezas y acciones se construyen con un carácter performativo y procesual, plagadas de referencias sonoras y visuales de la cultura cinematográfica y la esfera underground. Actualmente continúan su práctica desde el formato de concierto y sus derivas. Han realizado el documental *Vecinos, Bandurrias & Guateques*, en el que abordan ideas como la imitación, la transmisión y lo *amateur* a través del seguimiento de una escena musical. Concluyeron el proyecto en proceso *Las Presentaciones*, centrándose en ideas y referencias individuales que entrelazadas producen el contenido de un discurso común y que formalizan en el vídeo *Hacia la luz y los vegetales*.

Beraren lana hainbat feriatan erakutsia eta saldua izan da: The Armory Show, ARCO, ArtChicago, ViennaArt, Art Miami, Art Dc Washington, eta Espainiako hainbat bilduma publiko nola pribatutan ageri da, bai eta beste lekutakoetan ere: L.A, San Francisco, Washington, NY, Miami, London, Paris.

www.aitorlajarin.com

Colombina's

Kolektibo hauen partaideak dira Sandra Cuesta (Urretxu, 1976) eta Larraitz Torres (Irun, 1979); biak Gipuzkoan bizi dira. EHUko (Euskal Herriko Unibertsitatea) Arte Ederren lizentziadunak dira. 2007 urtetik hona, elkarrekin ari dira bakoitzaren ideiak eta erreferentziak lantzen; elkarte horrek ekartzen du testu eta irudi erreferentzien gainjartze bat. Beren jarduna jarraian doan zerbait gisa ulertzen dute, non sorkuntzaren garapena eta edukia aurrekoari zuzenki loturik diren. Beren obraren idaztetik beretik, denbora eta espazioa eskuzta eta alda daitezkeela uste dute, eta horrekin, ikuslea, beren erritmo bestelakotu horietan murgiltzera behartzen dute; bertan, aldi berean aurrera eta atzera joan daiteke eta iraganak eta etorkizunak batu eta elkar zirkuitatzen dute. Beren piezak eta ekintzak performantzia eta prozesu gisa sortzen dituzte eta zinema kulturaren eta underground giroaren soinuak eta irudizko erreferentziaz beterik dituzte. Gaur egun, kontzertuaren formatuari eta haren segidakoei jarraiki jardun dute. Egin duten *Vecinos, Bandurrias & Guateques* dokumentalean, musika agerraldi bati jarraiki, antzeratzea, helaraztea eta amateurtasunaren ideia lantzen dituzte. Orain lantzen ari diren *Las Presentaciones* proiektua, berriz, bakoitzaren ideia eta erreferentziak baliatuz pentsatu zuten; ideia eta erreferentzia horiek elkarri lotu eta biena den diskurtso bakar baten edukia sortzen dute eta *Hacia la luz y los vegetales* bideoan gauzatzen.

His work has been exhibited and sold at different fairs such as The Armory Show, ARCO, ArtChicago, ViennaArt, Art Mami and Art Dc Washington, and his work is represented in public and private collections in Spain and elsewhere, in Los Angeles, San Francisco, Washington, DC, New York, Miami, London and Paris.

www.aitorlajarin.com

Colombinas

A collective made up by Sandra Cuesta (Urretxu, 1976) and Larraitz Torres (Irun, 1979), both of whom live in Gipuzkoa. Both hold bachelor's degrees in Fine Arts from the UPV-EHU (University of the Basque Country, Bilbao). Since 2007, they have worked together on individual ideas and references which, in combination, produce a superimposing of textual and visual references. They approach their activity as a continuum in which creative development and its content is related to directly to this. They understand that, out of writing about their own work, time and space are malleable and susceptible to being altered, forcing the spectator to plunge into their altered rhythms where it is possible to advance and retreat simultaneously, whilst past and future fuse together and go round in circles. Their pieces and actions are constructed with a performance and procedural nature, full of sound and visual references from film culture and the underground sphere. Currently, they continue this practice in the concert format and its derivatives. They made the documentary *Vecinos, Bandurrias & Guateques* (Neighbours, *bandurrias* and parties), in which they explore ideas such as imitation, transmission and the amateur by following a music scene. They conceived the project in process *Las Presentaciones* (The presentations), focusing on individual ideas and references which, in combination, produce the content of a common discourse and which they

Exposiciones:

ROCK *Arte Contemporáneo*. Colectiva, Sala de Armas. Ciudadel. Pamplona (2010), ROCK *Arte Contemporáneo*. Colectiva, en la galería Carré Bonnat. Baiona. (2009), Certamen de Artistas Noveles de Gipuzkoa, XLIII. Colectiva, Koldo Mitxelena, Donostia (2009).

Conferencias-presentaciones:

La Casa Encendida (Madrid), La Laboral (Gijón) Musac (León), Artium (Vitoria-Gasteiz)..etc.

Premios y becas:

Subvención para proyecto área artes visuales (2011). Subvención del Gobierno Vasco para el proyecto *La Presentación II* (2009). Beca de la Diputación de Guipúzcoa para el proyecto *La Presentación II* (2009). Accésit por el vídeo *La Presentación I* en el Certamen XLIII de artistas Noveles Diputación Foral Guipúzcoa (2009).

www.somoscolombinas.blogspot.com.es

www.vimeo.com/user2537859

Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum

Colectivo formado por Iratxe Jaio (Markina-Xemein, 1976) y Klaas van Gorkum (Delft, Holanda, 1975). Viven y trabajan en Rotterdam (Holanda) y Vitoria-Gasteiz.

Colaboran juntos desde 2001 empleando el vídeo, las acciones, el soporte editorial y la instalación. Sus proyectos exploran espacios públicos y privados y el uso de estos por parte de individuos y colectivos. Utilizando la documentación como método de trabajo, analizan y cuestionan asuntos políticos que conciernen el día a día. Varios de sus trabajos

Erakusketak:

ROCK *Arte Contemporáneo*. Kolektiboa, Arma aretoan. Gotorlekua. Iruñea (2010), ROCK *Arte Contemporáneo*. Kolektiboa, Carré Bonnat galerian. Baiona. (2009), Gipuzkoako Artista Berrien Sariketa, XLIII. Kolektiboa, Koldo Mitxelena, Donostia (2009).

Hitzaldi-aurkezpenak:

Casa Encendida (Madrid), La Laboral (Gijón) Musac (León), Artium (Gasteiz), etab.

Sariak eta ikasle laguntzak:

Diru-laguntza, irudi bidezko arteen alorreko proiekturako (2011) Eusko Jaurlaritzaren diru-laguntza, *La Presentación II* (2009) proiekturako, Gipuzkoako Aldundiaren Ikasle laguntza, *La Presentación II* (2009) proiekturako, Akzesita, *La Presentación I* bideoarentzat, Gipuzkoako Foru Aldundiaren Artista Berrien XLIII Sarian (2009).

www.somoscolombinas.blogspot.com.es

www.vimeo.com/user2537859

Iratxe Jaio eta Klaas Van Gorkum

Kolektibo horren partaideak dira Iratxe Jaio (Markina-Xemein, Euskal Herria, 1976) & Klaas van Gorkum (Delft, Holanda, 1975). Bizi eta lan, Rotterdam-en (Holanda) eta Gasteizen dira.

Elkarrekin, 2001. urteaz geroztik ari dira lanean; bideoa, ekintzak, argitaratze euskarria eta muntadura baliatzen dituzte, norbanakoak eta erkidegoek, gizarte giro eta giro politiko jakinetan duten aritzeko ahalmena esploratzen duten proiektuak sortzeko. Haien zenbait lanek

formalised in the video *Hacia la luz y los vegetales* (towards the light and vegetation).

Exhibitions:

ROCK *Arte Contemporáneo* (Contemporary art ROCK), Collective, Armoury, Ciudadela, Pamplona-Irufiea (2010); ROCK *Arte Contemporáneo*, Collective, Carré Bonnat gallery, Baiona (2009); New Artists of Gipuzkoa Contest, 43rd edition, Collective, Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián (2009).

Talks-presentations:

Casa Encendida (Madrid), La Laboral (Gijón) Musac (León), Artium (Vitoria-Gasteiz), and so on.

Grants and awards:

Subsidy for the area project in the visual arts (2011); Basque Government subsidy for the project *La Presentación II* (2009); Grant from the Provincial Council of Gipuzkoa for the project *La Presentación II* (2009); Second prize for the video *La Presentación I* at the 43rd New Artists' Contest, Provincial Council of Gipuzkoa (2009).

www.somoscolombinas.blogspot.com.es

www.vimeo.com/user2537859

Iratxe Jaio and Klaas Van Gorkum

The collective Iratxe Jaio (Markina-Xemein, Basque Country, 1976) and Klaas van Gorkum (Delft, Holland, 1975) live and work in Rotterdam (Holland) and Vitoria-Gasteiz. They have worked together since 2001, producing performances, videos, publications and installations. They have created projects that explore subjects such as public and private spaces and the use of these spaces by individuals and collectives. Using documen-

han abordado el fenómeno del urbanismo y los barrios periféricos de diferentes ciudades. *Marcha Zombi Barakaldo* (2008) consistió en una acción desarrollada en un centro comercial de un barrio obrero del País Vasco, en la cual un grupo de vecinos se disfrazaba de zombies –seres sin alma incapaces de integrarse en el tejido social– y formaban una procesión que se entremezclaba con los clientes. En *Plaatselijke verordening* (Ordenanza municipal) (2010) los artistas localizaron seis de las vallas publicitarias que instala el ayuntamiento de Rotterdam de cara a las elecciones para colgar propaganda electoral. Tras sustituirlas por nuevas estructuras y trasladar las antiguas al espacio expositivo, mostraban documentos sobre la pugna territorial y pictórica entablada por despegar sus carteles y lograr mayor proyección.

Principales exposiciones individuales:

Los márgenes de la fábrica, comisariada por Latitudes, ADN Platform, Barcelona (2014); *Réinventer le monde (autour de l'usine)*, comisariada por Alexandra Baurès, FRAC Aquitaine, Burdeos (2013); *Amikejo: Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum*, comisariado por Latitudes, MUSAC León (2011); *Quédense dentro y cierren las ventanas / Stay inside. Close windows and doors*, producido por Consonni, Bilbao, y el Ayuntamiento de Utrecht (2008); *Let me hold your hand*, Centre for Visual Introspection, Bucarest (2008) y *Meanwhile, in the living room...*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2008).

Principales exposiciones colectivas:

FASE 5, Buenos Aires, Argentina (2013), *Ideas y presupuestos*, Galería Liebre, Madrid (2013); *Stem Terug / Vote Back*, De Appel Arts Centre, Ámsterdam (Holanda) (2012); *Mutual Matters*, Konsthall C, Estocolmo (Suecia) (2011); *The People United Will Never Be Defeated*, TENT Centro de Arte Contemporáneo, Rotterdam (NL) (2010); *Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art*, S.M.A.K., Gent (Bélgica) (2010); *Gure Artea XX*, Artium Centro de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gas-

hiri hainbatetako hirigintza eta aldiriko auzoen fenomeno aztertu dute. *Marcha Zombi Barakaldo* (2008) Euskal Herriko langile auzo bateko merkataritzagune batean eginiko ekintza izan zen; auzo talde bat zombiz –gizarte ehunean parte hartzeko gai ez diren arimagabe haie- taz– mozorrotu eta bezeroekin nahasten zen presentio bat osatu zuten. *Plaatselijke verordening (Udal Ordenantza)* (2010) lanean, berriz, artistek, Rotterdam-eko Udalak, hauteskundeetako propaganda emateko jartzten dituen paneletako sei bilatu zituzten, handik kendu eta haien ordeztu beste egitura batzuk jarririk, udalarenak erakus- keta lekura eramane zituzten; afixak desitsatsi eta heda- dura zabaltzeko gertaturiko leku eta pintura borroken gaineko dokumentuak erakusten zituzten han.

Bakarkako erakusketa nagusiak:

Los márgenes de la fábrica, Latitudesek komisariatuta, ADN Platform, Bartzelona (2014); *Réinventer le monde (autour de l'usine)*, Alexandra Baurès komisario zela, FRAC Aquitaine, Bordele (2013); *Amikejo: Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum*, Latitudes komisario zuela, MUSAC León (2011); *Quédense dentro y cierren las ventanas / Stay inside. Close windows and doors*, Consonni-k (Bilbo) eta Utrecht-eko Udalak ekoitzia (2008); *Let me hold your hand*, Centre for Visual Introspection, Bucarest (2008) eta *Meanwhile, in the living room...*, Montehermoso Kulturgunea, Gasteiz (2008).

Taldeko erakusketa nagusiak:

FASE 5, Buenos Aires, Argentina (2013), *Ideas y presupuestos*, Galería Liebre, Madril (2013); *Stem Terug / Vote Back*, De Appel Arts Centre, Amsterdam (Holanda) (2012); *Mutual Matters*, Konsthall C, Stockholm (Suedia) (2011); *The People United Will Never Be Defeated*, TENT Center for Contemporary Art, Rotterdam (2010); *Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art*, S.M.A.K., Gent (Belgika) (2010); *Gure Artea XX*, Artium Arte Garaikideko Zentroa, Gasteiz (2010);

tation as their work methodology, they analyse and question social and political issues concerning the everyday. Several of their works have examined the phenomenon of urbanism and peripheral neighbourhoods in different cities. “Barakaldo Zombie Walk” (2008) consisted of an act played out in a shopping mall in a working-class neighbourhood in the Basque Country, in which a group of neighbours dressed up as zombies –soulless beings incapable of integrating into the social fabric—and made up a procession which intermingled with customers there. In Plaatselijke verordening (Local ordinance) (2010) the artists located six of the campaign billboards which the Rotterdam City Council installs for upcoming elections in order to post electoral publicity. After substituting these for new structures and taking the old billboards to an exhibition space, they documented and presented the resulting territorial and pictorial struggle between the election candidates, as it played out on the new boards outside.

Selection of individual exhibitions:

The margins of the factory curated by Latitudes in ADN Platform, Barcelona (2014); *Réinventer le monde (autour de l’usine)*, curated by Alexandra Baurès in FRAC Aquitaine, Bordeaux, France (2013); *Amikejo: Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum*, curated by Latitudes in MUSAC, León (2011); *Quédense dentro y cierren las ventanas / Stay inside. Close windows and doors*, produced by consonni, Bilbao, and the City Council of Utrecht (2008); *Let me hold your hand*, Centre for Visual Introspection in Bucharest, Romania (2008); and *Meanwhile, in the living room... in* Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2008).

Selection of collective exhibitions:

FASE 5, Buenos Aires, Argentina (2013), *Ideas y presupuestos*, Galería Liebre, Madrid (2013); *Stem Terug / Vote Back*, De Appel Arts Centre, Amsterdam, The Netherlands (2012); *Mutual Matters*, Konsthall C, Stockholm (Sweden) (2011); *The People United Will Never Be Defeated*, TENT Center for Contemporary Art, Ro-

teiz (2010); *Zeinuetatik. Desde los signos*, Instituto Cervantes Estocolmo (Suecia) (2009); *Wij waren in Overvecht*, Centraal Museum. Utrecht (Holanda) (2009); *Ladies & Gentlemen* Centro d’Art La Panera, Lleida (2007); *Mirador ‘06. Media Art from Spain*, O.K. Linz (Austria) (2006).

Becas y premios:

Beca de residencia LIPAC, Buenos Aires (Argentina) por Mondriaan Fonds, Ámsterdam (Holanda) (2013); Ayuda Eremuak. Eusko Jaurlaritza/Gobierno Vasco (2013); Premio Gure Artea, Gobierno Vasco (2008); Beca de residencia en IASPIS, Estocolmo (Suecia), por Fond voor BKVB. Ámsterdam (Holanda) (2006); Ayudas a la creación, Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz) (2006).

www.parallelports.org

Ixone Sadaba

Bilbao, 1977. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (1995-2000) ha cursado Master en Investigación y creación en Arte (D.E.A.) Universidad del País Vasco (2011-2012) y estudiado en el International Studio & Curatorial Program (ISCP). New York (2011), One Year Certificate Program, International Center of Photography, New York (2005-2006) y Master en Dirección de Arte. Universidad Antonio de Nebrija. Madrid (2001)

Esta artista comenzó a trabajar y ser conocida a partir de la fotografía dirigiéndose hacia una continua exploración de los límites del sujeto y la violenta naturaleza del ser humano. Fotografiando de forma recurrente lo que ella denomina “Paisajes políticos”, el trabajo de Ixone Sádaba supone un doble acercamiento a la práctica fotográfica. Por un lado,

Zeinuetatik. Desde los signos, Cervantes Institutua, Stockholm (Suecia) (2009); *Wij waren in Overvecht*, Centraal Museum. Utrecht (Holanda) (2009); *Ladies & Gentlemen* Centro d’Art La Panera, Lleida (2007); *Mirador ‘06. Media Art from Spain*, O.K. Linz (Austria) (2006).

Ikasle laguntzak eta sariak:

LIPAC egoitza ikasle laguntza, Buenos Aires (Argentina), Mondriaan Fonds-ek emana. Amsterdam (Holanda) (2013); Eremuak laguntza. Eusko Jaurlaritza (2013); Gure Artea saria, Eusko Jaurlaritza (2008); IASPIS egoitza ikasle laguntza, Stockholm (Suecia), Fond voor BKVB-ek emana. Amsterdam (Holanda) (2006); Sorkuntza laguntzak, Montehermoso Kulturgunea (Gasteiz) (2006).

www.parallelports.org

Ixone Sadaba

Bilbo, 1977. Euskal Herriko Unibertsitatearen Arte Ederretako lizentziaduna da (1995-2000); unibertsitate horren Arte Ikerketa eta Sorkuntza Masterra ere egin du (2011-2012). Beste ikasleku eta ikasketak: International Studio & Curatorial Program (ISCP). New York (2011), One Year Certificate Program, International Center of Photography, New York (2005-2006) eta Master en Dirección de Arte. Universidad Antonio de Nebrija. Madrid (2001).

Artista hau argazkigintzan hasi zen lanean eta hortik izan zen, hasieran ezaguna; gero subjektuaren mugak eta gizakiaren indarkeriazko izaera etengabe esploratzeari ekin zion. Berak “Paisaia politikoak” deiturikoen argazkia behin eta berriro eginez, Ixone Sadabaren lana argizkigintzarako hurbilpen bikoitza da. Alde batetik, Sadabak irudikatzearen

terdam, The Netherlands (2010); *Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art*, S.M.A.K., Gent (Belgium) (2010); *Gure Artea XX*, Artium Center for Contemporary Art, Vitoria-Gasteiz (2010); *Zeinetatik. Desde los signos*, Instituto Cervantes, Stocholm (Sweden) (2009); *Wij waren in Overvecht*, Centraal Museum, Utrecht, The Netherlands (2009); *Ladies & Gentlemen* Centro d'Art La Panera, Lleida (2007); *Mirador '06. Media Art from Spain*, O.K. Linz (Austria) (2006).

Grants and Awards:

Residence Grant LIPAC, Buenos Aires (Argentina) by Mondriaan Fonds, Amsterdam, The Netherlands (2013); Ereemuak Grant, Basque Government (2013); Gure Artea Price for Basque artists, Basque Government (2008); Residence Grant IASPIS, Stocholm (Sweden) by Fond voor BKVB, Amsterdam, The Netherlands (2006); Production Grant Montehermoso Cultural Centre, Vitoria-Gasteiz (2006).

www.parallelports.org

Ixone Sadaba

Bilbao, 1977. Bachelor's degree in Fine Arts from the University of the Basque Country (1995-2000), Master's in Art Research and Creativity (MAS), University of the Basque Country (2011-2012) and studied in the International Studio & Curatorial Program (ISCP), New York (2011), One Year Certificate Program, International Center of Photography, New York (2005-2006) and Master's in Art Management, Antonio de Nebrija University, Madrid (2001).

This artist started working and gaining renown through photography, seeking out a continual exploration of the limits of the subject and the violent nature of the human being. Repea-

Sádaba plantea un análisis tipológico de la representación y del rol de la fotografía dentro de un marco regulador, el cual delimita y construye significados. Más allá de estas primeras capas de visión, Sádaba retrata los paisajes políticos que se generan dentro de dicho marco, cuestionando así la dimensión de nuestra mirada. A partir de su investigación sobre los límites del individuo así como en las tensiones generadas por los conceptos de identidad y pertenencia, su trabajo que ya había utilizado como formas de expresión en sus primeras performances, la instalación y el vídeo, se expande situando el foco de atención en nuevos niveles y capas.

Selección de exposiciones individuales:

Proyectos Iraq 2008-2011. Galería Juan Sillio. Santander (2011), *Poétique de la Desaparition*. Witzzenhausen Gallery, New York, U.S.A (2009), *The light that illuminates us signifies nothing*. Espacio Marzana, Bilbao (2009), *Leviathan*. ATM Contemporary, Gijón (2008), *The Expulsion from Paradise*. Witzzenhausen Gallery, Amsterdam (2007), *Producciones*. Museo Nacional Reina Sofia, MNCARS. Madrid, *Citeron*. Galería El Museo, Bogotá, Colombia. (2006), *Phlegmone*. Witzzenhausen Gallery. Amsterdam (2005), *Morir de Éxito en Bilbao*. Fundación Bilbaoarte, Bilbao (2004), *Clip art*. Espacio Marzana. Bilbao (2004), *Citeron*. Espacio Abisal, Bilbao y Galería Fernando Pradilla, Madrid (2003), *Siento EGO existo*. Instalación en el centro de arte EGO, Madrid (2004).

Selección de exposiciones colectivas:

Sovereign Art Prize. Haskoy Yun Iplik Fabrikasi, Istambul, Turquía (2011), *Generación 2011*. La Casa Encendida, Madrid (2011), *ISCP Open Studios*. Int. Curatorial & Studio Program, New York (2011), *Group show*. Witzzenhausen Gallery, New York (2010), *Oscuro y salvaje*. La Casa Encendida, Madrid (2010), Witzzenhausen Gallery, New York (2009), *Leviathan*, ATM Contemporary, Gijón (2008), *The art of caring*, Museum of Contemporary Art. New Orleans (2008), *Chacun à*

eta argazkigintzak esparru arauemaile baten barnean dukeen zereginaren azterketa tipologikoa proposatzen du, eta azterketa horrek esanahiak zedarritu eta eraikitzen ditu. Ikusteko lehen geruzetatik harago, Sadabak, esparru horren barnean sortzen diren paisaia politikoak ematen ditu argazkietan; horrekin, gure begiradaren dimentsioa jartzen du zalantzan. Norbanakoaren mugen gainean eta identitate eta kide izate kontzeptuen gainean egin zuen ikerketatik abiaturik, haren lana, jadanik bere lehen arte ekintzetan muntadura eta bideoa espresabide gisa erabiliak zituelarik, hedatu egiten da eta arreta puntua beste maila eta geruzetan du jartzen.

Bakarkako erakusketa hautu batzuk:

Proyectos Iraq 2008-2011. Galería Juan Sillio. Santander, Espainia (2011), *Poétique de la Desaparition*. Witzzenhausen Gallery, New York, U.S.A (2009), *The light that illuminates us signifies nothing*. Espacio Marzana, Bilbo (2009), *Leviathan*. ATM Contemporary, Gijón (2008), *The Expulsion from Paradise*. Witzzenhausen Gallery, Amsterdam (2007), *Producciones*. Museo Nacional Reina Sofia, MNCARS. Madril, *Citeron*. Galería El Museo, Bogota, Kolombia. (2006), *Phlegmone*. Witzzenhausen Gallery. Amsterdam (2005), *Morir de Exito en Bilbao*. Bilbaoarte Fundazioa, Bilbo (2004), *Clip art*. Espacio Marzana. Bilbo (2004), *Citerón*. Espacio Abisal, Bilbo eta Galería Fernando Pradilla, Madril (2003), *Siento EGO existo*. Muntadura, EGO artegunean, Madril (2004).

Taldekako erakusketa hautuak:

Sovereign Art Prize. Haskoy Yun Iplik Fabrikasi, Istambul, Turkia (2011), *Generación 2011*. La Casa Encendida, Madril (2011), *ISCP Open Studios*. Int. Curatorial & Studio Program, New York (2011), *Group show*. Witzzenhausen Gallery, New York (2010), *Oscuro y salvaje*. Casa Encendida, Madril (2010), Witzzenhausen Gallery, New York (2009), *Leviathan*, ATM Contemporary, Gijón (2008), *The ert of caring*. Museum of Contemporary Art. New Orleans (2008), *Chacun à son gout*.

tedly photographing what she terms “political landscapes”, Ixone Sádaba’s work implies a dual approach to the practice of photography. On the one hand, Sádaba offers a typological analysis of the representation and role of photography within a regulatory framework, which delimits and constructs meanings. Beyond these initial layers of vision, Sádaba portrays political landscapes which are generated within that framework, thus questioning the dimension of our gaze. Out of her research into the limits of the individual as well as the tensions generated by concepts of identity and belonging, her work, which she had already used as forms of expression in her early performances, installation and video, has expanded, situating the spotlight of attention on new levels and layers.

Selection of individual exhibitions:

Proyectos Iraq (Iraq projects) 2008-2011, Juan Silió Gallery, Santander, Spain (2011); *Poétique de la Desaparition* (Poetics of disappearance), Witzzenhausen Gallery, New York, U.S.A (2009); *The light that illuminates us signifies nothing*, Espacio Marzana, Bilbao (2009); *Leviathan*, ATM Contemporary, Gijón (2008); *The Expulsion from Paradise*, Witzzenhausen Gallery, Amsterdam (2007); *Producciones* (Productions), Museo Nacional Reina Sofía, MNCARS, Madrid; *Citeron*, Galería El Museo Gallery, Bogotá, Colombia. (2006); *Phlegmone*, Witzzenhausen Gallery, Amsterdam (2005); *Morir de Exito en Bilbao* (To die from success in Bilbao), Bilbaoarte Foundation, Bilbao (2004); *Clip art*, Espacio Marzana, Bilbao (2004); *Citerón*, Espacio Abisal, Bilbao and Fernando Pradilla Gallery, Madrid (2003); *Siento EGO existo* (I feel EGO I exist), Installation in the EGO art centre, Madrid (2004).

Selection of collective exhibitions:

Sovereign Art Prize, Haskoy Yun Iplik Fabrikasi, Istanbul, Turkey (2011); *Generación 2011* (Generation 2011), La Casa Encendida, Madrid (2011); *ISCP Open Studios*, Int. Curatorial & Studio Program, New York (2011); *Group show*, Witzzenhausen Gallery, New York (2010); *Oscuro y salvaje* (Dark and wild), Casa Encendi-

son gout. Guggenheim Bilbao (2007), *Existencias*. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC (2007), *La performance expandida*. Fundación Botí, Córdoba (2007), *Everything I loved was part of you*. Cervantes Institute, Dublin (2007), *SHIFT*. School of The International Center of Photography, New York (2006), Christopher Cutts Gallery. Toronto, Canada (2006), *Darkness ascend*. Museum Contemp. Art, MOCCA, Toronto (2006), *Todo cuanto amé formaba parte de tí*. Instituto Cervantes. Damasco, Dublín, Bruselas (2006 y 2007), *Catarsis*. Museo Vasco de Arte Contemporáneo, ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, *Pero dime la verdad*. Sala Rekalde, Bilbao (2007), *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*. Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, NZ, Experimental Art Found. (EAF), Adelaide, Australia. (2005), *Miradas de mujer*. Museo Esteban Vicente. Valladolid (2005), *Fotología*. Galería El Museo, Bogotá, Colombia (2004), *VIII Mostra Unión Fenosa*. MACUF, A Coruña (2004), *The Real Royal Trip-El Real Viaje Real*. Museo Patio Herreriano. Valladolid (2004), *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*. Freemantle Art Centre, Perth, Inst. of Modern Art, Brisbane, Experimental Art Found. Adelaide (2004), *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*. Australian Phot. Centre, Sidney (2003).

Premios:

Premio Convergencias. Alliance Française & Fundación Pilar Citoler (2012), Sovereign European Art Prize, Hong Kong (2011), Generación 2011. Caja Madrid (2010), Finalista “Premio Purificación García”, Madrid (2003).

Selección de becas y residencias:

International Studio & Curatorial Program (ISCP, NYC) Residency, New York (2010), Delfina Foundation Residency, London, UK (2008-2009), ICP Director’s Fund Scholarship, New York, U.S.A (2006), Estudios de Postgrado, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid (2005-07)

Guggenheim Bilbo (2007), *Existencias*. Castilla eta Leongo arte garaikideko museoa, MUSAC (2007), *La performance expandida*. Fundación Botí, Kordoba (2007), *Everything I loved was part of you*. Cervantes Institute, Dublin (2007), *SHIFT*. School of The International Center of Photography, New York (2006), Christopher Cutts Gallery. Toronto, Kanada (2006), *Darkness ascend*. Museum Contemp. Art, MOCCA, Toronto (2006), *Todo cuanto amé formaba parte de tí*. Instituto Cervantes. Damasko, Dublin, Brusela (2006 y 2007), *Catarsis*. Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa, ARTIUM, Gasteiz, *Pero dime la verdad*. Rekalde aretoa, Bilbo (2007), *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*. Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, NZ, Experimental Art Found. (EAF), Adelaide, Australia. (2005), *Miradas de mujer*. Museo Esteban Vicente. Valladolid (2005), *Fotología*. Galería El Museo, Bogota, Kolombia (2004), *VIII Mostra Unión Fenosa*. MACUF, A Coruña (2004), *The Real Royal Trip-El Real Viaje Real*. Museo Patio Herreriano. Valladolid (2004), *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*. Freemantle Art Centre, Perth, Inst. of Modern Art, Brisbane, Experimental Art Found. Adelaide (2004), *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*. Australian Phot. Centre, Sidney (2003).

Sariak:

“Convergencias” Saria. Alliance Française & Fundación Pilar Citoler (2012), Sovereign European Art Prize, Hong Kong (2011), Generación 2011. Caja Madrid, Espainia (2010), “Premio Purificación García” sarian finalista, Madril, Espainia. (2003).

Ikasle laguntza eta egoitza hautuak:

International Studio & Curatorial Program (ISCP, NYC) Residency, New York (2010), Delfina Foundation Residency, London, UK (2008-2009), ICP Director’s Fund Scholarship, New York, U.S.A (2006), Graduatu ondoko ikasketak, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madril (200507); Juan De Otaola, Basauri (2005), Arte plastikoetarako Eusko Jaur-

da, Madrid (2010), Witzenhausen Gallery, New York (2009); *Leviathan*, ATM Contemporary, Gijón (2008), *The art of caring*, Museum of Contemporary Art, New Orleans (2008); *Chacun à son gout* (To each their own), Guggenheim Museum Bilbao (2007); *Existencias* (Existences), Castile and Leon museum of contemporary art, MUSAC (2007); *La performance expandida* (The expanded performance), Botí Foundation, Córdoba (2007); *Everything I loved was part of you*, Cervantes Institute, Dublin (2007); *SHIFT*, School of The International Center of Photography, New York (2006), Christopher Cutts Gallery, Toronto, Canada (2006); *Darkness ascend*, Museum Contemp. Art, MOCCA, Toronto (2006); *Todo cuanto amé formaba parte de tí* (Everything I loved formed part of you), Cervantes Institute, Damascus, Dublin, Brussels (2006 and 2007); *Catarsis* (Catharsis), Basque Museum of Contemporary Art, ARTIUM, Vitoria-Gasteiz; *Pero dime la verdad* (But tell me the truth), Rekalde Exhibition Hall, Bilbao (2007); *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, NZ, Experimental Art Found (EAF), Adelaide, Australia (2005); *Miradas de mujer* (Women's gazes), Esteban Vicente Museum, Valladolid (2005); *Fotología* (Photology), El Museo Gallery, Bogotá, Colombia (2004); *VIII Mostra Unión Fenosa*, MACUF, A Coruña (2004); *The Real Royal Trip-El Real Viaje Real*, Patio Herreriano Museum, Valladolid (2004); *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*, Freemantle Art Centre, Perth, Inst. of Modern Art, Brisbane, Experimental Art Found, Adelaide (2004); *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*, Australian Phot. Centre, Sidney (2003)

Awards:

“Convergencias” Prize, Alliance Française & Fundación Pilar Citoler (2012); Sovereign European Art Prize, Hong Kong (2011); Generación 2011, Caja Madrid, Spain (2010); Finalist, “Purificación García Prize”, Madrid, Spain (2003).

Selection of grants and residences:

International Studio & Curatorial Program (ISCP, NYC) Resi-

Juan De Otaola, Basauri (2005), Subvenciones Artes Plásticas, Gobierno Vasco (2004, 2011 y 2012), Becas Artes Plásticas, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao (2003), Bilbaoarte, Bilbao (2002).

Su obra está presente en colecciones privadas y en la Fundación Pilar Citoler, Museo Patio Herreriano, Valladolid, Iberdrola, Bilbao Bizkaia Kutxa, Guggenheim Bilbao Museo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Artium. Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Comunidad de Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. MUSAC, Diputación de Cantabria, Santander, o Fundación Bilbaoarte, Bilbao.

www.ixonesadaba.com

Juan Aizpitarte

San Sebastián-Donostia, 1974. Creador nómada entre País Vasco y Francia, actualmente se encuentra residiendo en Banff (Canada) y Medellín (Colombia).

Comenzó sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Lejona (Universidad del País Vasco). Especialidad de Escultura, graduándose en 1998 en la École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Burdeos. El mismo año comienza una colaboración con la Asociación Zebra 3 en el Catalogo *Buy-Sell* y en 1997 con la revista *Permanent Food*.

Su trabajo parte fundamentalmente del espacio a partir de la escultura, la instalación y la acción pública apareciendo y desintegrándose tras diferentes estrategias y disciplinas artísticas, como la performance, las artes gráficas, el sonido, el vídeo y la fotografía. Transfronterizo de acción y

laritzaren diru-laguntzak (2004, 2011 eta 2012), Arte plastikoetarako Bizkaiko Foru Aldundiaren ikasle laguntzak, Bilbo (2003), Bilbaoarte, Bilbo (2002).

Ixone Sadabaren lana hainbat bilduma pribatutan eta honako leku hauetan dago: Fundación Pilar Citoler, Museo Patio Herreriano, Valladolid, Iberdrola, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbo Guggenheim Museoa, Espainia. Museo Nacional “Centro de Arte Reina Sofía”, Artium/Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa, Comunidad de Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. MUSAC, Diputación de Cantabria, Santander, edo Bilbaoarte fundazioan, Bilbo.

www.ixonesadaba.com

Juan Aizpitarte

Donostia, 1974. Euskal Herri eta Frantzia artean dabilen sortzaile hau, gaur egun, Banff-en (Kanada) eta Medellín-en da (Kolonbia).

Ikasketak Arte Ederren Leioako Fakultatean hasi zituen (Euskal Herriko Unibertsitatea).

Eskultura espezialitatea egin eta 1998. urtean graduatu zen, Bordeleko École Nationale Supérieure de Beaux-Arts delakoan. Urte hartan bertan hasi zen Zebra 3 elkartearekin elkarlanean, *Buy-Sell* katalogoan, eta 1997. urtean, berriz, *Permanent Food* kazetarekin.

Haren lana espaziotik da, funtsean, abiatzen, eskultura, muntadura eta ekintza publikoak baliatuz; agertu eta desegiten da, hainbat estrategia eta arte diziplina erabili

dency, New York (2010); Delfina Foundation Residency, London, UK (2008-2009); ICP Director's Fund Scholarship, New York, U.S.A (2006); Postgraduate Studies, Ministry of Foreign Affairs, Madrid (2005-07); Juan De Otaola, Basauri (2005); Plastic Arts Subsidies, Basque Government (2004, 2011 and 2012); Plastic arts Grants, Provincial Council of Bizkaia, Bilbao (2003), Bilbaoarte, Bilbao (2002).

Her work is in private collections and in the Pilar Citoler Foundation, the Patio Herreriano Museum (Valladolid), Iberdrola, Bilbao Bizkaia Kutxa, the Guggenheim Museum Bilbao, the "Centro de Arte Reina Sofia" National Museum, Artium (the Basque Museum of Contemporary Art), the Community of Madrid, the Castile and Leon Museum of Contemporary Art (MUSAC), the Provincial Council of Cantabria (Santander), and the Bilbaoarte Foundation, Bilbao.

www.ixonesadaba.com

Juan Aizpitarte

Donostia-San Sebastián, 1974. Nomadic artist between the Basque Country and France, he currently lives in Banff (Canada) and Medellín (Colombia).

He began his studies at the Faculty of Fine Arts in Leioa (University of the Basque Country). Specialising in Sculpture, he graduated in 1998 from the École Nationale Supérieure de Beaux-Arts in Bordeaux. That same year he began collaboration with the Zebra 3 Association on the Catalogue *Buy-Self* and in 1997 on the magazine *Permanent Food*.

His work is essentially rooted in space through sculpture, installation and public acts, appearing and disintegrating

representación, invade los terrenos de las políticas sociales y la estética de masas. En sus últimos trabajos el juego y la ficción se imponen como formas de comunicación introduciendo al público como parte sus obras.

Investiga e interviene en los territorios urbanos a través de acciones en y sobre el espacio público permitiendo el cuestionamiento del mundo contemporáneo a través del activismo social participativo y procesos de intervención mediática. Paralelamente sus obras videográficas tras un aparente formalismo, introducen estos mismos elementos desde una postura más introspectiva y de deriva existencial impregnados de una sutil ironía.

Además de su trabajo de producción artística, desarrolla en paralelo otras líneas de gestión y dinamización de proyectos culturales y sociales. Entre ellos la puesta en marcha y concepción del colectivo Línea curva (2008) en San Sebastián.

Exposiciones individuales destacadas:

Cosmic Ray. La Chaufferie /ESADS, Strasbourg (2012), *Pagnagnosis*. Intervención Puente de Deusto, Bilbao (2012), *The Gray Wall*. COAVN/Donostia-San Sebastián (2012), *La imagen al poder*. Galerie le Second Jeudi, Bayonne (2011), *Surface I / II*. La Nave, Sevilla (2010).

Selección de exposiciones colectivas recientes:

Biennial de Belleville, Paris (2012), Egg Gallery, Cao Chang Di Art Zone, Chaoyang District, Beijing (2012), *Evento*. Biennale Bordeaux (2011), *Berinak*. Saint Pée sur Nivelle (2011), *High Way*. Intervención en HEC, Paris (2011), *Show*. Hbc, Berlin (2011), *Caras B del Videoarte en España*. Seul, Bangkok, Sydney, Praga AECID/ Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (2011-2012), Festival Livresse 14", Charleroi, Bélgica (2010), "L'artha". L'antenne, San Juan de Luz (2010), *The Rise of Rad*. Torrance Art Museum, Los Angeles

ostean, hala nola, arte ekintza, arte grafikoak, soinua, bideoa eta argazkigintza. Ekintza eta irudikapenaren arteko mugak gaindituz, gizarte politiken eta masen estetikaren esparruetara lerratzen da. Haren azken lanetan, jolasa eta fikzioa nagusitzen dira, komunikazio bide moduan eta publikoaren artean parte bihurtzen ditu.

Hiri lekuetan ikertu eta aritzen da, espazio publikoan eta hari buruz egíniko ekintzen bidez; gaur egungo mundua zalantzan jartzeko aukera ematen du, gizarte ekintza parte hartzailearen eta komunikabideetako esku hartze prozesuen bitartez. Aldi berean, haren lan bideografikoek, itxuraz formalak izanik ere, elementu horiek jarrera berriratzailago eta existentziara bideraturiko batez sartzen dituzte, ironia sotil batekin zipriztindurik.

Arte ekoizpenaz gain eta harekin batera, kultura eta gizarte proiektuen kudeatze eta sustatze bide batzuk ibiltzen ditu ere; besteak beste, Donostian, Línea curva kolektiboaren sortu eta abian jartzea (2008).

Bakarkako erakusketa aipagarriak:

Cosmic Ray La Chaufferie /ESADS, Estrasburgo (2012), *Pagnagnosis*. Deustuko zubiko, Puente de Deusto esku hartzea, Bilbo (2012), *The Gray Wall*. COAVN / Donostia (2012), *La imagen al poder*. Galerie le Second Jeudi, Baiona (2011), *Surface I / II*. La Nave, Sevilla (2010).

Azken garaiotako taldekako erakusketa hautuak:

Biennale de Belleville, Paris (2012), Egg Gallery, Cao Chang Di Art Zone, Chaoyang District, Beijing (2012), *Evento*. Biennale Bordeaux (2011), *Berinak*. Senpere (2011), High Way. Esku hartzea, HEC, Paris (2011), *Show*. Hbc, Berlin (2011), *Caras B del Videoarte en España*. Seul, Bangkok, Sydney, Praga AECID/ Ministerio de Asuntos Exteriores (2011-2012), Festival Livresse 14", Charleroi, Belgika (2010) "L'artha". L'antenne, Donibane

following different artistic strategies and disciplines such as performance, the graphic arts, sound, video and photography. Cross-border in action and representation, it invades the terrains of social policies and mass aesthetics. In his latest works, play and fiction stand out as forms of communication, being introduced to the public as part of his works.

He investigates and intervenes in urban territories through acts in and about the public space, facilitating a questioning of the contemporary world through participative social activism and media intervention processes. Simultaneously, his video-graphy works, following an apparent formalism, introduce these same elements from a more introspective position and one with an existential touch imbued with a subtle irony.

Besides his artistic production work, at the same time he also works in management and the promotion of cultural and social projects, including the conception and setting up of the Línea curva (Curved line) collective (2008) in Donostia-San Sebastián.

Major individual exhibitions:

Cosmic Ray, La Chaufferie /ESADS, Strasbourg (2012); *Panagnosis*, Intervention, Deusto Bridge, Bilbao (2012); *The Gray Wall*, COAVN / Donostia-San Sebastián (2012); *La imagen al poder* (Image to power), Le Second Jeudi Gallery, Baiona (Bayonne) (2011); *Surface I / II*, La Nave, Seville (2010).

Selection of recent collective exhibitions:

Belleville Biennial, Paris (2012); Egg Gallery, Cao Chang Di Art Zone, Chaoyang District, Beijing (2012); *Evento* (Event), Bordeaux Biennial (2011), *Berinak*, Senpere (Saint Pée sur Nivelle) (2011); *High Way*, Intervention at the HEC, Paris (2011); *Show*, Hbc, Berlin (2011); *Caras B del Videoarte en España* (B Sides of Videoart in Spain), Seoul, Bangkok, Sydney, Prague AECID/ Ministry of Foreign Affairs (2011-2012); “Livresse 14” Festival, Charleroi, Belgium (2010); “L’artha”, L’antenne, Donibane

(2009), *Todo cuanto amé formaba parte de tí*. PhotoEspaña/Instituto Cervantes, Madrid (2009), *Guerrilla*. Pole Culturelle, Pau. Francia (2009), 7 Bienal de Arte Leandre Cristòfol. Centro de Arte La Panera, Lleida. (2009), *Arte Lisboa*. Feria internacional, Galería Arteko. Lisboa (2009), *Frágil*. Centro Cultural de España, Montevideo (2009), Bienal d’ Anglet”, Anglet-Biarritz (2009), CIGE. China International Gallery Exposition, Shanghai (2009), *43 Artistas noveles 09*. Koldo Mitxelena, San Sebastián, *Hi Ha Mes Equips*. Barcelona, Galería Metronóm (2007), *Turiscopia*. Pati Llimoni. Barcelona (2006), *Buy-Self*, Palais de Tokyo. Paris (2004), *La vie çe zit des rêves*, FRAC Collection Aquitaine, Bordeaux; CAPC musée (2003), *Gaur Hemen Orain*. Museo de Bellas Artes, Bilbao (2003).

Ha impartido diversos talleres y conferencias en: Banff (Canada), Facultad de Bellas Artes Bilbao, Museo de San Telmo. San Sebastián, Escuela de Bellas Artes de Pekin, La Panera Centro de Arte. Lleida, École des Beaux-Arts de Bordeaux o Espacio Ciudad, La Casa Encendida, Musac, La Laboral, etc.

Premios y becas:

Primer premio Artistas Noveles de Gipuzkoa (2009), 1 Premio VTV Montehermoso (2006), 2 Premio Ihipi Oslo Architecture Cinema (2005), 1 Premio Festival de Vídeo de Leioa (2004), Subvenciones Artes Plásticas, Gobierno Vasco (2009, 2010 y 2012), Beca “Goazen Txinara” Proyecto participativo Rebrote, Pekín 2010...

Su obra se encuentra representada en diversas colecciones privadas, la Fundación Alfa Arte y Frac Aquitania.

www.juanaizpitarte.com

Lohizune (2010), *The Rise of Rad*. Torrance Art Museum, Los Angeles (2009), *Todo cuanto amé formaba parte de tí*. PhotoEspaña / Instituto Cervantes, Madril (2009), *Guerrilla*. Pole Culturelle, Paue. Frantzia (2009), Leandre Cristòfol, arte 7. biurtekoa. La Panera arte zentroa, Lleida. (2009), *Arte Lisboa*. Nazioarteko feria, Arteko galeria. Lisboa (2009), *Frágil*. Centro Cultural de España, Montevideo (2009), Biennale d’ Anglet”, Angelu-Miarritze (2009), CIGE. China International Gallery Exposition, Shanghai. (2009), *43. Artsita Berriak 09*. Koldo Mitxelena, Donostia, *Hi Ha Mes Equips*. Bartzelona, Galería Metronóm. (2007), *Turiscopia*. Pati Llimoni. Bartzelona (2006), *Buy-Self*, Palais de Tokyo. Paris (2004), *La vie çe zit des rêves*, FRAC Collection Aquitaine, Bordeaux; CAPC musée (2003), *Gaur Hemen Orain*. Bilboko Arte Ederren Museoa (2003).

Hainbat lantegi eta hitzaldi eman ditu: Banff (Kanada), Bilboko Arte Ederren Fakultatea, San Telmo Museoa. Donostia, Pekingo Arte Ederren Eskola, La Panera Centro de arte. Lleida, École des Beaux-Arts de Bordeaux edo Espacio Ciudad, Casa Encendida, Musac, La Laboral etab.

Sariak eta ikasle laguntzak:

Gipuzkoako Artista Berrientzako lehen saria (2009), VTV lehen saria Montehermoso (2006), 2. saria, Ihipi Oslo Architecture Cinema sarian (2005), 1. saria, Leioako bideo festibalean (2004), Arte Plastikoaerako Eusko Jaurilaritzaren diru-laguntzak (2009, 2010 eta 2012), “Goazen Txinara” Ikasle saria, Rebrote proiektu parte hartzailea, Pekin 2010...

Juan Aizpitarteren lana hainbat bilduma pribatutan dago, bai eta bi leku hauetan ere: Fundación Alfa Arte eta Frac Aquitania.

www.juanaizpitarte.com

Lohizune (Saint-Jean-de-Luz) (2010); *The Rise of Rad*, Torrance Art Museum, Los Angeles (2009); *Todo cuanto amé formaba parte de tí* (Everything I loved formed part of you), PhotoEspaña / Cervantes Institute, Madrid (2009); *Guerrilla*, Pole Culturelle, Pau. France (2009); 7th Leandre Cristófol Art Biennial, La Panera Art Centre, Lleida (2009); *Arte Lisboa*, International Fair, Arteko Gallery, Lisbon (2009); *Frágil* (Fragile), Spanish Cultural Centre, Montevideo (2009); “Anglet Biennial”, Anglet-Biarritz (2009); CIGE, China International Gallery Exposition, Shanghai (2009); *43 Artistas noveles 09* (43 new artists 09), Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián; *Hi Ha Mes Equips*, Barcelona, Metronóm Gallery (2007); *Turiscopia*, Pati Llimoni. Barcelona (2006); *Buy-Self*, Palais de Tokyo, Paris (2004); *La vie çè zit des rêves*, FRAC Collection Aquitaine, Bordeaux, CAPC Museum (2003); *Gaur Hemen Orain* (Today Here Now), Fine Arts Museum, Bilbao (2003).

He has taught various workshops and given talks in: Banff (Canada); the Faculty of Fine Arts, Bilbao; San Telmo Museum, Donostia-San Sebastián; The Beijing School of Fine Arts; The La Panera Art Centre, Lleida; The Bordeaux School of Fine Arts; and Espacio Ciudad, Casa Encendida, Musac, La Laboral, and so on.

Grants and awards:

First prize, New Artists in Gipuzkoa (2009); 1st Prize, VTV, Montehermoso (2006); 2nd Prize, Iphi Oslo Architecture Cinema (2005); 1st Prize, Leioa Video Festival (2004); Plastic Arts Subsidies, Basque Government (2009, 2010 and 2012); “Goazen Txinara” Grant, New Outbreak Participative Project, Beijing 2010, and so on.

His work is to be found represented in diverse private collections, the Alfa Arte Foundation and Frac Aquitaine.

www.juanaizpitarte.com

Saioa Olmo

Bilbao, 1976. Vive y trabaja en Bilbao. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, psicodramatista por el Instituto Español de Psicoterapia y Psicodrama Psicoanalítico, actualmente se encuentra realizando una investigación teórico-práctica de doctorado sobre arte participativo, dinámicas grupales y transformación del imaginario colectivo.

Como creadora Saioa Olmo se ha centrado en experimentar con nuevas posibilidades de relación de las personas con la experiencia artística mediante procesos artísticos colaborativos y participativos. Juega a desdibujar los límites entre: espacio de realidad y espacio de ficción; público y artista; experiencia y objeto; exhibición y creación. De manera premeditada, tiende a situar los proyectos en el campo expandido del arte, como forma de cuestionar y reflexionar sobre los mecanismos de configuración y legitimación del arte, desde la propia práctica artística. Considera que el arte tiene una gran capacidad de explorar el imaginario colectivo y de crear visiones divergentes sobre él y que por tanto puede contribuir en procesos de transformación social.

Ha trabajado sobre temáticas tales como la identidad colectiva y el territorio dentro de la línea de investigación *Euskadi*, con proyectos específicos desde una realidad concreta como: *Qué es Zumaiá para ti?* y *Andoain 2014* yendo de lo local a lo global con *Transnacional*. Junto a la productora de arte Consonni realizó el proyecto *Vuelven las Atracciones* sobre la ruina contemporánea y las proyecciones de futuro que podemos hacer a través de ella. El cruce entre arte, género y feminismo también ha sido una línea de trabajo importante con proyectos como *Wiki-historias*, *Galleteras Memoria*, *Coctelaciones* y *Optikak* en los que se ha buscado explorar nuestra realidad social desde una perspectiva de género, a través del arte, en colaboración con distintos grupos

Saioa Olmo

Bilbo, 1976. Bilbon bizi eta bertan egiten du lan. Euskal Herriko Unibertsitatearen Arte Ederren Fakultatearen lizentziaduna da, Espainiako Psikoterapia eta Psikodrama Psikoanalitikoko Institutuaren psikodramatista da eta, gaur egun, doktoradutza ikerketa teoriko-praktikoa egiten ari da, arte parte-hartzailiaz, talde dinamikez eta imajinario kolektiboaren aldatzeaz.

Sortzaile gisa, Saioa Olmok arreta jarri du pertsonen arte esperientziarekin lot ditzaketen harreman berriak lantzean, lankidetzazko arte prozesuen eta arte prozesu parte-hartzailleen bitartez. Mugak ezabatzeke jolasean ari da, pare hauen artean: errealitate espazioa eta fikzio espazioa; ikusleak eta artista; esperientzia eta objektua; erakustea eta sortzea. Proiektuak artearen espazio hedatuan jartzera jotzen du, nahita, artearen taxutze eta legitimatze mekanismoak zalantzan jarri eta haien gainean gogoeta egiteko asmoz. Arteak imajinario kolektiboa esploratzeko ahalmen handia duela eta haren gaineko ikuspen desberdinak sor ditzakeela uste du, eta horrela, gizartea aldatzeko prozesuetan lagundu dezakeela.

Identitate kolektiboa eta lurraldea hartu ditu, besteak beste, langaitzat, *Euskadi* ikerketa lerroaren barnean, errealitate jakin bati loturiko proiektu bereziekin, hala nola, *Qué es Zumaiá para ti? eta Andoain 2014*, edo tokikotik globalera joanik, *Transnacional* lanarekin. *Consonni* arte ekoiztetxearekin batera, *Vuelven las Atracciones* proiektua egin zuen, gaur egungo hondamenaren gainean eta hortik etorkizunerako egin ditzakegun proiektzioen gainean. Arte, genero eta feminismoaren arteko gurutzaketa ere lan ildo inportantea izan da, honako lan hauetan: *Wiki-historias*, *Galleteras Memoria*, *Coctelaciones eta Optikak*, zeinetan gure gizarte errealitatea, genero ikuspegi batez esploratu nahi izan duen, artearen bidez eta zenbait jende talderekin elkarlanean, genero bat

Saioa Olmo

Bilbao, 1976. She lives and works in Bilbao. Bachelor's degree in Fine Arts from the University of the Basque Country, psychodramatist through the Spanish Institute of Psychotherapy and Psychoanalytic Psychodrama, and currently undertaking theoretical-practical doctoral research on participative art, group dynamics and transformation of the collective imaginary.

As an artist, Saioa Olmo has focused on experimenting with new possibilities in the relationship of people to the artistic process through collaborative and participative artistic processes. She plays with blurring the boundaries between; the space of reality and the space of fiction; public and artist; experience and object; exhibition and creativity. In a premeditated way she tends to situate field projects extended from art, as a form of questioning and reflecting on the mechanisms by which art is configured and legitimated, out of artistic practice itself. She believes that art is very capable of exploring the collective imaginary and of creating diverging visions about this and that, therefore, it can contribute to processes of social transformation.

She has worked on subjects like collective identity and territory within the research topic Euskadi , with specific projects from a specific reality such as: *Qué es Zumaia para ti?* (What is Zumaia for you?) and *Andoain 2014*, and moving from the local to the global with *Transnacional*. Together with the art production company *Consonni* she completed the project *Vuelven las Atracciones* (The attractions return) about contemporary ruin and any future projections we might make through this. The crossroads between art, gender and feminism has been an important line of work with projects like *Wiki-historias* (Wiki-stories), *Galleteras Memoria* (Women Biscuit makers. Memory), *Coctelaciones* (Cocktailations) and *Optikak* (Optics), in which she sought to explore our social reality from a gender perspective, through art, in collaboration with different groups of people and seeking

de personas y con vocación de mitigar las desigualdades que subordinan un género a otro. Ha trabajado sobre los mecanismos del deseo y el imaginario social en iniciativas como *Deseos Indisciplinados*, *Inflando deseos* y *La Casa del Mago* como manera de descubrir cómo se construyen uno de los motores de nuestras acciones. Así mismo, el uso de dispositivos comunicacionales y la inquietud por llegar a un público amplio ha sido una constante que se ha podido apreciar en muchos de sus trabajos como *Emancipator Bubble*, una campaña de comunicación de un producto ficticio de emancipación para jóvenes.

Saioa ha participado en certámenes artísticos tales como *Divergentes*, *Madrid Abierto*, *Getxophoto* y *La Noche en Blanco* de Madrid, el *Festival Copylove-Zemos98* de Sevilla o las *Picnic Sessions del CA2M* de Móstoles. Ha realizado residencias artísticas en *Cittadellarte-Fundación Pistoletto* (Biella-Italia) y en *Felipa Manuela* (Madrid) y ha expuesto en espacios artísticos tales como la *Sala Rekalde* de Bilbao, el *EspaiDos-Sala Muncunill* de Terrassa, el *Espacio Bastero* de Andoain y el *Centro Montehermoso* de Vitoria-Gasteiz.

Ha contado con becas y ayudas de distintas entidades tales como: *Arteleku*, *Diputación Foral de Bizkaia*, *Centro Cultural Montehermoso*, *Gobierno Vasco* y *la UPV*.

Así mismo ha sido profesora de la facultad de *BBAA* de la *Universidad del País Vasco* y ha organizado talleres de arte y creatividad como *Skylab* para la organización *Tillt* de Suecia, *Pildoras Creativas* para *Conexiones Improbables* o *Nuevos Monstruos Vascos* para la colonia de creatividad *Dinamittak* de *Amasté* en *Arteleku*. También ha coordinado en distintas ediciones el programa *Aprendiendo a través del arte* del *Museo Guggenheim Bilbao*. Colabora puntualmente con medios especializados de arte como *A*Desk*.

www.ideatomics.com

bestearen mendean jartzen duten desberdinkeriak gutxitu asmoz. Desiraren mecanismoak eta gizarteen imaginarioa ere landu ditu, honako lan hauetan: *Deseos Indisciplinado*, *Inflando deseos* eta *La Casa del Mago*, gure ekintzen akuiluetako bat nola sortzen den bilatu asmoz. Era berean, komunikazio dispositiboak erabiltzea eta publiko zabalari iristeko kezka etengabe interesatu zaizkio eta haren lan askotan islatuak dira, hala nola, *Emancipator Bubble* lanean, hau da, gazteen-tzako emantzipazioarako gezurrezko produktu baten komunikazio kanpaina bat erakusten duen lanean.

Saioak arte sariketa zenbaitetan hartu du parte: *Divergentes*, *Madrid Abierto*, *Getxophoto* eta *Madrieko La Noche en Blanco*, *Sevillako Copylove-Zemos98* festibalean edo *Mostoles-eko CA2Mren Picnic Sessions* direlakoetan. Arte egoitzak egin ditu, bi leku hauetan: *Cittadellarte-Fundación Pistoletto* (Biella-Italia) eta *Felipa Manuela* (Madri), eta zenbait arte lekutan erakusketak egin ditu: *Bilboko Rekalde* aretoan, *Terrassa-ko EspaiDos-Sala Muncunill* izenekoan, *Andoaingo Espacio Bastero* delakoan eta *Gasteizko Montehermoso* zentroan.

Hainbat erakunderen ikasle laguntza eta bestelako laguntzak jaso ditu: *Arteleku*, *Bizkaiko Foru Aldundia*, *Montehermoso Kulturgunea*, *Eusko Jaurlaritza* eta *EHU*.

Era berean, *Euskal Herriko Unibertsitatearen Arte Ederren Fakultatearen* irakasle izan da eta honako arte eta sorkuntza lantegi hauek antolatu ditu: *Skylab*, *Suediako Tillt* erakundearentzat, *Pildoras Creativas*, *Conexiones Improbables* izenekoarentzat, edota *Nuevos Monstruos Vascos* *Artelekuko Amasté-ren Dinamittak* sorkuntza koloniarako. Zenbait urtetan, *Bilboko Guggenheim museoaren* *Aprendiendo a través del arte* programa ere koordinatu du. Noiz edo noiz, *A*Desk* edo antzeko arte hedabide espezialduetan idazten du.

www.ideatomics.com

to mitigate the inequalities which subordinate one gender to another. She has worked on mechanisms of desire and the social imaginary in initiatives like *Deseos Indisciplinados* (Undisciplined desires), *Inflando deseos* (Inflating desires) and *La Casa del Mago* (The wizard's house), as a way of discovering how one of the driving forces of our actions is constructed. Likewise, her use of communicational devices and her need to reach a widespread public have been constants which can be appreciated in many of her works, such as *Emancipator Bubble*, a publicity campaign for a fictitious product to help young people become independent. Olmo has participated in artistic contests like *Divergentes*, *Madrid Abierto*, *Getxophoto* and *La Noche en Blanco* in Madrid, the *Copylove-Zemos98* Festival in Seville and the *CA2M Picnic Sessions* in Móstoles. She has been an artist in residence at the *Cittadellarte-Pistoletto Foundation* (Biella, Italy) and at *Felipa Manuela* (Madrid), and has exhibited in artistic sites like the *Rekalde Exhibition Hall* in Bilbao, the *EspaiDos-Sala Muncunill* in Terrassa, the *Espacio Bastero* in Andoain and the *Montehermoso Centre* in Vitoria-Gasteiz.

She has been awarded grants and aid by different bodies, such as: *Arteleku*, the Provincial Council of Bizkaia, the *Montehermoso Cultural Centre*, the Basque Government and the UPV-EHU.

Likewise, she has lectured at the Faculty of Fine Arts in the University of the Basque Country and has organised art and creativity workshops like *Skylab* for the *Tillt* organisation in Sweden, *Pildoras Creativas* (Creative pills) for *Conexiones Improbables* and *Nuevos Monstruos Vascos* (New Basque Monsters) for the creative colony *Dinamittak de Amasté* in *Arteleku*. On several occasions she has also coordinated the programme *Aprendiendo a través del arte* (Learning through art) for the *Guggenheim Museum Bilbao*. She regularly collaborates with specialist art media such as *A*Desk*.

www.ideatomics.com

Sra Polaroiska

Alaitz Arenzana (Bilbao, 1976) y María Ibarretxe (Bilbao, 1977) son las creadoras de *Sra Polaroiska en sillón de taller*.

Alaitz Arenzana es licenciada en Comunicación Audiovisual. Alterna la creación en cine y video experimental con la realización de programas de TV, publicidad y documentales. María Ibarretxe, diplomada en Arte dramático, proviene del mundo de la creación escénica y de la performance además de trabajar como bailarina y actriz en diferentes compañías. Su colaboración ha supuesto la permeabilidad de estos dos medios en un lugar intermedio.

La obra audiovisual de *Sra Polaroiska en sillón de taller* gira en torno al arte de acción, la creación escénica y coreográfica. Su trabajo se basa en la búsqueda de otros espacios y lenguajes, donde el cuerpo y su relación con el espacio en el que se encuentra es siempre el principal protagonista. Ellas huyen de las estructuras convencionales de narración y de los conceptos cerrados al espectador. Sus obras, intencionalmente ambiguas, juegan con los roles asociados al cuerpo, desestabilizando la mirada del que observa, obligándole a posicionarse en aquello que está viendo. El espectador se sumerge por completo en su mundo, en el espacio que ellas han creado. Un espacio sin embargo abierto, en el que existen múltiples interpretaciones, tantas como las miradas que han observado lo ocurrido en pantalla.

Selección de exposiciones:

Colectiva *Odi et Amo*. Bilbao Arte (2012), muestra itinerante ERTIBIL. Sala Rekalde, Bilbao (2012), muestra ARTESHOP BILBAO, estreno de la instalación coreográfica *Sergei* en Alhondiga Bilbao. Ruemaniak (2012), exposición individual *Estaré aquí mismo*. Centro Cultural Bastero, Andoain (2011), Festival Movs. Museo Reina Sofía & Mercats de las

Sra Polaroiska

Alaitz Arenzanak (Bilbo, 1976) eta María Ibarretxek (Bilbo, 1977) dute sortu *Sra Polaroiska en sillón de taller*. Alaitz Arenzana Ikus-entzunezko Komunikazio lizentziaduna da. Zinema eta bideo esperimentaleko sorkuntza egitearekin batera, telebistako programak, publikizitatea eta dokumentalak egiten ditu. Maria Ibarretxe, Antzerki artean diplomaduna, antzerki sorkuntzaren eta arte ekintzen mundutik dator, hainbat konpainiatan dantzari eta aktore aritzeaz gain. Bien lankidetzak bi giro hauek erdibideko leku batean elkartu ditu.

Sra Polaroiska en sillón de taller bikotearen ikus-entzunezko lana ekintza artearen eta antzerki eta koreografia sorkuntzaren inguruan landua da. Beste espazio eta hizkuntzen bila dabilta, non gorputza eta dagoen espazioarekin duen harremana baitira beti protagonista nagusi. Kontatze egitura ohikoetatik ihes, ikusleari itxirik diren kontzeptuetatik ihes dabilta. Haien lanak nahita dira anbiguoak, eta gorputzari loturiko roletan jolasten dira, ikusten ari denaren begiradaren egonkortasuna hautsiz, ikusten ari den horretan kokatzera behartuz. Ikuslea guztiz murgiltzen da haien munduan, haiek sortu duten espazioan. Espazio irekia da, halere, non hainbat eta hainbat interpretazio posible diren, pantailan gertatu dena ikusi duten begirada adina interpretazio, hain zuzen.

Erakusketa hautuak:

Colectiva *Odi et Amo*. Bilbao Arte (2012), ERTIBIL erakusketa ibiltaria. Rekalde aretoa, Bilbo (2012), ARTESHOP BILBAO erakusketa, Bilboko Alondegian, *Sergei* koreografia muntadura ezartzea. Ruemaniak (2012), bakarkako erakusketa *Estaré aquí mismo*. Bastero Kulturgunea, Andoain. (2011), Festival Movs. Museo Reina Sofía & Mercats de las Flors,

Sra Polaroiska

Alaitz Arenzana (Bilbao, 1976) and María Ibarretxe (Bilbao, 1977) are the artists in *Sra Polaroiska en sillón de taller*. Alaitz Arenzana has a bachelor's degree in Audio-visual Communication. She alternates between creating experimental film and video and producing TV programmes, publicity and documentaries. María Ibarretxe has a diploma in Dramatic Art and comes from the world of theatrical art and performance, as well as working as a dancer and actress in different companies. Her collaboration has implied the permeability of these two mediums in an intermediate site.

The audio-visual work of *Sra Polaroiska en sillón de taller* revolves around the art of action, theatrical art and choreography. Its work is based on the search for other spaces and languages, where the body and its relationship with the space in which it finds itself is always the main protagonist. They avoid conventional structures of narration and closed concepts for the spectator. Their works, intentionally ambiguous, play with roles associated with the body, destabilising the gaze of anyone observing them and obliging onlookers to position themselves in that which they are looking at. The spectator is submerged into a strangely unreal and particular atmosphere, whether in the space which they create or which they make use of. It is, however, an open space in which multiple interpretations exist, as many as the gazes of the spectator on observing and attempting to decipher what is happening onscreen.

Selection of exhibitions:

Collectively, *Odi et Amo*, Bilbao Arte (2012); travelling exhibit ERTIBIL, Rekalde Exhibition Hall, Bilbao (2012); exhibit ARTESHOP BILBAO, premiere of the choreographical installation *Sergei* in the Alhondiga Bilbao, Ruemaniak (2012); individual exhibition *Estaré aquí mismo* (I'll be right here), Bastero Cultural Centre, Andoain (2011); Movs. Festival, Museo Reina Sofía & Mer-

Flors, Madrid (2010), exposición *Antes que todo*. CA2M. Madrid (2010), exposición *Contraseñas. Ciclo10*. Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2010), Kimuak 2010, exposición individual *The Physical destruction. Together to destroy*. Sra. Polaroiska, Fundación Bilbaoarte (2009), *Zeinuetatik*. Instituto Cervantes, Estocolmo (2009), *D-generaciones: Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Instituto Cervantes de Manchester, Estocolmo y Milán (2009), Festival de Cine de Madrid - PNR / Vídeo & Artes Digitales - VAD Girona (2009), Dantzaldia 09. Bilbao / Zinebi EX-IS, Bilbao (2009), CALYPSO. *Procesos de aprendizaje artístico*. Sala Rekalde (2008), VAD 2008, Girona, EXIS ZINEBI, Bilbao. (2007/08), 1, 2, 3 *Vanguardias - El Arte como Arte contextual - Cine - Arte entre el experimento y el archivo*. Sala Rekalde. Dic 07-Mar 08 (2008), *D-generaciones: Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Instituto Cervantes, Toulouse, Praga, Nueva York y Festival de cine de Gran Canarias (2008), Optica 2007. Fest Intern de Video Arte de Gijón (2007), Festival Des Cinémas Différents, Paris 07. (2007), *Digitalizar lo Efímero, creación escénica y documentación. Videofronteras*. Facultad BBAA de Cuenca, Facultad de Filosofía de Alcalá de Henares; La Casa Encendida, Madrid. (2007), *Incógnitas: Cartografías del Arte Contemporáneo en Euskadi*. Museo Guggenheim Bilbao (2007), Taste Festival, Stuck kunstencentrum, Leuven (2007), muestra de Arte Itinerante Ertibil 07, Festival IndieLisboa / Festival Baumann, Terrassa / Festival de Cine de Girona / VAD. Festival Internacional de Vídeo y Artes Digitales de Girona (2008), Muestra de Arte Injuve 03. Sala Amadis / Círculo de Bellas Artes. Madrid (2004).

Becas y premios:

Primer premio Ertibil. Muestra itinerante de arte vasco. Diputación de Vizcaya (2012), Subvención para la producción coreográfica. Departamento de Cultura del Gobierno Vasco (2011), Subvención para la producción de artes visuales. Departamento de Cultura de Gobierno Vasco (2011), Beca A.I.R Laboratory program, Artist in Residence. Centrum

Madril. (2010), *Antes que todo* erakusketa. CAM2. Madril (2010), Erakusketa *Contraseñas. Ciclo10*. Montehermoso, Gasteiz (2010), Kimuak 2010, bakarkako erakusketa *The Physical destruction. Together to destroy*. Sra. Polaroiska, Fundación Bilbaoarte (2009), *Zeinuetatik*. Instituto Cervantes, Estocolmo (2009), *D-generaciones: Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Instituto Cervantes: Manchester, Stockholm eta Milan (2009), Fest. de Cine de Madrid - PNR / Vídeo & Artes Digitales - VAD Girona (2009), Dantzaldia 09. Bilbo / Zinebi EX-IS, Bilbo (2009), CALYPSO. *Procesos de aprendizaje artístico*. Rekalde aretoa (2008), VAD 2008, Girona, EXIS ZINEBI, Bilbo. (2007/08), 1, 2, 3 *Vanguardias - EL Arte como Arte contextual - Cine - Arte entre el experimento y el archivo*. Rekalde aretoa. 07ko abend.-08ko martx. (2008), *D-generaciones: Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Instituto Cervantes, Frantziako Tolosa, Praga, New York eta Festival de Cine de Gran Canarias. (2008), Optica 2007. Fest Intern de Video Arte de Gijón (2007), Festival Des Cinémas Différents, Paris 07. (2007), *Digitalizar lo Efímero, creación escénica y documentación. Videofronteras*. Facultad BBAA de Cuenca, Facultad de Filosofía de Alcalá de Henares; La Casa Encendida, Madril. (2007), *Incógnitas: Cartografías del Arte Contemporáneo en Euskadi*. Guggenheim Museoa, Bilbo. (2007), Taste Festival, Stuck kunstencentrum, Leuven (2007), muestra de Arte Itinerante Ertibil 07, Festival IndieLisboa / Festival Baumann, Terrassa / Festival de Cine de Girona / VAD. Festival Inter. de Video y Artes digitales de Girona (2008), Muestra de Arte Injuve 03. Sala Amadis / Círculo de Bellas Artes. Madril (2004).

Ikasle laguntzak eta sariak:

Lehen saria Ertibil. Euskal artearen erakusketa ibiltaria. Bizkaiko Foru Aldundia (2012), Koreografia ekoizteko Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailaren dirulaguntza (2011), Irudi bidezko arteak ekoizteko Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailaren dirulaguntza (2011), Ikasle laguntza: A.I.R Laboratory program, Artist in Residence. Centrum Sztuki Wspol-

cats de las Flors, Madrid (2010); exposition *Antes que todo* (Before everything), CAM2, Madrid (2010); exposition *Contraseñas. Ciclo10* (Passwords. Cycle 10), Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2010); Kimuak 2010, individual exposition *The Physical destruction. Together to destroy*, Sra. Polariska, Bilbaoarte Foundation (2009); *Zeinuetatik* (Out of gestures), Cervantes Institute, Stockholm (2009); *D-generaciones: Experiencias subterráneas de la no ficción española* (D-generations: Subterranean experiences of Spanish non-fiction), Cervantes Institute in Manchester, Stockholm and Milan (2009); Madrid Film Festival - PNR / Video & Artes Digitales - VAD Girona (2009); Dantzaldia 09. Bilbao / Zinebi EX-IS, Bilbao (2009); CALYPSO. *Procesos de aprendizaje artístico* (CALPYSO. Processes of artistic learning), Rekalde Exhibition Hall (2008); VAD 2008, Girona; EXIS ZINEBI, Bilbao (2007/08); 1, 2, 3 *Vanguardias - EL Arte como Arte contextual - Cine - Arte entre el experimento y el archivo* (1, 2, 3 Avant-gardes – Art as contextual Art -Film -Art between experiment and archive) Rekalde Exhibition Hall, Dec 07-Mar 08 (2008); *D-generaciones: Experiencias subterráneas de la no ficción española*, Cervantes Institute, Toulouse, Prague, New York and the Gran Canarias Film Festival (2008); Optica 2007; Gijón International Festival of Video Art (2007); Different Cinemas Film Festival, Paris 07 (2007); *Digitalizar lo Efímero, creación escénica y documentación. Videofronteras* (Digitalising the ephemeral, theatrical creativity and documentation. Videofrontiers), Faculty of Fine Arts, Cuenca, Faculty of Philosophy, Alcalá de Henares; La Casa Encendida, Madrid. (2007); *Incógnitas: Cartografías del Arte Contemporáneo en Euskadi* (Mysteries: Cartographies of Contemporary Art in the Basque Country), Guggenheim Museum Bilbao (2007); Taste Festival, Stuck kunstencentrum, Leuven (2007); travelling art exhibit Ertibil 07, IndieLisboa Festival / Baumann Festival, Terrassa / Girona Film Festival / VAD. International Video and Digital Arts Festival, Girona (2008); Injuve 03 Art Exhibit, Amadís Exhibition Hall / Círculo de Bellas Artes, Madrid (2004).

Grants and awards:

First prize, Ertibil, Travelling exhibit of Basque art, Provincial

Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Varsovia (2008), Beca Residente Fundación Bilbao Arte (2008), Subvención para la producción coreográfica. Dpto de Cultura del Gobierno Vasco (2008), Primer premio Rolling Rollak con la serie fotográfica *Dios es una chavala manca II*, organizado por Pripublikarrak & Nontzeberri (2008), Beca de Artes Visuales e Imagen de Síntesis. Diputación Foral de Bizkaia. (2007), Subvención del Gobierno Vasco - Realización de Cortometrajes (2005), Ayuda a la Creación Coreográfica del Gobierno Vasco (2004), Premio Audiovisual Injuve. Instituto de la Juventud. Madrid (2003), Premio Mejor Banda Sonora Original MECAL 2003, CCCB, Barcelona (2003).

Zuhar Iruretagoiena

Zarautz, 1981. Vive y trabaja en Bilbao.

Licenciada en Bellas Artes. Universidad del País Vasco U.P. V./E.H.U. en 1995 y Master en Artes Digitales. Universidad Pompeu Fabra (IUA/UPF), Barcelona (2006).

El trabajo de Zuhar parte de una fuerte influencia de la escultura en el sentido tradicional más específico de lo que fue llamada “Nueva escultura vasca” en los ochenta, a partir de ahí ella intenta liberar masa y espacio para fraguar nuevos contextos de exploración donde el cuerpo, la reivindicación de la imagen de la mujer o la constitución de retos ante situaciones extremas vehiculan nuevos dispositivos de puesta en escena y exploración de roles y actitudes.

Exposiciones individuales:

Vexations. Museo Guggenheim y Sala Rekalde, Bilbao (2012), *I was there*. Torre Ariz, Basauri (2011), *Coreografías del esfuerzo / Ahaleginaren dantzak*. Fundación Bilbaoarte, Bilbao

zesnej Zamek Ujazdowski. Varsovia (2008), Egoiliar ikasle laguntza, Fundación Bilbao Arte (2008), Koreografía ekointzeko Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailaren dirulaguntza (2008), Rolling Rollak lehen saria, argazki sail honekin: “Dios es una chavala manca II”, antolatzaile: Pripublikarrak & Nontzeberri (2008), Irudi bidezko Arteen eta Sintesiko Irudien Ikasle laguntza. Bizkaiko Foru Aldundia. (2007), Eusko Jaurlaritzaren dirulaguntza – Film laburrak egitea. (2005), Koreografía sorkuntzarako Eusko Jaurlaritzaren laguntza. (2004), Injuve Ikus-entzunezko Saria. Instituto de la Juventud. Madril (2003), Jatorrizko Hots Banda Onenaren Saria MECAL 2003, CCCB, Bartzelona (2003).

Zuhar Iruretagoiena

Zarautz, 1981. Bilbon bizi da eta lanean ere bertan da.

Arte Ederretako lizentziaduna, Euskal Herriko Unibertsitatean (UPV/EHU) 1995. urtean, eta Arte Digitaletako masterduna, Pompeu Fabra unibertsitatean (IUA/UPF), Bartzelona (2006).

Zuharren lana eskulturaren eraginpean abiatzen da, hain zuzen ere, lauogeietan “Euskal eskultura berria” deitua izan zenaren ohiko esanahi berezkoari jarraiki. Hortik abiaturik, masa eta espazioa askatzen saiatzen da eta esploraziorako testuinguru berriak sortzen, zeinetan gorputzak, emakumeen irudiaren errebinkazioak edota muturreko egoeren aurreko erronkak sortzeak bide ematen dute rolen eta jarrearen esploratu eta taularatzeko dispositibo berrietarako.

Bakarkako erakusketak:

Vexations. Guggenheim Museoa eta Rekalde aretoa, Bilbo (2012), *Gipuzkoako Artista Berriak/Artista nóveles Guipuzcoa-*

Council of Bizkaia (2012); Subsidy for choreographic production, Department of Culture, Basque Government (2011); Subsidy for visual arts production, Department of Culture, Basque Government (2011); A.I.R Laboratory program grant, Artist in Residence, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warsaw (2008); Residence Grant, Bilbao Arte Foundation (2008); Subsidy for choreographic production, Department of Culture, Basque Government (2008); Rolling Rollak first prize for the photographic series “Dios es una chavala manca II” (God is a one-armed girl II), organised by Pripublikarrak & Nontzeberri (2008); Visual Arts and Synthesis Image Grant, Provincial Council of Bizkaia (2007); Basque Government subsidy for the making of short films (2005); Basque Government aid for Choreographic Creativity (2004); Injuve Audio-visual Prize, Youth Institute, Madrid (2003); Best Original Soundtrack Prize MECAL 2003, CCCB, Barcelona (2003).

Zuhar Iruretagoiena

Zarautz, 1981. She lives and works in Bilbao.

Bachelor’s degree in Fine Arts from the University of the Basque Country, UPV/EHU, in 2005, and a Master’s degree in Digital Arts, Pompeu Fabra University (IUA/UPF), Barcelona (2006).

Iruretagoiena’s work is strongly influenced by sculpture in the most specific traditional sense of what used to be called “New Basque Sculpture” in the 1980s. From this base, she tries to liberate mass and space in order to forge new contexts of exploration in which the body, protest at the image of women and the constitution of challenges faced with extreme situations lead to new devices to stage and explore roles and attitudes.

Individual exhibitions:

Vexations, Guggenheim Museum Bilbao and Rekalde Exhibition Hall, Bilbao (2012); New Gipuzkoan Artists, KM Donos-

(2009), *Kein titel zeitlos*. Monterhemoso. Vitoria- Gazteiz (2009), *Afrikan zehar*. Galería Ispiluarte. Zarautz (2007).

Exposiciones colectivas:

Artistas Noveles Guipuzcoanos. Koldo Mitxelena, Donostia (2011), À bout de soufflé. Sala de Exposiciones BBK, Bilbao (2010), *Love me tender*. Sala de Exposiciones UPV/EHU, Leioa y Sala DENDARABA. Vitoria-Gasteiz (2010), *Bilboarte New Yorken*. The Gabarron Foundation. New York (2009), Ertibil 2009. Exposición itinerante. (2009), c-art. Galerie Prantl & Boch Bregenz Austria. Zwei monate in einem, (2008), *Beldurarentzat Beranduegi*. Sala de Cultura de Egia. Donostia-San Sebastián (2008), Ertibil 2008. Exposición itinerante (2008), Generación 2008, *Zinebi*, *Historias de un minuto*, (2007), Getxo Arte. Feria de las Artes Emergentes del País Vasco. Getxo (2007), *Sisif s*. Sala de Exposiciones UPV, Lejona (2006), *Zarautzart*. Sala de Exposiciones Sanz Enea, Zarautz (2006), *Lupa e Imán*. Arteleku. Donostia-San Sebastián (2005), *Jóvenes Artistas Audiovisuales*. Sala de Exposiciones BBVA, Bilbao (2005), *Alumnos de Bellas Artes*. Sala de Exposiciones Sanz Enea. Zarautz (2005), Getxo Arte. Feria de las Artes Emergentes del País Vasco. Getxo (2005), Zarauzko argazkizaleak. Sala de Exposiciones Sanz Enea. Zarautz (2005), Getxo Arte. Feria de las Artes Emergentes del País Vasco. Getxo (2004), *Jóvenes Artistas Audiovisuales*. Sala de Exposiciones BBVA, Bilbao (2004), *Argazkizaleak*. Sala de Exposiciones Torre Luzea. Zarautz (2004), *Exposición Alumnos Erasmus*. Sala Municipal de Barakaldo, (Barakaldo) y Sala UPV de Vitoria-Gasteiz (2004).

Becas y premios:

Proyecto Seleccionado Sala 103B Guggenheim Museum Bilbao (2012), Beca Residencia Sala Rekalde, Nekatoenea Residence D’Artistes, Hendaya, Francia (2011), Primer premio Artistas Noveles Guipuzcoanos (2011), Beca / Ayuda a la creación del Gobierno Vasco/ Eusko Jaurlaritza (2010), Beca

nos. KM Donostia (2011), *I was there*. Ariz dorrea, Basauri. (2011), *Coreografías del esfuerzo / Ahaleginaren dantzak*. Fundación Bilbaoarte, Bilbo (2009), *Kein titel zeitlos*. Monterhemoso. Gazteiz (2009), *Afrikan zehar*. Ispiluarte galeria, Zarautz (2007).

Taldeko erakusketak:

Gipuzkoako Artista Berriak/Artistas Noveles Guipuzcoanos. Koldo Mitxelena, Donostia (2011), À bout de soufflé. BBK Erakusketa aretoa, Bilbo (2010), *Love me tender*. UPV-EHuren erakusketa aretoa, Leioa eta DENDARABA aretoa. Gasteiz (2010), *Bilboarte New Yorken*. The Gabarron Foundation. New York (2009), Ertibil 2009. Erakusketa ibiltaria. (2009), c-art Galerie Prantl & Boch Bregenz Austria. Zwei monate in einem, (2008), *Beldurarentzat Beranduegi*. Egiako Kultur aretoa. Donostia (2008), Ertibil 2008. Erakusketa ibiltaria. (2008), Generación 2008, *Zinebi*, *Historias de un minuto*, (2007), Getxo Arte. Feria de las Artes Emergentes del País Vasco/Euskal Herriko Gora bideko Arteen Feria. Getxo. (2007), *Sisif s*. UPV-EHuren erakusketa aretoa, Leioa (2006), *Zarautzart*. Sanz Enea erakusketa aretoa, Zarautz (2006), *Lupa e Imán*. Arteleku. Donostia (2005), *Jóvenes Artistas Audiovisuales/Ikus-entzunezkoen Artista Gazteak*. BBVA erakusketa aretoa, Bilbo (2005), *Bellas Artes/Arte ederrak*. Sanz Enea erakusketa aretoa. Zarautz (2005), Getxo Arte. Feria de las Artes Emergentes del País Vasco/Euskal Herriko Gora bideko Arteen Feria. Getxo. (2005), Zarauzko argazkizaleak. Sanz Enea erakusketa aretoa. Zarautz (2005), Getxo Arte. Feria de las Artes Emergentes del País Vasco/Euskal Herriko Gora bideko Arteen Feria. Getxo (2004), *Jóvenes Artistas Audiovisuales/Ikus-entzunezkoen Artista Gazteak*. BBVA erakusketa aretoa, Bilbo. (2004), *Argazkizaleak*. Torre Luzea erakusketa aretoa. Zarautz (2004), *Exposición Alumnos Erasmus/ Erasmus ikasleen Erakusketa*. Barakaldoko udal aretoa, (Barakaldo) eta Gasteizko UPV-EHuren aretoa (2004).

tia-San Sebastián (2011); *I was there*, Torre Ariz, Basauri. (2011); *Coreografías del esfuerzo / Ahaleginaren dantzak* (Effort choreographies), Bilbaoarte Foundation, Bilbao (2009); *Kein titel zeitlos*. Monterhemoso, Vitoria-Gasteiz (2009); *Afrikan zehar* (Across Africa), Ispiluarde Gallery, Zarautz (2007).

Collective exhibitions:

Artistas Noveles Guipuzcoanos, Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián (2011); À bout de soufflé, BBK Exhibition Hall, Bilbao (2010); *Love me tender*, Exhibition Hall, UPV/EHU, Leioa and the DENDARABA Exhibition Hall, Vitoria-Gasteiz (2010); *Bilboarte New Yorken* (Bilbaoarte in New York), The Gabarron Foundation, New York (2009); Ertibil 2009, Travelling Exhibition (2009); *c-art*, Prantl & Boch Gallery, Bregenz, Austria, Zwei monate in einem (2008); *Beldurrarentzat Beranduegi* (Too late for fear), Egia Cultural Hall, Donostia-San Sebastian (2008); Ertibil 2008, Travelling Exhibition (2008); *Generación 2008; Zinebi, Historias de un minuto* (One-minute stories) (2007); Getxo Arte, Emerging Basque Arts Fair, Getxo (2007); Sisif s, Exhibition Hall, UPV/EHU, Leioa (2006); *Zarautzart*, Sanz Enea Exhibition Hall, Zarautz (2006); *Lupa e Imán* (Lupa and Iman), Arteleku, Donostia-San Sebastián (2005); *Jóvenes Artistas Audiovisuales* (Young audio-visual artists), BBVA Exhibition Hall, Bilbao (2005); *Bellas Artes* (Fine arts), Sanz Enea Exhibition Hall, Zarautz (2005); Getxo Arte, Emerging Basque Arts Fair, Getxo (2005); *Zarauzko argazkizaleak* (Zarautz photo enthusiasts), Sanz Enea Exhibition Hall, Zarautz (2005); Getxo Arte, Emerging Basque Arts Fair, Getxo (2004); *Jóvenes Artistas Audiovisuales*, BBVA Exhibition Hall, Bilbao (2004); *Argazkizaleak*, Torre Luzea Exhibition Hall, Zarautz (2004); *Exposición Alumnos Erasmus* (Erasmus Students Exhibition), Municipal Hall of Barakaldo, Barakaldo and the UPV-EHU Hall, Vitoria-Gasteiz (2004).

Grants and Awards:

Selected Project, Room 103B, Guggenheim Museum Bilbao (2012); Residence Grant, Rekalde Exhibition Hall, Nekatoenea Residence D'Artistes, Hendaia (Hendaye), France (2011); First

Vicerrectorado de Euskera para la tesis Doctoral (2010), Primer premio Ertibil 2009, Exposición itinerante (2009), Primer premio Generación 2008, Beca Residencia KUNSTHAUS Bregenz. Austria (2008), Beca de residencia Espacio de cesión temporal. Fundación Bilbaoarte (2008), Beca Creación Artística Diputación Foral de Guipúzcoa. (2004), Selección Euskarte, certamen MID-e. Muestra Internacional desde Euskadi (2004).

www.zuhar.es

Ikasle laguntzak eta sariak:

Proiektu Hautatua, 103B aretoa Guggenheim Museum, Bilbo (2012), Egoitza ikasle laguntza, Rekalde aretoa, Nekatoenea Residence D'Artistes/Artisten egoitza, Hendaia, Frantzia (2011), Gipuzkoako Artista Berrien lehen saria, (2011), Eusko Jaurlaritzaren sorkuntza laguntza (2010), Euskara Errektoreordetzaren ikasle laguntza, doktoradutza tesirako (2010), Lehen saria, Ertibil 2009, Erakusketa ibiltaria. (2009), Lehen saria, Generación 2008, Egoitza Ikasle laguntza KUNSTHAUS Bregenz. Austria (2008), Egoitza ikasle laguntza, aldi baterako espazioa uztea. Fundación Bilbaoarte (2008), Arte sorkuntzarako Gipuzkoako Foru Aldundiaren ikasle laguntza. (2004), Euskarte hautatua, MIDE sariketa. Nazioarteko erakusketa Euskaditik (2004).

www.zuhar.es

prize, New Gipuzkoan Artists (2011); Creative Grant /Aid, Basque Government (2010); Deputy Vice-chancellor's Basque Grant for a Doctoral thesis (2010); Ertibil First prize, Travelling Exhibition (2009); First prize, Generación 2008, Residence Grant KUNSTHAUS, Bregenz. Austria (2008), Temporary cession of space residence grant, Bilbaoarte Foundation (2008); Artistic Creativity Grant, Provincial Council of Gipuzkoa (2004); Euskarte Selection, MID-e contest, International Exhibit from the Basque Country (2004).

www.zuhar.es

[ESP]

De la estirpe de Mari	
(O deconstruyendo el mito)	5
1.1 Filogénesis	27
1.2 Evolución contemporánea	63
1.3 Protomomentos para una nueva era	77
1.4 Filtros, influjos y caldos de cultivo	93
1.5 8 obras / 11 artistas	119
1.6 Bibliografía	147
Apéndice 1 / Apéndice 2 / Apéndice 3	148
Relación de obras y sinopsis	153
2.1 Relación de obras	155
2.2 Sinopsis	165
Biografías	175

[ENG]

From the lineage of Mari	
(Or deconstructing the myth)	5
1.1 Phylogenesis	28
1.2 Contemporary evolution	64
1.3 Proto moments for a new era	78
1.4 Filters, influxes and breeding grounds	94
1.5 8 Works/ 11 Artists	120
1.6 Bibliography	147
Appendix 1 / Appendix 2 / Appendix 3	148
List of works and synopsis	153
2.1 List of works	155
2.2 Synopsis	166
Biographies	175

[EUS]

Mariren leinuko	
(Edo mitoa deseraikitzen)	5
1.1 Filogenia	27
1.2 Bilakaera garaikidea	63
1.3 Aro berri baterako protounek	77
1.4 Irazkiak, eraginak eta haztegiak	93
1.5 8 Obra/ 11 Artista	119
1.6 Bibliografia	147
1 Eranskina / 2 Eranskina / 3 Eranskina	148
Obren zerrenda eta laburpena	153
2.1 Obren zerrenda	155
2.2 Laburpena	165
Biografiak	175



BASQUE COUNTRY

Título del proyecto
GAUR (sic)

Comisaria
Nekane Aramburu

Textos
Nekane Aramburu

Maquetación
Ana Carlota Cano

Coordinación técnica AECID
Sara Díez Ortiz de Uriarte

Coordinación técnica Etxepare
Kizkitza Galarza



© de las imágenes: sus autores

Los textos de esta publicación se editan
bajo licencia Creative Commons:
Reconocimiento del autor/
Sin fines de lucro/Sin obra derivada.



BASQUE COUNTRY



Impresión: Gráficas Dosbi
Depósito Legal: M-13748-2014
NIPO: 502-14-030-X
ISBN: 978-84-616-7799-3

Esta publicación ha sido posible gracias a la Cooperación Española a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y al Instituto Vasco Etxepare/Etxepare Euskal Instituta. El contenido de la misma es responsabilidad exclusiva de la autora de los textos.



De la estirpe de Mari (O deconstruyendo el mito)

Mariren leinuko (Edo mitoa deseraikitzen)

From the lineage of Mari (Or deconstructing the myth)

Nekane Aramburu



[ESP]

Se hizo mucha historia del arte vasco relacionando madera, piedra y hierro con territorio, cultura y tradición en dosis diversas según periodos y tendencias. Luego se desarrollaron otras historias más formalistas con relatos unívocos muy documentados, y casi todas nos remiten a un momento primigenio.

GAUR, significa en euskera “hoy”, y fue el nombre que tomaron los ocho artistas del primer grupo de la Escuela Vasca en 1966. Un colectivo que nació en Guipúzcoa con la intención de recuperar el diálogo y la relación con la vanguardia internacional y que acabó convirtiéndose en pionero en la manera de abordar determinados aspectos artísticos y de pensamiento, siendo un punto de referencia internacional sobre todo por el carisma de las personalidades que lo integraron de forma pasajera, más que por la cohesión del grupo que duró hasta 1969, aunque algunas de las relaciones personales se mantuvieron dando lugar a legendarias amistades, como también lo fueron las enemistades.

Griselda Pollock alude con frecuencia a la inexistencia de una narrativa coherente, y a la necesidad de construcción de las historias del arte como una función política y de compromiso con el presente, en su caso sobretodo en referencia a la urgencia de constituir una narrativa feminista de la historia del arte.

La labor del comisario no puede ser ajena a esa dimensión política, la de enfrentarse a una Historia que ha sido unidireccional atendida desde versiones crípticas, verticales y poco permeables, y debe así en esencia plantear posibilidades para un cambio de

[EUS]

Euskal artearen historia asko egin izan da egurra, harria eta burdina lurraldearekin, kulturarekin eta tradizioarekin lotuz, honenbesteko edo horrenbesteko dosietan, garai eta joeren arabera. Gero, historia formalistagoak garatu ziren, adiera bakarreko kontakizun arras dokumentatuekin; historia horietan ia guztiek jatorri une bat digute aipatzen.

GAUR, Euskal Eskolaren lehen taldeko zortzi kideek, 1966. urtean hartu zuten izena da. Taldea Gipuzkoan sortu zen, nazioarteko abangoardiarekiko solasa eta harremana berreskuratzeko asmoz, eta azkenean, aitzindari gertatu zen arte eta pentsamendu alderdi zenbaiti ekiteko maneran; nazioartean erreferentzia puntua izan zen, bertako kide igarokor izan zirenen karismagatik, batez ere, eta ez horrenbeste taldearen kohesioagatik, 1969. urtea arte iraun baitzuen, nahiz eta pertsona zenbaiten arteko harremanek iraun eta adiskidetasun gogoangarriak ekarri; etsaigoak ere halakoak izan ziren.

Griselda Pollock-ek maiz aipatzen du narrazio koherenterik ez dela eta artearen historiak funtzio politiko gisa eta orainarekiko konpromiso gisa eraiki behar direla dio, bere kasuan, bereziki artearen historiaren narrazio feminista bat ezartzeko premiaz ari delarik.

Komisarioaren egitekoak ezin du dimentsio politiko hori alde batera utzi, hau da, norabide bakarreko izan den eta bertsio kriptiko, bertikal eta iragazgaitzez landua izan den Historiari aurre egitea; halatan, argia beste lekutara zuzentzeko aukerak eman behar ditu, funtsean, edota argi maila desberdine-

[ENG]

The history of Basque art was often portrayed by relating wood, stone and iron with territory, culture and tradition in different measures according to periods and tendencies. Later, other more formalist histories were developed based on well documented univocal stories, almost all of which refer to an original moment.

GAUR means “today” in Euskara (the Basque language) and was the name taken by eight artists in the first group of the Basque School in 1966. This was a collective that was founded in Gipuzkoa with the aim of reclaiming a dialogue and relationship with the international avant-garde and which ended up becoming a pioneer in the sense of addressing certain specific artistic and philosophical aspects, becoming an international point of reference in large part due to the charisma of the figures who were part of it in a transitory way rather than because of the cohesion of the group itself, which lasted until 1969, although some of these personal relationships continued, giving rise to legendary friendships as well as enmities.

Griselda Pollock frequently alludes to the non-existence of a coherent narrative, and to the necessity of constructing histories of art like a political function and in terms of commitment to the present, in her case principally in regard to the urgency of establishing a feminist narrative of the history of art.

The work of the curator cannot shy away from this political dimension, that of confronting a one-way History addressed from cryptic, vertical and not especially permeable versions, and which should thus essentially suggest possibilities for a change of focus, or situate

foco, o situar varios de diferentes intensidades con objeto de hacer aflorar tramas, revisiones y análisis de áreas incógnitas, diversificando los diálogos entre lo oficial y lo alternativo.

Una de las pautas que han guiado esta investigación, me impulsan a alejarme del formalismo e intentar abordar desde nuevas perspectivas contenidos ideológicos así como tratar las prácticas artísticas contemporáneas evitando la división de formatos y disciplinas, buscando las causas de desvíos inclasificables atendiendo a posturas y discursos en la fisura y el continuo cuestionamiento.

Si lo habitual es historiografiar de oídas, por contactos personales, por clásicos de la bibliografía compartida, por fe en las versiones de quienes han detentado el poder de la crítica, del aula, de las sociedades herméticas, entre muchos datos y pocas pulsiones certificadas, evocando a la Historia del Arte pero eludiendo la teoría crítica o los estudios visuales, propongo una veda abierta a esta revisión permanente a secuelas entre los laberintos y túneles en tinieblas. Un ejercicio obligado al análisis de laboratorio para repensar nuestra historia evitando tanto la necesidad de periodización en el arte, como el inefable impulso clasificatorio con el que cada cierto tiempo se tiende a oxigenar listados o etiquetar nuevas tendencias.

La materia con la que trabajamos toma como base lo frágil y lo imprevisible. Los diagnósticos fallidos e incompletos viven hasta disolverse en la nada, mientras que en mundos paralelos conviven triunfadores con los obviados de las tablas competitivas, o los desarrollos y procesos que no terminaron de enca-

ko zenbait proiektore eman, hartara, azalera ekar ditzan alor ezezagunen bilbeak, berrikustek eta azterketak, ofizial denaren eta alternatibo denaren arteko solasak askotarikituz.

Ikerketa hau gidatu duten gida-lerroetako batek, formalismotik aldendu eta eduki ideologikoei ikuspuntu berrietatik ekitera narama, bai eta, gaur egungo arte jarduerak aztertzekoan, formatu eta diziplinak zatitzea saihestera ere, bai eta sailkatu ezinezko desbideratzeen zergatiak bilatzerakoan, arrakalan eta etengabeko zalantzan jartzean kokaturiko jarrera eta diskurtsoetan oinarrituz bilatzera ere.

Historia omenka egitea ohikoa izanik, nork bakoitzaren harreman pertsonalei jarraiki, partekaturiko klasikoan bibliografiaren arabera, kritikaren boterea, ikasgeletako boterea, elkarte hermetikotako boterea ukan dutenen bertsioei sinetsiz, datu anitz eta ziurtaturiko bulka gutxiren artean, Artearen Historia aipatuz, baina teoria kritikoa edota ikusizko azterketak bazter utzirik, nik debekualdia altxatzea proposatzen dut, labirintoen eta ilunpetako tunelen arteko etengabeko berrazterketa horrentzat. Laborategiko analisiak ezinbesteko duen ariketa da, geure historia birpentsatzerakoan alde batera utz ditzagun, hala artean aroak markatu beharra nola ezin esanezko sailkapen bulkada, zeinaren bidez, noizta-noizta, zerrendak oxigenatzen baitira edo joera berriak etiketatzen.

Langai dugun materiaren funtsa, hauskor eta utekabeko den hori da. Ezerezean urtu arte bizi dira huts eginiko edo erabat osatu gabeko diagnostikoak eta, aldi berean, mundu paraleloetan, garaileak eta lehia tauletatik alboratuak izan direnak, edo artearen sistemaren guztiz egokitzen lortu ez duten

several different intensities with the goal of encouraging the emergence of plots, revisions and the analysis of unknown areas, diversifying the dialogues between the official and the alternative.

One of the guidelines which has driven this research leads me to distance myself from formalism and attempt to tackle ideological content from new perspectives as well as to examine contemporary artistic practices avoiding any division of formats and disciplines, seeking the causes of unclassifiable deviations by looking at postures and discourses in fissure and constant questioning.

If it is typical to construct historiography through hearsay, through personal contacts, through the classics of shared bibliography, through faith in the versions of those who have held onto the reins of criticism, of the classroom, of self-contained societies, amongst much data and few certified impulses, evoking the History of Art but avoiding critical theory or visual studies, I propose an open season on this permanent after-affects revision amongst labyrinths and tunnels in the dark. It is an exercise requiring laboratory analysis in order to rethink our history, avoiding both the need for periodization in art and the ineffable classificatory impulse with which every so often one tends to saturate with lists or label new tendencies.

The material we work with is founded on the fragile and unpredictable. Unsuccessful and incomplete diagnoses live on until disappearing into nothing, whilst in parallel worlds winners live side by side those left out of competitive stages, or the developments and processes which never stopped fitting into the art system. Working with material from “now and today” requires forcing oneself

jar en el sistema del arte. El trabajar con la materia del “hoy y ahora” precisa obligarse a metodologías basadas en la prudencia, el respeto y la conciencia del inevitable factor riesgo.

Este proyecto es una cata, una toma del pulso de la situación actual en el contexto del País Vasco con vocación de presente en la línea de los muestreos más habituales en el mundo anglosajón, pero así mismo nace como una búsqueda consciente de una necesaria revisión que permita valorar un presente abierto más allá de nombres de autores que supongan una apuesta coyuntural, donde lo vasco sea una forma expandida para denominar una red abierta y sinónimo de internacional.

El título **GAUR** (sic) por lo tanto no es inocente, pero tampoco pretende convertirse en la marca de fábrica de la validación de una generación reveladora que irrumpe con un nuevo sistema clasificatorio como se podría pensar en primera instancia.

Con todas las fallas posibles del análisis del arte actual y cerrar un listado restringido a un determinado número de opciones para una exposición, el proyecto ha querido racionalizar apuestas unívocas de nombres de autores y centrarse sobre todo en contenidos y obras representativas. A partir de estas creaciones se podrá conocer un panorama más amplio que será descubierto a través de diferentes acciones documentales utilizando las posibilidades de internet con un apartado complementario, como archivo vivo.

Con **GAUR** (sic), mostramos que es un buen momento para dar a conocer el nuevo panorama de la creación vasca vinculándolo genealógicamente

garapen eta prozesuak, bizi dira elkarrekin. “Gaur eta orain” materiartzat hartzeak behartzen gaitu metodologietan zuhurki jokatzera, errespetuz eta arrisku faktorea ezinbestekoa dela jakinez.

Proiektu hau dastatze bat da, gaur egun, Euskal Herrian den egoeraren haztatze bat, orainari so, anglosaxoi inguruetan ohikoen diren laginen moduan, baina, aldi berean, orain ireki bat balioztatze aukera eman dezakeen beharrezko berrikusketa baten bilaketa kontziente gisa sortzen da, unean uneko hautu izan daitezkeen egileen izenetatik harago, euskaldun izatea forma hedatu bat izan dadin, irekia eta nazioartekoaren sinonimo den sare bat izendatzeko.

GAUR (sic) izenburua ez da, beraz, besterik gabe hautatua, baina ez du, halere, sailkatze sistema berri batez oldarka sartzen den belaunaldi adierazgarri baten balioduntzearen fabrika marka izateko asmoa, lehen begiratuan pentsa litekeen moduan.

Gaur egungo artearen azterketan izan daitezkeen huts guztiengatik ere, erakusketa baterako aukera kopuru zenbaitera mugatu zerrenda itxia izanagatik ere, proiektuak egile izenen hautu unibokoak arrazionaldu nahi izan ditu eta batez ere eduki eta obra adierazgarrietan jarri arreta. Sorkari horietatik panorama zabalagoa ezagut daiteke, horretarako dokumentatze ekintza zenbait eginez eta interneten aukerak atal osagarritzat, artxibo bizi gisa, baliatuz.

GAUR (sic) erabiliz erakusten dugu, euskal sorkuntzaren panorama berria ezagutzera emateko garai ona dela, artearen historiara genealogikoki lotuz, ohiko historiografien ikuspuntu ez horren formalista eta bertikal batez eta auziari fidel izan

to embrace methodologies based on prudence, respect and an awareness of the inevitable risk factor.

This project is a sampling, a taking of the pulse of the current situation in the context of the Basque Country with a present-day vocation along the lines of the most typical samples in the English-speaking world, yet likewise it was also created as a conscious search for a necessary revision which might allow us to evaluate an open-ended present beyond the names of artists that might somehow just imply an immediately relevant focus, in which the term Basque should be an expanded form in order to designate an open network synonymous with the term international.

The title **GAUR** (sic) is therefore not innocent, but nor does it seek to transform itself into a factory label validating a revelation generation which bursts onto the scene with a new classificatory system, as one might initially think.

Conscious of all the potential errors in the analysis of contemporary art and limited to a list restricted to a specific number of options for an exhibition, the projects has sought to rationalise one-directional obligations to names of authors and instead focus above all on contents and representative works. From a basis of these creations it will be possible to comprehend a wider panorama that will be discovered through different documental activities making use of internet possibilities with a complementary section, like a living archive.

With **GAUR** (sic), we show that it is a good moment to reveal the new panorama of Basque creative activity, linking it genealogically to the history of contemporary art with less of the formalist vertical focus of fashion-

a la historia del arte contemporáneo con un foco menos formalista y vertical de las historiografías al uso, como una revisión fiel al estado de la cuestión incorporando la idea de proceso como parte del mismo. Su carácter de investigación permanente desea evidenciar el gradual giro en los contenidos, la construcción de imágenes y los modelos de producción extensivo a la mayor parte del arte nacional e internacional de nuestro presente.

Cuando nos referimos al País Vasco señalamos a la comunidad autónoma integrada por las provincias de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, pero a veces es posible incluir como conexión cultural natural a Navarra.

Aludimos a artistas vinculados por nacimiento, formación o evolución al área geográfico-política del territorio vasco, no como *label* sino como atmósfera y extensión de algunas cuestiones que teniendo sus raíces aquí se han diversificado y actualizado acordes con una impronta que inevitablemente es compartida.

El determinismo geográfico trae consigo unos paisajes, una lengua, las tradiciones, la política, lo rural, el desarrollo industrial, la personalidad de sus habitantes y la conciencia de pertenecer a un grupo cultural que llevó a configurar un caldo de cultivo distinto al resto de las regiones de su entorno. La psicología cultural o antropología psicológica “es la ciencia que interpreta el comportamiento humano desde su dimensión cultural, tanto universal como particular”¹. El ancestral concepto de etnia territorial compartiendo una cultura común conlleva la conciencia de pertenecer a un colectivo. Si es cierto que ha existido una manera de actuar, pensar y crear común y grupal, no es de extrañar leer conclusiones tales como la que en-

eta prozesu ideia barne sartuz. Etengabeko ikerketa izateak argi utzi nahi du edukietan, irudien erakitzean eta ekoizpen ereduetan mailaz maila egin biraketa, hala nazio mailako nola nazioarte mailako gaur egungo arte ia osoan ere gertatua.

Euskal Herria aipatzean, Araba, Gipuzkoa eta Bizkaia probintziak osatzen duten autonomia erkidegoa dugu aipatzen, baina batzuetan, baliteke, kulturazko berezko loturaz, Nafarroa ere sartzea.

Aipatzen ditugun artistak dira jaiotzak, formakuntzak edo bilakaerak euskal lurraldearen alor geografiko-politikora lotu dituen artistak, ez label gisa, baizik eta bertan errotu eta gero askotarikotu eta eguneratu diren gai zenbaiten hedapen eta giro moduan, partekatua den ezaugarri batekin.

Geografía jakin horrek paisaia jakin batzuk dakartza, hizkuntza bat, tradizioak, politika, landa izaera, industria garapena, biztanleen izaera eta kultura talde baten partaide izatearen kontzientzia, inguruko eskualdeena ez bezalako haztegia antolatzaera eraman zuena. Kulturapsikologia edo antropologia psikologikoa “giza portaera kultura dimentsiotik, hala unibertsal nola bereizitak, aztertzen duen zientzia da”¹. Denona den kultura bat partekatzen duen lurralde-etniaren antzinako kontzeptuak talde baten parte izatearen kontzientzia dakar berekin. Aritzeko, pentsatzeko eta sortzeko talde modu komuna izan dela egia bada, ez da harritzeko Juan Plazaola-k *Escultores vascos en el siglo XX* liburuan azaldukoak bezalako ondorioak irakurtzea, alegia: “euskal herriak zeinurako joera luke, irudi ikonikoetarako baino areago”². Julio Caro Baroja-k, berriz, *Erakusketa 79* delakoaren katalogoaren sar-hitzan, *Sobre el concepto de*

able historiographies, like a revision that is faithful to the state of affairs incorporating the idea of process as part of its very self. Its perpetually investigative nature seeks to demonstrate the gradual transformation of the contents, the construction of images and production models extending into the greater part of our present-day national and international art.

When we refer of the Basque Country we are speaking about the autonomous community made up of the provinces of Araba (Álava), Gipuzkoa (Guipúzcoa) and Bizkaia (Vizcaya), but sometimes it is also possible to include Navarre as a natural cultural connection.

We are alluding to artists linked through birth, training or development to the geographical-political area comprising the Basque territory, not as a brand but more like an atmosphere and the distribution of certain questions that, while rooted here, have been diversified and updated in keeping with a mould, which is inevitably shared.

Geographical determinism implies certain landscapes, a language, traditions, the political, the rural, industrial development, the personality of its inhabitants and the consciousness of belonging to a cultural group which came to shape an environment that was distinct from the regions surrounding it. Cultural psychology or psychological anthropology “is the science that interprets human behaviour from its cultural dimension, in both a universal and particular sense”.¹ The ancestral concept of a territorial ethnicity sharing a common culture implies the consciousness of belonging to a collective. If it is true that a communal group way of acting, thinking and creating has existed, it is hardly surprising to read conclusions such as those we come across in Juan Plazaola’s book, *Escultores vascos en el siglo XX* (Basque

contramos en el libro de Juan Plazaola *Escultores vascos en el siglo XX*, sobre como “el pueblo vasco tendría predilección por el signo más que por las imágenes icónicas”.² Por su parte Julio Caro Baroja en el texto de introducción del catálogo de *Erakusketa 79* titulado *Sobre el concepto de arte vasco*, se refiere a que ya en 1917 con la presencia de artistas vascos en París o Madrid, se hablaba del Arte Vasco y hasta de su “trama” con dudas. “Para varios espectadores desconfiados, era evidente que existían artistas vascos de nacimiento o de raza y también artistas que insistían en motivar los temas vascos. Pero que hubiera un “Arte vasco” o una “Escuela vasca” de pintura, en el sentido que se da a expresiones como las de “Escuela sevillana” o “Escuela veneciana” les parecía poco probable. La escuela y la raza son dos cosas distintas.”³

Desde una perspectiva más contemporánea, Dan Cameron se encamina sobre las cuestiones de diferencia cuando escribe en el catálogo de *Cocido y Crudo* que “sólo si nos negamos a definir la voz de autor del artista según sus personales orígenes socioculturales, y si nos resistimos a relativizar todas las formas de práctica artística como parte de una cadena interminable de ejemplos de diferencia, podremos también aprender a no penalizar a los artistas que pertenecen a minorías étnicas, religiosas o sexuales, o que sean del sexo femenino, o cuyos puntos primarios de referencia cultural radiquen en situaciones que no forman parte de las alianzas de Europa Occidental o Norteamérica”.⁴

Esta cuestión sobre las fronteras y diferencias de “nuestro arte” aparece una y otra vez en casi todos los estudios sobre arte contemporáneo vasco. En el análisis que Peio Aguirre realizó en 2004 para el

arte vasco izenburukoan, dio, ezen jadanik 1917. urtean, euskal artistak Parisa edota Madrila agerturik, zalantzasu beterik aipatuak zirela, bai Euskal Artea bai eta haren “bilbea” bera ere. “Mesfidati agertzen ziren zenbait ikusleri argi zitzaizen jaiotzaz edota arrazaz euskaldun ziren artistak bazirela, bai eta euskal gaiak lantzen tematen ziren artistak ere bazirela. Baina pinturako “euskal eskola” edota “euskal artea” zegoenik, “Sevillako eskola” edo “Veneziako eskola” esamoldeak erabiltzen diren moduan ulerturik, ez zitzaizen oso litekeen gauza iruditzen. Eskola eta arraza ez dira bergauza.”³

Gaur egungo ikusmoldeetik hurbilago, Dan Cameron, bestelakotasunari loturiko gaietara hurbiltzen da, *Cocido y Crudo* erakusketaren katalogoan idatziz: “soilik artistaren egile ahotsa haren jatorri soziokultural pertsonalen arabera definitzeari uko egiten badiogu, eta arte jarduerara mota oro, desberdintasun adibideen kate amaiezin baten parte bezala erlatibizatzeari aurre egiten badiogu, ikasi ahalko dugu gutxiengo etniko, erlijiozko edota sexuzkoetako partaide diren artisten kaltetan, edota artista emakumeen kaltetan, edo kultura erreferentziarako oinarritzeko puntutzat Mendebaldeko Europako edo Ipar Ameriketako itunetako partaide ez diren egoerak dituzten artisten kaltetan ez aritzen.”⁴

“Gure artearen” mugen eta bestelakotasunen gai hau behin eta berriz ageri da, gaur egungo euskal artearen gaineko ia azterketa orotan. Peio Aguirre, 2004. urtean, “Gure Artea” rentzat egin zuen azterketan, hona zer zioen, “Euskal artea” deitua izan denaren eta haren esanahiari buruz: “gu” baten existentziaz—erkidego, nazio edota autoidentifikatze modu zeinहितaz—kontziente izango bagara, lehenik

sculptors in the twentieth century), that “the Basque people would have a predilection for the sign more than for iconic images”.² For his part, in the introductory text for the catalogue *Erakusketa 79* titled *Sobre el concepto de arte vasco* (On the concept of Basque art), Julio Caro Baroja mentions that, as long ago as 1917, with Basque artists present in Madrid and Paris, people spoke about Basque Art and even, somewhat doubtfully, its “strategy”: “For several wary spectators, it was clear that there were Basque artists by birth or by race and also artists who persisted in encouraging Basque themes. But they regarded the idea of a ‘Basque Art’ or a ‘Basque School’ of painting, in the sense given to terms like those of the ‘Seville School’ or ‘Venetian School’, as highly unlikely. School and race were two different things”.³

From a more contemporary perspective, Dan Cameron explores questions of difference when he writes in the catalogue for *Cocido y Crudo* (The cooked and the raw) that “it is only by refusing to define the artist’s authorial voice in terms of his personal sociocultural origins, and by resisting the relativization of all forms of artistic practice as part of an endless chain of examples of difference, that we can also learn to stop penalizing artists who belong to ethnic, religious or sexual minorities, or whose gender is female, or whose primary points of cultural reference lie in situations that do not form part of the Western European or North American alliances”.⁴

This question of borders and differences in “our art” surfaces time and time again in almost every study on contemporary Basque art. In the analysis that Peio Aguirre carried out in 2004 for *Gure Artea* (Our art) regarding the meaning of and that which has been termed “Basque Art” he argues: “We can only be conscious of the existence of an ‘us’ –community, nation, or any

Gure Artea a propósito del significado y de eso que se ha dado en llamar “Arte Vasco”, afirma: “sólo podemos ser conscientes de la existencia de un “nosotros” –comunidad, nación o cualquier otra forma de auto-identificación– si previamente predefinimos, estereotipamos e identificamos un “ellos”, igualmente auto-conscientes en su identidad política colectiva y grupal. Se nos plantea así un intenso debate aún sin solucionar sobre el sentido mismo de esta definición y límites”.⁵

GAUR (1966-1969) lo formaron José Antonio Sistiaga (1932), Amable Arias (1927-1984), Jorge Oteiza (1908-2003), Néstor Basterretxea (1924), Remigio Mendiburu (1931-1992), Eduardo Chillida (1924-2002), Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992) y José Luis Zumeta (1939). En muchos escritos aparece otra manera de citar a sus protagonistas pero esta es la relación ajustada al orden del proceso de incorporaciones acorde con el relato de José Antonio Sistiaga de cómo se desarrolló su fundación.⁶

Una de las consideraciones más acertadas que sobre **GAUR** y la historia del arte vasco se han realizado, se la debemos a Fernando Castro Flórez cuando en el catálogo de la exposición *Constelación Gaur* asevera que “en realidad se ha improvisado o, para ser más preciso, se ha fabulado una Historia en la que se magnifica un arte vasco que, en verdad, no existe como tal. Sin embargo en el manifiesto de **GAUR** se escribe, con mayúsculas, tres veces ESCUELA VASCA y se repiten insistentemente los términos *nosotros, nuestra (o) y todos*”.⁷

La propia fotografía que se toma como icono fundacional del grupo tampoco es del todo correcta ya que

aurredefinitu, estereotipatu eta identifikatu behar dugu “haiek” bat, haiek ere, gu bezala, autokontziente direlarik, kolektibo eta talde gisa duten nortasun politikoaz. Halatan, oraindik erantzunik ez duen eztabaida sutua agertzen zaigu, definitze horren zentzuaz eta mugez”.⁵

GAUR (1966-1969) honako haiek ziren: Jose Antonio Sistiaga (1932), Amable Arias (1927-1984), Jorge Oteiza (1908-2003), Nestor Basterretxea (1924), Remigio Mendiburu (1931-1992), Eduardo Txilida (1924-2002), Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992) eta Joxe Luis Zumeta (1939). Hainbat idazkitan, protagonistak beste era batera dira izendatuak, baina zerrenda honek gordetzen du taldera lotzen joan zireneko prozesuaren kronologia, Jose Antonio Sistiagak taldearen sorrera nola garatu zen kontatzen duenari jarraitzen badiogu.⁶

GAUR taldearen gainean eta euskal artearen historiaren gainean esanikoaren artean, esan egokienetako bat Fernando Castro Flórez-ek esana du, *Constelación Gaur* erakusketaren katalogoan; hona hemen haren hitzak: “Egiazki, Historia bat asmatu da, non, berez, benetan existitzen ez den euskal arte bat handietsi den. Halarik ere, **GAUR** taldearen adierazpenean, hiru aldiz idazten da, hizki larriz idatzi ere, EUSKAL ESKOLA, eta behin eta berriz errepikatzen dira *gu, gure* eta *denok* hitzak”.⁷

Taldearen sortze ikonotzat harturiko argazkia bera ere ez da guztiz egokia, zeren, argazki hura, Fernando Larruquert-ek esan didanaren arabera, Roberto Puch-ek, garai hartan Oteizak Irunen zuen etxera eginiko bisitaren kariatara egina baita. Halatan, argazkia, arkitektoak Kursaal berrirako proiektuen lehiaketarako (egin zen lehena) lanean ari zenean

other form of self-identification—if beforehand we pre-determine, stereotype and identify a ‘them’, equally self-conscious of their collectively group political identity. This, then, raises a still unresolved intense debate on the meaning itself of this definition and [its] limits”.⁵

GAUR (1966-1969) was founded by José Antonio Sistiaga (1932), Amable Arias (1927-1984), Jorge Oteiza (1908-2003), Néstor Basterretxea (1924), Remigio Mendiburu (1931-1992), Eduardo Chillida (1924-2002), Rafael Ruiz Balerdi (1934-1992) and José Luis Zumeta (1939). Many other texts list its protagonists differently but this is the correct sequence according to the order in which they joined the process in line with José Antonio Sistiaga’s account of how it originated.⁶

One of the most fitting reflections on **GAUR** and the history of Basque art is that of Fernando Castro Flórez when, in the catalogue for the exhibition *Constelación Gaur* (**GAUR** constellation), he asserts that, “In reality, a History has been improvised or, to be more precise, made up in which a Basque art is magnified that, in reality, does not exist as such. However, in the **GAUR** manifesto **BASQUE SCHOOL**, in capital letters, is written three times and the terms *us*, *our* and *everyone* are repeated over and over again”.⁷

Nor is the very photograph which is interpreted as a foundational icon of the group completely accurate given that, according to what I have been told by Fernando Larruquert, it was a moment that took place because of a visit by Robert Puch to the house that Oteiza owned at that time in Irun. The photo is the result, then, of a fortuitous encounter which was in turn the outcome of this architect’s travels when he was working on a tender for the new Kursaal project (the first to take place).

según me relata Fernando Larruquert fue una instantánea que se tomó al hilo de la visita de Roberto Puch a la casa que tenía Oteiza entonces en Irún. La foto es pues debida a un encuentro fortuito a raíz de uno de los viajes del arquitecto cuando trabajó para el concurso de proyectos del nuevo Kursaal (el primero que se realizó). En la reunión improvisada con tal motivo no aparecen ni Zumeta ni Arias.

Podríamos escribir muchísimo sobre este colectivo que sirvió para etiquetar oficialmente esto del arte vasco y ser el tronco de donde parte su historia contemporánea. Diversas monografías como la realizada por Carmen Alonso Pimentel con motivo de su tesis sobre Amable Arias y una exposición reciente y completa que tuvo lugar en la Caja Vital de Vitoria-Gasteiz el año 2004 bajo la denominación de *Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco*, sirven para revisitarlo. Pero quizás lo más sugerente sobre **GAUR** es investigar en los intersticios donde el trazo genealógico constituido por la historiografía oficial instauró las elipsis.

Este grupo, integrado exclusivamente por hombres artistas, fue efímero y tuvo repercusión por la influencia del ideólogo con la voz más fuerte, Jorge Oteiza. Sin embargo los hechos colaterales nos evidencian trazos reveladores que no se han estudiado suficientemente y podrían dar nuevas luces a la leyenda.

Por una parte está en los inicios del latente movimiento grupal que se estaba fraguando, aquella muestra como un presagio de construcción de lo colectivo, la *Exposición de los 10*. Amable Arias organizó esta colectiva en su estudio provisional de la calle Garibai entre diciembre de 1959 y enero de

egin zuen bidaietako batean eginiko ezusteko topaketa bati dagokio. Horrela sortu zen bilkura ezusteko hartan ez ziren, ez Zumeta ez eta Arias ere.

Luze idatz genezake euskal artearen ideia horren etiketa ofizialki sortarazi zuen eta arte horren **GAUR** egungo historiaren abiapuntu izan zen talde horren gainean. Hainbat monografia ditugu hartara berriro hurbiltzeko bide, hala nola Carmen Alonso Pimentel-ek, Amable Ariasen gainean egin tesia lantzean eginikoa, bai eta orain dela gutxi, 2004. urtean, Gasteizko Vital Kutxan eginiko erakusketa osotu bat, *Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco*, izenekoa ere. Alabaina, baliteke **GAUR** taldearen gainean egin daitekeen gauza interesgarriena izatea, zirrituetan ikertzea, han non historiografía ofizialak osaturiko genealogiazko marrak elipsiak ezarri zituen.

Soilik arte gizonez osaturiko talde hori iraupen laburrekoa izan zen eta gizartean oihartzun izatea lortu bazuen, ahots indartsuena zuen ideologoaren, hau da, Jorge Oteizaren eraginez lortu zuen; dena den, alboko gertakariak, halere, aski aztertu ez diren marra argigarriak erakusten dizkigute eta legendari argi berria ekar diezaiokete.

Alde batetik, eratzen ari zen talde mugimenduaren hastapenean, talde lanaren sortzearen iragarpen gisa, *10en erakusketa* dugu. Amable Arias-ek antolatutako zuen talde erakusketa hau, Garibai kalean, behin-behinean zuen estudioan, 1959ko abenduaren eta 1960ko urtarilaren artean; ekintza aitzindari hori, Euskal Herriko artisten autogestio espazioen oinarrian da, beraz. Donostian bizi ziren sortzaileen berezko elkartzetako bat izan zen; haien arteko harremanaren bultzatzaile izan ziren, funtsean, hiri txiki baten gizarte dinamikak,

In this improvised meeting as a result of all this neither Zumeta nor Arias make an appearance.

One could write at length about this collective, which helped to officially label all these Basque art things and serve as the core from which its contemporary history derived. Different monographs, such as that of Carmen Alonso Pimentel based on her thesis on Amable Arias, and a full recent exhibition which took place in the Caja Vital in Vitoria-Gasteiz in 2004 entitled *Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco* (Gaur constellation: An avant-garde scheme in Basque art), help to revisit it. Yet perhaps the most interesting dimension of **GAUR** is exploring the gaps where the genealogical outline sketched out by the official historiography established ellipses.

This group, made up entirely of male artists, was ephemeral and resonated through the influence of its ideologue with the loudest voice, Jorge Oteiza; yet collateral events expose revealing sketches which have not been sufficiently studied and which could shine new light on the legend.

On the one hand, during the early stages of this latent group movement that was being forged there was an exhibition which served as a portent of constructing the collective, namely the *Exposición de los 10* (Exhibition of the 10). Amable Arias organised this collective in his provisional study in Garibai Street between December 1959 and January 1960, with this location, the base for self-sufficient spaces for artists in the Basque Country, being its immediate forerunner. This spontaneous grouping of artists who lived in Donostia-San Sebastián, and who communicated with one another essentially through the basic dy-

1960, estando así en la base de los espacios de autogestión de artistas en el País Vasco su gesto precursor. Esta agrupación espontánea de creadores que vivían en San Sebastián, y estaban en comunicación básicamente por la dinámica de la vida social de una ciudad pequeña, sus inquietudes políticas y el descontento ante el tipo de gestión que se llevaba a cabo respecto a las muestras oficiales contó con: Miguel Ángel Álvarez, Néstor Basterretxea, Carlos Bizcarrondo, Gonzalo Chillida, Mari Paz Jiménez, José M. Ortíz, José Antonio Sistiaga, J.F. Villagarcía y Vicente Ameztoy. Unidos además por la intención de oponerse a los certámenes de Navidad que tenían lugar en Donostia quisieron hacer confluir ambas muestras en el tiempo con objeto de cuestionar la cultura institucional. Hay otro hecho relevante que nos vuelve a conducir a la figura del pintor Amable Arias. Se trata del Manifiesto oficial del grupo **GAUR** publicado en el catálogo que se editó con motivo de la exposición en la Galería Barandiaran, en la que no aparecen algunos fragmentos escritos por Amable. En su biblioteca personal Maru Rizo, pareja del pintor en los últimos años, encontró el ejemplar de *Las vanguardias artísticas del siglo XX* de Mario De Michelli, que viene a justificar la decisión sobre el texto final fundador. “Yo el de Oteiza. Grupo Gaur. Retiro el mío escrito de tendencia comunista”. (Apéndice 1)

Otra cuestión a destacar es el sentido de la propia sala Barandiaran como espacio independiente, el lugar donde el grupo se presentó en abril de 1966 y dio a conocer su manifiesto. La génesis de este espacio solo fue posible gracias a la apuesta desinteresada de Dionisio Barandiaran, empresario originario de Ataun con una perspectiva visionaria de la cultura totalmente fuera de lo común que daría lugar anteriormente a

zitzen kezka politikoak eta erakusketa ofizialetan egiten zen kudeaketarekin ados ez izatea. Honako hauek ziren taldekide: Miguel Angel Alvarez, Nestor Basterretxea, Carlos Bizcarrondo, Gonzalo Txillida, Mari Paz Jimenez, Jose Maria Ortiz, Jose Antonio Sistiaga, JF Villagarcía eta Bixente Ameztoi. Batzen zituen ere, Donostian antolatzen ziren eguberrietako lehiaketei aurre egiteko asmoak; hartara, bi erakusketak denbora berean gerta zitezen nahi zuten, erakundeek bultzatzen zuten kultura zalantzan jartzeko xedez. Beste ekintza aipagarri batek garamatza, berriro ere, Amable Arias margolariarengana. **GAUR** taldearen adierazpen ofiziala da ekintza hori; Barandiaran galerian egin erakusketaren karietara argitaraturiko katalogoan zetorren idazki hori eta bertan ez dira Amablek idatzirik zenbait pasarte. Margolariaren azken urteetan Maru Rizo zuen bizikide; hark, bere liburutegian, Mario de Michelli-ren *Las vanguardias artísticas del siglo XX* liburua aurkitu zuen; testu horrek fundatzaile izan zen azken testuaren hautua azaltzen du. “Yo el de Oteiza. Grupo Gaur. Retiro el mío escrito de tendencia comunista”. (1. eranskina)

Aipatu beharreko beste gaia, Barandiaran areto independentearen izatea da; bertan aurkeztu zen taldea, 1966ko apirillean eta bertan eman zuen taldeak adierazpena ezagutzera. Espazio horren sortzeko aukera Dionisio Barandiaranek eskuzabalki eginiko hautuak eman zuen. Ataungo enpresari horrek kulturaren ikuspuntu erabat ezohiko eta ameslaria zuen eta lehenago ere, garai haietarako oso aurreratuak ziren proiektuak babestu zituen, hala nola hirigunetik kanpo irekitako lehen zinema aretoa. Bengoetxea kalean zituen enpresaren bulego nagusien sotoan ireki zen “Barandiaran galeria, arte konposatuko ekoinzlea”, hasiera batean, eraikitzaile horrek Zarautzen

namics of social life in a small city with its political concerns and discontent in the face of the kind of administration that was taking place as regards official exhibitions, included: Miguel Angel Alvarez, Néstor Basterretxea, Carlos Bizcarrondo, Gonzalo Chillida, Mari Paz Jiménez, José M. Ortíz, José Antonio Sistiaga, J.F. Villagarcía and Vicente Ameztoy. They were, moreover, united in their aim of opposing the Christmas competitions in Donostia-San Sebastián, seeking to bring together both exhibitions in time with the goal of questioning institutional culture. Another significant fact leads us once more to the figure of the painter Amable Arais. It concerns the official manifesto of the **GAUR** group published in the catalogue which was printed on the occasion of an exhibition in the Barandiaran Exhibition Hall, in which some fragments written by Amable did not appear. In her private library, Maru Rizo, the painter's partner in his final years, found a copy of *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Artistic avant-gardes of the 20th century) by Mario De Michelli, which serves to justify the decision on the final foundational text: "I'm for that of Oteiza. Gaur Group. I withdraw mine, written from a communist point of view" (Appendix 1).

Another issue worth emphasising is the logic of choosing the Barandiaran hall itself as an independent space, the place where the group presented itself in April 1966 and revealed its manifesto. The origins of this space lie in the fact that it was only made possible thanks to a generous commitment on the part of Dionisio Barandiaran, a businessman originally from Ataun with a visionary perspective on culture that was totally out of the norm and which would underpin many previous projects that were far ahead of their time, such as the first cinema outside the city centre. The opening of the "Barandiaran

various projects very much in front of his time, as the first cinema outside the city centre. The opening of the "Galería Barandiarán, productora de arte compuesto", in the basement of the central offices of his company in the street Bengoetxea, was incentivated in the first instance by the meetings impulsed by this constructor with Amable Arias and José Antonio Sistiaga in his Hotel Euromar de Zarautz, a holiday and leisure pioneer where they would hold exhibitions or a surfing school would be set up.

The space, which lasted from November 28, 1965 to December 1967, was inaugurated with an exhibition on the active methods of teaching of Célestin Freinet in which participated various cooperatives from France, fruit of the work initiated previously by Sistiaga in November 1965. To this exhibition followed auditions of contemporary music, film projections in collaboration with embassies and other activities. Subsequently, posters of film, exhibitions organized with the Unión de Estudiantes de Arquitectura de España, editions, and, supposedly, the foundational exhibition of **GAUR** addressed by the theories of Oteiza approved collectively by the rest.

With his gesture, this first exhibition presenting the collective of the eight artists evidenced their aesthetic postures and their identity in a very concrete and necessary way.

The exhibition is the most adequate mechanism for the diffusion of the creative or theoretical proposals, although in this gallery they produced programming based on interdisciplinary, training and the process as new forms of contemporary creation.

zuen Euromar hotolean, Amable Arias eta Jose Antonio Sistiagarekin egin bilerek bultzaturik; hotela opor eta aisialdi leku aitzindaria zen eta bertan erakusketak egin ziren eta surf eskola bat antolatu zen.

Espazioa 1965eko azaroaren 28tik 1967ko abendua arte izan zen zabalik eta Célestin Freinet-en irakaskuntza metodo aktiboen gaineko erakusketa batekin ireki zen, 1965eko azaroan, eta Frantziako zenbait kooperatibak hartu zuen parte; Sistiagak egin zuen lanaren emaitza izan zen erakusketa hori. Erakusketa horren ostean, musika garaikideko entzunaldiak, zinema proiektzioak, enbaxadekin elkarlanean, eta beste hainbat ekintza antolatu zuten. Gero, zinema afixen erakusketak, Espainiako Arkitektura ikasleen Batzarekin antolaturiko erakusketak, argitalpenak eta, nola ez, **GAUR** taldearen sortze erakusketa, Oteizak sortu eta besteek batzarrean onartu teoriez apaindurik.

Hala eginik, zortzi artisten taldea aurkeztu zuen lehen erakusketa horrek taldearen jarrera artistikoak eta nortasuna erakutsi zituen, une jakin eta behar-beharrezko batean.

Erakusketa baliabide egokiena da sorkuntzazko edota teoriatzko proposamenak zabaltzeko, baina galeria horretan diziplinartekoa, formakuntza eta prozesua, gaur egungo sortze modu berri gisa harturik eginiko programazioak antolatu baziren ere, kubo zuriko erakusketak du artearen sistemaren arauetara jarraituriko errituala ekartzen. Erakusteak obra ezagutzera ematea eta gizartearekin aurrez aurre jartzea badakar ere, erakusketa batek, Yve-Alain Bois-ek dioen bezala, artearen hitzik gabeko historia izaten ere saiatu beharko luke.

Gallery, producer of composite art” in the basement of his company’s head office in Bengoetxea Street was encouraged in the first instance by brainstorming meetings between the constructor and Amable Arias and José Antonio Sistiaga in his Euomar Hotel in Zarautz, a pioneering holiday and leisure destination where exhibitions would be held and a surfing school created.

The space, which lasted from 28 November, 1965 until December 1967, was inaugurated with an exhibit of Célestin Freinet’s active teaching methods in which several French cooperatives took part, the outcome of prior work by Sistiaga in November 1965. This exhibition was followed by contemporary music recitals, film projections in conjunction with embassies and other activities. Later, these were in turn followed by exhibits of film posters, exhibitions organised alongside the Spanish Union of Architecture Students, publications, and of course the foundational exhibition of **GAUR** enlivened by Oteiza’s theories which had been communally approved by the others. Through the gesture, this first exhibit presenting the collective of eight artists demonstrated their aesthetic positions and their identity at a very precise and very necessary moment.

The exhibition is the most appropriate mechanism for diffusing creative or theoretical proposals, although this gallery also included other programming that was based on interdisciplinary initiatives, training and process as new forms of contemporary artistic creation. The exhibition in the white cube also contributed to the ritual, according to the norms of art systems. If exhibiting allows one to communicate a work and likewise confront society with it, as Yve-Alain Bois says, an exhibition should try to be a history of art without any words.

También es la exhibición en el cubo blanco la que propicia el ritual según las normas del sistema del arte. Si exhibir permite la comunicación de la obra y su confrontación con la sociedad, así mismo, tal y como dice Yve-Alain Bois, una exposición debería intentar ser una historia del arte sin palabras.

Desde la *Exposición de Arte Vasco* en México en 1970 a aquella de *Planes Futuros, arte español del 2000* en la Sala del Baluarte Pamplona en 2007, pasando por tantas otras como la de los siete *Bad boys* con Manu Arregui, Carles Congost, Jon Mikel Euba, Joan Morey, Sergio Prego, Pepo Salazar y Fernando Sánchez Castillo, o la reciente *Antes que todo* en el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), de Móstoles, el escaneo de la evolución de estas catas periódicas es bastante revelador de aciertos y fallas, dudas y confirmaciones. Al final del texto puede consultarse una aproximación a cuáles fueron esos hitos positivos, puesto que este proyecto también pivota en otros antecedentes y exposiciones como *Gaur, Emen, Orain* realizada en 2001/2002 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao por encargo del entonces director del museo, Miguel Zugaza. (Apéndice 2).

Esta historia que proponemos no es una historia lineal, ni tan siquiera pretende ser generacional a pesar de que se muestren obras de artistas de una determinada franja de edad, sino rizomática y líquida, pero irremisiblemente lógica con nuestro tiempo a tenor de una serie de circunstancias y componentes que la hacen singular, tan singular como el complejo magma donde hunde sus raíces.

Finalmente quiero dejar constancia de que la investigación y selección de obras para este proyecto se finalizó en enero 2013.

Mexikon, 1970. urtean eginiko *Exposición de Arte Vasco* erakusketatik, Iruñeko Gotorlekuaren Aretoan, 2007. urtean, *Planes Futuros, arte español del 2000* izenpean eginikora, bai eta tarteko beste hainbatetan ere, hala nola Manu Arregui, Carles Congost, Joan Mikel Euba, Joan Morey, Sergio Prego, Pepo Salazar eta Fernando Sánchez Castillo-rekin eginiko zazpi *Bad boys* erakusketan edota Mostoles-eko Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) delakoan orain dela gutxi eginiko *Antes que todo* izenekoan, noizean behingo dastatze horien bilakaera aztertuz, argi agertzen zaizkigu ongi emanikoak eta huts eginikoak, zalantzak eta ziurtapenak. Testu honen amaian kontsultagarri duzue erakusketa puntu garai hauek zeintzuk izan ziren azaltzeko saio bat, zeren proiektu honen ardatz beste aurrekari eta erakusketa zenbait ere baitira, hala nola *Gaur, Emen, Orain* erakusketa, 2001/2002an, Bilboko Arte Ederren museoa egina, orduan zuzendari zuen Miguel Zugazak eskaturik. (2. eranskina)

Proposatzen dugun historia hau ez da lineala; ez du belaunaldien araberakoa ere izan nahi, adin bateko artisten obrak erakutsiagatik ere; errizomazko historia likidoa izan nahi du, baina, nolana ere, gure garaiarekin logika betean izan dadin ere nahi dugu, berezi egiten duten zertzelada eta osagarri zenbaiti jarraiturik; berezia baita, sustraitzen den lur konplexua bezain berezia, hain zuzen ere.

Azkenik, jakitera eman nahi dut proiektu honetarako obren hautaketa eta ikerketa 2013ko urtarri-lean amaitu zela.

Between the *Exposición de Arte Vasco* (Exhibition of Basque art) in 1970 and that of *Planes Futuros, arte español del 2000* (Future plans, Spanish art in 2000) in Pamplona-Iruñea in 2007, by way of several others such as the seven *Bad boys* with Manu Arregui, Carles Congost, Joan Mikel Euba, Joan Morey, Sergio Prego, Pepo Salazar and Fernando Sánchez Castillo, or the recent *Antes que todo* (Before everything) in the Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) in Móstoles, scanning how these periodical samplings have evolved is quite revealing when it comes to judging good and bad decisions, doubts and confirmations. At the end of this text one can consult an approximation of these landmark exhibitions, since this project also revolves around other antecedents and exhibitions such as *Gaur, Emen, Orain* (Today, here, now) which took place in 2001-2002 in the Fine Arts Museum of Bilbao, commissioned by the then museum director Miguel Zugaza (Appendix 2).

The history proposed here is not lineal, nor does it even aim to be generational in spite of the fact that it includes works by artists from a particular age group, but rather rhizomatic and liquid while at the same time irremissibly logical in accordance with our age along the lines of a series of circumstances and components which distinguish it; as distinct as the complex magma into which its roots sink.

Finally, I would like to place it on record that the research for and selection of works for this project was completed in January 2013.

1.1 Filogénesis

No es mi intención en este texto trazar una revisión que repita historias y datos ya conocidos, sino, como he insistido en la introducción, desarrollar una visión panorámica amplia que sirva a los profanos para entender globalmente y desde la horizontalidad de voces polifónicas donde nos encontramos hoy. Según lo que ha trascendido a través de las diferentes publicaciones especializadas, manuales al uso y catálogos institucionales, el relato oficial podría situar los inicios de una determinada vanguardia en la primera exposición de pintura impresionista en 1870, que cierra artísticamente un siglo que nos ubica en la modernidad oscilando entre el clasicismo, el romanticismo y ciertas experimentaciones mientras se convive con el costumbrismo tradicional en exaltación de *baserritarras, arrantzales* y un cierto tipo de situaciones al gusto de la época.

Destacaba la pintura de paisaje en preeminencia con la escultura que era básicamente monumental y estatuaria, una pintura entre la tradición y la pre-vanguardia que se manifestaba entonces en Francisco Iturrino (1864-1924), Aurelio Arteta (1879-1940) y Daniel Vázquez Díaz (1882-1969); así, en éste último la realidad circundante es sustituida por sus analogías, lo que ya influenciará en la generación siguiente. Sobre 1925 llegaron al País Vasco corrien-

1.1 Filogenia

Testu honekin ez dut, jadanik ezagunak diren istorioak eta datuak berrikusten hasi nahi, ezpada, sar-hitza behin eta berriz esan dudana bezala, ikuspuntu panoramiko zabala eskaini, gaian aditu ez direnek globalki eta ahots polifonikoen horizontaltasunetik uler dezaten non garen gaur egun. Gaian espezialduriko argitalpen zenbaiten bidez, gidaliburuen bidez eta erakundeen katalogoen bidez ezagutzera eman denaren arabera, kontakizun ofizialak 1870ean jar litzazke nolabaiteko abangoardiaren lehen urratsak, pintura impresionistako lehen erakusketan, hain zuzen, zeinak modernotasunean kokatzen gaituen mende bat ixten baitu artistikoki, itxi ere, klasizismoaren, erromantizismoaren eta zenbait esperimentazioaren artean kulunkan eta baserritarrak, arrantzaleak eta garai hartan gustuko gertatzen ziren zenbait egoera goratzen zituen ohiko kostrunbrismoarekin batera zebilen mende bat.

Paisaietako margolanak nabarmentzen ziren, eskultura monumental eta estatuagintzakoarekin batera; tradizioaren eta aurreabangoardiaren artean da margolaritza: Francisco Iturrino (1864-1924), Aurelio Arteta (1879-1940) eta Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) dira nabarmentzen; azken horren kasuan, inguruko errealitatearen ordeza, errealitatearen analogiak agertzen ditu eta horrek hurrengo belaunaldian

1.1 Phylogenesis

It is not my aim in this text to sketch out a revision which repeats already well-known stories and data, but instead, as I maintained in the introduction, to develop a wide panoramic outlook which might help the uninitiated to understand in general terms and from the perspective of polyphonic voices where we find ourselves today. According to what has been diffused by different specialist publications, trendy manuals and institutional catalogues, the official story might situate the beginnings of a specific avant-garde in the first exhibition of impressionist painting in 1870, which artistically brought to a close a century that locates us in modernity, fluctuating between classicism, romanticism and certain experimentations, whilst exiting side by side with the traditional *costumbrismo* (an interpretation of local everyday life, mannerisms, and customs) exaltation of *baseritarras* (farmers), *arrantzales* (fishermen) and certain kinds of situations that struck a chord during the era.

Landscape painting particularly stood out above all together with sculpture which was basically focused on monuments and statues, a painting somewhere between tradition and pre-avant-garde that was represented at the time by Francisco Iturrino (1864-1924), Aurelio Arteta (1879-1940) and Daniel Vázquez Díaz (1882-1969); thus in the latter the surrounding reality was replaced

tes renovadoras procedentes de Europa siendo el siglo XX un siglo de *ismos*, permitiéndose una sutil transición de la pintura etnográfica vasca a la pintura de vanguardia. Así por ejemplo, Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998) y Jesús Olasagasti (1907-1955) fueron discípulos de Vázquez Díaz, quien trajo el cubismo al País Vasco.

Si algunos como Ignacio Zuloaga (1870-1945) y Pablo Uranga (1861-1934) se encuentran vinculados al espíritu de la generación del 98, sus temas e ideologías están más próximos de lo castellano que de lo vasco; el primero hacia los tópicos de la literatura francesa romántica, el segundo a partir de las raíces autóctonas.

El clasicismo y el lenguaje costumbrista se extendió como práctica común por todo el Estado español y las primeras vanguardias vascas no son tales hasta la manifestación explícita y pública de algunos de sus miembros, arrancando con la singular historia de la Sociedad Gu, que funcionó en San Sebastián de 1927 a 1936, casi en paralelo a la bilbaína Unión Arte (1933) en base a algunos alumnos de su Escuela de Artes y Oficios y excluidos del II Salón de Artistas Vascongados del Museo de Arte Moderno de Bilbao.

Con la Segunda República, esta ciudad tomó el relevo cultural a Bilbao, y en los años 30 se produce una renovación del arte vasco crucial.

Tras el pacto de San Sebastián, que se firmó en la reunión del Círculo republicano en 1930, se constituyó un comité revolucionario, presidido por Alcalá-Zamora, que llegaría a ser el Primer Gobierno Provisional de la Segunda República Española. Las nuevas tendencias europeas se iban aclimatando a esta

eragingo du. 1925. urtearen inguruan, Europatik zetozen korronte berriak iritsi ziren Euskal Herrira; XX. mendea *ismo* garaia da eta euskal margolaritza etnografikotik abangoardiako margolaritzarako bidean urrasño zenbait egin zen. Halatan, Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998) eta Jesus Olasagasti (1907-1955), adibidez, Vázquez Díaz, kubismoa Euskal Herrira ekarri zuen margolariaren ikasle izan ziren.

Ignacio Zuloaga (1870-1945) eta Pablo Uranga (1861-1934) 98. belaunaldiaren espirituari loturik izanik, haien gaiak eta ideologiak gaztelar izaerakoak izatetik gertuago dira euskal izaerakoak izatetik baino, lehena frantziar literatura erromantikoaren topikoetara makurtuz eta bigarrena, berriz, bertako sustraietatik abiatuz.

Klasizismoa eta ohitura-mintzaira ohiko jarduna bihurtu ziren espainiar estatu osoan eta lehen euskal abangoardiak ez dira benetan abangoardia gertatzen, kideetako zenbaitek adierazpen publiko argia egin arte; abiapuntua Gu sozietatearen historia berezia izan zen; elkarte hori 1927tik 1936 arte existitu zen, Bilboko Unión Arte (1933) elkartearen garai bertsuetan, Arte eta ofizioetako Eskolako ikasleek bultzaturik; Bilboko Arte Modernoko Museoaren “II Salón de Artistas Vascongados” delaktik bazter utziak izan ziren artista horiek.

Bigarren errepublika jarri zenean, Donostiak hartu zion Bilbori txanda eta 30eko hamarkadan, euskal artearen berriztapen erabakiorra gertatu zen.

Donostiako ituna, 1930ean, Errepublikar Zirkuluaren bilkuran sinatu zen eta hortik iraultzar batzordea sortu zen, Alcalá-Zamoraren lehendakaritzapean; hori

by his analogies, which would in turn influence the next generation. Around 1925, innovative trends originating in Europe arrived in the Basque Country with the twentieth century becoming an age of *isms*, thereby allowing for a subtle transition from Basque ethnographic painting to avant-garde painting. Thus for example, Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998) and Jesús Olasagasti (1907-1955) were disciples of Vázquez Díaz, who brought cubism to the Basque Country.

If some figures like Ignacio Zuloaga (1870-1945) and Pablo Uranga (1861-1934) found themselves linked to the spirit of the generation of 98, their themes and ideologies were closer to all things Castilian rather than Basque. The former created clichés of French romantic literature whilst the latter based his work on autochthonous roots.

Classicism and *costumbrista* language became a common practice throughout the Spanish state and the early Basque avant-gardes were not constituted as such until the explicit public demonstration of some of its members, starting with the unusual story of the Sociedad Gu (We society), which functioned in Donostia-San Sebastián between 1927 and 1936, almost parallel to the Unión Arte (Art union, 1933) in Bilbao, which was founded by some students at the School of Arts and Crafts and people excluded from the Second Basque Artists' Show at the Museum of Modern Art in Bilbao.

With the coming of the Second Spanish Republic in 1931, Donostia-San Sebastián took over culturally from Bilbao, and in the 1930s there was a key overhaul of Basque art.

Following the pact of Donostia-San Sebastián, which was signed at a meeting of the Republican Circle in

ciudad justo en los primeros años de la República, y en los bajos del Gran Casino se había inaugurado la Exposición de Arte Moderno.

La Asociación de Artistas Vascos había sido fundada en Bilbao en 1911 y contó para su exposición inaugural con una muestra del pintor Darío de Regoyos (1857-1913); posteriormente adquirieron gran relevancia otras agrupaciones, fundamentalmente la citada GU (que significa “Nosotros”) en 1934. A pesar de las tendencias falangistas de su máximo ideólogo José Manuel Aizpurúa (1902-1936), la sociedad estuvo abierta a todo tipo de intelectuales, en paralelo a otra también muy activa, Euzko Pizkunde que se encontraba en un local proyectado por Aizpurua, enfocada a promover actividades escénicas, musicales y expositivas con un carácter más folclorista según los postulados nacionalistas de Aitzol.

En el colectivo GU, la Leica propiedad de Aizpurua pasaba entre los amigos que visitaban su estudio de la calle Prim y fue especialmente útil para Nicolás Lekuona (1913-1937). La sociedad instaló su sede en la calle del Ángel 13 y su interior, que simulaba forma de barco, tenía como torre un púlpito en el que era obligatorio hablar siguiendo los turnos trazados. Pero quizás uno de los ejemplos más significativos para observar el trazo de esta evolución es el devenir del Certamen de Artistas noveles de Guipúzcoa.

El concurso tiene su origen en 1917 a raíz de la reestructuración del sistema de becas que estaba otorgando la Diputación Foral de Guipúzcoa, adoptando el nombre de “Exposición” con su inicio en 1920 y transformándose en bienal a partir de 1928. El impulso vino por la solicitud de un grupo de artistas

izango zen gero, Espainiako Bigarren Errepublikaren Lehen Behin-behineko Gobernuua. Europako joera berriak hirian egokitzen ari ziren, Errepublikaren lehen urteetan, eta Kasino Handiaren behealdean ireki zen Arte Modernoko Erakusketa.

Euskal artisten elkarte Bilbon sortu zen, 1911. Urtean eta irekidura erakusketarako, Darío de Regoyos (1857-1913) margolariaren zenbait margolan izan zituen; gero beste elkarte batzuek hartu zuten garrantzi handia, bereziki, lehen aipaturiko GU elkar-teak, 1934. urtean. Elkartearen ideologo nagusia izan zen José Manuel Aizpurua (1902-1936) falangerako jaidura bazuen ere, sozietate hori intelektual mota orori izan zen zabalik; elkarte horrekin batera, bazen lan handia egiten zuen beste bat, Euzko Pizkunde, Aizpuruaen proiektua zen lokal batean kokaturik zena eta antzerkigintza, musika eta erakusketa lanak sustatzera emana zena eta folkloreaki lotuagoa, Aitzolen hatsapen nazionalistei jarraiki.

GU kolektiboan, Aizpurua Prim kalean zuen estudioa hurbiltzen zitzaizkion adiskideen artean, eskurik esku ibili ohi zen Aizpurua Leica eta bereziki Nicolás Lekuonak zuen baliatu Leica hura (1913-1937). Sozietateak Aingeruaren kalearen 13an ezarri zuen egoitza; barneak itsasontzi itxura zuen eta dorretzat predikuleku bat zuen, nondik derri-gor mintzatu beharra zegoen, antolatutako txandei jarraiki. Baina bilakaera horren nondik norakoa ikusteko adibide argigarriena, Gipuzkoako artista berrien lehiaketaren bilakabidea da.

Lehiaketak 1917. urtean du jatorria, Gipuzkoako Foru Aldundia ematen ari zen ikasle laguntzen sistemaren berrantolataketaren ondorioz, eta “Erakus-

1930, a revolutionary committee, presided over by Niceto Alcalá-Zamora, was formed that would ultimately become the first government of the Spanish Second Republic. The new European tendencies were acclimating to this city precisely during the early years of the Republic and an Exhibition of Modern Art had been inaugurated in the ground floor of the Grand Casino.

The Association of Basque Artists had been founded in Bilbao in 1911 and organised an exhibit by the painter Darío de Regoyos (1857-1913) for its inaugural exhibition; later, other groups grew in importance, principally the aforementioned GU (meaning “We”) in 1934. In spite of the Falangist tendencies of its main ideologue, José Manuel Aizpurúa (1902-1936), this association was open to all kinds of intellectuals. It was a similar case for another very active association, Euzko Pizkunde, situated in a locale designed by Aizpurúa and which focused on promoting theatrical, musical and expositive activities along more folkloric lines according to the Basque nationalist positions of Aitzol. In the GU collective, Aizpurúa’s Leica property was shared by friends who visited his studio in Prim Street and was especially handy for Nicolás Lekuona (1913-1937). The association set up its headquarters at Angel Street and therein, which resembled the shape of a boat, there was a tower-like pulpit at which it was obligatory to speak in turn following a previously laid out scheme. But perhaps one of the most significant examples by which one can trace the evolution of this collective is to be found in the process of development of the New Gipuzkoan Artists Competition.

The competition originated in 1917 as a result of a reorganisation of the system of grants awarded by the Provincial Council of Gipuzkoa, adopting the name “Exhibition” when it began in 1920 and becoming a biennial

(Elías Salaberría y Sebastián Camio) que obtuvieron apoyo institucional. En las primeras ediciones con la pintura planista se posicionó como gran exponente de las tendencias pictóricas en su mayoría inspiradas en Vázquez Díaz para derivar progresivamente hacia una cierta evolución “transgresora” que culminaría en apuestas vanguardistas a comienzos de la siguiente década que expandieron la modernidad por la ciudad de San Sebastián. En su novena convocatoria en 1931, Jorge Oteiza ganó el primer premio con la obra *Adán y Eva Tangente S=E/A*, una escultura tosca de formas pseudohumanoides fusionadas en cemento. Dos años después, tras realizar el servicio militar en Melilla, Oteiza vuelve a ganar con *Obrero Muerto*. Sobre 1934 junto a Narkis Balenciaga (1905-1935) y Nicolás Lekuona, forman un trío que enarbola propuestas rupturistas, exponiendo conjuntamente y caminando juntos hacia diásporas que finalmente la tragedia haría divergentes. Se habla de generar un colectivo de artistas nacionalistas-revolucionarios. Las nuevas tendencias europeas se iban aclimatando a la ciudad justo en los primeros años de la República. Con la Guerra Civil Española (1936-1939) todo esto se quebró, algunos murieron, otros optaron por el exilio.

A veces pienso que toda esta historia parece una historia de artistas guipuzcoanos y en las razones de por qué la balanza tiende una y otra vez a poner el foco en esta provincia. (Apéndice 3)

Lo que siguió fueron momentos de represión política e ideológica dominados por la sordidez estándar y no se retoma hasta los años cuarenta, cuando se comienza un nuevo ciclo que culmina en el 59, un periodo que pone en evidencia la anacrónica situación del mo-

queta” izena hartu zuen hastapenean, 1920. urtean; 1928. urtetik aurrera, biurteko bihurtu zen. Akiuilua, artista zenbaiten eskari bat izan zen (Elias Salaberría eta Sebastián Camio) eta erakundeen sostengua lortu zuten. Hasieran planismoarekin, batez ere Vázquez Díaz-ek eraginiko joeren adierazgarri izan zen eta gero, pixkanaka, bilakaera “urratzaile” baten biderra lerratzen joan zen, azkenean hautu abangoardistetara etorri, hurrengo hamarkadaren hastapenean; horrek Donostia hirian modernitatea hedatu zuen. Bederatzigarren deialdian, 1931koan, Jorge Oteizak irabazi zuen saria, *Adán y Eva Tangente S=E/A*, eskulturarekin; porlanez elkarloturiko forma sasigizatiarrez osaturiko eskultura zakarra zen. Handik bi urtera, Oteizak, soldadutza egin eta, berriz irabazi zuen *Obrero Muerto* obrarekin. 1934. urte inguruan, Oteizak, Narkis Balenciaga (1905-1935) eta Nicolás Lekuonarekin, proposamen urratzaileak egiten dituen hirukotea sortu zuen; elkarrekin erakusten dituzte beren obrak eta elkarrekin doaz, azkenean tragediak elkarrengandik urrundu zituen diasporen bidean. Irauliriko nazionalistak diren artisten kolektibo bat sortzeaz mintzo dira. Europako joera berriak hirian egokitzen ari ziren, hain juxtu, Errepublikaren lehen urteetan. Espainiako Gerra Zibilak (1936-1939) hori dena porrotera eraman zuen; batzuk hil ziren, beste batzuek erbeste hautatu zuten.

Historia hura guztia Gipuzkoako artisten historia dela iruditzen zait batzuetan eta galdetzen diot neure buruari zergatik, behin eta berriro, balantzak, erdigunea probintzia horretara erortzera uzten duen. (3. eranskina)

Haren ondoren, errepresio politiko eta ideologikoaren garaiak izan ziren, miserablekeria estandar

from 1928 on. The stimulus for this came in the form of a request by a group of artists (Elías Salaberría and Sebastián Camio) who achieved institutional support. In the early editions of this competition, through *planista* painting (along the lines of the *planismo* movement in modern Uruguayan painting), it adopted a stance as a major exponent of pictorial tendencies mainly inspired by Vázquez Díaz, yet gradually turned to a kind of “transgressive” evolution which would culminate in avant-garde ventures at the outset of the next decade which spread modernity throughout the city of Donostia-San Sebastián. During its ninth convening in 1931, Jorge Oteiza won first prize with his work *Adán y Eva Tangente S=E/A* (Adam and Eve, Tangent S=E/A), a rough sculpture made up of pseudo-humanoid forms fused in cement. Two years later, following his military service in Melilla, Oteiza won again with *Obrero Muerto* (Dead worker). Around 1934, together with Narkis Balenciaga (1905-1935) and Nicolás Lekuona, he formed a trio of artists who brandished ground-breaking ideas, exhibiting jointly and departing together towards diasporas to be separated ultimately by tragedy. There was talk of establishing a collective of nationalist-revolutionary artists. The new European tendencies were acclimating to the city just at the outset of the Republic. With the Spanish Civil War (1936-1939) all this was smashed to pieces; some died, whilst others chose exile.

I sometimes think that all this history seems to be the history of Gipuzkoan artists and about the reasons why time and time again the balance tends to focus on this province (Appendix 3).

What followed were moments of political and ideological repression dominated by the standard nastiness and it was not taken up again until the 1940s when

mento. Sin embargo paradójicamente es en la década de los cincuenta donde se empiezan a fraguar actitudes colectivas de creadores que serán el germen de grupos como Ur y **GAUR** reforzándose en paralelo a la disolución del certamen de artistas noveles entre los años 59 y 77. Podríamos así decir que son años muy fértiles tanto por parte de las organizaciones de artistas como de otros colectivos que desarrollan desde el espacio privado una respuesta a la carencia de infraestructuras y plataformas para la creación (apenas había un concurso de pintura organizado por el Centro de Atracción y Turismo o similares). Poco a poco en la pintura hay una voluntad de afirmación de una personalidad y recuperación de la memoria histórica.

Si la Asociación de Artistas Vascos primera tenía un carácter corporativo, las de los artistas de la postguerra se preocupaba por la renovación estética. Lo más rompedor era la irrupción de la abstracción, así aparecen los artistas abstractos y se comienza a oscilar entre ésta, la figuración tradicional y Nueva Figuración.

Además en París en el café Rond Point comenzó la andadura del Equipo 57 que estuvo activo entre 1957 y 1962 a pesar de sucesivos abandonos e ingresos. También Los 5 plásticos (Matías Álvarez Jauría, Rafael Figueroa, Antonio Otaño, Santiago Uranga y Jorge Oteiza), como primer grupo de artistas vascos dinamizado por Oteiza en los 50, además del grupo Ez dok amairu (No existe el trece) con Urbetz en danza, Aresti en teatro y Artze sobre música, y el Grupo Ur, creado en 1965 con la pretensión de renovar formalmente la pintura, estuvo integrado por Javier Arocena (1935), Carlos Bizcarrondo (1935), José Graceña (1927) y Alejandro Tapia (1930) con la naturaleza como *leit motiv*.

batek eramanik, eta berrogeiko hamarkada arte ez da ziklo berri bat hasiko, hain zuzen ere, 59. urtean gailurra duen zikloa, agerian utziko duena garai hartako egoeraren anakronismoa. Halarik ere, paradoxikoki, berrogeita hamarreko hamarkadan hasten dira Ur eta **GAUR** bezalako taldeak sortzera eramango duten artisten jarrera kolektiboak gorpuzten; prozesu horrekin batera, artista berrien lehiaketa ez da 59 eta 77 urteen artean egingo. Hartara, esan genezake urte oso emankorrak izan zirela, hala artisten erakundeetan nola bestelako kolektiboetan, zeintzuek alderdi pribatutik garatzen baitute sorkuntzarako azpiegitura eta plataformen gabezien arrapostua (Turismo eta Erakartze Zentroak (CAT) antolaturiko pintura lehiaketa eta horrelakoxe besteren bat besterik ez zen ia). Pixkanaka, margolaritzan, oroimen historikoaren berreskuratze gogo bat, nortasun gogo bat, joaten da garatzen.

Euskal artisten lehen elkarteak korporazio asmoa zuen eta gerraosteko artisten elkarteek, berriz, berrikuntza estetikoa zuten helburu. Urratzaileena abstrakzioaren agerpena izan zen; pintura abstraktua egiten zuten pintoreak agertu ziren eta margolaritza, abstrakzioaren, ohiko irudikapenaren eta Irudikapen Berriaren artean mugitzen hasi zen.

Horrez gain, Parisen, Rond Point kafe etxean, Equipo 57 taldea jarri zen abian; talde hori 1957 eta 1962 bitartean izan zen indarrean, kide zenbait elkarren segidan joan eta berriak sartu arren. Bazen Los 5 plásticos (Matías Álvarez Jauría, Rafael Figueroa, Antonio Otaño, Santiago Uranga eta Jorge Oteiza) ere; Oteizak bultzaturiko euskal artisten 50eko hamarkadako lehen taldea izan zen hori; bazen Ez Dok Amairu, Urbeltz, dantzan, Aresti, antzerkian eta Artze, musiki-

a new cycle began that culminated in 1959, a period which demonstrates the anachronistic situation of that time. Nevertheless, it was paradoxically in the 1950s when collective attitudes on the part of artists began to hatch that would in turn be the seeds of groups like Ur and **GAUR**, simultaneously strengthening one another in the wake of the dissolution of the new artists' competition between 1959 and 1977. One might thus say that these were very productive years both as regards artists' organisations and other collectives that developed, from the private sphere, a response to the lack of artistic infrastructures and platforms (there was just one painting contest, organised by the Centre for Attraction and Tourism, and things like that). Gradually there emerged within painting a commitment to a specific personality and the recovery of historical memory. If the first Association of Basque Artists was corporate in nature, that of the post-civil war artists was more concerned with aesthetic renovation. Its most ground-breaking feature was the arrival on the scene of abstraction, through which abstract artists emerged and it began to fluctuate between this, traditional figuration and New Figuration.

Moreover, Equipo 57 (Team 57) was founded in the Rond Pont café in Paris and was active between 1957 and 1962 in spite of people continually leaving and joining. At the same time there were other active groups: the so-called 5 plastic artists (Matias Alvarez Jauría, Rafael Figueroa, Antonio Otaño, Santiago Uranga and Jorge Oteiza), the first group of Basque artists motivated by Oteiza in the 1950s, as well as Ez dok amairu (There is no thirteen) with Urbeltz in dance, Aresti in theatre and Artze as regards music, and the Grupo Ur (Water group), founded in 1965 with the aim of formally breathing new life into painting, and made up of Javier Arocena (1935),

En un momento de gran desarrollo industrial, la segunda mitad de los cincuenta y primeros sesenta propicia que casi todos los artistas se sumerjan en el informalismo mientras que el Equipo 57 apuesta por una teoría perceptiva del espacio tradicional. Se puede hablar de un informalismo vasco que transitará a lo largo de los sesenta, y que tiene su principal foco en Guipúzcoa, destacando esta década especialmente por el gesto expresivo y la pintura matérica. Los colectivos adquieren un cierto sentido también en el Estado español, como la Escuela de Altamira y el Dau al Set en 1948, el grupo El Paso (1957) en Madrid, Parpalló (1956) en Valencia o el club La Rábida (1949) en Sevilla.

Aparecen también figuras irrepitibles como Menchu Gal (1918-2008), quien tras estudiar con Montes Iturrioz adquirió un estilo propio.

Las posturas rupturistas del grupo Estampa Popular (1957), por su implicación ideológica vinculada al partido comunista, estaba atomizada en diferentes núcleos por todo el Estado español, formándose en Bilbao en 1962 con objetivos plásticos y sociales y con la idea principal de acercamiento al pueblo. Con figuras destacadas y activas del ámbito bilbaíno como Dionisio Blanco (1927-2003) y Agustín Ibarrola (1930), su tipo de temática entronca con la iconografía de cierta parte del costumbrismo vasco de los Zubiaurre, Arrue, Tellaeche o Arteta aunque otorgando al proletariado fabril y la imagen de una urbe industrializada protagonismo. Su realismo social se impregnaba de mensajes de protesta y denuncia.

Podemos decir que es en esta fracción de tiempo cuando se produce el momento de búsqueda de una identidad nacional donde se comienza a revelar una

kan; bai eta Ur taldea ere, 1965. urtean, pintura formalki berritzeko asmoarekin sortua; honako hauek ziren talde horren kide: Javier Arocena (1935), Carlos Bizcarrondo (1935), José Gracenea (1927) eta Alejandro Tapia (1930); haien gai nagusia natura zen.

Industria erruz garatzen ari den garai horretan, haurda, berrogeiko hamarkadaren bigarren erdian eta hirurogeiko hamarkadaren lehen zatian, ia artista guztiak informalismora lerratzen dira; Equipo 57 taldeak, aldiz, espazio tradizionalaren hautemate teoria baten alde egin zuen. Bada, beraz euskal informalismo bat, hirurogeiko hamarkadan arituko dena, bereziki Gipuzkoan; hamarkada horren ezauzgarri nagusiak espresiozko keinua eta materiazko margolaritza dira. Espainiar estatuan ere hasi ziren kolektiboak sortzen, hala nola Altamirako Eskola eta Dau al Set, 1948an, El Paso (1957) taldea, Madrilen, Parpalló (1956), Valentzian, edo La Rábida (1949) kluba, Sevillan.

Errepika ezinezko margolariak ere agertu ziren, hala nola Menchu Gal (1918-2008), zeina Montes Iturrioz-en ikasle izan ostean, bere estilo berea lortu baitzuen.

Alderdi komunistari ideologikoki loturik zen Estampa Popular (1957) taldearen jarrera urratzailea, Espainiar Estatuan zehar sakabanatua zen, hainbat gune desberdinetan; Bilbon 1962an sortu zen, xede plastiko eta sozialekin eta ideia nagusitzat harturik herrira hurbiltzea. Bilbon ezagun eta eragile ziren figurak zituen, hala nola, Dionisio Blanco (1927-2003) eta Agustín Ibarrola (1930); haien gaiak euskal kostunbrismoaren parte diren zenbaiten gaiekin lotuak dira: Zubiaurre, Arrue, Tellaeche edo Arteta,

Carlos Bizcarrondo (1935), José Gracenea (1927) y Alejandro Tapia (1930), taking nature as its leitmotiv.

This time of major industrial development, the late 1950s and early 1960s, favoured an environment in which almost all artists immersed themselves in informalism, whilst Equipo 57 focused on a perceptive theory of traditional space. One could speak about a Basque informalism which would exist until well into the 1970s, and was based mainly in Gipuzkoa, with this decade standing out especially for its use of expressive gestures and *matérisme* (matter art). Collectives also began to make sense in the Spanish state, such as the Altamira School and Dau al Set (The seventh face of the dice) in 1948, the El Paso group (1957) in Madrid, Parpalló (1956) in Valencia and the La Rábida club (1949) in Seville.

Likewise, unique figures also emerged such as Menchu Gal (1918-2008), who, after studying with Montes Iturrioz, developed her own style.

The noncompliant positions of the Estampa Popular (Popular engravings) group (1957), owing to its close ideological link to the Communist party, were carried out in different places throughout the Spanish state. It was formed in Bilbao in 1962 with both creative and social objectives and with the principal aim of getting nearer to the people. With prominent and active figures in the Bilbao world such as Dionisio Blanco (1927-2003) and Agustín Ibarrola (1930), its kind of subject matter was related to the iconography of a certain part of Basque *costumbrismo* by Zubiaurre, Arrue, Tellaeché and Arteta, although imbuing it with a central role for the industrial proletariat and the image of an industrialised metropolis. Its social realism was permeated by messages of protest and denunciation.

serie de acciones que evidencian cómo los artistas vascos crearon un sistema de referencias propias y dieron lugar a una investigación orbital a partir de los lenguajes de las vanguardias que se materializaron en:

- El santuario de Arantzazu (1950)
- La Escuela Vasca (1966)
- Los Encuentros de Pamplona (1972)

La creación de los cuatro grupos de la Escuela Vasca fue en este contexto muy importante.

A partir de la voluntad apostolar de **GAUR**, se desarrollarán en Vizcaya EMEN como colectivo heterogéneo bajo la voluntad hacia lo obrero de Ibarrola y ORAIN en Álava algo más radical, mientras que en Navarra el grupo DANOK apenas llegó a ser un conato incipiente. A pesar del fracaso de la iniciativa, el poso que dejó, además de la influencia de sus líderes más belicosos, fue el propósito de incorporar una voluntad formativa e informativa respecto a la creación contemporánea.

Introducirse en la esfera internacional tras cuarenta años de aislamiento supuso un gran logro, pero quizás o más significativo, fue el interés por crear una conciencia colectiva sobre el arte vasco que da lugar a que incluso hoy estemos debatiendo sobre ello.

También, la urgencia de definir qué es eso de la escultura, disciplina donde se evidenciarán paradojas arrastradas durante décadas sobre cuestiones de identidad y metafísicas. Además está la simbiosis de la escultura con la arquitectura, tomando como precedente el influjo de Francisco Javier Sáenz de Oiza, arquitecto navarro que participó en Arant-

baina lantegietako langileei eta industrialduriko hiri baten irudiari emanen lehen lekua. Errealismo sozial hori protesta eta salaketa mezuez beterik zen.

Esan daiteke garai tarte horretan gertatu zela nazio nortasuna bilatzeko unea; hor agertzen hasten diren zenbait ekintzek uzten dute ikustera nola euskal artistek erreferentzia sistema beren-bera sortu zuten eta nola hortik, abangoardien hizkuntzetatik abiatuz, ikerketa orbitala sortu zuten, honako hauek ekartzearaino:

- Arantzazuko Santutegia (1950)
- Euskal Eskola (1966)
- Iruñeko Topaketak (1972)

Testuinguru horretan, Euskal Eskolaren lau taldeen sorrera oso garrantzi handikoa izan zen.

GAUR taldeak zuen apostolutza asmotik abiatuz sortu ziren, Bizkaian, EMEN, kolektibo heterogeneo moduan eta Ibarrolaren langileriaren gaiarenganako asmoaren pean, eta Araban, ORAIN, zer edo zer erradikalagoa zena; Nafarroan, aldiz, DANOK taldeak saio labur-labur bat besterik ez zen izan. Ekimenak fruiturik eman ez bazuen ere, utzi zuen, halere, kide borrokarienen eraginaz gain, gaur egungo sorkuntzaren gaineko formakuntza eta informazio asmoa ere.

Berrogei urtez isolaturik izan ostean, nazioarteko eremura lotzea lorpen handia izan zen, baina hori baino handiagoa edo esanguratsuagoa izan zen euskal artearen gaineko kontzientzia kolektiboa sortzeko nahia; hortik dator, gaur egun oraindik ere, horren gainean eztabaidatzen ari garela.

One could say that it was during this short space of time that the search for a national identity began, in which a series of activities began to appear which demonstrated how Basque artists created their own system of references and gave rise to orbital research based on the languages of the avant-gardes which took shape in:

- The Sanctuary of Arantzazu (1950)
- The Basque School (1966)
- The Pamplona-Iruñea Meetings (1972)

The creation of four groups in the Basque School was particularly important in this context. From the apostle-like commitment of **GAUR**, EMEN (Here) emerged in Bizkaia as a heterogeneous collective based on a pledge to Ibarrola's working class and the somewhat more radical ORAIN (Now) in Araba, whilst in Navarre the group DANOK (Everyone) barely materialised as more than a beginning effort. In spite of the failure of this initiative, its remains as well as the influence of its most militant leaders established a purpose which involved incorporating a commitment to training and informing with regard to contemporary artistic creation.

Becoming part of the international scene after forty years of isolation implied a great achievement, but perhaps still more significant was the interest in creating a collective consciousness about Basque art which resulted in the fact that even today we might debate this.

Also, there was an urgency to define what was meant by Sculpture, a discipline in which there would be clear paradoxes that had been dragging along for decades over identity-related and metaphysical issues. Additionally, there was the symbiosis of sculpture with

zazu, pero que además formó a toda una generación de arquitectos de una sensibilidad especial respecto al arte como el alavés Josetxu Erbina. Es este un periodo en el que la obra de Jorge Oteiza logra de manera rotunda el paso de sus esculturas de masa hacia la desocupación del material que desemboca en las esculturas vacías, y marcará uno de los puntos de inflexión más importantes de la plástica contemporánea.

En *La ley de los cambios* de 1964 define a la escultura como “una técnica desocupacional del espacio, eliminativa”, aquí empieza ya a intuirse una nueva manera de abordar el trabajo artístico. La función del creador ya no es la factura de obras sino la construcción de sí mismo como un agente capaz de generar nuevas visiones sobre la realidad y revertir estas en la educación de la sociedad.

El trabajo de Oteiza comienza con la estatua bloque y la masa para dirigirse hacia la experimentación teórica y práctica, un camino unidireccional que no permite la marcha atrás.

La evanescencia matérica que le procurará el hierro provoca que las formas orgánicas y las geométricas se liberen concibiendo un nuevo espacio como un vaciado sagrado. Lo enraizada en lo vasco pero lo activa y renueva desde las vanguardias. Con la desocupación del cubo y de la esfera, se llega a la antimateria y la obra es el envoltorio del espacio.

El compromiso político del artista que se desarrolla en *La Ley de los Cambios en el Arte*, da una nueva ontología del arte que corresponde al contexto social-histórico y se ancla a él durante bastante tiempo.

Bada eskultura zer den definitzeko premia ere; diziplina horretan, hamarkada batetik bestera pasatu diren identitate eta metafisikako gaiei loturiko paradoxak agertuko dira. Bada eskultura arkitekturarekin eginiko sinbiosia ere; aurrekaria, Francisco Javier Sáenz de Oiza-ren eragina da; nafar arkitekto horrek Arantzazun hartu zuen parte eta artearekiko bereziki sentibera ziren arkitektoen belaunaldi oso bat formatu zuen, bestek beste, Josetxu Erbina arabarra. Garai horretantxe lortzen du bete-betean, Jorge Oteizaren obrak, masako eskulturetatik materialaren huste-rako bidea egitea, eta, azkenik, eskultura hustuetara heltzea; aldaketa horrek gaur egungo plastikaren inflexio puntu nagusietako bat seinalatu zuen.

La ley de los cambios obran, 1964. urtean, eskultura, “espazioaren huste teknika, teknika kentzaile” gisa definitzen du; hor, artegintza ulertzeko manera berriaren lehen zantzuak ikus daitezke, jadanik. Sortzailearen egitekoa ez da, jadanik, obrak egitea, ezpada errealitatearen gaineko ikusmira berriak sortzeko eta ikusmir horiek gizartearen heziketari eskaintzeko gai den eragile gisa eraikitzea bere burua.

Oteizaren lana estatua mokorrarekin, masarekin, abiatzen da eta espermentatze teoriko eta praktikorantz lerratzen da, gero; norabide bakarreko bide horrek ez du zutera egiterik onartzen.

Burdinak ekarriko dion materiaren desagerkortasunak forma organiko eta geometrikoak libre uzten ditu eta espazio berri bat sortzen, huste sakratu baten modukoa. Euskal izaeran sustraitzen du, baina abangoardietatik eragiten dio eta berritzen du. Kuboaren eta esferaren hustearekin antimateriara heltzen da eta obra, halatan, espazioaren bilgarria da.

architecture, taking as a precedent the influence of Francisco Javier Sáenz de Oiza, a Navarrese architect who had taken part in the Arantzazu project but who, moreover, trained a whole generation of architects, such as Josetxu Erbina from Araba, to be especially aware of art. This was a period in which Jorge Oteiza's work definitively made the transformation from mass sculptures to the dis-occupation of the material which would eventually lead to the empty sculptures and mark one of the most important turning points in the contemporary plastic arts.

In *La ley de los cambios* (The law of changes, 1964) he defines sculpture as “a dis-occupational technique of space, eliminative”, and here he already begins to sense a new way of approaching artistic work. The function of the artist is no longer the turnover of works but rather the construction of oneself as an agent capable of generating new visions about reality and retranslating these into educating society.

Oteiza's work began with the block statue and mass and then moved towards theoretical and practical experimentation, a unidirectional path which did not allow for any turning back. The material evanescence which iron provided him with meant that organic and geometrical forms were freed, perceiving a new space as a sacred emptying: anything rooted in Basque culture, although he activated and renovated it from avant-garde positions. With the dis-occupation of the cube and the sphere he arrived at antimatter and the work was a wrapping of space.

The artist's political commitment, which was developed in *La Ley de los Cambios en el Arte*, led to a new ontology of art which matched the socio-historical context and was equated with him for quite some time.

En el catálogo de la exposición *Escultura vasca en la colección de Kutxa*, la historiadora de arte M^a Soledad Álvarez Martínez ofrece otra perspectiva y advierte tres apartados diferenciados: una escultura en clave nacionalista, otra con una única dialéctica de la mano de Chillida y Oteiza, y aquella que opta entre el arraigo y la diáspora de los lenguajes plásticos.

Si pasamos a observar los años 70 vemos que se producen giros políticos, sociales y culturales trascendentales, comienzan los preparativos para los Encuentros de Pamplona que volcados en el arte experimental aunarón vanguardia, arte popular y fiesta. El 77 culmina con la legalización de todos partidos políticos, de la extrema derecha al PCE, la movilización exigiendo la amnistía total y la reclamación del autogobierno. Es una década donde hubo algunos intentos de exposiciones y formaciones grupales buscando básicamente una cierta oficialización del arte vasco a pesar de las discrepancias, evidenciándose las tensiones entre el arte y lo político. También se extiende una práctica comprometida con el presente que quedaría definida como “nuevos comportamientos artísticos” por el reconocido teórico español Simón Marchán Fiz.

Durante este periodo destacan los Encuentros de Pamplona del 72 promovidos por el grupo Alea de música experimental y coordinados por Luis de Pablo y José Ramón Alexanco y donde entre otras se realizó la *Muestra de Arte Vasco Actual* comisariada por Santiago Amón, lo que permite constatar la integración de estos distintos comportamientos artísticos próximos a las tendencias internacionales y las desavenencias locales.

José Díaz Cuyás, encargado del caso de estudio de los Encuentros de Pamplona del 72 con la colabora-

La Ley de los Cambios en el Arte obran garatua den artista-ren konpromiso politikoak artearen ontologia berria eskaintzen du, testuinguru sozio-historikoaren arabera, eta hari lotzen zaio denbora luze samar batez.

Escultura vasca en la colección de Kutxa erakusketaren katalogoan, Maria Soledad Álvarez Martínez artearen historialariak beste ikuspuntu bat eskaintzen du eta hiru atal bereizten ditu: nazionalismotik eginiko eskultura, alde batetik; bestetik, dialektika bakarreko beste eskultura bat, Txillida eta Oteizak egina; eta hirugarrenik, hizkuntza plastikoen erroztzearen eta diasporaren artean aritzea hautatzen duen eskultura.

70eko hamarkada aztertzeari ekinez gero, ikus dezakegu politikan, gizartean eta kulturaren aldaketa erabakiorrak gertatu zirela; Iruñeko Topaketetarako prestatze lanak abiatzen dira. Topaketa horiek, esperimentazio arteari emanak dira eta abangoardia, herri artea eta jaia batera biltzen dituzte. 77. urtean, alderdi politiko oro legeztatuak izan ziren, eskuin muturrekotik PCE edo alderdi komunistaraino, amnistia osoa eskatzen zuten mobilizazioak eta autogobernua eskatzen zen. Hamarkada horretan, erakusketa zenbait egiteko eta talde zenbait osatzeko saioak egin ziren, batez ere euskal artea nola edo hala ofizialtze aldera, desadostasunak zeuden arren; artearen eta politikaren arteko tirabirak argi agertu ziren. Orainari loturiko praktika bat ere zabaldu zen, alegia, Simón Marchán Fiz espainiar teorizatzaile ezagunak “arte jokamolde berriak” izendaturik ezagutzen den praktika mota.

Garai hartan, Iruñeko 72ko Topaketak nabarmentzen dira; musika esperimentalak egiten zuen Alea

In the catalogue for the exhibition *Escultura vasca en la colección de Kutxa* (Basque sculpture in the Kutxa collection) the art historian M Soledad Álvarez Martínez presents another perspective and marks three different sections: sculpture from a Basque nationalist viewpoint, another made up of a single dialectic based on Chillida and Oteiza, and that which chooses something between rootedness and diaspora in the languages of the plastic arts.

If we now go on to look at the 1970s, we see that transcendental political, social and cultural changes took place, and the preparations got underway for the Pamplona-Iruñea Meetings which, immersing themselves in experimental art, united the avant-garde, popular art and a festive spirit. At the close of 1977 all political parties were legalised, from the extreme right to the Communist Party of Spain, social mobilisation demanded a total amnesty for political prisoners and there were calls for a return to regional self-government. During this decade, some attempts were made to organise exhibitions and establish groups, all of which demonstrated the tension between art and politics. Moreover, there was the growing practice of commitment to the present which would be defined as “new artistic behaviours” by the renowned Spanish theoretician Simón Marchán Fiz.

During this time, the 72 Pamplona-Iruñea Meetings stood out, organised by the Alea experimental music group and coordinated by Luís de Pablo and José Ramón Alexanco, in which (amongst other things) the *Muestra de Arte Vasco Actual* (Current Basque art exhibit) exhibit was held, curated by Santiago Amón. This served to gauge how far these distinct artistic behaviours resembling international tendencies had been integrated and any local discordance.

ción de Carmen Pardo para el proyecto de *Desacuerdos* afirma que “con los Encuentros de Pamplona ocurre como con los carnavales: se pueden interpretar como un ejercicio de liberación, una expresión de la cultura no oficial, un ataque contra la jerarquía de valores, una reivindicación del cuerpo, etc.; o bien como una reproducción invertida de lo oficial que actúa como válvula de escape y que, en última instancia, sirve para consolidar la jerarquía de valores vigente”.⁸

Como consecuencia de ellos yo destacaría tres factores que los significan además de por lo arriesgado de sus contenidos: que se trata de un proyecto organizado por artistas en el que se contemplaban unos honorarios dignos (todos cobraron 1000 dólares), que fue patrocinado íntegramente por la familia Huarte (un caso excepcional de mecenazgo en todo el Estado español) y que la participación abierta del público posibilitó la acción popular en un contexto artístico.

Introducir lo transdisciplinar, música experimental y performance fue crucial. Allí Esther Ferrer (1937) realizó una pieza titulada *Definición ZAJ*. Esther se afincó en París en 1973 al volver de la gira norteamericana organizada por John Cage, ante el hartazgo de la España franquista. Desde entonces viene desarrollando un intenso trabajo personal en torno a la performance a partir de procesos de experimentación con lo inmaterial, el cuerpo y una nueva actitud de la mujer basada en presupuestos feministas.

Este es un caso extensivo a otras mujeres que optan por salir de su entorno familiar para poder desarrollarse como artistas. Marisa González (1945), nacida en Bilbao, es una de las pioneras del arte electrónico

taldeak sustatu zituen eta Luís de Pablo eta José Ramón Alexanco-k koordinatu zituzten. Besteak beste, *Muestra de Arte Vasco Actual* izeneko erakusketa egin zen, zeinaren komisario Santiago Amón izan zen. Hor ikus daiteke nola arte jokamolde desberdin horiek nazioarteko joeretatik gertu ziren eta bertan nola desadostasunak sortzen ziren.

José Díaz Cuyás arduratu zen Iruñeko 72ko Topaketen Azterketa egiteaz, Carmen Pardo-ren lankidetzarekin, *Desacuerdos* proiekturako; honela dio: “Iruñeko Topaketekin, inauterietan bezala gertatzen da: askatze ariketa gisa uler daitezke, kultura ez ofizialaren adierazpen gisa, baloreen hierarkiaren aurkako eraso gisa, gorputzaren errebindikazio gisa, eta abar; edo uler daitezke ofizialaren errepikatze alderantzizkatu gisa, ihesbidea eskaintzen duena, baina, azken finean, indarrean den baloreen hierarkia sendotzeko balio duena”.⁸

Topaketa horietan, edukien ausardiaz at, hiru faktore nabarmentzen dira: artistek antolaturiko proiektua dela, ordainsari duinak ematen dituen (denek 1000 dolar kobratu zituzten), Huarte familiak diruztatu zuela osoki (ohiz kanpoko babesletza kasua Espainiar Estatu osoan) eta publikoari zabalik izateak aukera eman zuela herritarrek arte testuinguru batean parte har zezaten.

Diziplinartekoa, musika esperimental eta performantzia edo arte ekintza sartzea erabakiorra izan zen. Han, Esther Ferrer-ek (1937) *Definición ZAJ* izeneko obra eman zuen. Esther, 1973an, John Cage-k antolaturiko Ipar Amerikako jiratik itzultzean, Parisen kokatu zen, Franco garaiko Espainiak nardaturik. Harrezkero, lan handia egiten ari da, bere

José Díaz Cuyás, who was responsible for a case study of the 72 Pamplona-Iruñea Meetings, in collaboration with Carmen Pardo, for the *Desacuerdos* (Disagreements) project, contends that, “The same thing happened in the Pamplona-Iruñea Meetings as happens in carnival season: it can be interpreted as an exercise in liberation, an expression of non-official culture, an attack on the hierarchy of values, a bodily protest, etc.; or equally as an inverse reproduction of the official which functions as an escape valve and which, in the final analysis, serves to consolidate the hierarchy of the values in force”.⁸

As a result of all this, I would highlight three factors which also imply the above as well as for the daring nature of their contents: that this was a project organised by artists in which they provided decent fees (they all earned 1000 dollars), that it was sponsored entirely by the Huar-te family (an exceptional case of patronage in the Spanish state as a whole) and that the open public participation allowed popular activities in an artistic context.

Introducing multidisciplinary things, experimental music and performance was crucial. Esther Ferrer (1937), for example, exhibited a piece entitled *Definición ZAJ* (ZAJ definition) there. Ferrer settled in Paris in 1973 on her return from a North American tour organised by John Cage, having had her fill of Franco’s Spain. From that time on she developed an intensely personal work around performance based on experimental processes with the immaterial, the body and a new attitude on the part of women grounded in feminist premises.

This was a case that resembled that of other women who chose to leave their familial surroundings in order to develop as artists. Marisa González (1945), born in Bilbao, was a pioneer of electronic art at the interna-

a nivel internacional. Su trabajo feminista de los setenta cuando estaba afincada en Estados Unidos fue descubierto por el público español en una reciente exposición en el MUSAC. En ese país en 1971 terminó su formación y se inició con las primeras experimentaciones en electrografía, tras participar activamente en diferentes movimientos estudiantiles y de colectivos gremiales en Madrid, donde había ido a estudiar Bellas Artes ante la situación insufrible para una mujer con inquietudes en el País Vasco. El caso de Inés Medina, centrada en la exploración del lenguaje abstracto, es algo posterior marchándose en 1995 a Estados Unidos al comprobar la situación en la que se encontraba respecto a sus compañeros de profesión hombres, o el de Elena Asíns (1940), madrileña afincada en Azpiroz (Navarra) desde hace veinte años con una extensa trayectoria fuera que por fin ya ha sido reconocida, nos remiten a historias parecidas.

En paralelo a lo que sucedía en la España de la transición, algunos hablan de una segunda generación de artistas después de la pujanza de los grupos mencionados centrada en la defensa de la creatividad libre y en una apuesta por la cultura popular vasca como trasfondo y sin ninguna otra pretensión intelectual. Entran también en escena de visibilidad Carmelo Ortíz de Elguea (1944), Juan Mieg (1938) y Vicente Larrea (1934).

En 1970 se creó la Escuela de Bellas Artes de Bilbao ubicada en octubre en la segunda planta del Museo Arqueológico de la ciudad. Pero además, en lo que respecta a la formación y educación artísticas ese mismo año, el 29 de junio de 1970 se firma el documento fundacional de la Escuela Experimental de Deba cuyo

kabuz, performantzia edo arte ekintzen inguruan, materiagabekoa denarekin ikertzeko prozesuetatik, gorputzarekin ikertzeko prozesuetatik eta hatsapen feministetan oinarrituriko emakumeen jarrera berri batekin ikertzeko prozesuetatik abiatuz.

Haren kasua beste zenbait emakumerena ere bada; familia ingurua uzten dute, artista gisa garatzeko. Marisa González (1945), Bilbon jaioa, arte elektronikaren aitzindarietako bat da nazioarte mailan. Hirurogeita hamarretan, Estatu Batuetan zelarik, egin zuen lan feminista, orain dela gutxi ezagutu du espainiar publikoak, Musac delakoan egin den erakusketa bati esker. Estatu Batuetan bukatu zuen formakuntza eta hasi zen elektrofografiako lehen esperimientuekin; lehenago, Madrilen, parte handia hartu zuen ikasle mugimenduetan eta korporazio elkarteetan; Madriler a joan zen, Arte Ederrak ikas-tera, Euskal Herrian eramanezinezko giroa baitzen, jakin-nahia zuen emakume batentzat. Inés Medina, berriz, hizkuntza abstraktua esploratzen aritu zen, urte zenbait geroago; 1995ean Estatu Batuetara alde egin zuen, bere lankide zituen gizonezkoekin alderatuz, zuen egoeraz ohartu zenean. Elena Asíns (1940), Madrilen sortu eta Azpiroren kokatu zen (Nafarroa), orain dela hogeit urte; hemendik kanpo, ibilbide luzea egina du eta azkenik onartu zaio ibilbide hori hemen ere. Ikus daitekeenez, emakumeek antzeko historiak dituzte.

Espainian, trantsizioan gertatzen zenaren antzera, batzuen ustez, bada, aipaturiko taldeen indarraren ostean, artisten bigarren belaunaldi bat, sormen askearen alde egiten duena, bai eta euskal kultura herrikoia atze oihal gisa baliatzearen alde ere, beste-lako asmo intelektualik gabe. Ikusgarri egiten dira

tional level. Her feminist work in the 1960s, whilst she was living in the United States, was discovered by the Spanish public in a recent exhibition in the Musac. She completed her training there in 1971 and then began her first experiments with electrography after actively participating in different student and union movements in Madrid, where she had gone to study Fine Arts in the face of the unbearable situation of being a woman with artistic interests in the Basque Country. There are similar stories such as the somewhat later case of Inés Medina, focusing on an exploration of abstract language, when she moved to the United States in 1995 on realising the situation she was in as compared to her male colleagues. Then there is that of Elena Asíns (1940), from Madrid but living in Azpiroza (Navarre) for twenty years, with an extensive career abroad who has finally been acknowledged here.

In a similar way to what happened in the Spain of the transition to democracy, some authors speak about a second generation of artists following the initial drive of the aforementioned groups, centred on the defence of free creativity and with a commitment to popular Basque culture as a backdrop, without any other intellectual pretensions. This is also when Carmelo Ortíz de Elguea (1944), Juan Mieg (1938) and Vicente Larrea (1934) enter onto the scene.

In October 1970, the Bilbao School of Fine Arts was founded, located on the second floor of the city's Archaeological Museum. But what is more, as regards artistic training and education that same year, on 29 June, 1970, the founding document of the Deba Experimental School was signed; a project that had been in the pipeline since 1969 through conversations amongst members of the Ostolaza Foundation board of trustees,

proyecto venía fraguándose desde 1969 con las conversaciones de los miembros del patronato de la Fundación Ostolaza, el arquitecto Javier Marquet y los artistas Remigio Mendiburu y Koldo Azpiazu, a lo que se sumaron las ideas de Jorge Oteiza a propósito del Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas.

Todo ello obedece al interés del propio Oteiza por generar centros culturales y de enseñanza artística, algo que le preocupaba de forma continua centrado en la organización visionaria de una Universidad Vasca de Arte, que adopta diferentes formas según las circunstancias. Es este uno de sus mejores momentos, cuando se encuentra intelectualmente más vivo y reactiva en 1973 sus investigaciones estéticas con su laboratorio de tizas.

Por otra parte se extiende la experimentación en los lenguajes audiovisuales tal y como explica José Julian Bakedano en su artículo *Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo*, “de los cine-clubs de San Sebastián de finales de los cincuenta emergen una serie de personalidades formadas en la lectura de dos revistas cinematográficas: Film Ideal y Nuestro Cine, antagónicas de concepción: la primera religiosa y estetizante, y la segunda con una vocación marxista y social. De ahí había empezado a constituir en los años sesenta una práctica de la vanguardia cinematográfica de la que destacan: Javier Aguirre, Antton Eceiza, Elías Querejeta. En Bilbao Javier Sagastizabal y Gotzon Elorza, mientras que ya se encontraban en Madrid Víctor Erice e Iván Zulueta”.⁹

Sin embargo los hitos que han trascendido son *Operación H* (1963) a partir de una idea de Jorge Oteiza

honako hauek ere: Carmelo Ortíz de Elguea (1944), Juan Mieg (1938) eta Vicente Larrea (1934).

1970. urtean, Bilboko Arte Ederren Eskola sortu zen, urriari, hiriko Arkeologia Museoaren bigarren solairuan kokaturik. Horrez gain, arterako formakuntza eta heziketari dagokienean, urte horretan bertan, 1970eko ekainaren 29an, hain zuzen, Debako Esperimentazio Eskolaren sortze dokumentua sinatu zen; proiektu hori 1969. urtetik zen prestatzen ari, Ostolaza Fundazioaren batzordekideen, Javier Marquet arkitektoaren eta Remigio Mendiburu eta Koldo Azpiazu artisten arteko solasaldiekin; horiei Jorge Oteizaren Ikerketa Estetiko Konparatuen Institutuaren gaineko ideiak lotu zitzaizkien.

Hori guztia Oteizak kultura zentroak eta arte irakaskuntzarako zentroak sortu nahiari loturik dator; kezka handia zuen Oteizak beti horrekin, Artearen Euskal Unibertsitatea antolatzeko ametsetan zela eta, egoera bakoitzaren arabera, itxura bat edo beste hartzen duelarik. Oteizak une onenetako bat du garai hori, intelektualki bizien den garaia eta 1973an, kleren laborategiarekin, berriz ekiten dio ikerketa estetikoak egiteari.

Beste aldetik, ikus-entzunezko hizkuntzetako esperimentazioa hedatzen da, José Julian Bakedano-k *Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo* artikuluan ongi azaltzen duen moduan: “berrogeita hamarrek hamarkadaren amaierako Donostiako zine-klubetatik, bi zinema kazeta irakurriz prestatuak zenbait pertsona ospetsu sortu ziren; bi kazeta horiek, Film Ideal eta Nuestro Cine, elkarren aurkako ikusmoldeak zituzten: lehena erlijiosu eta estetika zalea zen, eta

the architect Javier Marquet and the artists Remigio Mendiburu and Koldo Azpiazu, to which the ideas of Jorge Oteiza were added à propos of the Institute of Comparative Aesthetic Research.

All this fit Oteiza's own interest in establishing cultural and artistic teaching centres, something that had continually interested him and focused on the visionary organisation of a Basque Art University, which might adopt different forms according to the circumstances. This was one of his brightest moments, in which he found himself at his most brilliant intellectually, and in 1973 he reactivated his aesthetic research with the chalk laboratory.

Meanwhile, experimentation with audio-visual languages was growing, as explained by José Julian Bakedano in his article *Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo* (The light arts: Basque film and photography in the Franco era): "out of the film clubs in Donostia-San Sebastián at the tail end of the 1950s emerged a series of personalities trained in the interpretation of two film magazines: *Film Ideal* and *Nuestro Cine*, which were antithetical towards one another: the former was religious and state-centred, whilst the latter had more of a Marxist and social vocation. Out of this, a film avant-garde began to take shape in the 1960s in which the following stood out: Javier Aguirre, Antton Eceiza, Elías Querejeta. In Bilbao, Javier Sagastizabal and Gotzon Elorza, whilst Victor Erice and Iván Zulueta were already in Madrid".⁹

However, the major landmarks were *Operación H* (Operation H, 1963), from an idea by Jorge Oteiza and made into a script by Nestor Basterretxea; and later, *Acteon* (1966) *Pelotari* (Pelota player, 1964) and *Ama Lur* (Mother earth,

y convertida en guion por Nestor Basterretxea, y después *Acteon* (1966), *Pelotari* (1964) y *Ama Lur* (1966-1968), siendo esta última la primera película que utiliza cinematográficamente el euskera. Pero además se destaca la intervención pionera en proyectos de animación abstracta a través de la obra de Ramón de Vargas (1934), quien en 1959 se exilia a París, para regresar a España en 1963 y "desde los inicios de su carrera como pintor experimenta con el audiovisual alternando el vídeo con el celuloide como en *Atentando a un film convencional* entre 1962-1980, realizando manipulaciones de borrones y tachaduras en un film blanco y negro o *Experiencias en 1970* o *Retrato de Noky*"¹⁰. Por su parte José Antonio Sistiaga y Rafael Ruiz Balerdi practican la pintura directamente sobre celuloide, el primero involucrándose en la experimentación para establecer nuevas relaciones perceptivas entre lo plástico y lo acústico.

Un estricto análisis de este periodo lo encontramos en el proyecto documental de Fito Rodríguez y Cristina Arrazola-Oñate, *Hilos Rojos* donde se describen los sucesos del 3 de marzo de 1976 en Vitoria-Gasteiz acontecidos durante una jornada de huelga en la que la policía armada arremetió violentamente contra los trabajadores que estaban reunidos en asamblea en la iglesia de San Francisco de Asís. Tomando esta jornada como punto de partida analizan cómo una experiencia referencial de autonomía obrera acabará calando inexorablemente en las prácticas culturales de finales de los 70 y principios de los 80.

Es en 1975 cuando el Museo Provincial de Bellas Artes de Álava inicia su política de compras de arte contemporáneo, más intensa a partir de 1977. Mientras tanto los artistas de este periodo vuelven a bascular entre la

bigarrena, aldiz, asmo marxista eta sozialekoa zen. Hortik abiatua zen, hirurogeikoen hamarkadan, zinema-abangoardiaren praktika bat, zeinean honako hauek nabarmentzen dira: Javier Aguirre, Antton Eceiza, Elías Querejeta. Bilbon, berriz, Javier Sagastizabal eta Gotzon Elorza; ordurako Madrilera alde eginak ziren Victor Erice eta Iván Zulueta".⁹

Halarik ere, denbora garaitu duten obra mugarriak honako hauek ditugu: *Operación H* (1963), Jorge Oteizaren ideia batetik abiatu eta Nestor Basterretxeak gidoi bihurturik, eta gero *Acteon* (1966) *Pelotari* (1964) eta *Ama Lur* (1966-1968); azken film honek erabili zuen, lehen aldiz zinemari, euskara. Aipatzekoa da ere animazio abstraktuko proiektuetan eginiko esku hartze aitzindaria, Ramón de Vargas-en obrarekin (1934); 1959. urtean, Parisa joan zen, erbeste eginik eta 1963an itzuli zen. "Margolari ibilbide profesionalaren lehen unetik esperimentatzen du ikus-entzunezkoarekin eta bideoa zeluloidearekin tartekatzen du, hala nola egin zuen *Atentando a un film convencional* lanean; 1962-1980 artean, zuri-beltzeko film batean, zirriborroak eta urratuak erabiltzen ditu, 1970ean, *Experiencias* eta *Retrato de Noky* egiten ditu"¹⁰. José Antonio Sistiaga eta Rafael Ruiz Balerdi, beren aldetik, pintura zeluloidearen gainean, zuzenean ematen aritzen dira; lehena, plastikoaren eta entzunezkoaren arteko hautemate harreman berriak ezartzeko esperimentaziora lotu zen.

Garai haren analisi zorrotza, Fito Rodríguez eta Cristina Arrazola-Oñateren *Hilos Rojos* izeneko proiektu dokumentalean aurki dezakegu; film horretan 1976ko martxoaren 3an Gasteizen gertaturikoa azaltzen da: greba eguna zen eta Polizia Armatuak indarrez eraso zien Asisko San Fran-

1966-1968), with this later film being the first to use only Basque in its dialogue. But what is more, the pioneering emergence of abstract animation projects in the work of Ramón de Vargas (1934) also stood out. He went into exile in Paris in 1959, returning to Spain in 1963, and “from the outset of his career as a painter, he experimented with the audio-visual, alternating video and celluloid as in *Atentando a un film convencional* [Attacking a conventional film] between 1962 and 1980, carrying out manipulations through drafts and corrections in a black and white film or *Experiencias* [Experiences] in 1970 or *Retrato de Noky* [Portrait of Noky]”.¹⁰ For their part, José Antonio Sistiaga and Rafael Ruiz Balerdi carried out painting directly onto celluloid; the former getting involved in experimentation in order to establish new perspectives between the plastic and acoustic arts.

There is a detailed analysis of this period in the documentary project by Fito Rodríguez and Cristina Arrazola-Oñate, *Hilos Rojos* (Red threads), which describes the events of 3 March, 1976, in Vitoria-Gasteiz, which took place during a strike day in which the Armed Police violently attacked workers who were holding an assembly in the church of St. Francis of Assisi. Taking this day as a starting point, they analyse how a referential experience of worker autonomy ended up inexorably pervading cultural practices in the late 1970s and early 1980s.

In 1975, the Araba Museum of Provincial Fine Arts began a policy of buying contemporary art, which gained even more momentum after 1977. Meanwhile, the artists of this era once again fluctuated between the contemporary nature of external influence and the traditional nature of the domestic scene. This was when Santos Iñurrieta (1950) emerged in Araba, Gallo Bidegain (1947), Díez Alaba (1947) and Gabriel Ramos Uranga (1939-1995) in

contemporaneidad de influencia externa y la tradicionalidad interna. Es el momento en el que aparecen en Álava Santos Iñurrieta (1950), en Vizcaya Gallo Bidegain (1947), Díez Alaba (1947) y Gabriel Ramos Uranga (1939-1995) y en Guipúzcoa, Juan Luis Goenaga (1950), y otros siguiendo lo surreal y el simbolismo como Vicente Ameztoy (1946-2001), Andrés Nagel (1947), Ramón Zubirrain (1948), Daniel Llanos y Rosa Valverde (1957), la más joven. El Frente Cultural vasco de ETA, la organización terrorista independentista fundada durante la dictadura franquista en 1958, se encuentra activo e incluso llegó a recaudar obras de arte para sus objetivos.

Pero además se habían iniciado los “Erakusketas” (“exposición” en castellano) organizados de 1978 a 1980 por la Fundación Faustino Orbegozo (proyecto del empresario del mismo nombre (1910-1977) creado en octubre 1975). *Erakusketa* está planteada como una exposición colectiva de arte itinerante para difundir la labor de mecenazgo realizada por la Fundación a través de su Instituto de Artes y Humanidades con Santiago Amón y encaminada a apostar por una tercera generación de “arte vasco” centrada en la abstracción y una nueva figuración realizada por artistas hombres (esto último no era una premisa, pero acontecía siempre).

La primera comenzó en Bilbao en el 78. La muestra se compuso de quince artistas, seis de ellos pertenecientes a la Fundación: Juan Mieg, José Luis Zumeta, Santos Iñurrieta, Jesús María Gallo Bidegain, Carmelo Ortiz de Elguea y Alberto González y los otros nueve fueron invitados con el fin de crear una muestra válida para representar el arte vasco. Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Vicente Larrea y Andrés Nagel; Rafael Ruiz Balerdi, Miguel Díez Alaba, Pedro

tzisko elizan batzartuak ziren langileei. Egun hori abiapuntu hartu eta aztertzen dute nola langileen autonomiako erreferentzia den esperientzia bat, azkenik, 70eko hamarkadaren amaierako eta 80ko hamarkadaren hastapeneko kultura jardunetan barneratu zen.

1975. urtean, Arabako Arte Ederretako Probintziako Museoak arte garaikidea erosteari ekiten dio; erosketa politika hori areagotzen joan zen, 1977. urtetik aurrera. Bitartean, garai horretako artistak zabuka dabilta berriro ere, kanpoko eragineko garaikidetasunaren eta bertako tradizionaltasunaren artean. Garai horretan agertu ziren, Araban, Santos Iñurrieta (1950), Bizkaian, Gallo Bidegain (1947), Díez Alaba (1947) eta Gabriel Ramos Uranga (1939-1995), eta Gipuzkoan, Juan Luis Goenaga (1950) eta beste zenbait, surrealismoari eta sinbolismoari jarraiki, hala nola Bixente Ameztoi (1946 - 2001), Andres Nagel (1947), Ramon Zubirrain (1948), Daniel Llanos eta Rosa Valverde (1957), azken hau, denetan gazteena. 1958. urtean, Francoren diktadurapean sortu zen ETA, erakunde terrorista independentistaren Euskal Kultura Frontea indarrean da eta artelanak eskuratzea ere iritsi zen, bere helburuetarako.

Hasiak ziren, gainera, Faustino Orbegozo Fundazioak 1978. urtetik 1980ra antolaturiko “Erakusketak”. Orbegozo Fundazioa, izen bereko enpresarioak (1910-1977) bultzaturiko proiektua zen eta 1975ean sortu zen. *Erakusketa*, arte ibiltariko erakusketa kolektibo moduan pentsatua zen, fundazioak zuen Arte eta Humanitateen Institutuaren bitartez eta Santiago Amonekin, fundazioaren babesletza zabaltzeko eta gizonezko (ez zen bete beharreko baldintza, baina hala gertatzen zen beti) artistek

Bizkaia and Juan Luis Goenaga (1950), and others following the surreal and symbolism such as Vicente Ameztoy (1946-2001), Andrés Nagel (1947), Ramón Zubiarrain (1948), Daniel Llanos and the youngest of them all, Rosa Valverde (1957), in Gipuzkoa. The Basque cultural front of ETA, the separatist terrorist organisation founded during the Franco dictatorship in 1958, was active at the time and even collected works of art for its objectives.

Furthermore, the “Erakusketas” (“exhibitions” in English) had begun, organised between 1978 and 1980 by the Faustino Orbeago Foundation, a project by the businessman of the same name (1910-1977) that had been established in 1975. *Erakusketa* was intended to be a travelling collective exhibition of art that aimed to diffuse the patronage work of the foundation through its Institute of Arts and Humanities with Santiago Amón, and directed towards encouraging a third generation of “Basque art” centered on abstraction and a new figurative art carried out by male artists (the latter was not one of its premises but was always the case). The first of these took place in Bilbao in 1978. The exhibit was made up of sixteen artists, six of whom belonged to the foundation: Juan Mieg, José Luis Zumeta, Santos Iñurrieta, Jesús María Gallo Bidegain, Carmelo Ortiz de Elguea and Alberto González; and the remaining ten who were invited with the idea of creating an exhibit that would effectively represent Basque art: Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Vicente Larrea and Andrés Nagel; alongside Rafael Ruiz Balerdi, Miguel Diez Alaba, Pedro Salaberri, Gabriel Ramos Uranga, Pedro Salaberri and Peio Azketa. The second exhibition, entitled *Erakusketa 79*, was held in 1980 at the Velázquez Palace in Madrid, with the aim moreover of taking it on a tour of other countries. In the second catalogue there appeared a reflection which

Salaberri, Gabriel Ramos Uranga, Pedro Salaberri y Peio Azketa. Siendo la siguiente exposición, en 1980, bajo la denominación de *Erakusketa 79* en el Palacio de Velázquez de Madrid, pensándose además en hacerla itinerante por otros países. En el segundo catálogo ya aparece una reflexión que sintetiza su función: “no pretende *Erakusketa* ser antología exhaustiva o consumado repertorio del arte vasco de nuestros días. Sin duda que en ella no están todos los que son, aunque del conjunto de los en ella representados se nos haga factible coleccionar todo un síntoma y una cierta consecuencia del arte vasco contemporáneo”.¹¹

También vinculado a esta misma Fundación y con el apoyo privado obtenido por el responsable de este proyecto Antton Ezeiza a través de su productora Bertan Filmeak, se realizan durante la Transición democrática nueve *Ikuskas*. Los *Ikuskas* fueron cortometrajes en euskera a modo de los *Noticiari* catalanes o como los documentales del NO-DO. Habitualmente eran estrenados en salas de cine o en diversas acciones exteriores desde las asambleas de la Caja Laboral a fiestas de pueblo, cineclubs o reuniones varias. Se realizaron veintiuno y como piloto el llamado *Erreferenduma* sobre el referéndum de la Constitución Española que no resultó del gusto de los patrocinadores. El que más específicamente nos interesa fue el número 9 dirigido por José Julián Bakedano alejado de los tópicos folclórico-culturales y dedicado al arte contemporáneo vasco con una novedosa construcción sonora de Iñaki González Bilbao y del propio Bakedano.

La experimentación audiovisual comienza a revelarse como un elemento de trabajo substancial, así en 1979, el grupo catalán Video Nou realizó un curso

egiten zuten, abstrakzioan eta irudikapen berrian kokaturiko, “euskal artearen” hirugarren belaunaldi baten alde egiteko.

Lehen Bilbon hasi zen, 78an. Erakusketak hamaibost artista bildu zituen; haietarik sei fundazioaren kide ziren: Juan Mieg, Jose Luis Zumeta, Santos Iñurrieta, Jesus Maria Gallo Bidegain, Carmelo Ortiz de Elguea eta Alberto Gonzalez, eta gainerako bederatziak euskal artea ordezkatzeko adina izango zen erakusketa egokia sortzeko asmoz izan ziren gonbidatuak: Eduardo Txillida, Remigio Mendiburu, Vicente Larrea eta Andres Nagel; Rafael Ruiz Balerdi, Miguel Diez Alaba, Pedro Salaberri, Gabriel Ramos Uranga, Pedro Salaberri eta Peio Azketa. Hurrengo erakusketa, 1980an, *Erakusketa 79* izenpean, Madrilgo Velázquez-en Jauregian egin zen eta beste herrialdeetara eramateko pentsatu zuten. Bigarren katalogoak jadanik, badakar haren zeregina laburtzen duen gogoeta bat: “Ez du “Erakusketa” gaur egungo euskal artearen antologia erabatekoa edo zerrenda itxia izan nahi. Argi da bertan ez direla diren guztiak, baina bertan ageri direnen multzoak erakusten digu gaur egungo euskal artearen sintoma bat eta nolabaiteko ondorioren bat ere bai”.¹¹

Fundazio horretara ere loturik, eta proiektuaren arduradun zen Antton Ezeizak bere ekoizpen etxea zen Bertan Filmeak etxearen bitartez lorturiko laguntza pribatuarekin, Trantsizio demokratikoaren garaian, bederatzi *Ikuska* egin ziren. Ikuskak (guztira hogeiren bat) euskaraz eginiko film laburrak izan ziren, Kataluniako *Noticiari* modukoak edota NO-DO-aren dokumentalen modukoak. Zinema aretoetan edota zenbait kanpo ekintzatan aurkezten ohi ziren, Langile Aurrezki Kutxaren batzarretan, he-

synthesised its function: “‘Erakusketa’ does not seek to be an exhaustive anthology or consummate repertoire of Basque art today. Obviously it does not contain all of those that make this up, although of all those represented in it is possible to deduce indications and consequences of a sort of contemporary Basque art”.¹¹

Also linked to this same foundation and with private support obtained by the person in charge of this project, Antton Ezeiza, through his production company Bertan Filmeak, nine *Ikuskas* were undertaken during the transition. The *Ikuskas* were short films in Basque along the lines of the Catalan *Noticiari* or like the NO-DO documentaries. They were typically premiered in cinemas or in different outside events, from assemblies of the Caja Laboral building society to small-town fiestas, film societies or different meetings. Twenty-one were made in total including the pilot, *Erreferenduma* (Referendum), about the referendum on the Spanish Constitution, which was not received very well by the sponsors. What most specifically interests me was number 9, directed by José Julian Bakedano, which was far removed from folkloric or cultural topics and dedicated to contemporary Basque art with an innovative soundtrack by Iñaki González Bilbao and Bakedano himself.

Audio-visual experimentation began to appear as an increasingly important element of work, and thus in 1979 the Catalan group Video Nou gave a course organised by José Ramón Morquillas in the Caja de Ahorros de Bilbao building society, in which Txupi Sanz, Javier Urquijo, Iñaki Bilbao, the Roscubas brothers and Emilio Goitilandia (amongst other contemporary artists) took part, leading to a complex interactive installation in the Doña Casilda Iturrizar park, in which monitors hanging from trees broadcast what was hap-

organizado por José Ramón Morquillas en la Caja de Ahorros de Bilbao en el que participaron entre otros artistas coetáneos Txupi Sanz, Javier Urquijo, Iñaki Bilbao, los hermanos Roscubas y Emilio Goitilandia, dando lugar a una instalación interactiva compleja en el parque de Doña Casilda Iturrizar donde unos monitores colgados de los árboles emitían lo que sucedía en otra zona del parque.

El Estatuto de Gernika aprobado en referéndum el 25 de noviembre de 1979 reconoce el sentido de “Comunidad Histórica” del País Vasco y pone las bases para su gestión partiendo de una serie de competencias transferidas a través de una autonomía vasca que se fundamenta en la foralidad histórica, reconocida en la Constitución Española, lo que marcará política y socialmente los ochenta.

En esa década se visibiliza una nueva manera de abordar, producir y pensar la escultura, que fue bautizada como “Nueva Escultura Vasca”. Este término acuñado a partir de la exposición *Mitos y delitos* llevada a cabo en 1985 en la sala Metronóm de Barcelona y en la CAM de Bilbao, acabará refiriéndose al grupo integrado alrededor de 1986 por Txomin Badiola (1957), Angel Bados (1945), Peio Irazu (1963), M Luisa Fernández (1955), Elena Mendizábal (1960), Juan Luis Moraza (1960), vinculados en un momento a la Facultad de Bellas Artes de Bilbao (también estaba Darío Urzay, 1958), y por sus inquietudes respecto a la tradición minimalista y constructivista incluiría a Cristina Iglesias (1956). “El surgimiento y consolidación de una nueva escultura vasca es uno de los hechos más estimulantes del panorama artístico actual en nuestro país”, escribió Francisco Calvo Serraller en el diario *El País* en enero de 1988.

rriko jaietan, zine-klubetan edo hainbat motatako bilkuretan. Hogeita bat egin ziren eta abiapuntu, *Erreferenduma* izenekoa izan zen, Espainiaren Konstituzioaren erreferendumaren gainean, babesleen gustuko izan ez zena. Guri gehien interesatzen zaiguna 9. Ikuska da; Jose Julian Bakedano-k zuzendu zuen eta topiko folkloriko-kulturaletatik urrun zen eta euskal arte garaikideaz mintzo zen; soinu antolaketa berritzailea egin zuten Iñaki Gonzalez Bilbao-k eta Bakedano-k berak.

Ikus-entzunezko esperimentazioa funtsezko lan elementua bihurtzen hasten da; hartara, 1979. urtean, Kataluniako Video Nou taldeak ikastaro bat eman zuen, Jose Ramon Morquillas-ek antolaturik, Bilboko Aurrezki Kutxan; bestek beste, garaikide ziren honako artista hauek hartu zuten parte: Txupi Sanz-ek, Javier Urquijo-k, Iñaki Bilbao-k, Roscubas anaiek eta Emilio Goitilandiak; horren ondorioz, muntadura interaktibo konplexu bat jarri zuten Kasilda Iturrizar andrearen parkean: zuhaitzetatik zintzilik ziren monitore batzuek, parkearen beste alde batean gertatzen zena ematen zuten.

Gernikako Estatutua 1979ko azaroaren 25ean izan zen erreferendum bitartez onartua; bertan, Euskal Herriko “Autonomia historiko” ideia onartu eta horren kudeatzeko bidea irekitzen du, eskualdaturiko eskuduntza zenbaitekin, forutasun historikoan oinarrituriko eta Espainiaren Konstituzioan onarturiko euskal autonomia baten arabera; horrek eragin handia izan zuen laurogeiko hamarkadako politika eta gizartean.

Hamarkada horretan, eskulturari ekiteko, eskultura ekoizteko eta pentsatzeko, manera berria agertzen da, “Euskal Eskultura berria” izendatua izan zena.

pening elsewhere in the park.

The Statute of Gernika, passed by referendum on 25 November, 1979, recognises the meaning of “Historical Community” in the Basque Country and establishes the bases for its administration, based on a series of powers transferred to a Basque autonomy which is rooted in the historical *fueros* or regional privileges, recognised by the Spanish Constitution. All this would affect, both politically and socially, the 1980s.

During this decade, a new way of addressing, producing and thinking about sculpture took shape which was baptised as “New Basque Sculpture”. This term, coined from the exhibition *Mitos y delitos* (Myths and crimes) held in 1985 at the Metronóm exhibition hall in Barcelona and the CAM in Bilbao, would end up referring to a group formed around 1986 by Txomin Badiola (1957), Angel Bados (1945), Peio Irazu (1963), M Luisa Fernandez (1955), Elena Mendizabal (1960) and Juan Luis Moraza (1960), all of whom were connected to the Faculty of Fine Arts in Bilbao (where Darío Urzay, 1958, also was), and by their preoccupations with regard to the minimalist and constructivist tradition, and would also include Cristina Iglesias (1956). “The growth and consolidation of a new Basque sculpture is one of the most stimulating events in the current artistic panorama of our country”, wrote Francisco Calvo Serraller in the *El País* newspaper in January 1988.

Meanwhile, Basque experimental film experienced a major boom at that time in the same way it declined suddenly whilst video art began to become more important due to certain artists who, having been trained in the Basque Country, gradually developed a specific career outside the country thanks to their participation in international

Por su parte el cine vasco experimental tuvo entonces un fuerte auge de la misma manera que súbita fue su caída, mientras que el video arte comenzaba a cobrar relevancia a partir de determinados creadores que formándose en el País Vasco van desarrollando paulatinamente una cierta carrera en el exterior gracias a festivales internacionales y la elección de formarse específicamente en el extranjero, como fue el caso de Isabel Herguera (1960).

En la Facultad de Bellas Artes del País Vasco la primera promoción de la especialidad de medios audiovisuales fue la de 1982-1983. Además se inicia la serie de festivales de vídeo, sobre todo el que crea y dirige Guadalupe Echevarría adscrito al Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Con tres ediciones duró hasta 1984, e inaugura una época menos politizada del vídeo de creación y más esteticista que la que se mantenía en los setenta. Además el trabajo avanzado por Bosgarren Kolektiboa desde Tolosa tomaba el testigo de los Festivales de Vídeo de San Sebastián, iniciando desde el 86 el *Bideoaldia* como un festival que dura del 87 al 90 y un formato muy próximo a creadores y teóricos y las demandas desde las bases mismas de la creación. En los años siguientes adquieren gran auge los festivales de vídeo musical de Vitoria-Gasteiz (1985) los cuales cambiarán de formato y título hasta los dos mil al hilo de las fluctuaciones del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de esa ciudad. Desde la institución uno de los espacios que comenzó a programar de forma estable vídeo fue la sala Rekalde, a través de los ciclos que de 1989 a 1995 coordinó Gabriel Villota.

Izen hori, Bartzelonako Metronóm aretoan eta Bilboko Aurrezki kutxaren (CAM) aretoan eginiko *Mitos y delitos* erakusketaren kariatara sortu zen eta, azkenean, 1986. urtearen inguruan, honako hauek biltzen zituen taldea izendatzeko erabili zen: Txomin Badiola (1957), Angel Bados (1945), Peio Irazu (1963), Maria Luisa Fernandez (1955), Elena Mendizabal (1960), Juan Luis Moraza (1960); une batean Bilboko Arte Ederretako Fakultateari loturik ziren denak (Darío Urzay, (1958) ere bazen haiekin), eta minimalismoaren eta konstruktibismoaren tradizioekin zuen interesa zela eta, Cristina Iglesias (1956) ere lotu zitzaien. “Euskal eskultura berria sortu eta sendotzea dugu, gaur egun, geure herriko arte panoramaren gertakari akuilatzaileentako bat” idatzi zuen Francisco Calvo Serraller-ek, 1988ko urtarrilean, *El País* egunkarian.

Euskal zinema esperimentalak, bere aldetik, gora egin zuen nabarmen eta, era berean, bat-batean egin zuen behera; aldi berean, bideoarte garrantzia biltzen ari zen, Euskal Herrian ikasi eta poliki-poliki, nazioarteko jaialdiei esker eta atzerrian ikasteko hautua eginez ere (Isabel Herguera-ren kasua, 1960), kanpoan ibilbidetxo bat egiten ari ziren sortzaile zenbaiti esker.

Euskal Herriko Arte Ederren Fakultateatik atera zen ikus-entzunezko baliabideen espezialitateko lehen ikasle taldea, 1982-1983 ikasturtekoa da. Bideo jaialdiak ere hasten dira garai hartan; denetan ezagunena, Guadalupe Echevarría-k Donostiako Zinemaldiari loturik antolatu eta gidatzen duena da. Hiru urtetan egin zen, 1984. urtea arte, eta hirurogeiko hamarkadan sorkuntza bideoan zen joera bezain politizatu ez den garai estetikazaleagoari

festivals and choosing to continue their training abroad, as was the case of Isabel Herguera (1960).

The first promotion of a speciality in the audio-visual media at the Faculty of Fine Arts of the Basque Country took place in 1982-1983. Moreover, a series of video festivals began, especially that created and directed by Guadalupe Echevarría and attached to the Donostia-San Sebastián International Film Festival. It was held three times and lasted until 1984, debuting in a less politicised era for artistic video and one that was more aestheticist than that of the 1970s. Furthermore, the work undertaken by the Bosgarren Kolektiboa (Fifth collective) from Tolosa took over in the running of the Donostia-San Sebastián Video Festivals, beginning *Bideoaldia* in 1986 as a festival that would last until 1990 and with a format conducive to artists and theoreticians and the demands of basic artistic creation itself. In the years that followed the Music Video Festivals of Vitoria-Gasteiz (1985) enjoyed a major boom, with these changing format and title until 2000 according to changes in the this city's Department of Culture in the City Council. Since its founding, one of the places which began to schedule video in a consistent way was the Rekalde exhibition hall, through series from 1989 to 1995 coordinated by Gabriel Villota.

The myth of the painter getting stains all over himself from the oils or hard at work at a forge, shaped in the 1980s and based on the media game of significant individuals, gradually changed whilst at the same time the different production resources transformed into digital finishing touches and animation, into the development of multiple scales, from paper to mural, from outline sketches to thought, and as such individual work became more collaborative.

El mito del pintor manchado de óleo o sumergido en la forja, configurado en la década de los ochenta y basado en el juego mediático de las individuales de peso, se transforma paulatinamente a medida que los diferentes recursos de producción pasan al retoque digital y la animación, al desarrollo de múltiples escalas, del papel al mural, del boceto al pensamiento, y así el trabajo individual se torna colaborativo.

ematen dio hasiera. Horrez gain, Tolosako Bosgarren Kolektiboak Donostiako bideo jaialdien txanda hartu zuen eta 86tik aurrera, *Bideoaldia* antolatzen du; 87tik goera iraun zuen jaialdi horrek eta sortzaileengandik eta teorikoengandik oso gertu izanik, sorkuntzaren oinarriek eskaturikoari erantzuten zion. Hurrengo urteetan, Gasteizko musika-bideoen jaialdiek egin zuten gora (1985) eta formatuz eta izenburuz aldatuz joan ziren, bi mila urteak arte, Gasteizko Udalaren Kultura Sailean gertatzen ziren aldaketen arabera. Bideoa modu egonkorrean programatzen hasi zen espazio bat, Rekalde aretoa izan zen, 1989tik 1995 arte Gabriel Villota-k koordinaturiko zikloen bidez.

Olio zikinduriko edo burdinolan murgilduriko margolariaren mitoa laurogeiko hamarkadan osatu zen, pisuzko norbanakoen hedabideekiko harremanak sorturik; orain, irudi hori pixkanaka aldatzen doa, ekoizpen baliabideak ukitu digitalera eta animaziora pasatzen diren heinean, eskala desberdinen garapena gertatzen den neurrian, paperetik muralera, zirriborrotik pentsamendura, bakarkako lana elkarlan bihurtzen baita.

1.2 Evolución contemporánea

Es esta la cartografía en la que se trazan los canales conductores para un conocimiento básico del contexto. Podemos aproximarnos a ellos a modo de vuelo cenital a partir de la pos-vanguardia y lo que se denominó pos-modernidad, algo que nos permitiría observar el trasvase formativo e informativo, la conexión a unos grupos u otros, a las ideologías y las posiciones, a determinadas geografías locales o políticas culturales. Todo ello ha marcado la evolución de las prácticas artísticas contemporáneas recientes de creadores nacidos y/o forjados próximos al País Vasco.

En el prólogo de la muestra *Gaur, Emen, Orain* realizada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 2001/2002 y centrada en las transformaciones producidas en las formas de elaboración, producción y presentación de la obra de arte en el País Vasco, Bartomeu Marí incidía en la preeminencia de la escultura y la instalación. La otra comisaria de la exposición, Guadalupe Echevarría, lanzaba la posibilidad de que lo que distingue a las dos generaciones presentadas es su diferente posicionamiento en relación al espectador. Por su parte, Juan Luis Moraza en sus precisos análisis al respecto disecciona e identifica tres generaciones. La primera señala a “la Generación del 57”, la referida a la Escuela Vasca

1.2 Bilakaera garaikidea

Mapagintza honetan marratzen dira, testuinguruaren oinarritzko ezagutzara daramaten bideak. Haie-tara hurbiltzeko, gainetik hegan egin dezakegu, abanguardiaestetik eta modernitateosteoa deitua izan zenetik abiatuz; horrek emango liguke aukera, gertatzen zen formazio eta informazio joan-eto-rriak ikusteko, ikusteko ere talde batzuekin edota besteekin, ideologiekin, jarrerekin, tokiko geografía zenbaitekin edota kultura politikorekin sortzen ziren loturak. Horrek guztiak, Euskal Herritik gertu jaio edota osaturiko artisten oraintsuko arte garaikideko jardunen bilakaeran eragin du.

Bilboko Arte Ederren Museoan, 2001/2002an eginiko *Gaur, Emen, Orain* erakusketaren gaia, Euskal Herrian artelana prestatzeko, ekoizteko eta aurkezteko moduetan gertaturiko aldaketak ziren; erakusketaren horren hitzaurrean, Bartomeu Marí-k eskulturaren eta muntaduraren gailentzea azpimarratzen zuen; erakusketaren beste komisarioa zen Guadalupe Echevarriak, aldiz, hipotesi gisa ematen du, bertan diren bi belaunaldien arteko aldea, ikuslearekiko harremanetan belaunaldi bakoitzak duen jarrera izan daitekeela. Juan Luis Moraza-k, berriz, horren gainean egiten dituen analisi zehatzetan, hiru belaunaldi identifikatu eta aztertzen ditu zehazki. “Lehena,

1.2 Contemporary evolution

This is the cartography which outlines the main channels by which one gains a basic understanding of the context. They can be approached as if flying over them from the basis of the post-avant-garde and what is termed post-modernity, something that allows us to observe the formative and informative results, the connection to some or other groups, ideologies and positions, or certain local geographies and cultural policies. All of this has shaped the evolution of recent contemporary artistic practices by artists born or formed in and around the Basque Country.

In the prologue to the 2001-2002 *Gaur, Emen, Orain* exhibit at the Museum of Fine Arts in Bilbao and focusing on the transformations undertaken in the elaboration, production and presentation of artwork in the Basque Country, Bartomeu Mari concentrated on the pre-eminence of sculpture and installation whilst the other curator of the exhibit, Guadalupe Echevarría, suggested the possibility that what distinguished the two generations presented was their different position with regard to the spectator. For his part, in his precise analysis in this regard, Juan Luis Moraza dissects and identifies three generations. “The first indicates ‘the generation of 57’, in reference to the Basque School (1966), basically composed of those artists born before

(1966), básicamente compuesta por aquellos artistas nacidos antes de 1945 y que se inicia con el llamado Grupo de Aranzazu (1950/1954) y culmina con los grupos de la Escuela Vasca hasta su desaparición. Una segunda es la que viene a denominar “Generación del 68”, caracterizada por la heterogeneidad y la deconstrucción de una serie de artistas nacidos después de 1945. Su fase constitutiva, según él, se encuentra entre 1968 y 1983, y cuestiona los progresos vanguardistas y las pretensiones regionalistas incluyendo así a Morquillas, Javier Urquijo, Esther Ferrer, Cundín, Roscubas, Angel Bados y CVA, lo que quedará posteriormente vinculado a la Nueva Escultura Vasca (1986/1988) con Txomin Badiola, Peio Irazu, Ángel Bados, Juan Luis Moraza, M. Luisa Fernández, Elena Mendizabal o Cristina Iglesias. Y finalmente concluye en una tercera, la denominada “Generación del 88”, formada por aquellos artistas que, nacidos después de los sesenta, comienzan en los noventa vinculados a lenguajes internacionales y lo interdisciplinar: Ana Laura Aláez, Paco Polán, Txuspo Poyo, Alberto Peral, hasta algunos que “obtendrán reconocimiento de continuidad en relación a las generaciones anteriores como Sergio Prego, Itziar Ocariz, Jon Mikel Euba...”¹²

Reflexionando sobre ello y en conversación con Josu Rekalde, artista y profesor en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, él insiste en que las cuestiones de la identidad política fueron por un lado y lo personal identitario por otro, quedando luego ambas problemáticas separadas claramente. Lo mismo que dieron lugar a artistas que, lanzados desde Arteleku, consiguieron galerías y otros que realizaron una carrera difícil independiente fuera del llamado sistema del arte y el mercado.

“57ko belaunaldia, Euskal Eskolarena (1966), non, batez ere, 1945 aurretik jaiotako artistak biltzen diren eta Arantzazuko Taldea deiturikoarekin abiatu ondoren (1950/1954), Euskal Eskolako taldeekin gailurra jo eta gero desagertzen joango dena. Bigarrena, “68ko belaunaldia” deiturikoa da; haren ezaugarriak, 1945 ostean jaiotako artista zenbaiten heterogeneotasuna eta deseraikitzea dira. Morazaren ustez, 1968 eta 1983. urteen artean osatu zen eta zalantzan jartzen ditu abangoardiako aurrerapenak eta asmo erregionalistak; halatan, hor sartzen dira Morquillas, Javier Urquijo, Esther Ferrer, Cundín, Roscubas, Angel Bados eta CVA; gero Euskal Eskultura Berrira lotuko da taldea (1986/1988); hor aipatzen ditu Txomin Badiola, Peio Irazu, Angel Bados, Juan Luis Moraza, Maria Luisa Fernández, Elena Mendizabal eta Cristina Iglesias. Azkenik, hirugarren bat proposatzen digu, “88ko belaunaldia” deiturikoa, alegia; hirurogeiko hamar-kadaren ostean jaiotako artistak dira eta laurogeita hamarreko hamarkadan hasten dira, nazioarteko hizkuntzei eta diziplinartekoari loturik: Ana Laura Alaez, Paco Polán, Txuspo Poyo, Alberto Peral, bai eta “aurreko belaunaldiekiko jarraitutasunaren ezagutza jasoko duten zenbait ere, hala nola: Sergio Prego, Itziar Ocariz, Jon Mikel Euba...”¹²

Horren gainean hausnarrean eta Bilboko Arte Ederren Fakultateko irakasle den Josu Rekalderekin hizketan, berak behin eta berriro dio nortasun politikoko arazoak alde batetik eta norbanakoaren nortasuna beste aldetik ibili zirela, bi eremu horiek elkarrengandik ongi bereziak izan zirela. Berdin agertzen dira hor Artelekuk sustatu eta galeriak lortu zituzten artistak, nola ibilbide profesional gaitz eta independentea, artearen sistema deiturikotik eta merkatutik at ibili ziren artistak ere.

1945 and beginning with the so-called Arantzazu Group (1950-1954) and culminating with the Basque School groups, until they vanished. A second is what came to be known as the ‘Generation of 68’, characterised by the heterogeneity and deconstruction of a series of artists born after 1945.” Its constitutive phase, he maintains, could be found between 1968 and 1983, and questioned avant-garde progress and regionalist pretensions, thus including Morquillas, Javier Urquijo, Esther Ferrer, Cundín, Roscubas, Angel Bados and CVA, which would later be linked to New Basque Sculpture (1986-1988) with Txomin Badiola, Peio Irazu, Angel Bados, Juan Luis Moraza, M Luisa Fernández, Elena Mendizabal and Cristina Iglesias. A finally it concludes in a third, the so-called ‘Generation of 88’, formed by those artists, born after the 1960s, who began in the 1990s connected to international languages and the interdisciplinary: Ana Laura Alaez, Paco Polán, Txuspo Poyo, Alberto Peral and even some who “would achieve recognition for continuing the line of previous generations such as Sergio Prego, Itziar Ocariz, Jon Mikel Euba”.¹²

Reflecting on this in conversation with Josu Rekalde, an artist and professor in the Faculty of Fine Arts in Bilbao, he contends that questions of political identity were on one side and personal identity on the other, with both issues thus clearly separate. The same thing happened with some artists emerging from Arteleku who managed to show in galleries whilst others undertook a career fraught with difficulties independently outside the so-called art and market system.

In this sense, we also find that the decision to develop an independent professional career is above all defined by the condition of being a woman. Thus the evolution

En este sentido, encontramos también que la decisión de desarrollar una trayectoria profesional independiente vendría en primera instancia dada por la condición de ser mujer. Así, la evolución de creadoras pioneras como Esther Ferrer y Marisa González (de la misma manera que en Cataluña fueron Muntadas, Torres, Miralda y Balcells, siendo Eugenia la última en ser reconocida) ha sido la de quienes finalmente no han encajado en ninguna tendencia clara en la historia del arte vasco. Además del citado caso de Inés Medina, también está Juncal Ballestín (1953), pintora, grabadora y escultora que reside en un pueblo de Álava, cuyo trabajo sigue siendo inclasificable y discreto, entre otros más.

Esta cuestión también es aplicable y se extiende a tres mujeres que pertenecen a un mismo grupo de edad vinculadas por una misma actitud hacia la diáspora vital en momentos concretos de su biografía y la reinención constante, que yo diría está formado por Charo Garaigorta (1962), Txaro Arrázola (1963) y Susana Talayero (1962). Las tres abordan nuevos caminos desde la pintura; las dos primeras, en Nueva York y Susana desde Italia, fundamentalmente con la característica de que regresaron representando un bloque generacional que ha roto esquemas y en el que estaría incluido Juan Pérez Agirregoikoa (1963), quien actualmente reside en París.

En paralelo a estos artistas, se encuentra el grupo que emana directamente de aquella Nueva Escultura Vasca y que estaría integrado por Jon Mikel Euba (Amorebieta, 1967) y Sergio Prego (1969). Ambos junto con Txomin Badiola realizaron el proyecto *Proforma 2010* en el MUSAC de León como una experiencia de trabajo artístico dentro de un dispositivo

Horri dagokionean, ikus dezakegu ere ibilbide profesional independentea garatzeko erabakia, lehen batean, emakume izateak ekarri ohi duela. Halatan, aitzindari izan diren Esther Ferrer eta Marisa González sortzaileen bilakaera (Katalunian, Muntadas, Torres, Miralda eta Balcells bezala; Eugenia da ezagutua izan den azkena), Euskal Artearen Historiaren joera argirik erabat segitzen ez dutenen bilakaera da. Aipaturiko Inés Medina-z gain, bada Juncal Ballestín (1953) ere, Arabako herri batean bizi den margolari, irarle eta eskultorea, alegia, zeinaren lana, beste batzuen artean, oraindik ere sailka ezina da eta ez da batere nabarmendua.

Beste maila batean, gai hori, adin bereko diren, behin eta berriz berrasmutzen ari diren eta beren biografien une jakin batzuetan, bizitzako diasporaren aurrean jarrera berdina duten hiru emazteren gainean ere aipa daiteke, hau da, Charo Garaigorta (1962), Txaro Arrázola (1963) eta Susana Talayero (1962) artisten gainean. Hirurek bide berriak irekitzen dituzte, margolaritzatik; lehen biak New York-en ari dira eta Susana, berriz, batez ere Italian. Itzuli zirenean, eskemak apurtu dituen belaunaldi bloke baten ordezkariak ziren; bloke horretan, Juan Pérez Agirregoikoa (1963) ere sar genezake; gaur egun Parisen bizi da.

Artista hauen parean, beste talde bat dabil, zuzeanean Euskal Eskultura Berri harengandik datorrena: Jon Mikel Euba (Amorebieta, 1967) eta Sergio Prego (1969). Bi-biek, Txomin Badiolarekin batera, *Proforma 2010* proiektua egin zuten, Leon-go Musac museoan, artea lantzeko esperientzia gisa. Jon Mikelek ikuste baliabide eta kode berriak aztertu ditu, hainbat izaeratako irudiak egiterakoan, he-

of pioneering artists such as Esther Ferrer and Marisa González (in the same way as Muntadas, Torres, Miralda and Balcells in Catalonia, with Eugènia Balcells the last to achieve recognition) was one of those who did not in the end fit into any clear tendency in the History of Basque Art. As well as the already noted case of Inés Medina, there is also Juncal Ballestín (1953), a painter, engraver and sculptress who lives in a village in Araba, and whose work continues to be unclassifiable and discrete, amongst many other things.

At another level, this question is also applicable and extends to three women who belong to the same age group, joined together by the same attitude towards an active diaspora at specific moments of their lives and by constant reinvention, which I would say is formed by Charo Garaigorta (1962), Txaro Arrázola (1963) and Susana Talayero (1962). The three explore new avenues from the basis of painting; the first two in New York and Talayero basically in Italy, with the added feature that they returned, representing a generational bloc which has broken schemes and which would include Juan Pérez Agirregoikoa (1963), who currently resides in Paris.

In parallel fashion to these artists one finds the group that emerged directly out of that New Basque Sculpture and that would be made up of Jon Mikel Euba (Amorebieta, 1967) and Sergio Prego (1969). Both of them, together with Txomin Badiola, undertook the *Proforma 2010* (Proform 2010) project in the Musac of León as an artistic work experience within the exhibition device that is this museum. Euba has explored new visual codes and resources in fabricating images of a different nature within the media field, videography proposals, interested in the open and expanded mean-

de exposición como lo es este museo. Jon Mikel ha investigado nuevos códigos y recursos visuales en la fabricación de imágenes de diferente naturaleza entre lo mediático, propuestas videográficas, interesado en el sentido abierto y expandido del dibujo en formatos de mayor escala hibridando mural y *graffiti* o buceando en las posibilidades del lenguaje audiovisual narrativo. Mientras que, por su parte, Sergio aporta una nueva exploración del espacio; en primer lugar, a través de sus performances concebidas para ser registradas en sala por las cámaras. Su pieza *Mr. Pequeño abandona toda esperanza*, realizada en 1995, supuso un clic al desestabilizar la noción de escultura-objeto. Ya en 1998 utilizaba el *Stop Motion*, captando de manera simultánea pero desde diferentes ángulos los objetos, dando lugar al *Ball Effect*. El mítico proyecto de 1998 en Consonni *Tetsuo (Bound to Fail)*, como *Recall* o *Home*, parte de la esfera visual giratoria teniendo como sujeto un cuerpo en situación extraña. Su influencia aún hoy es muy evidente en el trabajo de muchos creadores.

Con este recorrido uno puede entender de alguna manera qué es lo que está pasando con la Post-Nueva ¿escultura? Vasca, que se intuye siguen en línea directa Xabier Salaberría (1969), Oier Etxeberria (1974), Asier Mendizabal (1973), Manu Uranga (1980), Joserra Melguizo (1968), Ibon Aranberri (1969), Pepo Salazar (1972), June Crespo (1982) entre otros, cuando la promiscuidad de imágenes, palabras y sonidos experimentan con el espacio.

Sergio, junto con Itziar Ocariz, (1965) ha vuelto recientemente de Nueva York a Bilbao. Los dos junto con Jon Mikel aportaron a mediados de los noventa un tema que aún hoy sigue explorándose entre artistas

dabideetakoak, bideo proposamenak; interesatu da ere marrazkiak eskala handiagoko formatuetan hartzen duen esanahi ireki eta hedatuarekin, eta murala eta grafitia hibridatu ditu, eta ikus-entzuzko hizkuntza narratiboaren aukerak ere landu ditu. Sergiok, berriz, espazioaren esplorazio berria ekartzen digu, lehenik, bere arte ekintzekin, zeinak aretoan, kamerek filma ditzaten pentsatuak baitira. 1995ean egin zuen *Mr. Pequeño abandona toda esperanza* obrak eskultura-objektu nozioa desegonkortu zuen. 1998. urtean, jadanik, Stop Motion erabili eta aldi berean, angelu desberdinetatik filmatzen zituena objektuak; horrek “Ball Effect” delakoa sortzen zuen. Consonni-ko *Tetsuo (Bound to Fail)*, *Recall* edo *Home* bezalako 1998ko proiektu mitikoa, jiratzten den ikus esferatik abiatzen da, subjektua egoera arraroan den gorputz bat delarik. Gaurko egunean, oraindik, oso argi ageri da haren eragina, sortzaile askoren lanetan.

Ibilbide honen bitartez uler daiteke, nola edo hala, zer ari den gertatzen Euskal Eskultura(?) Berri-ostearekin, hau da, zuzen-zuzenean Xabier Salaberriak (1969), Oier Etxeberriak (1974), Asier Mendizabalek (1973), Manu Urangak (1980), Joserra Melguizok (1968), Ibon Aranberrik (1969), Pepo Salazarrek (1972), June Crespok (1982)... besteak beste, jarraitzen duten bidearekin, irudien, hitzen eta soinuen nahas-mahasak espazioarekin esperimentatzen duenean.

Sergio, Itziar Ocariz-ekin batera (1965) New Yorketik Bilbora itzuli berri da. Bi-biek, Jon Mikelekin batera ekarri zuten, laurogeita hamarreko hamarkadan, oraindik orain artista gazteagoak esploratzen ari diren gai bat, hau da, “niaren politikak”. Narra-

ing of drawing in larger scale formats, combining murals or graffiti or trawling the possibilities of narrative audio-visual language. For his part, meanwhile, Prego contributes a new exploration of space, firstly through his performances conceived to be recorded in galleries by cameras. His piece *Mr. Pequeño abandona toda esperanza* (Mr. Small abandons all hope), undertaken in 1995, generated shockwaves for its destabilisation of the notion of sculpture-object. He was already using Stop Motion in 1998, simultaneously grasping objects, although from different angles, leading to “Ball Effect”. The mythical 1998 project in Consonni *Tetsuo (Bound to Fail)*, like *Recall* or *Home*, sets out from the revolving visual sphere with its subject a body in a strange situation. Its influence is still evident today in the work of many artists.

With this journey one can understand in some way what is going on within the Post-New Basque “Sculpture” (?), in which one perceives in a direct line Xabier Salaberría (1969), Oier Etxeberria (1974), Asier Mendizabal (1973), Manu Uranga (1980), Joserra Melguizo (1968), Ibon Aranberri (1969) and Pepo Salazar (1972), June Crespo (1982)... amongst others, in which the promiscuity of images, words and sounds experiments with space.

Prego, alongside Itziar Ocariz (1965), has recently returned from New York to Bilbao. In the mid-1990s these two, together with Euba, contributed a theme that is still explored by the younger artists today: the “politics of the I”. Moreover, they introduced new models of conceptual narration and, through their creative stance, political and social utopias were transformed into identity and everyday life utopias.

más jóvenes, las “políticas del yo”. Además insertaron nuevos modelos de narración conceptual y, con su actitud creativa, las utopías políticas y sociales pasaron a ser las utopías de la identidad y lo cotidiano.

Especialmente, el trabajo de Itziar sobre la identidad sexual, lo íntimo y lo público fue substancial para abrir caminos y nuevas investigaciones en esta línea del feminismo, colaborando desde los espacios independientes hasta el ámbito institucional y galerístico. En este sentido también se encuentran Ana Laura Aláez (1965), Miren Arenzana (1965), Dora Salazar (1963), Lucía Onzain (1964), Sonia Rueda (1964), Mabi Revuelta (1967), Anabel Quincoces (1968), Pilar Soberón (1971), etc.

Mientras tanto hay otras fuentes de ocupación artística en el desarrollo de la creación, como es aquella que utiliza la tecnología con precedentes como Juan Carlos Eguillor (1947-2011), reconocido fuera por su película de animación infográfica *Menina* del 86 (creada ex profeso en un gran trabajo de investigación con Fundesco para la exposición inaugural del Centro de Arte Reina Sofía titulada *Procesos; Cultura y Nuevas Tecnologías*, de la que fueron co-comisarias Marisa González y Paloma Navares, entre otros). Destacan en el entorno próximo posteriormente la labor de Josu Rekalde (1959), Mikel Arce (1959), Ander González, Juan Crego (1962), Lurdes Cilleruelo y Gabriel Villota (1964) como impulsores de primeras etapas en los noventa, en paralelo a su trabajo desde la universidad formando a nuevos artistas, colectivos y pautando la investigación. Así mismo, docente e instalado desde los noventa, en Francia, destaca como autor fuera de toda clasificación Francisco Ruiz de Infante (1966), quien despuntó muy joven

zio kontzeptualeko eredu berriak ere ezarri zituzten, eta zuten jarrera sortzailearen eraginez, utopia politiko eta sozialak ziren haiek identitatearen eta egunerokoaren utopiak bihurtu ziren.

Sexu identitatearen, barnekoaren eta publikoaren gainean Itziarrek egin lana, bereziki, funtsezko gertatu zen bide eta ikerketa berriak irekitzeko, feminismoaren bide horretatik, espazio independenteen eta erakunde eta galerien alorren artean elkarlanean arituz. Bide horretan ditugu honako beste hauek ere: Ana Laura Aláez (1965), Miren Arenzana (1965), Dora Salazar (1963), Lucía Onzain (1964), Sonia Rueda (1964), Mabi Revuelta (1967), Anabel Quincoces (1968), Pilar Soberón (1971) eta abar.

Bien bitartean, sorkuntza garatzeko bidean, badira arte jardunerako beste iturriak ere, hala nola teknologia erabiltzen duena; horretan aitzindari Juan Carlos Eguillor (1947-2011) dugu; egile hori kanpoan ezagutzera eman zuen lana, *Menina* del 86 izeneko infografiako animazio filma izan zen (Fundesco-rekiko ikerketa lan handi batean sortu zuen, Centro de Arte Reina Sofía museoaren irekitze ekitaldiko *Procesos; Cultura y Nuevas Tecnologías* izeneko erakusketarako; orduko komisarioetako bi Marisa González eta Paloma Navares izan ziren). Inguruan, geroago, honako hauek dira aipagarri: Josu Rekalde (1959), Mikel Arce (1959), Ander González, Juan Crego (1962), Lurdes Cilleruelo eta Gabriel Villota (1964); horiek izan ziren laurogeita hamarretan, lehen etapa sustatzaileak, unibertsitatean, artista berriak eta kolektiboak prestatzen eta ikerketa gidatzen zeramaten lanarekin batera. Haiek bezala, irakasle ere eta laurogeita hamarretatik Frantzian kokatua, sailkapen orotik at den egile dugu Fran-

The work of Ocariz on sexual identity, the intimate and the public, was especially significant in opening up new avenues and new explorations in this feminist line, collaborating in both independent spaces and even the institutional and gallery realm. In this regard one also finds Ana Laura Aláez (1965), Miren Arenzana (1965), Dora Salazar (1963), Lucía Onzain (1964), Sonia Rueda (1964), Mabi Revuelta (1967), Anabel Quincoces (1968), Pilar Soberón (1971), and so on.

In the meantime, there are other sources of artistic occupation in the development of creativity such as that which uses technology, based on precedents such as that of Juan Carlos Eguillor (1947-2011), recognised outside the Basque Country for his computer generated animation *Menina* in 1986 (created expressly in a major work of research with Fundesco for the inaugural exhibition of the Reina Sofía Art Centre entitled *Procesos; Cultura y Nuevas Tecnologías* (Processes; Culture and new technologies), for which Marisa González and Paloma Navares were, amongst others, co-curators). The later work, in a similar field, of Josu Rekalde (1959), Mikel Arce (1959), Ander González, Juan Crego (1962), Lurdes Cilleruelo and Gabriel Villota (1964), also stands out for being the driving force of initial stages, in the 1990s, in tandem with their work at the university training new artists and collectives and establishing lines of research. Likewise, Francisco Ruiz de Infante (1966), a teacher living in France since the 1990s, stands out as an author beyond all classification. He burst onto the scene whilst still very young as a “European artist” somewhere between “high tech” and “emergency DIY”. Meanwhile, Begoña Vicario, Arantza Lauzurika, Agueda Simó and Isabel Herguera worked in computer generated animation and explored virtual environments from the 1980s on in works that were widely diffused in festivals. Later

como “artista europeo” entre la “alta tecnología” y el “bricolaje de urgencia”. En la animación por ordenador y entornos virtuales explorados en avanzada desde los ochenta por Begoña Vicario, Arantza Lauzurika, Agueda Simó e Isabel Herguera en obras ampliamente difundidas en festivales. Más adelante, encontraremos a Txuspo Poyo (1963) quien genera ambientes artificiales de referencias cinematográficas o televisivas, piezas de trabajo digital en las que se centra también Manu Arregui (1970).

Las posiciones creativas abiertas de Begoña Muñoz, quien empieza a colaborar con otras artistas visuales como Olaf Breuning o Itziar Ocariz para el videoclip de su canción *Thanks*, Unai Goicolea y músicos en la línea de Madel man y DJ Jawata, se adapta perfectamente tanto en esferas alternativas nocturnas como en los circuitos artísticos al uso.

Por otra parte, la actitud insolente de Ramón Churruca (1964) y Fausto Grossi han sido simbólicas y cruciales para la evolución de la práctica de la performance y su inserción desde una posición personal fuera de formato, y combativa (todavía no lo suficientemente reconocida), que en el caso de Beatriz Silva fue más sutil y en el de Alberto Lomas y Ana Dávila, más tecnológica.

Aún hoy podemos encontrar clasificaciones que encajarían más en la etiqueta de “pintor puro” y que vienen a continuar el trabajo iniciado por Alejandro Garmendia (1959), Alfredo Álvarez Plágaro (1960), Mintxo Cemillán (1961), Luis Candaudap (1964), Ana Isabel Román (1962), Edu López (1965) y alteran posteriormente en la mixtificación semántica: José Ramón Amondarain (1964), quien ha explorado el

cisco Ruiz de Infante (1966), oso gaztetatik “europar artista” gisa nabarmendu zena, “goi teknologia”ren eta “larritasunezko xintxuketa”ren artean. Ordenagailu bidezko animazioa eta ingurune birtualak esploratzen, laurogeietan jadanik, aurrea harturik esploratzen, gainera, honako hauek ditugu: Begoña Vicario, Arantza Lauzurika, Agueda Simó eta Isabel Herguera; jaialdietan maiz emaniko obrak dituzte. Geroago, Txuspo Poyo (1963) dugu, zinema edota telebistako erreferentziak baliatuz, giro artifizialak sortzen dituen; horrelako lan digitaletan beste norbait ere aritzen da: Manu Arregui (1970).

Begoña Muñoz beste ikuste-lanen artistekin –hala nola Olaf Breuning edo Itziar Ocariz-ekin– hasten da elkarlanean, *Thanks* abestiaren bideokliperako; haren eta Unai Goikolearen edota Madel man eta DJ Jawata-ren bidetik doazen musikarien sorkuntza jarrera irekia guztiz ongi egokitzen da, hala gaueko esfera alternatiboetara nola ohiko arte zirkuituetara.

Bestalde, Ramón Churruca (1964) eta Fausto Grossi-ren jarrera ozarrak sinbolo izan dira, bai eta erabakiorrak ere, arte ekintzaren jardunaren bilakaerarako eta formatuz kanpoko jarrera pertsonal borrokalari batetik sar dadin arte ekintza (oraindik ez da behar beste kontuan hartua izan); Beatriz Silva-ren kasuan sotilago izan zen, eta Alberto Lomas eta Ana Dávila-ren kasuetan, berriz, teknologikoagoa.

Oraindik orain, aurki ditzakegu zenbait sailkapen, “margolari-margolaria” etiketara egokituko direnak gehiago, eta jarraipen ematen diotenak, lehenago honako hauek abiatutako lanari: Alejandro Garmendiak (1959), Alfredo Álvarez Plágaro-k (1960), Mintxo Cemillán-ek (1961), Luis Candaudap-ek

still, we find Txuspo Poyo (1963), who generated artificial environments with references to film and television, pieces of digital work in which Manu Arregui (1970) also concentrates.

The open creative positions of Begonia Muñoz, who began to collaborate with other visual artists such as Olaf Breuning and Itziar Ocariz for the video of her song *Thanks*, Unai Goicolea and musicians along the lines of Madel man and DJ Jawata have adapted perfectly both to alternative nocturnal spheres and fashionable artistic circuits.

Meanwhile, there is the impudent position of Ramón Churruca (1964) and Fausto Grossi, who have been symbolic and crucial for encouraging the evolution of practicing performance and its inclusion from personal stances outside typical formats; and combative positions (still not sufficiently recognised) which, in the case of Beatriz Silva, was more subtle and in that of Alberto Lomas and Ana Dávila more technological.

Still today, we come across classifications which fit more the label of “pure painter” and which continue the work initiated by Alejandro Garmendia (1959), Alfredo Álvarez Plágaro (1960), Mintxo Cemillán (1961), Luis Candaudap (1964), Ana Isabel Román (1962) and Edu Lopez (1965), and which were modified later into semantic mystification: José Ramón Amondarain (1964), who has explored the photographic process, Manu Muniategiandikoetxea (1966), between the abstract and the figurative, and Iñaki Gracenea (1972), making videos. Maider López (1975) used some things from abstraction and the mural tradition at the start of her career, before moving on to installation, as did Fermín Moreno, Iñaki Saez and Judas Arrieta (1971), as well as Iñaki Imaz or

proceso fotográfico, Manu Muniategiandikoetxea (1966), entre lo abstracto y lo figurativo, o Iñaki Gracenea, (1972) hacia el vídeo. Algo desde la abstracción y la tradición mural utiliza en sus comienzos Maider López (1975) antes de pasar a la instalación, y Fermín Moreno, Iñaki Sáez y Judas Arrieta (1971), Iñaki Imaz o, en el dibujo, Abigail Lazcoz (1972). Mientras que a partir de la fotografía ha trascendido la pulcritud reconocible de Begonia Zuberto (1962) y, más adelante, Elsie Ansaero (1979), Miguel Ángel Gaueca (1967), Eduardo Sourrouille (1970), Mikel Eskauriaza (1969) o, como instrumento del conceptual, con Karmelo Bermejo (1979).

Hoy la escena artística vasca es una de las más sólidas a nivel internacional. Momentos muy activos de Naia del Castillo (1975) o Javier Pérez (1968) se presentaron como alternativa abriendo camino a lo que sería la irrupción de la nueva hornada de artistas jóvenes que están triunfando en el sistema de ferias y bienales. En la Documenta XII de 2007 se programó a Jorge Oteiza e Ibon Aranberri (1969) y en 2011 Ibon realiza una peculiar retrospectiva en la Fundación Tàpies, casi inmediatamente después de que Asier Mendizábal (1973) inaugurase en el Museo Centro de Arte Reina Sofía. Si Asier realizaba su primera individual en el MACBA en 2008, Maider López preparaba entonces sus complejas intervenciones en el Pompidou-Metz o el Witte de With y Skore de Ámsterdam, y Erlea Maneros (1979), instalada en Los Angeles había participado ya en Manifesta 8.

(1964), Ana Isabel Román-ek (1962), Edu Lopez-ek (1965); gero, mistifikazio semantikoan eraldatuko dute, berriz, José Ramón Amondarainek (1964), argazkigintza prozesua esploratuz, Manu Muniategiandikoetxeak (1966), abstraktuaren eta figuratiboaren artean, edota Iñaki Gracenea (1972), bideorantz. Abstrakzioaren eta muralen tradizioaren arteko zerbait erabiltzen du, hasieran, Maider López-ek (1975), eta gero instalazioetara pasatzen da; baditugu, halaber, Fermín Moreno, Iñaki Saez eta Judas Arrieta (1971), Iñaki Imaz, eta marrazkian, Abigail Lazcoz (1972). Argazkigintzaren bidez, Begonia Zuberto-ren (1962) txukuntasun nabarmena eman da ezagutzera, eta gero, Elsie Ansaero (1979), Miguel Angel Gaueca (1967), Eduardo Sourrouille (1970), Mikel Eskauriaza (1969) edota, Karmelo Bermejo (1979) kontzeptuala denaren tresna gisa.

Gaur egun, euskal arte eszena, nazioartean diren arte eszena sendoenetako bat da. Naia del Castillo (1975) edota Javier Pérez (1968) artisten une oso eraginkorrak aurkeztu ziren alternatibatzat, feria eta biurtekoen sisteman arrakasta izaten ari diren artista gazteen olde berriari bidea irekiz. 2007ko Dokumenta XIIan, Jorge Oteiza eta Ibon Aranberri (1969) izan ziren programan, eta 2011. urtean, Ibonek atzerabegirako bitxi bat egin zuen, Tàpies fundazioan, Asier Mendizábalek (1973), Centro de Arte Reina Sofía museoan, erakusketa ireki eta gutxira. Asierrek 2008. urtean egin zuen lehen erakusketa bakarka, MACBA museoan; Maider López bere esku-hartzeko konplexuak prestatzen ari zen, Pompidou-Metz museoan, edo Amsterdameko Witte de With eta Skoreko Witte-n, eta Erlea Maneros (1979), Los Angeles-en kokatua, Manifesta 8an izana zen jadanik.

in drawing Abigail Lazcoz (1972). At the same time, the recognisable pulchritude of Begoña Zuberto (1962) and, later, Elsie Ansaero (1979), Miguel Angel Gaueca (1967), Eduardo Sourrouille (1970) and Mikel Eskauriaza (1969) developed out of photography or as a conceptual instrument with Karmelo Bermejo (1979).

Today the Basque art scene is one of the most solid at the international level. Moments of great activity on the part of Naia del Castillo (1975) or Javier Pérez (1968) appear as an alternative, opening up avenues to what would be a bursting onto the scene of a new crop of young artists who are triumphing in the system of fairs and biennials. Jorge Oteiza and Ibon Aranberri (1969) were part of the programme for Documenta XII in 2007 and in 2011 Aranberri undertook a singular retrospective at the Tàpies Foundation, almost immediately after Asier Mendizábal (1973) had debuted at the Reina Sofia Museum. Whilst Mendizábal undertook his first solo exhibition at the MACBA in 2008, Maider López was at the same time preparing her complex interventions at the Pompidou-Metz and the Witte de With and Skore in Amsterdam, and Erlea Maneros (1979), who was living in Los Angeles, had already participated in the Manifesta 8.

1.3 Protomomentos para una nueva era

A esta alturas podríamos preguntarnos cuántos tipos de alianzas intergeneracionales han tenido lugar, si ha habido permeabilidad con otros contextos, si es posible suscribir esta genealogía tan precisa y sobre todo de qué manera se han ido desarrollando y extendiendo estas nuevas propuestas artísticas que han pasado de lo sólido rotundo a lo líquido magmático en quince años. Como base entre todos ellos se han producido momentos bisagras o zonas de frotación que intuyo han sido la espoleta para dar lugar al panorama actual.

De GAUR a la Nueva Escultura Vasca

Es lógico encontrar las raíces profundas en el trabajo de los escultores guipuzcoanos y sobre todo en los vinculados al grupo **GAUR**, que de una manera natural conduce a las prácticas artísticas de la Nueva Escultura Vasca, donde la influencia del minimalismo y del arte conceptual, el ejercicio del desarraigo y la ruptura de las convicciones se instauran como parte de la evolución del trabajo de estos creadores. La escultura deriva en diferentes formas de apropiarse del espacio y, cuando poco más tarde, Txomin Badiola proclama su inexistencia, ya todo era instalación. Ahora la denominación de “Escultura Vasca” va más allá de mencionar una disciplina o un lugar de origen,

1.3 Aro berri baterako protounekak

Hona heldu garelarik, galde egin dezakegu belau-naldien arteko zenbat itun mota gertatu diren, ea beste testuinguruekiko iragazkortasunik izan den, ea genealogia zehatz horrekin bat etor ote daitekeen, eta, batez ere, nola joan diren garatzen eta hedatzen arte proposamen berri hauek, hamabost urtetan, gotor sendotik likido magmatikora pasatu direnak. Oinarri gisa, haien artean giltzadura uneak edo igurtze zonak gertatu dira, gaur egungo panoramara heltzeko akuilu izan direnak.

GAUR taldetik Euskal Eskultura Berrira

Zentzuzkoa da sustrai sakonena Gipuzkoako eskultoreengan ikustea, eta bereziki **GAUR** taldeari loturikoengan; lan horrek, modu naturalean, Euskal Eskultura Berriaren arte jardunetara darama; hor kokatu ziren, sortzailen horien lanaren garapenaren parte bezala, minimalismoaren eta arte kontzeptualaren eragina, deserrotzearen jarduna eta sinesteen urratzea. Eskulturak espazioaz jabetzeko modu desberdinetara darama, eta geroxeago, Txomin Badiolak ez dela existitzen dioenean, jadanik muntadura da dena. Orain, “Euskal Eskultura” izendapena, diziplina bat edota jatorri bat aipatzeaz haratago doa; formatuak eta prozesuak, sorrerak eta amaialdiak, etapa berrira garamatzate, gaurko etapara, hain zuzen ere, ezin aurreikusizko ozeano batean urturik den honetara.

1.3 Proto moments for a new era

At this point we might ask ourselves how many kinds of intergenerational alliances have taken place, if there has been any permeability with other contexts, if it is possible to endorse such a precise genealogy and, above all, how these new artistic proposals, which have transformed from rotund solids to magmatic liquids in fifteen years, have developed and been extended. At the root of all these, key moments and areas of friction have been created which, I feel, have been the spark to ignite the current panorama.

From GAUR to New Basque Sculpture

It makes sense to find deep roots in the work of the Gipuzkoan sculptors and, above all, in links to the GAUR group, which in some natural way leads to the artistic practices of the New Basque Sculpture in which the influence of minimalism and conceptual art, the exercise of uprooting and the breaking with conventions were established as part of the evolution in the work of these artists. Sculpture evolved in different forms on adapting to space and when, shortly thereafter, Txomin Badiola proclaimed its inexistence, by then it was all installation. Now the term “Basque Sculpture” goes beyond mentioning a discipline or a place of origin, format and process; its origins and epilogue lead us to a new stage, the current one, dissolved in an unpredictable ocean.

el formato y el proceso, su génesis y epílogo nos conducen a una nueva etapa, la actual, disuelta en un océano imprevisible.

La normalización de lo interdisciplinar

Como podemos observar desde el comienzo de la Galería Barandiaran, se imbrican como forma intrínseca a la manera de trabajar y socializar la obra, las diferentes disciplinas artísticas pero también la escritura, el pensamiento y a una cierta postura vital y creativa demiúrgica.

En la Revista *Noray* n.º 1, de mayo de 1963, San Sebastián, 47-49, Oteiza dixit:

“Es incorrecto decir que la escultura es arte del espacio y el cine arte del tiempo. El lenguaje como expresión en todas las artes se produce por un juego de combinaciones del espacio con el tiempo. Son los estilos en la expresión, que unas veces pronuncian más el espacio, es cuando razonan más lo que miden que lo que cuentan. Y otras veces hay que preocuparse más en contar que en medir, y este estilo de contar, no se mide (desde el espacio) o hay que medirlo o pronunciarlo desde el tiempo.”

En el año 1996 el Gure Artea pasó a eliminar la clasificación por formatos.

Oteiza liberado/El influjo de lo colectivo

Aun contando con el peso de las individualidades, los colectivos autogestionados y las agrupaciones moviéndose en lo asambleario se encuentran en la génesis y evolución de las prácticas artísticas como parte substancial a ellas. Los actuales proyectos de autogestión y participación ciudadana tienen sus precedentes en Estampa Popular. En la línea del

Diziplinartekoaren normaltzea

Ikus daitekeenez, Barandiaran galeriaren hastapenetatik, artelana landu eta gizarteratzeko maneraren berezko modu gisa, arte diziplina guztiak lotzen zaizkio, baina baita idazkuntza, pentsamendua eta bizi eta sortze jarrera demiurgiko samarra ere.

Noray kazetaren 1. alean, 1963ko maiatzekoan (Donostia, 47-49), Oteizak dio:

“Ez da zuzena esatea eskultura espazioaren artea dela eta zinema denboraren artea. Mintzaira, arte orotan, adierazpen gisa, espazioaren eta denboraren arteko konbinazio joko batez ematen da. Adierazpenaren estiloak dira eta batzuetan espazioa nabarmentzen dute, alegia, neurtzen dutenari, kontatzen dutenari baino garrantzi handiagoa ematen diote, eta beste batzuetan, kontatzeari eman behar zaio neurtzeari baino garrantzi handiagoa; kontatzeko estilo hori ez da neurtzen (espaziotik), edo denboratik behar da neurtu edo esan.”

1996. urtean, Gure Artea-k formatuen araberako sailkapena bazter utzi zuen.

Oteiza askaturik/Kolektiboaren eragina

Norbanakoen pisua kontuan harturik ere, autogestioz aritzen diren kolektiboak eta batzarren bitartez mugitzen diren elkarteak daude arte jardunen sorreran eta garapenean, eta jardun horien berez-berezko parte dira. Gaur egungo autogestio eta herritarren parte-hartze proiektuen aurrekariak Estampa Popular-en daude. Equipo 57 taldeari jarraiki, kolektibo gisa, ez zituzten artelanak sinatzen eta erakusketa bat sortzeko edota sortze lanari ekiteko ekintza, erabat parte-hartzailea zen. Irargintzak serializatze aukera ematen zuen eta, horrela, laster banatzeko aukera,

Normalisation of the interdisciplinary

As we can see from the beginnings of the Barandiaran Gallery onwards, there has been an intrinsic overlapping of the way in which works have been laboured on and socialised, in different artistic disciplines but also in writing, thought and a certain dynamic, creative and demiurgic posture.

In the journal *Noray* (no. 1, May 1963, San Sebastián), Oteiza says:

“It is incorrect to say that sculpture is the art of space and film the art of time. Language as an expression of all the arts is produced by a game of combinations of space with time. There are styles in expression, which sometimes pronounce space more, when they advocate more what they measure than what they recount. And other times, one must worry more about recounting than measuring, and this style of recounting is not measured (out of space) or one should measure it or pronounce it out of time”.

In 1996, Gure Artea eliminated all classification based on formats.

Oteiza freed/The influence of the collective

Even relying on the importance of individuals, self-governing collectives and groups functioning in assemblies are found at the beginning and in the evolution of artistic practices as a significant part of these. The precedent for present-day self-governing and citizen participation projects is to be found in the Estampa Popular group. Along the same lines as the Equipo 57, as a collective it did not sign works and the act of organising an exhibition or tackling artistic creation was clearly participative. Engravings allowed them to arrange things in series and therefore to rapidly

Equipo 57, como colectivo no firmaban las obras y el acto de generar una exposición o el de abordar la creación era claramente participativo. El grabado les permitía la seriación y por tanto la distribución rápida aunque con un cariz clandestino al tener raigambre política comprometida contra el régimen del momento. Luego sobresalen gestos como la primera acción de E.A.E. Euskal Artisten Elkarten (Asociación de Artistas Vascos), fundada en 1980 por José Ramón Morquillas, Fernando y Vicente Roscubas, José Chavete, Txupí Sanz e Iñaki de la Fuente, y Xabier Sáenz de Gorbea. En 1983 liberaron la obra *Homenaje de Malevich* de Oteiza del Museo de Bellas Artes de Bilbao para depositarlo en el Ayuntamiento. Su significado se mantiene con el tiempo.

También entonces apareció la E.A.E. de Gipuzkoa, vinculándose al Museo de San Telmo, y la AAdA de Asociación de Artistas Alaveses (conocida como la triple A), entre 1983 y 1986, con la idea de activar una situación y contexto desfavorecido por la política institucional y que derivaría en la constitución de la Sala América.

Fuera de formato

Este sería el título de la exposición que recoge lo que fue el conceptualismo en el Estado Español, comisariada por Concha Jerez y Nacho Criado en el Centro Cultural de La Villa de Madrid en 1983. El segundo bloque de la muestra se denominó *Intermedia* y estaba integrado por un grupo de artistas cuyas obras no se centraban en el área específica de la instalación pero cuyas propuestas revelaban un cierto carácter ambiental, entre ellos fue invitado José Ramón Morquillas. Además participó Ángel Bados, quien meses antes insistía

baina ezkutuko kutsua ematen zion horrek, orduko erregimenaren aurkako engaiamendu politikoan sustraiturik baitzen. Gero, zenbait keinu nabarmendu ziren, hala nola Euskal Artisten Elkartearen (EAE) lehen ekintza; elkarte hori 1980an sortu zen; honako hauek izan ziren sortzaileak: José Ramón Morquillas, Fernando eta Vicente Roscubas, José Chavete, Txupí Sanz eta Iñaki de la Fuente, eta Xabier Sáenz de Gorbea. 1983. urtean, Oteizaren *Homenaje de Malevich* obra askatu zuten, Bilboko Arte Ederren Museotik atera eta udaletxean jarri zuten. Ekintza haren esanahia, denbora pasatuta ere, mantendu da.

Garai berean sortu ziren Gipuzkoako EAEa, San Telmo museora loturik, eta AAdA edo Arabako Artisten Elkarte (A hirukia izenez ezagutua), 1983 eta 1986 artean, erakundeen politikak kalteturiko testuinguru eta egoera biziberritzeko asmoz; hortik sortu zen América aretoa.

Formatuz at

Hori izan zen, Espainia Estatuan kontzeptualismoa izan zena bildu zuen erakusketaren izenburua; 1983. urtean egin zen, Centro Cultural de La Villa de Madrid delako kultura zentroan, eta Concha Jerez eta Nacho Criado izan ziren komisarioak. Erakusketaren bigarren blokea, *Intermedia* izenekoa, osatu zuten artisten obrak ez ziren muntaduraren alor berezian kokatzen, baina haien proposamenek halako ingurune kutsu bat zuten; bestek beste, José Ramón Morquillas izan zen gonbidatua. Ángel Bados-ek ere hartu zuen parte; artista horrek, hilabete zenbait lehenago, bere muntaduraren izaera kontzeptuala aipatzen zuen, behin eta berriz; pieza oro gai bakar batekin lotzen zituen; gai hori zeinuaren eta sinboloaren artean

distribute them, although with a clandestine appearance since they followed a political tradition that was committed to opposing the regime at that time. Later, gestures such as the first activities of the E.A.E. (Euskal Artisten Elkarten, Association of Basque Artists) founded in 1980 by José Ramón Morquillas, Fernando and Vicente Roscubas, José Chavete, Txupi Sanz and Iñaki de la Fuente, and Xabier Sáenz de Gorbea, stood out. In 1983, they liberated Oteiza's work *Homenaje de Malevich* (Malevich's homage) from the Museum of Fine Arts in Bilbao in order to deposit it in the Town Hall. The significance of this has persisted with time.

It was also at this time that the EAE in Gipuzkoa emerged, linked to the San Telmo Museum and the AAdA (Asociación de Artistas Alaveses, Association of artists from Araba), known as the triple A, between 1983 and 1986, with the idea of activating an unfavourable situation and context due to institutional politics and that would end up creating the América Exhibition Hall.

Outside the typical format

This was the title of an exhibition which included what conceptualism in the Spanish state was, curated by Concha Jerez and Nacho Criado at the City of Madrid Cultural Centre in 1983. The second bloc of the exhibit was termed *Intermedia* (intermediate) and was made up of a group of artists whose works did not focus on the specific realm of installation but whose proposals revealed a certain ambient nature, and one of those invited was José Ramón Morquillas. Moreover, also taking part was Ángel Bados who, some months earlier, had emphasised the object nature of his installation in which he related the entire number of pieces in one single theme located between sign and symbol through a personal search for alternative bases, avoiding the traditional options

en el carácter objetual de su instalación en la que relacionaba el total de las piezas en un tema único situado entre el signo y el símbolo por la búsqueda personal de soportes alternativos huyendo de los tradicionales de la escultura, según señala la autora de la tesis sobre esta exposición Mónica Gutiérrez Serna. Finalmente aparecía el grupo CVA (1979-1984) compuesto por Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández autodenominado como “empresa artística”, en el sentido emprendedor del término más que en el industrial. Aunque no estuvieron presentes sus datos fueron de relevancia.

Arteleku 94/97

Los talleres que dirigieron Angel Bados y Txomin Badiola en 1994 y 1997 en Arteleku, el centro de producción abierto en el barrio de Lasarte en el año 1986, marcan a toda una generación de artistas entre el ir y venir de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y los inicios de las becas Erasmus (European Community Action Scheme for the Mobility of University Students) y Séneca. Las primeras obras de Txomin Badiola ya se habían visto de manera poco convencional, utilizando el espacio desde la apropiación, cuando en los noventa comienza a introducir en sus instalaciones la fotografía digitalizada, serigrafía, el vídeo o textos, incorporando la “anti-estética” posmoderna, el juego con el espectador o la temporalidad.

El arte de acción

Tras los Encuentros de Pamplona permanece en resonancias varias el trabajo performativo de Esther Ferrer, precursora en la supresión de las barreras entre disciplinas, el uso del tiempo de la acción como materia prima, o de piezas simples

kokatua zen, euskarri alternatiboak bilatuz eta eskulturaren ohiko euskarriak alde batera utziz; hala dio, erakusketa horren gainean, tesiaren egile honi, Mónica Gutiérrez Serna-k. Azkenik, CVA taldea agertu zen (1979-1984); Juan Luis Moraza-k eta María Luisa Fernández-ek osatzen zuten eta “arte empresa” izendatu zuten, empresa hitzaren “ekintzaile” zentzuari jarraiki, industriarenari baino gehiago. Han izan ez baziren ere, haien datuak garrantzitsuak izan ziren.

Arteleku 94/97

Angel Bados-ek eta Txomin Badiolak, 1994 eta 1997 urteetan, Artelekun, hau da, 1986an Lasarte auzoan irekitako ekoizpen zentroan, gidatu zituzten lantegiak, Bilboko Arte Ederren Fakultaterako joan-etorrien eta Erasmus (European Community Action Scheme for the Mobility of University Students) eta Seneka ikasle laguntzen hastapenen artean dabil-tzan artisten belaunaldi oso bat markatu zuten. Txomin Badiolaren lehen lanak modu ez konbentzionalan ikusiak ziren jadanik, erabiliko zuen lekua hartu egin baitzuen, besterik gabe; laurogeita hamarretan, hasten da, bere muntaduretan, argazki digitalizatua sartzen, bai eta serigrafia, bideoa edota testuak ere; postmodernitatearen “antiestetika” ere sartuko du, bai eta ikuslearekiko jolasa edota denboratasuna ere.

Ekintza artea

Iruñeko topaketen ostean, oihartzun zenbaitetan agertuko da Esther Ferrer-en lan performatiboa; Esther Ferrer aitzindari izan zen diziplinen arteko hesiak kentzen, ekintzaren denbora lehengai gisa erabiltzen, bai eta muntadura bihurtzera hel zitezkeen, edo, bestela, iraupen gutxikoaren ahul-

of sculpture, according to the author of a thesis on this exhibition, Mónica Gutiérrez Serna. Finally, the CVA group (1979-1984) emerged, made up of Juan Luis Moraza and María Luisa Fernández and self-styled as an “artistic business” in the entrepreneurial rather than industrial sense of the term. Although their details were not present, they were significant.

Arteleku 94/97

The workshops directed by Angel Bados and Txomin Badiola in 1994 and 1997 in Arteleku, the open production centre in the district of Lasarte in 1986, influenced a whole generation of artists between the coming and going of the Faculty of Fine Arts in Bilbao and the beginnings of the Erasmus (European Community Action Scheme for the Mobility of University Students) and Seneca grants. Txomin Badiola’s early works had already been seen as somewhat unconventional, in his use of space out of appropriation, when, in the 1990s, he began to introduce digitalised photography, serigraphy, video and texts into his installations, incorporating post-modern “anti-aesthetics”, playing with the spectator and temporality.

The art of action

Following the Pamplona-Iruñea Meetings, Esther Ferrer’s performance work continued to make different levels of impact as a precursor to the breaking of boundaries between disciplines, the use of action time as primary material and simple but effective pieces that were able to fit into installations or dissolve into the fragility of the ephemeral.

She was one of the first artists to work on the basis of feminist pretexts. Thus, with the survey *Êtes vous d’accord?* (Do you agree?), she undertook an interview of 45 questions

pero eficaces que podían acabar en instalaciones o diluyéndose en la fragilidad de lo efímero.

Ella es una de las primeras en trabajar desde presupuestos feministas. Así, con la encuesta *Êtes vous d’accord?* realiza una entrevista de 45 preguntas a las personas e instituciones vinculadas al proyecto sobre la discriminación de la mujer en el arte. El documento de este cuestionario está publicado en *Desacuerdos 3*.

Los festivales y el vídeo

Con los precedentes de los festivales de San Sebastián (1982-84) y Tolosa (1986-1990), la población comienza a habituarse a nuevos formatos y los artistas a relacionarse con otros trabajos internacionales. En el primer año del Festival de Vídeo de Donostia celebrado paralelamente al 30 Festival Internacional de Cine, se utilizó una buena parte de los locales situados en los bajos del ayuntamiento, entre los que se repartían las salas de visionado y las exposiciones de videoinstalaciones. Guadalupe Echevarría contó con el asesoramiento de Antoni Mercader, Eugeni Bonet y Esther Ferrer, y con obras de Nam June Paik, John Sanborn y Kit Fitzgerald, Antoni Muntadas, Juan Downey, Robert Wilson o un espectáculo de Jean-Paul Fargier, entre otros. En la segunda edición de 1983, que ocupó una zona más amplia dado el éxito de afluencia, además de la muestra de artistas internacionales y españoles, había secciones competitivas de vídeo internacional y concurso de vídeo vasco, pasando en 1984 a ocupar el Museo San Telmo.

En 1987 se celebra el primer *Bideoaldia* de Tolosa, aunque ya en 1986 se desarrollaron unas jornadas

tasunean, urtzera joan zitezkeen pieza single baina eraginkorrek baliatzen ere.

Hatsapen feministetatik lan egiten duten lehene-tarikoa da. Halatan, *Êtes vous d’accord?* inkestan, 45 galdera egiten dizkie, artean emakumeak jasaten duen bereizkeriari buruzko proiektuari loturik diren pertsona eta erakundeei. Galdesorta horren dokumentua *Desacuerdos 3*-n da argitaratua.

Jaialdiak eta bideoa

Donostiako (1982-84) eta Tolosako (1986-1990) jaialdiak aurrekari, herritarrak formatu berrietara ohitzen hasten dira eta artistak nazioarteko beste lanekin harremanetan sartzten. Donostiako Bideo Jaialdiaren lehen gertaldia Nazioarteko 30. Zinemaldiaren ondoan egin zen; udaletxearen beheko lokaletako asko hartu zituen, bideoak ikusteko aretoak antolatzeako eta bideomuntaduren erakusketak egiteko. Guadalupe Echevarriak aholkulari izan zituen Antoni Mercader, Eugeni Bonet eta Esther Ferrer, eta artelaren artean, honako artista hauen lanak ekarri zituen, besteak beste: Nam June Paik, John Sanborn eta Kit Fitzgerald, Antoni Muntadas, Juan Downey, Robert Wilson eta Jean-Paul Fargier-en ikuskizun bat. Bigarren gertaldia 83an izan zen eta leku handiagoa hartu zuen, bisitarien kopuruan izaniko arrakastarengatik. Nazioarteko eta Espainiako artisten erakusketaz gain, nazioarteko bideoen lehiaketa sailak zeuden, bai eta euskal bideoen lehiaketa bat ere. 84. urtean, San Telmo museoa egin zen jaialdia.

1987. urtean, Tolosako lehen *Bideoaldia* egin zen, baina jadanik 1986an, gero jaialdia izango zenaren saio moduko jardunaldi batzuk antolatu ziren. Bosgarren

with people and institutions linked to a project on discrimination against women in art. The document of this questionnaire was published in *Desacuerdos* 3.

Festivals and video

With the precedents of the festivals of Donostia-San Sebastián (1982-1984) and Tolosa (1986-1990), people began to get used to new formats and artists to make contacts with other international works. In the first year of the Donostia-San Sebastián Video Festival, held simultaneously with the 30th International Film Festival, many of the locales situated in the ground floor of the town hall were used, amongst which viewing rooms and video-installation exhibitions were divided up. Guadalupe Echevarría was advised by Antoni Mercader, Eugeni Bonet and Esther Ferrer, with works by Nam June Paik, John Sanborn and Kit Fitzgerald, Antoni Muntadas, Juan Downey, Robert Wilson and a show by Jean-Paul Fargier, amongst others. In the second edition held in 1983, which occupied a larger area as a result of its previous success, as well as an exhibit of international and Spanish artists there were competitive international video sections and a Basque video competition, which was later held in the San Telmo Museum in 1984.

In 1987, the first *Bideoaldia* was held in Tolosa, although already in 1986 some meetings were organised by way of a test of what would later be the festival. Organised by the Bosgarren Kolektioa, the group also arranged working platforms such as *La taberna del pirata* (The pirate's tavern) and participated in the Arco project until 1991. Much later, in 1989, videography programming was also introduced in the Larrotxene Cultural Centre, but it was not until 1996 that the annual Bideo Mostra (Video exhibit) would be held in

a modo de ensayo de lo que luego fue el festival en sí. Organizado por Bosgarren Kolektioa, el grupo generó además plataformas de trabajo como *La taberna del pirata* o participó con el proyecto en Arco hasta 1991. Mucho más tarde también se iniciará una programación videográfica en la Casa de Cultura de Larrotxene, en 1989, pero no será hasta 1996 cuando se comienzan a celebrar la Bideo Mostra anual en dicho lugar, el Festival de Cine y Vídeo de Irún y la saga de festivales y eventos de diferente formato en torno al audiovisual en Vitoria-Gasteiz.

El efecto Guggenheim, más allá de la ciudad marca

Las administraciones públicas vascas firmaron en 1991 un acuerdo con la Salomon R. Guggenheim Foundation (SRGF) por el que se comprometían a la construcción y puesta en marcha de este museo diseñado por el arquitecto Frank O. Gehry. En 1994 la visita de un grupo de artistas a las oficinas provisionales donde se encontraba la maqueta del edificio, dentro del Taller Intervención Urbanas dirigido por Antoni Muntadas en Arteleku, traza un antes y después de actitudes y decisiones respecto a él.

La catarsis del momento queda ilustrada significativamente con la intervención *Museo Guggenheim Bilbao: acción-reacción 1997* de los SEAC (Selección de Euskadi de Arte de Concepto), en la cual se fotografían delante de la maqueta del museo vestidos con su uniforme que era igual al del equipo de fútbol de la selección de Euskadi, dentro de una serie de acciones que consistían en retratarse delante de sedes museísticas del País Vasco.

Kolektiboa izeneko taldeak antolatatu zuen; talde horrek, lan plataforma zenbait ere antolatu zituen, hala nola *La taberna del pirata*; proiektuarekin, Arco-n ere hartu zuen parte, 1991. urtera arte. Askoz geroago, 1989an, hain zuzen, Larrotxene kultura etxean, bideo programazio bat antolatatu zen, baina 1996 arte ez da hasiko, leku horretan bertan, urteroko Bideo Mostra, bai eta beste zenbait lekutan ere, halako ekitaldiak, hala nola Irungo Zinema eta Bideo Jaialdia eta ikusentzunezkoaren inguruko hainbat formatuko jaialdi eta ekitaldi sail luze bat, Gasteizen.

Guggenheim efektua, marka-hiriaz haratago

Euskal Administrazio publikoek, 1991. urtean, akordio bat sinatu zuten Salomon R. Guggenheim Foundation (SRGF) delakoarekin, zeinaren bitartez engaiatzen baitziren Frank O. Gehry arkitektoak diseinaturiko museo horren eraiki eta abian jartze- ra. Eraikinaren maketa Artelekun zen, behin-behineko bulego batean, Antoni Muntadas-ek gidatzen zuen Hiri Esku-hartzeetarako Lantegiaren barruan, eta artista talde batek, 1994. urtean, hara eginiko bisitak mugarria seinalatu zuen, proiektu harekiko jarrera eta erabakietan.

Une hartan gertaturiko katarsia argi agertzen da SEAC (Kontzeptu Artearen Euskadiko Selektzioa) taldearen *Museo Guggenheim Bilbao: acción-reacción 1997* esku-hartzearekin: museoaren maketaren aurrean jarri ziren, beren uniforme jantzita, hau da, Euskadiko selektzioaren futbol taldearen berdina, eta beren argazkiak atera zituzten; ekintza hori halako beste batzuekin zihoan, hau da, Euskal Herriko museoen egoitzen aurrean jarri eta argazkiak egiten zituzten.

the same place, as well as the Film and Video Festival of Irun and the saga of festivals and events in different audio-visual formats in Vitoria-Gasteiz.

The Guggenheim effect, beyond the city brand

In 1991, the Basque public administrations signed an agreement with the Solomon R. Guggenheim Foundation (SRGF) by which they agreed to build and set up this museum designed by Frank O. Gehry. In 1994, the visit by a group of artists to the provisional offices in which there was a scale model of building, as part of the Urban Intervention Workshop directed by Antoni Muntadas in Arteleku, marked a before and after in attitudes to and decisions about the museum.

The catharsis of the moment was illustrated suggestively in the intervention *Museo Guggenheim Bilbao: acción-reacción 1997* (Guggenheim Museum Bilbao: Action-reaction 1997) by the SEAC (Selección de Euskadi de Arte de Concepto, Basque Concept Art Team), in which they photographed themselves in front of scale model of the museum dressed in outfits that were the same as the Basque national football team, within a series of actions that consisted of taking portraits of themselves in front of museum centres in the Basque Country.

A revision of feminism: fanzines and video art

In the mid-1990s there was a flowering of feminist related themes which lacked a theoretical tradition in the Spanish state, with this adding to the progressive dominance of the theme of identity, extended to different variables through the work of an entire and extensive group of Basque artists which emerged in large

Una revisión del feminismo: fanzines y videoarte

A mediados de los noventa se produce una eclosión en torno a la temática feminista que carecía de tradición teórica en el Estado español. Esto, sumado a la progresiva dominancia del tema de la identidad, extendido en diferentes variables por la obra de toda una extensa serie de artistas vascos, arranca en gran medida gracias al feminismo interdisciplinar que consiguió divulgar el colectivo Erreakzioa-Reacción, fundado en 1994 y formado por Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis. Realizaron acciones que en aquel momento no eran muy habituales en el sistema del arte al uso, como organizar talleres, generar publicaciones o comisariar programas de videoarte diluyendo el concepto de autoría y enfatizando el compromiso y el trabajo colectivo para evidenciar las desigualdades sociales y las injusticias de género. Comenzaron a desplegar sus actividades en programas fundamentalmente desde Arteleku, así, por ejemplo, para presentar su fanzine 2 bajo el título *Construcciones del cuerpo femenino*, realizaron unas jornadas de conferencias y vídeos, presentándose varios trabajos nuevos como *El cuerpo es un campo de batalla* de Carmen Navarrete, que sería la base de su posterior tesis. Años más tarde, su obra, ya muy conocida, se presenta en El Gabinete abstracto de la sala Rekalde en 2008 y en el MUSAC.

Estrategias subculturales

Las posturas como precursoras de nuevas formas de conexión con el público promovidas por los espacios independientes, reunidos por primera vez en Vitoria-Gasteiz en 1994 como parte del encuentro nacional

Feminismoaren berrazterketa bat: fantzineak eta bideo artea

Laurogeita hamarrek hamarkadaren erdialdean, gai feministen inguruko bat-bateko loratze bat gertatu zen, Espainia Estatuan tradizio teorikorik ez zuten gaiak baitziren; horrez gain, garai horretan, identitatearen gaia gero eta leku handiagoa hartzen ari da eta hainbat eratan ageriko da eskal artista anitzen lanetan. Neurri handi batean, Erreakzioa-Reacción kolektiboak zabaldu zuen diziplinarteko feminismoak bultzatu zuen loratze hori. Kolektibo hori 1994. urtean sortu zuten Estíbaliz Sádaba-k, Azucena Vieites-ek eta Yolanda de los Bueis-ek. Garai hartako arte sistema arruntean oso ohiko ez ziren ekintzen bidez, hau da, lantegiak antolatuz, argitalpenak sortuz edota bideo arteko programak komisariatuz, betiere, egiletza lauso utzirik eta engaiamendua eta lan kolektiboa azpimarraturik, halatan eginik, gizarteko berdintasun eza eta genero bidegabekeriak argiago uzte aldera. Beren jardunak, batez ere Artelekutik abiatutako programetan hedatu zituzten; hartara, adibidez, *Construcciones del cuerpo femenino* izeneko beren 2. fantzinea aurkezteko, hitzaldi eta bideo jardunaldi batzuk antolatu zituzten, non zenbait lan berri aurkeztu zituzten, hala nola *El cuerpo es un campo de batalla*, Carmen Navarrete-k idatzia eta gero idatziko zuen tesiaren oinarri dena. Handik zenbait urtetara, 2008an, haren lana, ordurako oso ezaguna, Rekalde aretoaren El Gabinete abstracto delakoan eta Musac museoan izango da aurkeztua.

Azpikulturako estrategiak

Trasforma taldeak antolatutako kolektiboen nazio-topaketen barnean, Gasteizen, 1994. urtean, lehen aldiz bildu ziren espazio independenteak;

part thanks to the interdisciplinary feminism which the collective Erreakzioa-Reacción (Reaction), founded in 1994 and formed by Estibaliz Sadaba, Azucena Vieites and Yolanda de los Bueis, managed to popularise. They did so through activities which at that time were not very typical in the fashionable art system, such as organising workshops, creating publications and curating video art programmes, diluting the concept of authorship and emphasising commitment and collective work in order to demonstrate social inequalities and gender injustices. They began to reveal their activities in programmes mainly at Arteleku. Thus, for example, in order to present the second edition of their fanzine, titled *Construcciones del cuerpo femenino* (Constructions of the female body), they organised a series of talks and videos, presenting several works such as *El cuerpo es un campo de batalla* (The body is a battlefield) by Carmen Navarrete, which would form the basis of their later thesis. Years later, in 2008, their by now well-known work was presented at the Abstract Cabinet in the Rekalde Exhibition Hall and at the Musac.

Subcultural strategies

Postures as precursors of new forms of connection with the public, promoted by independent spaces meeting for the first time in Vitoria-Gasteiz in 1994 as part of the national meeting of collectives organised by Trasforma, envisioned a work that, little by little, was introduced in a cooperative way into the institutional sphere, but which has also continued to move ahead by itself.

The public auction of typically Basque-language typography by Hinrich Sachs for Consonni, the Bioko bar of this collective and Asier Pérez González, as well as the attitude of the latter in actions resembling the relational aesthetics of *Funky Baskenland* (2000, Utrecht)

de colectivos organizado por Trasforma, visibiliza un trabajo que poco a poco se fue insertando de manera cooperativa en el ámbito institucional pero que también ha continuado caminando por su cuenta.

La subasta pública de la tipografía típicamente euskaldún de Hinrich Sachs para Consonni, el bar Bioko de este colectivo y Asier Pérez González, así como la actitud de este último en acciones próximas a las estéticas relacionales de *Funky Baskenland* (2000, Utrecht) o *Kissarama* (2001, Belfast). Son algunos de sus momentos relevantes; propuestas también en la línea de la tirada de 35.000 ejemplares que consiguieron para la difusión y distribución del proyecto *Arte y Electricidad* a través de la revista Neoz de la Fundación Rodríguez en 2001 o los proyectos de turismo cultural de Iñaki Larrimbe con carácter más reciente.

publikoarekin lotzeko modu berrien bila, proposatzen zituzten jarrerak lan isil baten adierazle dira; lan hori, pixkanaka, modu kooperatiboan, erakundeen eremura sartzen joan zen, baina bere aldetik ere jarraitu du bere bidea egiten.

Hinrich Sachs-ek Consonni-rentzat, kolektibo horren eta Asier Pérez González-en Bioko ostaturantzat eginiko tipografia euskaldun peto-petoaren enkante publikoa, bai eta Asier Pérez González-en jarrera ere, *Funky Baskenland* (2000, Utrecht) edo *Kissarama* (2001, Belfast) obren harreman-estetiketarik gertu diren ekintzetan, dira une gogoangarriena-tako batzuk; bide beretik doaz, 2001ean, *Arte y Electricidad* proiektua hedatu eta banatzeko, Rodríguez fundazioaren Neoz kazetaren bitartez lortu zuten 35.000 aleko argitaraldia, edo, oraintsuago, Iñaki Larrimbe-ren kultura turismoko proiektuak ere.

or *Kissarama* (2001, Belfast) were some of the most significant events; as were proposals such as the circulation of 35,000 copies which they achieved for the diffusion and distribution of the project *Arte y Electricidad* (Art and electricity) through the journal *Neoz* by the Rodríguez Foundation in 2001 or Iñaki Larrimbe's more recent cultural tourism projects.

1.4 Filtros, influjos y caldos de cultivo

Es pues muy evidente que todo el trabajo actual de los creadores vinculados al País Vasco se encuentra sobre un humus local que se ha consolidado a lo largo de estos años y el cual no puedo dejar de analizar en primera instancia centrándome sobre todo en su campamento base más que en las referencias internacionales, con objeto de circunscribir adecuadamente el marco social y cultural de donde proceden.

1. Si históricamente la formación era autodidacta o tenía lugar por la participación en Escuelas o Academias privadas, así como en las diásporas varias que ejemplifican algunas de estas correlaciones maestro-alumno, otros iban aprendiendo por ósmosis a partir de las corrientes internacionales o los caminos trazados por Oteiza y Chillida. Posteriormente, en las dos últimas décadas se produce, en primer lugar, por la enseñanza reglada, principalmente a partir de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, aunque existe la conciencia de que el paso por Escuelas de Artes y Oficios como la de Vitoria-Gasteiz han sido siempre etapas muy fructíferas. Posteriormente se abre la posibilidad de los intercambios gracias a los programas Erasmus y Séneca como primera vía de confrontación con el exterior.

1.4 Irazkiak, eraginak eta haztegiak

Gutziz argi da, beraz, Euskal Herriari loturiko sortzaileen gaur egungo lan guztia, urte hauetan guztietan zehar finkaturiko tokiko humus baten gainean sortua dela; humus horren aztertzeke, hasiera batean, batez ere oinarritzko kanpamenduan kokatu behar dut, nazioarteko erreferentziei begiratuz baino gehiago, lan horien gizarte eta kultura jatorria modu egokian zehaztuko badut.

1. Historikoki, formakuntza modu autodidaktikoan edo eskola edota academia pribatuetan, bai eta irakasle-ikasle harreman horien eredu diren zenbait diasporatan, egiten bazen ere, beste zenbaitek, nazioarteko joairei jarraiki eta osmosi bitartez ikasten zuten, edota Oteizak eta Txillidak irekitako bideetatik joanez. Gero, azken bi hamarkadetan, irakaskuntza arautuak ematen du formakuntza hori, batez ere Bilboko Arte Ederren Fakultateak, nahiz eta Arte eta Ofizioetako eskolen lana ere, hala nola Gasteizekoarena, oso emankorrak izan diren. Gero, Erasmus eta Seneka ikasle laguntzei esker sorturiko trukeen aukerak ireki zuen kanpoarekin harremanetan sartzeko bidea eta bide nagusi bihurtu.

Horrekin guztiarekin batera, erakunde publikoei loturiko arte zentroen hamaika ikastaro eta lantegi

1.4 Filters, influxes and breeding grounds

Clearly, then, all the current work of artists linked to the Basque Country is to be found in a local humus which has been consolidated throughout these years and which I must continue to analyse, initially focusing above all on its base camp more than on international references, with the aim of suitably demarcating the social and cultural framework out of which they emerged.

1. If historically training was autodidactic or took place through participating in private schools or academies, as well as in the various diasporas which exemplified some of these teacher-pupil correlations, others learnt by osmosis out of international trends or the paths laid down by Oteiza and Chillida. Later, during the last two decades, it was mainly the result of organised education, principally through the Faculty of Fine Arts in Bilbao, although there was also the idea that going to Arts and Crafts Schools, such as that of Vitoria-Gasteiz, was also a very productive stage.

Later the possibility of exchanges thanks to the Erasmus and Seneca programmes functioned as the principal means of confronting the outside world.

At the same time we find innumerable specialised courses and workshops at artistic centres linked to public institutions which allowed for the flow of infor-

En paralelo encontramos los innumerables cursos y talleres especializados de centros artísticos vinculados a las instituciones públicas que permitieron el trasvase de información y formación entre las comunidades en mayor o menor grado gracias a Arteleku (1986) en Donostia, Bilbao Arte (1998) en Bilbao, CINT (1989-1997), Palacio de Villasuso (años noventa) y Centro Cultural Montehermoso (1997) en Vitoria-Gasteiz.

A esto se suman las ventajas de crecer al lado de infraestructuras expositivas como las del Museo de San Telmo (1932), Sala San Prudencio (1984-1996/1999-2010), Rekalde (1991) y Rekalde Área 2 (1995-1998), Koldo Mitxelena (1993), Depósito de Aguas (1991), Amárica (1989-2003) y proyecto Amárica (2008-2011), Museo de Bellas Artes de Bilbao (renovado en 2001), Kubo Kursaal y Boulevard y Sala Gran Vía 19-21 Bilbao (2000), Artium (2002), Tabakalera y Huarte (2007). Pero también estaban desarrollándose nuevas visibilidades gracias a las Casas de Cultura que apostaron por la programación emergente sobre todo en las etapas de Toño González en Basauri desde 1985 o Peio Aguirre en Elorrio entre 1993 y 1996.

Destacan las posibilidades generadas por agrupaciones ciudadanas como AMBA, cuyo impulso fue fundamental para el tránsito del Museo de Bellas Artes de Álava a Artium, Museo Centro de Arte Vasco. A la par que los colectivos independientes enfocados no solo a difusión, producción y exhibición, sino también a la formación más o menos especializada a través de conferencias y talleres, las agrupaciones citadas anteriormente así como acciones precursoras promovidas por Carta Blanca y Consonni (Bilbao) o la galería CM2, Fundación Rodríguez y Trasforma (Vi-

espezializatuak ditugu; erkidegoen artean informazioa eta formakuntza trukatzeko aukera eman zuten: Arteleku (1986), Donostian, Bilbao Arte (1998), Bilbon, CINT (1989-1997), Villasuso jauregia (laurogeita hamarretan) eta Montehermoso Kultura zentroa (1997), Gasteizen.

Horrez gain, bada erakusketa azpiegituren ondoan hazteak dakarren onura ere: San Telmo museoaren aretoak (1932), San Prudentzio aretoa (1984-1996/1999-2010), Rekalde (1991) eta Rekalde Area 2 (1995-1998), Koldo Mitxelena (1993), Ur biltegia (1991), Amárica (1989-2003) eta Amárica proiektua (2008-2011), Bilboko Arte Ederren Museoa (2000ean berritua), Kursaal Kuboa eta Boulevard eta Kale Nagusia 19-21 Bilbo (2000), Artium (2002), Tabakalera eta Huarte (2007). Ikusgarritasun berriak ere gartzen ari ziren, kultura etxeki esker, azaleratzen den programazioaren alde egin baitzuten, batez ere Toño González-en garaian, 1985etik, Basaurin, edo Peio Aguirre-renean, Elorrrion, 1993 eta 1996 artean.

Herritar elkarteek eginiko lana funtsezkoa izan zen laurogeita hamarreko hamarkadan eta bi mila urteen hasieran, oinarri zenbait ezartzeko, hala nola, AMBA elkarteak, Arabako Arte Ederren Museoa, Artium, euskal artearen museo eta zentro bihurtzeko eman zuen funtsezko bultzada, funtsezkoa izan zen, era berean, elkarte horietan, banaketara, ekoizpena eta erakustera begira, bai eta, hitzaldi eta lantegien bitartez, formakuntza gutxi edo aski espezializatura begira ziren kolektibo independenteen lana ere, eta horiez gain, zenbait ekintza aitzindari, honako hauek sustatuak: Carta Blanca-k eta Consonni-k (Bilbo) edo CM2 galeriak, Rodríguez fundazioak eta Trasforma-k (Gasteiz).

mation and training between communities, in different degrees, thanks to Arteleku (1986) in Donostia-San Sebastián, Bilbao arte (1998) in Bilbao, and CINT (1989-1997), the Villasuso Palace (1990s) and the Montehermoso Cultural Centre (1997) in Vitoria-Gasteiz.

To this were added the advantages of developing alongside exhibition infrastructures such as the exhibition rooms of the San Telmo Museum (1932), the San Prudencio Exhibition Hall (1984-1996/1999-2010), Rekalde (1991) and Rekalde Area 2 (1995-1998), Koldo Mitxelena (1993), Depósito de Aguas (1991), Amárica (1989-2003) and the Amárica project (2008-2011), the Museum of Fine Arts in Bilbao (renovated in 2001), Kubo Kursaal and Boulevard and the Gran Vía 19-21 Exhibition Hall in Bilbao (2000), Artium (2002), Tabakalera and Huarte (2007). But new means of gaining visibility were also being developed thanks to the Cultural Centres which encouraged new programming, especially during the time of Toño González in Basauri from 1985 on or Peio Aguirre in Elorrio between 1993 and 1996. The possibilities created by popular groupings such as AMBA, whose impulse was key in the transition from the Araba Museum of Fine Arts to Artium, a museum and centre of Basque art, in the same way as independent collectives who focused not just on diffusion, production and exhibition but also on a more or less specialised training through talks and workshops, by the groups previously mentioned as well as the forerunner activities promoted by Carta Blanca and Consonni (Bilbao) or the CM2 gallery, the Rodríguez Foundation and Transforma (Vitoria-Gasteiz) were all essential in the 1990s and early 2000s in order to establish certain bases.

There were mixed projects such as the *Seminarios internacionales de Arquitectura industrial* (International seminars

toria-Gasteiz) fueron fundamentales en los noventa y comienzos de los dos mil para forjar ciertas bases.

Proyectos mixtos como los *Seminarios internacionales de arquitectura industrial* o el taller de *Arquitectura y ciencia ficción*, este último impartido por el arquitecto Ángel Borrego, lo que supuso el primer encuentro de este tipo entre una serie de artistas y arquitectos, los cuales han formado parte posteriormente de una activa generación abierta a la investigación de vías mixtas entre estas disciplinas (entre sus participantes se encontraban Alex Mitxelena, Ibon Salaberria, Saioa Olmo o Javier Nevado). Además recientemente han surgido residencias como MA Studio en Beijing o Azala en Álava, que ofrecen otros contextos para el intercambio y desarrollo de los creadores.

2. Nuevos modelos de gestión

Lo colectivo viene inherente al carácter social del ser humano pero en nuestro contexto está acentuado por la tradición de sociedades gastronómicas, cuadrillas y las agrupaciones gremiales de los diversos institutos de estudios y sociedades de investigación.

Como ya hemos analizado anteriormente las organizaciones de autogestión y colectivos de artistas se desarrollaron en paralelo a cada nueva hornada de artistas vascos, que surgía independientemente de que destacara uno u otro nombre de autor.

También se producen tres tipos de modelos muy significativos:

a) Los *gaztetxes* normalmente suelen ser casas ocupadas, reformadas y mantenidas por un colectivo social o barrial con el fin de facilitar e impulsar

Proiektu mistoak, hala nola *Seminarios internacionales de Arquitectura industrial* izenekoak (Industria arkitektoarako nazioarteko mintegiak), edo *Arquitectura y ciencia ficción* (Arkitektura eta zientzia-fikzioa); azken hau Ángel Borrego arkitektoak eman zuen eta lehen topaketa izan zen, artista eta arkitekto zenbaiten artean; arkitekto eta artista horiek, gerora, diziplina bi horien arteko bide mistoak aztertzeari zabalik zen belaunaldi aktibo baten partaide izan dira (parte hartzaileen artean, honako hauek ditugu: Alex Mitxelena, Ibon Salaberria, Saioa Olmo eta Javier Nevado). Horrez gain, egonaldiak ere sortu berri dira, hala nola MA Studio, Beijingen, edo Azala, Araban; sortzaileen truke eta garapenerako testuinguru berriak eskaintzen dituzte egonaldi horiek.

2. Kudeaketa eredu berriak

Kolektibotasuna gizakiaren gizarterako berezko joerari estuki loturik da, baina gure testuinguru honetan, tradizioak areagotu ere du: lagunarte gastronomikoak, lagun taldeak, bai eta azterketa institutu eta ikerketa elkargoen ofiziale elkarteak ere.

Lehen ere esan dugun bezala, artisten kolektiboak eta autogestio elkarteak, euskal artisten labealdi bakoitzarekin batera garatu ziren, egileren baten edo besteren izenen bat ezagunago izanik ere.

Hiru eredu mota nagusitzen dira:

a) Gaztetxeak, harturiko etxeak izan ohi dira, gizarte talde batek, auzo talde batek hartu, eraberritu eta mantenduriko etxeak, kultura jarduerak erraztu eta sustatzeko; gehienetan musika jarduerak dira egiten, batez ere kontzertuak. Euskal kulturari loturiko aisialdirako lekuak dira, non zerbait edan eta

on industrial architecture) and the workshop *Arquitectura y ciencia ficción* (Architecture and science fiction), the latter taught by the architect Ángel Borrego and which heralded the first encounter of this kind between a group of artists and architects who later came to form part of an active generation open to investigating mixed pathways between these disciplines (amongst its participants there were Alex Mitxelena, Ibon Salaberria, Saioa Olmo and Javier Nevado). Furthermore, recently residences have emerged, such as the MA Studio in Beijing or Azala in Araba, which offer other contexts for the exchange and development of artists.

2. New management models

The collective is an inherent part of the social nature of human beings, yet our context is accentuated by the tradition of gastronomic societies, groups of friends and union associations of different study institutes and research societies.

As we have seen already in regard to self-governing organisations and artists' collectives, they developed with each new crop of Basque artists, and emerged independently of whether a particular artist's name stood out or not.

There were also three kinds of very significant models:

a) The *gatzetxes*. These were normally squats that had been renovated and were maintained by a social or neighbourhood collective with the aim of facilitating and promoting cultural activities which were generally musical in nature and mostly concerts. As sites of leisure associated with Basque-speaking culture, here people could meet up, have a drink and chat in an environment adorned by exhibitions and activities which were received openly.

actividades culturales en general musicales y, sobre todo, conciertos. Como lugares de ocio asociados a la cultura euskaldún, la gente se puede reunir a tomar algo y charlar aderezado por las exposiciones y actividades que se reciben con un carácter abierto.

b) Los proyectos asociados de Arteleku, cuya trayectoria comienza a partir de las primeras colaboraciones con Consonni en 1997 hasta los seguidos y mayormente formalizados en la última etapa de la dirección de Santiago Eraso (responsable del centro entre 1986 y 2006) con Fundación Rodríguez, Mugatxoan, Amasté, Consonni, DAE, Okugraf, Bit Art, lo que procuró un tipo de sistema de producción basado en la red descentralizando la gestión vertical institucional.

c) Las relaciones entre la iniciativa privada y la producción artística fueron bastante simbióticas, unido esto a una cierta extensión del espíritu cooperativo al hilo del influjo de dinámicas empresariales abiertas. Así surge por ejemplo *Divergentes/Disonancias* en 2006 a modo de plataforma para impulsar la innovación abierta y colaborativa entre artistas y empresas, y que acabará reconvertido en *Conexiones Improbables* en la búsqueda de una comprometida innovación social y productiva.

Además encontramos corpúsculos activos de iniciativa privada de diferente carácter precursores a la hora de movilizar disciplinas y usuarios como los colectivos que organizan festivales en la línea de MEM en Bilbao o el de MIDE en Donostia, pasando por organizaciones profesionales más gremiales como MediaZ, que se constituyó entre 1996 y 1998 como la Asociación de los artistas visuales del País

solasean aritu daitekeen, modu irekian egiten diren erakusketa eta ekitaldiez inguraturik.

b) Artelekura loturiko proiektuak; 97an hasi ziren, Consonni-rekin eginiko lehen elkarlanekin, eta gero, Santiago Eraso zuzendari zen garaian azken etapan eginikoak (zentroaren arduradun izan zen, 1986 eta 2006 artean), Rodríguez fundazioarekin, Mugatxoan, Amasté, Consonni, DAE, Okugraf, Bit Art... Horrek ekoizpen sistema berezia ekarri zuen, sarean oinarriturik eta erakundeen goitik beherako kudeaketa bertikala dezentralizatuz.

c) Ekimen pribatuaren eta arte ekoizpenaren arteko harremanak sinbiosian egin ziren, neurri handi batean; horrez gain, kooperazio espirtua ere hedatu zen, zertxobait, enpresen dinamika irekien eraginarean. Hala sortu zen, adibidez, *Divergentes/Disonancias*, 2006an, artista eta enpresen arteko berrikuntza ireki eta elkarlanekoa; hortik atera zen, jarraian, *Conexiones Improbables*, gizartearen eta ekoizpenaren berrikuntza engaiatu baten bila doana.

Badira, halaber, ekimen pribatuko mota askotako taldetxoak lanean; diziplinak eta erabiltzaileak mugiarazten aitzindari direnak; halakoak dira jaialdia antolatzen dituzten kolektiboak, hala nola, MEM, Bilbon edo MIDE, Donostian, bai eta ofizioen elkarte profesionalak ere, hala nola MediaZ, zeina 1996tik 1998rako tartean, Euskal Herriko irudi bizkoko artisten elkarte gisa sortu baitzen, beste autonomia erkidegoak hartzen zituen Unión (batasuna) delakoarekin lotzeko asmoz.

Madril eta Bartzelona, Asturias eta Valentziarekin batera, Euskal Herria ere, gune eraginkorrenetakoa izan

b) The projects associated with Arteleku, whose trajectory began with the first collaborations with Consonni in 1997 and continued with those mostly more formal ones that followed in the latter stages under the direction of Santiago Eraso (in charge of the centre between 1986 and 2006) with the Rodríguez Foundation, Mugatxoan, Amasté, Consonni, DAE, Okugraf, Bit Art, and so forth; all of which secured a kind of production system based on a network which decentralised vertical institutional management.

c) The relations between private initiatives and artistic production were fairly symbiotic, with this linked to a certain extension of the cooperative spirit along the lines of open business dynamics. Thus, for example, *Divergentes/Disonancias* (Divergents/Disonances) emerged in 2006 as a platform in order to encourage open and collaborative innovation between artists and businesses, and this would end up restructured as *Conexiones Improbables* (Improbable connections) in the search for a committed social and productive innovation.

Moreover, we find different kinds of active corpuscles based on private initiative that were forerunners when it came to mobilising disciplines and users such as the collectives that organised festivals along the lines of MEM in Bilbao or that of MIDE in Donostia-San Sebastián, and including more union-like professional organisations such as Media Z, which emerged between 1996 and 1998 as the Association of Visual Artists in the Basque Country with the goal of joining the union which included other autonomous communities.

With Madrid and Barcelona, Asturias and Valencia, the Basque Country was one of the most active centres of the independent management movement, experienc-

Vasco con objeto de unirse a la Unión que aglutinaba a otras comunidades autónomas.

Con Madrid y Barcelona, Asturias y Valencia, el País Vasco fue uno de los núcleos más activos del movimiento de gestión independiente, viviendo una situación de gran efervescencia sobre todo entre finales de los ochenta y noventa en Bilbao.

Donde los colectivos adquirieron mayor desarrollo fue en esta ciudad, ya que habiendo sido un eje importante de la industria naval y metalúrgica, el paso de una economía industrial a terciarización de la misma genera un caldo de cultivo propiciatorio en un momento en el que, a falta de locales para el trabajo y la producción emergente, existían fábricas y talleres abandonados, fáciles de ocupar o alquilar. Además se vivía un descontento generalizado que abocaba a la autogestión a partir de una situación general compleja de crisis, donde se unían a los enfrentamientos violentos de trabajadores y fuerzas del orden, la reivindicación de la independencia del País Vasco. En cada lugar la peculiaridad del espacio los dotaba de un sentido, como en el caso de los movimientos barriales complejos como San Francisco y Bilbao La Vieja.

En ese contexto nace la primera generación de espacios de los ochenta en Bilbao: Bellos Grupo de Arte (1986/1988), Arte Nativa (1985/1986), Safi Gallery (1986-88) y Las Chamas (1992/1994), algo más adelante como extensión natural, Kultur Bar (1993) y Espacio Grossi (1993). Arte Nativa con un concepto más profesional buscando la autonomía y la salida profesional; los demás, adaptándose a las circunstancias y al lugar, generan actividades en la improvisación.

zen, kudeaketa independentearen mugimenduan; laurogeikoan amaiera eta laurogeita hamarrekoen hasiera, Bilbon, bereziki, oso garai biziak izan ziren.

Hiri horretan ziren gehien garatu taldeak, itsasoari loturiko eta metalari loturiko industrien gune garrantzitsua izana baitzen eta industria-ekonomia batetik hirugarren sektorera pasatzearekin, giro egokia sortu baitzen, sortzen ari ziren arte asmoak landu eta ekoizteko leku faltaren ondoan, lantegi utziak zeudelako; hartara, erraza zen haiek alokatu edo hartzea. Gainera, gizartea deskontentamendu handian zen eta horrek autogestiora eramaten zuen, krisi egoera orokor eta korapilatsu batean: langileen eta poli-ziaren arteko liskar gogorak, Euskal Herriaren independentziaren eskabidea. Leku bakoitzean, espazioaren nolakoak ekartzen zien esanahi bat, hala nola auzoetako mugimendu konplexuek, San Frantzizko eta Bilbo Zaharrean.

Testuinguru horretan sortu zen Bilboko espazioen lehen belaunaldia: Bellos Grupo de Arte (1986/1988), Arte Nativa (1985/1986), Safi Gallery (1986-88) eta Las Chamas (1992/1994); beranduxeago, berezko hedapen moduan, Kultur Bar (1993) eta Espacio Grossi (1993). Arte Nativa izenekoak asmo profesionalagoa zuen eta autonomia eta bide profesionala bilatzen ditu; bestek, berriz, egoereta eta leku bakoitzera egokitu eta bat-bateko jardunak antolatzen dituzte. Bigarren alde bat, “espazio independente” ezaugarriean, honako hauekin sortu zen:

En Canal (1992-1993/1996), CM2 (1991-1994), Casa Ubú (1997-1998), Trasforma-Espacio (1992-2003), Abisal (1996), hACERIA arteak (1997), La Fundación

ing a very vibrant situation, especially in the late 1980s and 1990s in Bilbao.

Collectives were more developed in this city given that, having been an important centre of the steel and shipbuilding industries, its transformation from an industrial to a tertiary economy generated a propitiatory breeding ground at a moment in which, due to a lack of locales for the emerging work and production, there were abandoned factories and workshops which were easy to occupy or rent. Besides, there was widespread discontent which resulted in self-management out of a general complex situation defined by a crisis in which the violent confrontations of workers and the forces of order became linked to calls for the independence of the Basque Country. In each place the singularity of the space imparted it with a sense of meaning, as in the case of the complex neighbourhood movements such as those of the San Francisco and Bilbao La Vieja districts.

The first generation of 1980s spaces in Bilbao was born in this context: Bellos Grupo de Arte (1986/1988), Arte Nativa (1985/1986), Safi Gallery (1986-88) and Las Chamas (1992/1994), and somewhat later as a natural extension, Kultur Bar (1993) and Espacio Grossi (1993); Arte Nativa with a more professional concept, seeking autonomy and professional solutions, with the rest, adapting to the circumstances and the place, creating activities in an improvisational way.

A second wave under the general profile of “independent spaces” came with En Canal (1992-1993/1996), CM2 (1991-1994), Casa Ubú (1997-1998), Trasforma-Espacio (1992-2003), Abisal (1996), hACERIA arteak (1997), La Fundación (1996), Talleres Abiertos (1995-1997), Mugatxoan (1998) and Consonni (1997)

Una segunda oleada bajo el perfil generalizado de “espacio independiente” viene dada con En Canal (1992-1993/1996), CM2 (1991-1994), Casa Ubú (1997-1998), Trasforma-Espacio (1992-2003), Abisal (1996), hACERIA arteak (1997), La Fundación (1996), Talleres Abiertos (1995-1997), Mugatxoan (1998) o Consonni (1997), Zuloa (1999), y lo curatorial empieza a adquirir relevancia.

Una transformación del modelo surge con las productoras de tercera generación que se inician con DAE (1999-2000), Funky Projects (2002), y le siguen Amasté (2001), la nueva etapa de Consonni (2009) o Bulegoa (2010), entre otros.

La consideración de colectivo independiente viene aun a subscribirse a la definición establecida en 1995 por Red Arte, en la que hoy siguen encajando las mayoría de las propuestas de este estilo: entidad privada autogestionada y autónoma, no dependiente de instituciones y sin fines lucrativos que desarrolla de forma regular programaciones de arte actual que se caracterizan por su espíritu innovador y experimental.

3. Galerías y entidades privadas

En primer lugar, es necesario recordar el papel de las galerías vascas en el desarrollo de la profesionalización e inserción en los mercados, con precedentes como la galería Studio (1948-1951) o la Galería Grises del crítico José Luis Merino en los años sesenta (1964-1972) o Galería B (1975-1979). En 1981 Arterder fue celebrada en la Feria Internacional de Bilbao, la primera feria de arte comercial, y, tal y como afirma Francisco Javier San Martín, “el primer intento de unir la idea de arte vasco a una estructura de mercado, un arte vasco que la feria sitúa en

(1996), Talleres Abiertos (1995-1997), Mugatxoan (1998) edo Consonni (1997), Zuloa (1999) eta horrekin, zaintza (curatorial) garrantzia hartzen hasten da.

Eredua aldatu zen, hirugarren belaunaldiko ekoiztetxeekin: DAE (1999-2000), Funky Projects (2002) izan ziren lehenak, eta gero Amasté (2001), Consonni-ren etapa berria (2009) edo Bulegoa (2010), besteak beste.

Talde bat independentetzat hartzeko baldintzak, oraindik orain, 1995ean, Red Arte-k egin zuen definizioaren arabera ezartzen dira eta modu horretako proposamen gehienak sar daitezke definizio horretan, hau da: entitate pribatua, autokudeatua eta autonomoa, erakundeengandiko menpekotasunik gabea eta irabaz asmorik gabea, espirtu berritzaile eta esperimentalaren duten gaur egungo artelanak erregularki programatzen dituen.

3. Galeria eta entitate pribatuak

Lehenik eta behin aipatu behar da euskal galeriek profesionaltzearen garapenean eta merkatuetara sartzean izan duten eragina. Aurrekariak izan ziren Studio galeria (1948-1951) edo Jose Luis Merino kritikariaren Grises galeria, hirurogeikoetan (1964-1972) edota Galería B (1975-1979). Arterder izan zen, 1981. urtean, Bilboko Nazioarteko Feriaren barnean, arteko lehen merkataritza feria eta, Francisco Javier San Martín-en hitzetan esateko “euskal artearen ideia merkatu egitura bati lotzeko lehen saioa, feriak nazioarteko testuinguru batean kokatzen duen euskal artea, hain zuzen ere, aterabide ekonomikoa izan dezan” eta 1991. urtean, Agace sortu zen, hau da, arte garaikideko arte galerien elkarte.¹³

and Zuloa (1999), and the curatorial began to gain in importance.

One transformation of the model emerged with third generation production companies, which started with DAE (1999-2000) and Funky Projects (2002) and was followed by Amasté (2001), and a new stage with Consonni (2009) and Bulegoa (2010), amongst others.

Any consideration of independent collectives is still conditioned by the definition established in 1995 by Red Arte, which still fits most proposals of this kind today: a self-managing autonomous private entity, not dependent on institutions and non-profit, which regularly develops current art programming and which is characterised by an innovative and experimental spirit.

3. Galleries and private entities

Firstly, one should remember the role of the Basque galleries in developing a greater professionalization and insertion into the market, with precedents like the Studio gallery (1948-1951) and the Grises Gallery, run by the critic José Luis Merino, in the 1960s (1964-1972) as well as Galería B (1975-1979). In 1981, Arteder, held at the First International Commercial Art Fair in Bilbao, was, as Francisco Javier San Martín contends, “the first attempt to link the idea of Basque art to a market structure, a Basque art that the fair situated in an international context, in search of economic visibility and in 1991 Agace, the association of contemporary art galleries, was founded”.¹³

Mythical spaces for any student of Fine Arts, such as Windsor kulturgintza used to be in its day, gave way to mixed models like Gallery DV, which also took charge of discovering and catapulting new names under the patronage of the *Diario Vasco* newspaper, with Lourdes

el contexto internacional, a la búsqueda de una viabilidad económica”. En 1991 se funda Agace, la asociación de Galerías de arte contemporáneo.”¹³

Espacios míticos para todo estudiante de Bellas Artes como lo que fue en su tiempo Windsor kulturgintza dieron paso a modelos mixtos como la Galería DV, que también se encargó de descubrir y catapultar nuevos nombres bajo el patrocinio del periódico *Diario Vasco*, con Lourdes Fernández como primera directora y el traspaso posterior a Enrique Ordoñez.

Además, el papel de las entidades bancarias promotoras de las salas de exposiciones y certámenes fueron el trampolín para muchos estudiantes y noveles, como se puede observar si se analiza la programación de la sala Araba de Vitoria-Gasteiz perteneciente a la Caja Vital, la *Exposición Audiovisual* que realiza anualmente el Departamento de Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU en la Sala de Exposiciones del BBVA de Bilbao, o los certámenes de artistas noveles como el ya mencionado de Guipúzcoa por el que han pasado los artistas internacionales vascos más representativos.

4. El gran termómetro

El papel de Ayuntamientos, Diputaciones Forales y Gobierno Vasco respecto a la creación contemporánea ha sido muy relevante, sobre todo en la reacción ante las reivindicaciones de colectivos de artistas que reclamaban tomar partido en la política cultural desde bien temprano. Así, por ejemplo, en 1979 se celebró una reunión entre Oteiza, Ruiz Balardi, Zumeta, Basterretxea, Mendiburu, Ortíz de Elguea, Mieig, Ibarrola y Pedro Manterola con el consejero

Arte Ederretako ikasle ororentzako espazio mitikoak ziren horiek, hala nola, bere garaian Windsor kulturgintza izan zena, eredu mistoetara eraman zuten; hala izan zen, adibidez, DV galeria, zeina izen berriak aurkitu eta ezagutzera emateaz arduratu baitzen, *Diario Vasco* egunkariaren babespean. Lourdes Fernández izan zen lehen zuzendaria eta gero Enrique Ordoñez.

Erakusketa aretoak eta lehiaketak sustatzen zituzten bankuetxei esker ere ikasle eta artista berri asko eman ziren ezagutzera; hala ikus daiteke, adibidez, Vital Kutxarena den Gasteizko Araba aretoaren programazioa aztertuz gero edo UPV/EHUren Arte Ederren Fakultatearen Ikus-entzunezkoen Sailak urtero, BBVAren Bilboko erakusketa aretoan antolatzen duen *Ikusentzunezkoen Erakusketa* edo artista berrien lehiaketak, hala nola, lehen aipaturiko Gipuzkoakoa, zeinean parte hartu baitute nazioartean sona handien duten euskal artistek.

4. Termometro handia

Gaur egungo sorkuntzan eginkizun handia izan dute udalek, foru aldundiek eta Eusko Jaurlaritzak, batez ere, oso goizetik kultura-politikan parte hartu nahia azaldu zuten artisten taldeei eman erantzunean. Adibide bat ematearren, 1979. urtean bilera bat egin zen honako hauen artean: Oteiza, Ruiz Balardi, Zumeta, Basterretxea, Mendiburu, Ortíz de Elguea, Mieig, Ibarrola eta Pedro Manterola, alde batetik, eta orduan kultura sailburu zen Gotzon Olarte, Euskal Kontseilu Orokorraren lehendakari Carlos Garaikoe-txea eta Euskal Unibertsitatearen errektoreordeak, bestetik. Handik urtebetera, gobernua egin berri-berritan, Basterretxea izendatu zuten, Ramón Labayen kultura sailburuaren arterako aholkulari.

Fernández as the first director, passing over later to Enrique Ordoñez. Moreover, the role of banks as sponsors of exhibition halls and competitions served as a springboard for many students and newcomers as one can see by analysing the programme of the Araba exhibition hall in Vitoria-Gasteiz which belongs to the Caja Vital building society, the *Exposición Audiovisual* (Audio-visual exhibition) held annually by the Audio-visual Department at the Faculty of Fine Arts in the UPV/EHU in the BBVA Exhibition Hall in Bilbao, and new artists' competitions such as that already mentioned in Gipuzkoa which all the most internationally representative Basque artists have taken part in.

4. The great thermometer

The role of Town Councils, Provincial Councils and the Basque Government with regard to contemporary artistic creation has been very important, especially as regards reacting to protests by artists' collectives who have demanded more of a say in cultural policies for quite some time now. Thus, for example, in 1979 there was a meeting between Oteiza, Ruiz Balardi, Zumeta, Basterretxea, Mendiburu, Ortíz de Elguea, Mieg, Ibarrola and Pedro Manterola and the Basque Councillor for Culture, Gotzon Olarte, the president of the Basque General Council, Carlos Garaikoetxea, and the deputy vice-chancellors of the Basque University. A year later, as soon as the first Basque autonomous government was formed, Basterretxea was appointed as artistic adviser to the Minister for Culture, Ramón Labayen. Institutionally, the guidelines for advancing emerging art were shaped by the Gure Artea prizes, based on the concept of helping artistic production and set in motion on 7 October, 1982. They were awarded annually and included modalities for Sculpture, Painting and Engraving, with their aim explained in the following

de Cultura Gotzon Olarte, el presidente del Consejo General Vasco Carlos Garaikoetxea y los vicerrectores de la Universidad Vasca. Un año después, nada más estrenarse el Gobierno, se nombra a Basterretxea asesor artístico del consejero de Cultura Ramón Labayen.

Institucionalmente la pauta de avanzadilla del arte emergente se iba marcando a través de los premios Gure Artea, basados en el concepto de ayuda a la producción artística y puestos en marcha el 7 de octubre de 1982 con carácter anual y abarcando las modalidades de Escultura, Pintura y Grabado, siendo su objetivo enunciado de la siguiente manera en el primer catálogo editado en 1984, ya que de las primeras ediciones no se hizo, según palabras del Consejero de Cultura Joseba Arregui: “El objetivo de estos premios es doble: no solamente se trata de conceder una ayuda económica que redunde en beneficio de los artistas premiados, sino que también se busca el dar a conocer la obra artística en la que se resumen las más diversas tendencias por las que transcurre la creatividad vasca actual”.¹⁴ A partir de 1996, con la reforma de Xabier Sáenz de Gorbea se introdujo la internacionalización. La polémica sobre las limitaciones geográficas de la palabra *Gure Artea* causó numerosas críticas sobre todo a partir de los dosmil, proclamando la desterritorialización.

Las relaciones de los artistas más representativos con los ires y venires de la política es un tema ya bien conocido. En el País Vasco pronto comienza a extenderse un proteccionismo para los creadores, la temprana institucionalización de la cultura en el País Vasco y una cierta consecuente evolución de la misma al ritmo de Planes vascos de la Cultura y comisiones de expertos, que permiten nuevas es-

Erakundeen aldetik, goraka zetorren artearen aurrelarien eredua, Gure Artea sarietara markatzen zen; sari horiek arte ekoizpena laguntzeko asmoa zuten eta 1982ko urriaren 7an abiatu ziren, urtero emateko, honako modalitate hauetan: Eskultura, margolaritza eta irargintza; 1984. urtean egin zen lehen katalogoan (aurreko bi urteetan ez zen katalogorik egin), honako asmo hau adierazi zen, Joseba Arregi, kultura sailburuaren hitzetan: “Sari hauen xedea bikoitza da: saritutako artistei on egingo dien diruzko laguntza emateaz gain, gaur egungo euskal sorkuntzaren joera anitz bateratzen duen artelana ezagutzera ematea”.¹⁴ 1996tik aurrera, Xabier Saenz de Gorbeak eginiko eraberritzeak nazioartekotasuna ezarri zuen. *Gure Artea* hitzen muga geografikoan gaineko eztabaidak kritika anitz ekarri zuen, batez ere bi milagarren urteetan, lurraldetasun eza ezarri zenean.

Gai ezaguna da artista ezagunenek politikaren joan-etorriekin dituzten harremanak. Euskal Herrian, berehala hasi zen sortzaileentzako babesa zabaltzen; Euskal Herrian, kultura laster hasiko da erakundeetara lotzen eta horrekin dexente zabalduko da, Euskal Kultura Planei esker; adituen batzordeek estrategia berriak, laguntzen eta lehiaketarako oinarrien berrazterketak ekartzen dituzte, bestek beste.

Euskal artearen historia ofizialak betidanik edan du Gure Artea zerrenda erraldoietatik; hiru probintzieta deialdi asko izan dira hor, batzuk dagoeneko ahantziak dira eta beste batzuk oraindik indarrean: Bilboko Aurrezki Kutxa Munizipalaren “Certamen Vasconavarro de Pintura” izenekoa, gero Margolaritzaren biurtekoa deitua izango dena, Araba Gaztea, Juan de Otaola ikasle laguntza, Imajina ezazu

way in the first catalogue published in 1984, as this was not done for the early editions, according to the then Minister for Culture, Joseba Arregui: “These prizes have a dual objective: it is not just a question of financial aid which might be of benefit to the prize-winning artists, but also one of seeking to publicise the artistic work that current Basque artistic creativity finds itself, in which the most diverse tendencies are included”.¹⁴ From 1996 onwards, with the reform of Xabier Saenz de Gorbea, an international focus was introduced. The controversy over the geographical limits of the term *Gure Artea* (Our art) led to numerous critiques, especially from 2000 onwards, which called for the prizes to be de-territorialised.

The relations between the most representative artists and the comings and goings of politics is a well-known topic. In the Basque Country, a protectionism for artists would soon begin to spread, while the early institutionalisation of culture and a certain resultant evolution of culture according to the rhythm of official Basque culture plans and expert commissions allowed for new strategies, grant revisions and competition rules, amongst other things.

The official history of Basque art has always fed on the great listing of Gure Artea prize-winners, and many other competitions in the three provinces, some of them already forgotten and others still in force: the Basque-Navarrese painting contest of the Caja de Ahorros Municipal building society in Bilbao (later the Painting Biennial), the Araba gaztea, the Juan de Otaola Grant, Imagine Euskadi, Vitoria-Arte Gasteiz, Getxo arte, Anual América, Ertibil, Eremuak, Inmersiones and the national filter of Injuve, Inéditos and the Botín Foundation.

trategias, revisiones de ayudas y bases de concursos entre otros sujetos.

La historia oficial del arte vasco se ha nutrido desde siempre del gran listado de los Gure Artea, y además de otras muchas convocatorias en las tres provincias, algunas ya olvidadas y otras aún en activo: El certamen Vasconavarro de Pintura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, luego Bienal de Pintura, el Araba Gaztea, Beca Juan de Otaola, Imagínate Euskadi, Vitoria-Arte Gasteiz, Getxoarte, Anual América, Ertibil, Eremuak, Inmersiones y el filtro nacional del Injuve, Inéditos o Fundación Botín.

5. Encuentros y redes

Si en 2004 tuvo lugar la 5 Manifesta en Donostia sin demasiada permeabilidad con el contexto, el tejido de las redes para la profesionalización llegó más que por la importación de eventos, por los propios encuentros fraguados y promovidos desde las bases de las iniciativas independientes, aunque en colaboración simbiótica con las instituciones.

Con el precedente de los Encuentros de la Red Arte (1994-1999) por iniciativa de Trasforma (1992-2003) surgidos en Vitoria-Gasteiz, ciudad que volvió a albergar los terceros encuentros dos años más tarde, esta vez con carácter internacional y coincidiendo cronológicamente con unas jornadas de comisarios en la sala América, el trasvase de artistas, gestores y teóricos entre provincias nos remite al concepto de Euskal Hiria o Ciudad Vasca asumido como atmósfera real, práctica y dinámica.

Muchos nodos y epicentros se producen también a partir de los certámenes y festivales, como hemos

Euskadi, Vitoria-Arte Gasteiz, Getxo arte, Anual América, Ertibil, Eremuak, Inmersiones eta nazio mailako Injuve, Inéditos edo Fundación Botín.

5. Topaketak eta sareak

2004. urtean, Donostian, 5 Manifesta egin zen, eta inguruarekin lotura eskasa izan zuen; profesionalizatzeko biderako sareen ehundura ez zen horrenbeste gertatu ekitaldiak ekartzetik, nola ekimen independenteek, erakundeekin elkarlan sinbiotikoan, oinarrietatik prestatu eta sustaturiko topaketen ondorioz.

Encuentros de la Red Arte (1994-1999) direlakoak aurrelari izan ziren eta Trasforma-k (1992-2003) sortarazi zituen, Gasteizen. Hiri horretan bertan egin ziren, bi urte geroago, hirugarren topaketak; nazioarte mailakoak izan ziren orduan eta América aretoan, aldi berean, komisarioen jardunaldi batzuk zirelarik; probintzien artean gertatu zen artisten, kudeatzaileen eta teorikoen arteko elkartrukatzeak Euskal Hiria kontzeptura garamatza, benetako giro praktikoa eta dinamiko gisa.

Lehiaketa eta jaialdien kariatara ere gertatzen dira nodo eta epizentro asko, lehen ikusi dugunez. Nafarroako 1966 eta 1967 urteetan eginiko Bideo Jaialdiaren ostean, Artisten elkarteak eta Red Arte-ko (Arte Sarea) kolektiboak batzen dira, ekoizpenari, erakusteari eta banaketari loturiko funtsezko gaiez eztabaidatzeko. Aktak eta laneko dokumentuak Nafarroako Gobernuak argitaraturiko liburu batean agertu ziren, talde kudeatzaileen eta Marta Marín-en koordinaketa lanari esker. Haietatik proiektu komunak atera ziren, hala nola *En Construcción* zikloa. Ez da dena hor geratuko eta zenbait artistaren engaiamenduari esker, leku

5. Meetings and networks

If in 2004 the 5 Manifesta took place in Donostia-San Sebastián without permeating too much into the surroundings, the fabric of networks to encourage greater professionalization came less as a result of importing events and more as a consequence of meetings themselves established and promoted out of independent initiatives in a symbiotic collaboration with the institutions.

Following the precedent of the Red Art Meetings (1994-1999), through an initiative of Trasforma (1992-2003), which took place in Vitoria-Gasteiz, a city that once more held the third meetings two years later and this time with an international dimension and coinciding chronologically with a series of curatorial meetings in the América exhibition hall, the flowering of artists, managers and theoreticians reminds one of the concept of Euskal Hiria or the Basque City, understood as a real, practical and dynamic sphere.

Many nodes and epicentres were also created out of the competitions and festivals as we have seen above. Out of the Navarre Video Festival in 1996 and 1997 the Artists' associations and the Red Art collectives joined up to debate the fundamental questions concerning production, exhibition and distribution. The minutes and documents of this work were gathered in a book published by the Government of Navarre thanks to the coordination of a management group and Marta Marín. Out of the same encounter, common projects were forthcoming such as the *En Construcción* (In construction) series. This would not be the only such project, as, through the commitment of several artists, a selection of contemporary proposals (basically performances) entitled *El paquete vasco* (the Basque package) went on tour in various exhibition sites.

visto anteriormente. Desde el Festival de Vídeo de Navarra de 1996 y 1997 se unen las Asociaciones de Artistas y los colectivos de Red Arte para debatir cuestiones fundamentales de la producción, exhibición y distribución. Las actas y documentos de trabajo se publicaron en un libro editado por el Gobierno de Navarra gracias a la coordinación del grupo gestor y Marta Marín. De los mismos salieron proyectos comunes como el ciclo *En Construcción*. No será lo único, a través del compromiso de algunos artistas estuvo itinerando por diversos espacios expositivos una selección de propuestas del momento, básicamente performances, con el título de *El paquete vasco*.

Además en enero de 1999 se desarrolló *Posiciones* sobre las condiciones de las artes visuales en el Estado Español como primer encuentro de Artistas Visuales de Euskal Herria, celebrado en Bilbaoarte y producido por Mediaz con la Unión de Asociaciones del Estado Español, la coordinación fue llevada a cabo por Beatriz Silva. Las jornadas se dividieron en tres bloques: la situación de la enseñanza de las artes visuales; producción, distribución y mediación; y arte y administración del estado español. Laboratorios generados desde las propias bases han dado lugar a fusiones y fricciones bien interesantes como *Supercongresua* en 2001.

6- En lo que fue la llamada Atenas del Norte

Apenas existen estudios de lo que supuso el crecimiento de infraestructuras y bonanza cultural de Vitoria-Gasteiz, salvo los datos que podamos extraer de *Hilos Rojos* o *Comparada*. Sin embargo, hubo un momento en el cual la ciudad era el lugar donde se reunía el máximo de potencialidad

batetik bestera ibili zen une hartako proposamen zenbaiten hautaketa bat; gehienak performantziak edo arte ekintzak ziren; hautaketaren izena *El paquete vasco* zen.

Horrez gain, 1999ko urtarrilean, *Posiciones* egin zen, irudi bidezko arteek Espainia estatuan zuten egoeraren gainean; Euskal Herriko Irudi bidezko Arte Egileen lehen topaketa gisa antolatu zen, Bilboarten, Mediaz-ek Espainia estatuko elkarteen batasunarekin (Unión de Asociaciones del Estado Español) eginik eta koordinatzailea Beatriz Silva zelarik. Jardunaldiak hiru bloketan banatu ziren: Irudi bidezko arteen irakaskuntzaren egoera, Ekoizpena, banaketa eta bitartekaritza, eta Arte eta Administrazioa Espainia estatuan. Oinarrietatik sorturiko laborategiek bat egite eta tirabira oso interesgarriak ekarri dituzte, gerora, hala nola 2001ean, *Supercongresua*-n.

6- Iparraldeko Atenas deitua izan zen hartan

Azterketa gutxi-gutxi dago Gasteizko egituren hedatzeak eta kultura oparoaldiak ekarri zuenaz, justu *Hilos Rojos* edo *Comparada*-tik atera ditzakegun datuak. Halarik ere, une batean, bi milakoen hastapenean, hiri horretan biltzen zen ahalmen publiko nahiz pribatu gehien. Artium, Amarika, Krea, Montehermoso, Espacio Ciudad, Trayecto, Trasforma, Araba aretoa, Probintziaren artxi-boa, Kultura etxea, Arte eta ofizioen eskola, VTV (Vitoria Territorio Visual), Neff, Cortada, Amba, Periscopio, Zuloa... Artisten ohiko bizilekua ez bazen ere, sorkuntzak ezagutzera emateko eta elkartrukatze leku aparta bihurtu zen. Aire zabaleko eskultura lantegietatik *Vitoria-Arte-Gasteiz*-era; azken hori lehiaketa eta sinposium mo-

Moreover, in January 1999 there was *Posiciones* (Positions), about the conditions of the visual arts in the Spanish state, as the first meeting of the Visual Artists of the Basque Country, held in Bilbao and produced by Mediaz with the Union of Associations of the Spanish State, and coordinated by Beatriz Silva. The meetings were divided into three blocs: the situation of visual arts teaching; production, distribution and mediation; and Art and Administration in the Spanish state. The laboratories that sprung out of these very bases led to most interesting fusions and frictions such as *Supercongresua* (Superconference) in 2001.

6. In What was called the Athens of the North

There are hardly any studies on the supposed infrastructural growth and cultural bonanza of Vitoria-Gasteiz, except for some data that can be extracted from *Hilos Rojos* or *Comparada*. However, there was a moment in the early 2000s in which the city was the site where the maximum potential of public and private coming together could be seen: Artium, Amarika, Krea, Montehermoso, Espacio Ciudad, Trayecto, Trasforma, Sala Araba, The Provincial Archive, the Cultural Centre, the School of Arts and Crafts, VTV (Vitoria Territorio Visual), Neff, Cortada, Amba, Periscopio, Zuloa, and so on. Without being a residential site for artists yet, it became the propitiatory territory for creative exchange and launching. From the Sculpture Workshops to Open Air to *Vitoria-Arte-Gasteiz*, organised in the format of a competition and symposium in Villasuso, to projects like *Generación digital*, *Intervenciones* and the programming directed by Xabier Arakistain in Montehermoso, emerging art had moreover, from 2004 on, the programme *Entornos Próximos* (Nearby surroundings), organised by Artium and financed by Programática, which the Amarica gallery developed in the 1990s as

pública y privada a comienzos de los dosmil. Artium, Amarika, Krea, Montehermoso, Espacio Ciudad, Trayecto, Trasforma, Sala Araba, Archivo Provincial, Casa de Cultura, Escuela de Artes y Oficios, VTV (Vitoria Territorio Visual), Neff, Cortada, Amba, Periscopio, Zuloa. Aun no siendo un lugar de residencia habitual de artistas, se convirtió en el territorio propiciatorio para el intercambio y el lanzamiento de la creación. De los Talleres de Escultura al Aire Libre al *Vitoria-Arte-Gasteiz* organizado con el formato concurso y simposium en Villasuso, a proyectos como *Generación digital*, *Intervenciones TV* o la programación dirigida por Xabier Arakistain en Montehermoso, el arte emergente tuvo además a partir de 2004 el programa *Entornos Próximos*, organizado por Artium y financiado por el Programa América que la sala América desarrolló en los años noventa como política de dinamización y apoyo al tejido artístico. Con carácter posterior comenzaron las becas de Krea e *Inmersiones*, insertando éste último un nuevo formato de presentaciones-dossiers-congreso en comunión con el medio y abierto a la sociedad. Promovido por el proyecto Amarika, como parte de una iniciativa surgida en 2008 a instancias de la diputada de Cultura de Álava Lorena López de la Calle, disponía de tres salas (América, Casa de Cultura y Archivo Provincial) y un cierto presupuesto, ofrecido al colectivo independiente de artistas, creadores y personas relacionadas social y/o laboralmente con el arte y la cultura. La co-gestión, el sistema ensamblario, la participación ciudadana y la revisión constante de modos de planificación de proyectos y trabajo en equipo vienen a ser un modelo piloto en funcionamiento en otras comunidades con las que se estuvo en contacto.

duan antolatua zen, Villasuso-n; beste proiektu batzuk: *Generación digital*, *Intervenciones TV* edo Xabier Arakistain-ek Montehermoso-n gidaturiko programazioa; gora zihoan arteak, 2004 ondoren, *Entornos Próximos* programa izan zuen, Artium-ek antolatu eta Amarica aretoak, artearen ehundura bultzatu eta laguntzeko, laurogeita hamarretan garatu zuen politikaren adierazle zen Programática-k diruztatua. Gero, Krea-ren ikasle laguntzak sortu ziren, bai eta *Inmersiones* ere; azken horrek, aurkezpen-dossier-biltzar formatu berria ezarri zuen, ingurunearekin loturik eta gizarteari zabalik. Amarika proiektuak sustaturik sortu zen eta 2008. urtean, Lorena López de la Calle, Arabako Kultura ahaldunak -hiru areto (América, Kultura etxea eta probintziaren Artxibategia) eta diru zerbait baitzituen- bultzaturik sorturiko ekimen baten parte zen; artista, sortzaile eta artearekin eta kulturarekin gizarte edo lan loturaren bat zuten pertsonen kolektibo independente horri deitu zitzaion, beraz. Elkarrekin kudeatua izatea, batzarren bidezko antolakuntza, herritarren parte-hartzea eta lan taldea eramateko eta proiektuak planifikatzeko moduak etengabe berraztertzea eredu pilotua zen, kontaktaturiko erkidegoetan martxan zebilena.

7. Inprimaturiko eraginak

Aurrekari izan ziren, honako kazeta hauek: Ustela (1975-1976), Euskadi Sioux (1979), Pott (1978-1980), Muskaria edo Tmeo (1987), zeinetan hedatzen baitziren fantzinea, literatura, komikia eta urratze modu zenbait, bor-bor biziko garai batean; izan ziren ere artisten elkarteek landuriko proiektuak, hala nola, Artificio (1985-1986); laurogeita hamarretako hamarkadako argitaletxe independenteek Arco

a policy of invigorating and aiding the artistic framework. Later, there were the Krea grants and *Inmersiones* (immersions), with the latter introducing a new format of presentations-dossiers-conference in tandem with the medium and open to society. This was promoted by the Amarika project as part of an initiative that emerged in 2008 at the request of the Delegate for Culture in Araba, Lorena López de la Calle, and had three exhibition halls at its disposal (América, the Cultural Centre and the Provincial Archive) and a reasonable budget, it was a call to this independent collective of artists, creative people and others related socially or through work to art and culture. The co-management, assembly system, citizen participation and constant revision of ways of planning projects and teamwork ultimately came to be a pilot model that functioned in other communities with which it was in contact.

7. Printed influences

With a precedent in journals and magazines being established by the likes of *Ustela* (1975-1976), *Euskadi Sioux* (1979), *Pott* (1978-1980), *Muskaria* and *Tmeo* (1987), which represented diverse kinds of transgression, fanzines, literary journals and comics at a time of visceral enthusiasm, and projects forged out of artists' associations like *Artificio* (Artifice, 1985-1986), independent publishers in the 1990s concentrated on books by artists or publications conceived to be distributed at the Arco fair and publicity forums such as those of the *Trasforma* publishing house, *Artyco* and the journal *Escala*.

Later the journal *Eseté* was launched as a new format in 2001, contending that with this project they would like to be viewed as enthusiasts of contemporary anthropology, producing reports rather than news items and

7. Influencias impresas

Con el precedente de revistas como *Ustela* (1975-1976), *Euskadi Sioux* (1979), *Pott* (1978-1980), *Muskaria* o *Tmeo* (1987), donde se transmitía desde el fanzine, literatura, comic y diversas formas de transgresión en un momento de efervescencia visceral o proyectos fraguados desde las asociaciones de artistas como *Artificio* (1985-1986). Las editoriales independientes de los noventa se centraron en libros de artistas o publicaciones pensadas para distribuirse en la feria de Arco y foros de visibilidad como las de la editorial *Trasforma*, *Artyco* o la revista *Escala*.

Posteriormente, la revista *Eseté* irrumpe como un nuevo formato en 2001, afirmando que con este proyecto les gustaría verse como aficionados a la antropología contemporánea, realizando informes más que informativos, basados en la especulación en forma de reportajes, artículos, fotonovelas, agenda, comics y otros proyectos y propuestas visuales.

Desde lo institucional la función de las publicaciones periódicas producidas como brazo teórico e informativo por *Arteleku* con *Zuhar*, *Rekalde* con *Rekarte* o el fanzine *Acción* y *Ambar* por *Amba/Museo de Bellas Artes de Álava* son un claro ejemplo de lo que a nivel local funcionaba y se difundía.

8. El mediador

El País Vasco ha sido pionero en empresas de gestión: *Ikeder*, *Xabide* o *K6* desarrollan servicios a las instituciones desde los años ochenta. Entre las labores de apoyo museístico y gestión cultural que estas empresas ofrecían y aquellas que proponían con carácter autónomo, hay una delgada línea de separación más evidente hoy que hace veinte años.

ferian eta erakusleketan banatzeko argitalpenak edo artisten liburuak egin zituzten bereziki: *Trasforma* argitaletxearnak, *Artyco* edo *Escala* kazeta.

Gero, 2001ean, *Eseté* kazetak formatu berria ekarri zuen; haien hitzetan, proiektu horrekin, gaur egungo antropologia zale gisa nahi lukete bere burua aurkeztu; informaziorako txostenak baino gehiago, gogoeta txostenak dira, erreportajeak, artikulua, fotoeleberririak, agenda, komikiak eta ikusizko bestelako proiektu eta proposamenak eskaintzen dituztenak.

Erakundeek, berriz, teoria eta informazioa zabalatzeko hainbat argitalpen dituzte: *Arteleku-k Zuhar* du argitaratzen, *Rekaldek*, berriz, *Rekarte*, eta *AMBA/Arabako Arte Ederren Museoak Acción* y *Ambar* fantzinea; horietan argi ikus daiteke zer ibiltzen eta hedatzen zen, toki mailan.

8. Bitartekaria

Euskal Herria aitzindari izan da kudeaketa enpreetan: *Ikeder*, *Xabide* edo *K6* laurogeiko hamarkadaz geroztik ari dira erakundeei zerbitzuak eskaintzen. Enpresa horiek, alde batetik, museoentzako laguntza moduan eta kultura kudeaketan egiten zituzten lanen eta, beste aldetik, autonomoki proposatzen zituzten artean, banalerro fin bat dago, gaur egunean argi dago dena, orain dela hogeit hamar urte baino.

Artistak berak, ekoizle den bezainbatean, beharko luke gaur egungo sorkuntzaren bilakaeraren nondik norakoa seinala, baina egiatan, alderantziz da gertatzen; galeria duten artisten izenak, kudeatzailer-teoriko diren artista zenbait, erakunde-kudeatzaile diren zenbait eta komisario gutxi batzuk izan dira bitartekaritza gidatzeko lanean buru.

based on speculation in the form of features, articles, photo stories, what's on sections, comics and other visual projects and proposals.

From the institutional sphere, the function of periodical publications as a theoretical and informative dimension of the work being undertaken, by Arteleku with *Zuhar*, Rekalde with *Rekarte* and the fanzine *Acción*, and *Ambar* by Amba/the Museum of Fine Arts in Araba, was a clear example of what, at the local level, worked and was being diffused.

8. The mediator

The Basque Country has been a pioneer in management companies: Ikeder, Xabide and K6 have been providing services for institutions since the 1980s. Amongst the tasks of museum support and cultural management which these companies offered and those they proposed independently, there is a slender line of separation which is more obvious today than twenty years ago. On the one hand, the artist as producer is what should control the drive in how contemporary creativity evolves (although in practice it is the other way around); names of artists with a gallery, certain manager artist-theoreticians, institutional managers and a few curators have been the source which has evolved into steering mediation. The figure of the artist mediator has become a normal feature now and is not so totemic. In sum, it is accepted by the art system. On the other hand, specifically feminist women's collectives have grown at a dizzy rate thanks to the impulse forged during the mid/late 1990s: Artisimas, Soytomboi, curatorial and production platforms made up of women such as Bulegoa, Consonni, Feministaldia, Plazandreok, Pripublikarrak, Medeak, Pinkgorilas, Wiki-historias and Plataforma A now reveal that there has been a significant change both in women's roles and functions.

Por su parte, el artista como productor es el que debería marcar la pulsión de la evolución de la creación contemporánea (aunque en la práctica resulte al revés); nombres de artistas con galería, algunos artistas gestores-teóricos, gestores institucionales y pocos comisarios han sido la fuente que ha trascendido en el pilotaje de intermediación. La figura del artista mediador se ha normalizado, no es tan totemica y está asumida por el sistema del arte.

Por otra parte, los colectivos de mujeres con un carácter específicamente feminista han crecido de una manera vertiginosa gracias al impulso fraguado a mediados/finales de los noventa: Artisimas, Soytomboi, plataformas curatoriales o productoras integradas por ellas como Bulegoa, Consonni, Feministaldia, Plazandreok, Pripublikarrak, Medeak, Pinkgorilas, Wikihistorias o Plataforma A, revelan ahora que se ha producido una alteración significativa de papeles y funciones.

Bitartekari den artistaren irudia arruntago bihurtu da, ez da orain horren totemikoa eta artearen sistemak bere egina du.

Bestalde, eite bereziki feminista duten emakume taldeak erruz hedatu dira, laurogeita hamarreko hamarkadaren erdi eta amaiera aldean izaniko oldarrari esker: Artisimas edo Soytomboi; zaintza plataformak edota haien ekoizpenetxeak, hala nola Bulegoa, Consonni, Feministaldia, Plazandreok, Pripublikarrak, Medeak, Pinkgorilas, Wikihistorias edo Plataforma A, betekizun eta egin-kizunetan aldaketa nabarmena gertatu denaren erakusgarri dira orain.

1.5 8 Obras/ 11 Artistas

La llamada diosa Mari es el personaje central de la mitología vasca precristiana. En los textos de especialistas se la asocia como la señora de la tierra y los meteoros, y, en similitud con otros dioses fundadores, reside en varios lugares a la vez fundamentalmente en cada una de las montañas de la geografía vasca, estando todos los seres y genios supeditados a ella. El ciclo de Mari y sus metamorfosis ofrecen toda una simbología típica del contexto matriarcal-naturalista.

En 2003 Ibon Aranberri en una acción cargada de significantes filosóficos e identitarios tapó la entrada a una cueva con una estructura metálica, un gesto realizado en colectivo que dio lugar a la instalación, *Ir. T. N 513 zuloa. Extended Repetory* adquirida por el Macba.

El ensayo *De la estirpe de Mari (o deconstruyendo el mito)* pretende hacer una aproximación teórica a la existencia de este vínculo troncal que ha invertido la historia haciéndola volver a sus orígenes, adelantando la posibilidad de ciertas fracturas que procuraron avanzar nuevas prácticas en un contexto particular que de forma transgresora permitió establecer unas bases de producción y gestión peculiares.

La metodología para esta prospección se centró en un escaneo y revisión de material reciente o en pro-

1.5 8 Obra/ 11 Artista

Mari jainkosa da kristoaurreko euskal mitologia-ren pertsonaia nagusia. Adituen testuetan, lurra-ren eta meteoroen burutzat hartua da eta, beste jainko-jainkosa fundatzaileen parean, aldi berean hainbat lekutan bizi omen da, batez ere, euskal geografiaren mendietako bakoitzean; izaki eta jeinu oro haren mende omen dira. Mariren eta haren itxuraldaketen zikloak testuinguru matriarkal-naturalistaren berezko sinbologia eskaintzen digu.

2003. urtean, Ibon Aranberriek, filosofiako eta nortasunezko esanahiez beterik zen ekintza batean, leize baterako sarbidea metalezko egitura batez itxi zuen; taldean eginiko keinu horrek, Macba-k erosi zuen *Ir. T. N 513 zuloa. Extended Repetory* muntadura ekarri zuen.

Mariren leinuko (edo mitoa deseraikitzen) saiakerak, historia irauli eta jatorrietara itzultzera behartu duen lotura nagusi horren izatearen gaineko teoriak hurbilpen bat izan nahi du. Lotura nagusi horrek, jardun berriak ekartzen saiatu ziren urradura zenbaiten aukera ekarri zuen, ekoizte eta kudeaketa oinarri bereziak ezartzeko aukera eman zuen, testuinguru berezi eta urratzaile batean.

Azterketa honetarako metodologiaren ardatz, material egin berria edota egin bidean zenaren eskaneatu

1.5 8 Works/ 11 Artists

The so-called goddess Mari is the central figure in pre-Christian Basque mythology. In specialist texts she is thought of as the lady of the earth and meteors, and in a similar way to other foundational goddesses she resides in different places at the same time, fundamentally in each of the mountains in the Basque terrain, with all other beings and genies subordinate to her. The cycle of Mari and her metamorphoses offers the typical symbolism of the matriarchal-naturalist context.

In 2003, in an act full of philosophical and identity-related meaning, Ibon Aranberri covered a cave entrance with a metallic structure, a gesture undertaken collectively which led to the installation *Ir. T. N 513 zuloa. Extended Repertory*, acquired by the Macba. The essay *From the Lineage of Mari (or Deconstructing the Myth)* attempts to assess theoretically this central bond which has inverted history, making it go back to its origins, raising the possibility of certain fractures which attempted to advance new practices in a particular context which, in a transgressive way, made for the establishment of singular production and management bases.

The methodology for this exploration was centred on a scan and revision of recent material or that in the process of being finalised, in order to allow one to link key pieces to this history which we have just dissected.

ceso de finalización, para permitir vincular piezas clave con esta historia que acabamos de diseccionar.

Una de las cuestiones que han derivado del análisis y la investigación curatorial es que las alianzas intergeneracionales engarzadas en primera instancia a la tradición mínima y constructivista de figuras masculinas contundentes, han quedado atrás gracias a nuevas actitudes donde todo sufre procesos alquímicos instaurados en la mutabilidad y las posibilidades de la creación nómada abierta al mestizaje y la contaminación, la inestabilidad y la promiscuidad, lo femenino y lo colaborativo.

Desde la perspectiva aquí planteada la selección se basa en ocho obras distintas que tienen la suficiente fuerza como para representar esto (aludiendo a los ocho miembros del mítico Grupo **GAUR**), teniendo en cuenta que todos los trabajos de **GAUR** (sic) tienen formato audiovisual, de manera que su circulación y exhibición sea operativa y eficaz en el marco de espacios museísticos o eventos destacados fuera del país.

En la selección se ha primado no solo la consistencia de unas trayectorias de perfil internacional incipiente que representen de manera significativa actitudes críticas, comprometidas con el devenir personal y social, la contemporaneidad y la tradición, lo íntimo y lo colectivo, el lugar de construcción de lo público o de nuevas identidades. Esto solo tiene sentido si son sus obras, las piezas clave seleccionadas, las que refrenden en sí mismas de forma rotunda estas líneas de la tesis final.

A través de **GAUR** (sic), incidimos en que hay tres cuestiones que están evidenciándose en las prácticas artísticas contemporáneas:

eta berraztertzea izan zen, giltzarri ziren piezak, zehatz aztertu berri dugun historiarekin lotzeko aukera ematearren.

Zaintzako ikerketa eta azterketaren emaitzetako bat izan da, hasiera batean, eztabaidatu ezinezko irudi maskulinoen tradizio minimalista eta konstruktibistari loturiko belaunaldien arteko aliantzak atzean geratu direla, jarrera berriei leku eginik, zeinen arabera, dena prozesu alkimikopean baita, eta prozesu horien oinarria, berriz, aldakortasunean eta mestizajeari, kutsatzeari, egonkortasun ezari eta nahasteari, femeninoari eta elkarlanari zabalik den sorkuntza nomadaren ahaletan kokaturik da.

Hemen agerturiko ikuspuntutik, hautaketak elkarren desberdin diren zortzi obra biltzen ditu. Obra horiek aski indarra dute, hau (**GAUR** talde mitikoaren zortzi kideak gogoan) ordezkatzeko. Kontuan har dezagun, **GAUR** (sic)-en lan oro ikus-entzunezko formatukoak direla, haien zirku-lazioa eta erakustea modu eraginkorrean egin ahal dadin, herrialdetik kanpoko museogune eta ekitaldi garrantzitsuen esparruetan.

Hautaketan, lehenasuna eman zaio nazioartekora bidean diren ibilbide zenbaiten sendotasunari; ibilbide horiek jarrera kritikoen ordezkari direlarik, alegia, jarrera kritiko, norbanako eta gizartearen bilakaerarekin loturik direnak, bai eta garaikidetasunarekin eta tradizioarekin, barnetasunarekin eta kolektibotasunarekin, publikotasunarekin edo nor-tasun berrien eraikigunarekin ere. Horrek guztiak zentzurik ukanen badu, haien obrek, hau da, giltzarri diren pieza hautatuek berek, behar dituzte, berez eta irmoki, azken tesiaren gida-lerro horiek berretsi.

One of the questions that has been derived from the analysis and curatorial research is that the intergenerational alliances linked initially to the minimal and constructivist tradition of forceful male figures have retreated thanks to new attitudes in which everything experiences alchemist processes which are established in the mutability and possibilities of nomadic artistic creation open to miscegenation and contamination, instability and promiscuity, the female and the collaborative.

From the perspective proposed here, the selection is based on eight distinct works which have sufficient force to represent this (alluding to the eight members of the mythical **GAUR** Group), taking into account that all of the works in **GAUR** (sic) are in the audio-visual format so that its circulation and exhibition might be operative and effective within the framework of museum spaces or standout events outside the country.

In this selection, priority has been given to not just the consistency of some fledgling international careers which might represent, in a significant way, critical attitudes which are committed to personal and social development, to the present and tradition, to the intimate and the collective and to the site of public construction and new identities. This only makes sense if it is their works, the key pieces selected, which in themselves confirm definitively these ideas which make up the final thesis.

Through **GAUR** (sic), we contend that there are three issues which are being demonstrated in contemporary artistic practices:

1. The strength of works undertaken by women and women's pre-eminence

1. La fortaleza de los trabajos realizados por mujeres y la primacía de éstas
2. La intensidad de los proyectos colaborativos o de colectivos
3. La instauración de la interdisciplinaridad en el salto entre prácticas.

En la descripción general de la evolución del panorama que he desarrollado anteriormente no han sido deliberadamente nombrados los creadores participantes en este proyecto para ahora tener la ocasión de poder dotar de sentido al puzzle analizando su trabajo y las obras.

Sra. Polaroiska en el sillón de taller es un colectivo que está integrado por Alaitz Arenzana y María Ibarretxe, este tandem interdisciplinar ha encontrado un punto común de trabajo desarrollando proyectos a partir del arte de acción, la creación escénica y coreográfica, que se plasma en resultados audiovisuales muy elaborados siempre con una cuidadosa puesta en escena. En su primera obra en común *Pero tú... ¿eres tú? No, yo soy su...*, donde ellas mismas interpretan y dirigen la pieza, se percibe su particular manera de tratar el/los espacios y la relación del cuerpo con estos.

Sus piezas son conjuros para cuestionar los estereotipos sintetizando recursos históricos en la performance y la danza, exportándola en la contemporaneidad para evidenciar los desajustes de nuestro presente. Así huyen de las estructuras convencionales de narración y de los conceptos cerrados al espectador. Sus obras, intencionadamente ambiguas, juegan con los roles asociados al cuerpo, desestabilizando la mirada del que observa, obligándole a posicionarse en aquello que está viendo.

GAUR (sic) honekin diogu, hiru gai ari direla agertzen gaur egungo arte jardunetan:

1. Emakumeek egin lanen sendotasuna eta emakumeen nagusitasuna
2. Elkarlaneko edota kolektiboen proiektuen indarra
3. Jardunen arteko jauzian diziplinartekotasuna ezartzea.

Orain arte garatu dudan panoramaren bilakeararen deskribatze orokorrean, ez ditut, nahita, proiektu honetan parte hartzen duten sortzaileak aipatu, hartara, orain aukera ukan dezadan, haien langintza eta obrak aztertu eta puzzleari bere esanahia eskaintzeko.

Sra. Polaroiska en el sillón de taller kolektiboaren partaideak dira Alaitz Arenzana eta María Ibarretxe; diziplinarteko bikote horrek ekintza-artetik, antzerkigintzatik eta koreografia sorkuntzatik abiatuturiko proiektuak lantzen ditu eta ikus-entzunezko emaitzak oso landuak dira eta taularatzea, berriz, oso zaindua. Elkarrekin egin zuten lehen obra *Pero tú... ¿eres tú? No, yo soy su...* izan zen eta beraiek zuten antzerki lana antzestu eta zuzentzen. Argi ikus daiteke espazioa edo espazioak lantzeko, bai eta gorputzak haiekin duen harremana ere lantzeko zuten manera berezia.

Haien antzezlanak araoak dira, estereotipoak zailentzen jartzeko, baliabide historikoak performantzia eta dantzan laburbilduz eta gaurko egunera ekarriz, gure gaurko orainaren bat ez etortzeak argitara emateko. Halatan, kontakizunaren ohiko egituretatik eta ikusleari itxirik zaizkion kontzep-

2. The intensity of collaborative or collective projects
3. The establishment of the interdisciplinary in the movement between practices

In the general description of how the panorama evolved which I addressed above the names of the participating artists in this project were deliberately left out, so that now might be the moment to finally complete the jigsaw puzzle by analysing their effort and works.

Sra. Polaroiska en el sillón de taller (Mrs Polaroiska in the workshop armchair) is a collective made up of Alaitz Arenzana and María Ibarretxe. This interdisciplinary tandem has found common ground by developing projects based on the art of action, stage work and choreography which is expressed in very elaborate audio-visual outcomes, always with a careful staging. In their first communal work, *Pero tu... ¿eres tu? No, yo soy su...* (But you is it you? No, I'm her/his), in which they themselves direct and act out the piece, one perceives their particular method of addressing space(s) and how the body is related to this/these.

Their pieces are conjurations designed to question stereotypes, synthesising historical resources in performance and dance, exporting these into a contemporary setting in order to demonstrate the imbalance of our present. They thus avoid conventional structures of narration and closed concepts for the spectator. Their intentionally ambiguous works play with roles associated with the body, destabilising the gaze of anyone observing them and obliging onlookers to position themselves in that which they are looking at. The spectator is submerged into a strangely unreal and particular atmosphere, whether in the space which they create

El espectador se sumerge en una atmósfera peculiar extrañamente irreal, en el espacio que ellas crean o del que se apropian. Un espacio sin embargo abierto, en el que existen múltiples interpretaciones, tantas como las miradas del espectador al observar e intentar descifrar lo que ocurre en pantalla.

Con *Pilota girls*, las chicas de la pelota, nos insertan en un mundo “glokal” por medio de una performance anti-sistema en un contexto urbano plagado de entidades bancarias, edificios inteligentes y grandes lunas. Es el downtown bilbaíno, pero podría ser otra ciudad. El juego de la pelota, es decir, un modelo cultural y deportivo vasco codificado y circunscrito al universo masculino, es desentrañado y analizado así desde una perspectiva contemporánea innovadora. La influencia del resurgimiento del cuerpo en las prácticas artísticas internacionales es muy evidente tanto en este como en otros trabajos de Señora Polaroiska, un cuerpo político en movimiento audaz e imprevisible.

La pieza plantea varia reflexiones: por un lado, la imposibilidad de las mujeres pelotaris para llegar a ser profesionales, dado que no existe esta categoría para ellas; y por otro, la visibilidad de las mismas, ya que son un colectivo activo y no dejan de practicar, aunque les obliguen a estar en vías de extinción. Es la idea de viaje por el espacio urbano, el terreno acotado de normas y signos, susceptible de ser ocupado mediante otras fórmulas, apropiándose de géneros conocidos para mutarlos, como en este caso, que podría ser una translación de un vídeo de skate urbano a lo que podría denominarse “street pilota”.

Hacia la luz y los vegetales representa la evolución de las dos artistas pertenecientes a la última generación

tuetatik aldentzen dira. Haien lanak, nahita xalo eta tolesgabeak, gorputzari loturiko rolekin aritzen dira jolasean; ikuslearen begirada desorekatzen dute horrela, ikusten ari den horretan kokatzera behartzen dute. Ikuslea giro bitxi batean murgiltzen da, errealitatetik at eta arraro den giro batean, haiek sortzen duten edo beretzen duten espazioan, hain zuzen. Espazio irekia da, halere, interpretazio anitzetarako aukera ematen duena, ikusleak, pantailan gertatzen dena ikusi eta ulertu nahian ematen dituen so adina interpretazio sortzen baitira.

Pilota girls, pilotaren neskak, lanarekin, berriz, mundu “glokal” batean sartzen gaituzte, sistemaren aurkako arte ekintza baten bidez, banketxe, eraikin adimentsu eta beira handiez beteriko hiri ingurune batean. Bilboko downtown edo finantza barrutia dugu, baina beste nonahikoa izan liteke, berdin. Pilota jokoak, hau da, euskal kultura eta kirol eredu bat, gizezkoen artera mugatua, hango kodeetan kokatua, gaur egungo ikuspuntu berritzaile baten bidez argitua eta aztertua da. Gorputza nazioarteko arte jardunetan berriro agertzearen eragina nabarmena da, hala lan honetan nola Señora Polaroiska-ren beste lanetan ere; gorputz politikoa, mugimendu ausart eta ezin aurretik ikusizkoan dabilena.

Artelan horrek hainbat gogoeta eragiten ditu; alde batetik, pilotari emakumezkoek profesional aritu ezina, ez baitaie kategoria hori eskaintzen, eta beste aldetik, pilotari horien ikusgarritasuna, jarduneari den kolektiboa baita eta beti ari baitira pilotan, iraungitze bidean den talde gisa bizitzera behartzen badituzte ere. Hiri espazioan bidaiatzea, arauz eta zeinuz mugaturiko lurraldean; beste formulen bitartez har daitekeen lekua da, ezagaturiko

or which they make use of. It is, however, an open space in which multiple interpretations exist, as many as the gazes of the spectator on observing and attempting to decipher what is happening onscreen.

With *Pilota girls*, they plunge us into a “glokal” world by means of an anti-system performance in an urban context swamped with banks, smart buildings and large windows. It is downtown Bilbao but it could be any other city. The game of *pilota* (Basque handball), that is, a Basque cultural and sporting model codified and circumscribed in the male universe, is thus unravelled and analysed from an innovative contemporary perspective. The influence of the resurgence of the body in international artistic practices is very clear, both in this and in other works by Señora Polariska, a political body which moves audaciously and unpredictably.

The piece invites several reflections: on the one hand, the impossibility of women *pilota* players becoming professional as there is no such category for them; and on the other, their own visibility, given that they are an active collective and they do not cease to practice, even though they might be forced onto the endangered list. The idea here is of a journey through the urban space, the terrain marked out by norms and signs, susceptible to being occupied by means of other formulas, and making use of well-known genres in order to transform them. For example, this case could be the transformation of an urban skate video into what could be termed “street *pilota*”.

Hacia la luz y los vegetales (Towards the light and the vegetation) represents the evolution of two artists who belong to the latest Gipuzkoan generation, Larraitz Torres and Sandra Cuesta. Through different personal

de creadores gipuzcoanos, Larraitz Torres y Sandra Cuesta. Cada una con trabajos personales diferenciados desde el cuerpo o por medio de la pintura pero que se unen, ensayan y conspiran a través de conciertos y propuestas experimentales bajo la denominación de Colombina. Su vínculo a Mugatxoan o determinados talleres de Arteleku, ha trazado una vía de investigación enfocada a establecer nuevos rituales de aproximación y relación con el público-espectador. Concibieron el proyecto en proceso *Las Presentaciones*, centrándose en ideas y referencias individuales que entrelazadas producen el contenido de un discurso común y que formalizan definitivamente con *Hacia la luz y los vegetales*.

Podríamos decir que esta obra vincula diferentes espacios y lugares donde han intervenido o han realizado conciertos durante los últimos tres años (La Casa Encendida, La Laboral, MUSAC) y es un manifiesto experimental para representar de dónde viene y hacia donde podría ir la investigación de la práctica artística del colectivo. La pieza refleja el recorrido conjunto de su proceso, lo que implica la observación de los diferentes lugares transitados y su explotación como campo de pruebas. Por otro lado, aplican al relato, que presuntamente es un viaje a la deriva, una performancia en relación a las situaciones activadas en los diferentes paisajes naturales y urbanos que surgen, aportándoles referencias icónicas o sonoras. Su estructura y estrategias se nutren de la Nouvelle Vague o del cine americano de vanguardia utilizando ciertas dosis de improvisación y guiños al cine underground. Las canciones han sido un recurso de relato más para pensar qué hay detrás de ellas que como simple banda sonora, tanto como el acto de recitar la letanía que envuelve

generoak beretu eta aldaraziz. Kasu honetan bezala, zeina, hiri skateeko bideo baten antzera, “street pilota” deienezakeen.

Hacia la luz y los vegetales, berriz, Gipuzkoako sortzaileen azken belaunaldiaren parte diren Larraitz Torres eta Sandra Cuesta artisten bilakaeraren erakusgarri da. Bietako bakoitzak bere lan berezkoak ditu, gorputzetik bereziak edo margoaren bitartez, baina biek bat egiten dute, entseatzen dira eta elkarrekin eragiten dute, kontzertu eta espermentazio proposamenetan, Colombina izenaren pean. Mugatxoan-ekiko loturak edota Artelekuren zenbait lantegirekikoak, ikerketa bide bat ireki du, ikusleengana hurbiltzeko eta haiekin harremanetan sartzeko errito berriak ezarri nahirik. Bidean den *Las Presentaciones* proiektua asmatzeko, bakoitzaren ideia eta erreferentziatik abiatu ziren eta, gero, haiek elkar lotuz, diskurtso komun bat sortu dute; horren behin betiko emaitza honako lana dugu: *Hacia la luz y los vegetales*.

Esan genezake lan horrek lotzen dituela, azken hiru urteotan, esku-hartzeak edo kontzertuak eskainiz, aritu diren espazio eta leku hainbat (Casa Encendida, La Laboral, Musac...) eta espermentazio manifestua da, kolektiboaren artegintzaren ikerketa nondik datorren eta norantza joan litekeen adierazteko. Artelan horrek prozesuan elkarrekin egin ibilbidea islatzen du; horrek eskatzen du ibilitako lekuen behatzea eta probaleku gisa ustiatzea. Beste aldetik, kontakizunari, jitoan ibiltze bat omen den kontakizunari, performantziatasun bat ezartzen diote, sortzen diren natura eta hiri paisaia orotan sorturiko egoerei dagokienez; horrek erreferentzia ikoniko eta soinuak ekartzen ditu. Haien egitura eta estrategiek Nouvelle Vague delakotik edota aban-

works based on the body and by means of painting, they come together, examine and conspire through concerts and experiential proposals termed Colombia's. Their connection to Mugatxoan and certain Arteleku workshops has sketched out an investigative path focused on establishing new rituals of exploration and relationships with the public-spectators. They conceived the project in process *Las Presentaciones* (The presentations), focusing on individual ideas and references which, woven together, produce the content of a common discourse and which were definitely formalised with *Hacia la luz y los vegetales*.

One could say that this work connects different spaces and sites in which they have performed or undertaken concerts during the last three years (Casa Encendida, La Laboral, Musac, and so on) and that it is an experimental manifesto in order to represent from where investigation into artistic practice by this collective originates and where it might be going to. The piece reflects the joint journey of their process, which in turn implies observing different places travelled through and their exploitation as a testing ground. On the other hand, they apply to the story, which is presumably a journey adrift, a performativity in relation to situations activated in the different natural and urban landscapes which appear, imbuing them with iconic or sound references. Their structure and strategies feed off the Nouvelle Vague or American avant-garde film, using a certain dose of improvisation or nods to underground film. Songs have been a storytelling resource more as a means of considering what lies behind them than as a simple soundtrack, like the act of reciting the litany which involves the oral tradition in their discourse in the third person like the songs they perform. The use of this intersection of resources is crucial for them in

la tradición oral de su discurso en tercera persona como en las canciones que interpretan. El uso de este cruce en los recursos les resulta substancial para seguir trabajando en ello y reconfigurar lo que producen a partir de cada nueva relación. Referencias cinematográficas y musicales fraccionan el devenir de esta historia iniciática donde principio y final parten de cuestiones inherentes en la evolución de la creación vasca e internacional, como la alusión explícita a Txomin Badiola.

Marta Rosler afirma que “los artistas que trabajan en este medio (el vídeo), están explorando las implicaciones perceptivas y conceptuales del proceso; y esto de una manera que se dirige específicamente tanto a la destrucción de la naturaleza especializada y categórica de la experiencia artística, como a la creación de una perspectiva integral sobre las actividades artísticas en tanto que generalización de un tipo de comunicación humana”.¹⁵

La paradoja de que el videoarte se ha convertido en una palabra expandida es atribuible también a la fotografía. Ixone Sábada ha sido muy reconocida por sus trabajos con la imagen fotográfica que ha utilizado como medio para explorar el sujeto y sus límites, construyendo significados a partir de lo que ella viene a denominar “paisajes políticos”.

La pieza seleccionada, *Shipwreck with Spectator*, es un punto de inflexión en su trayectoria, producida a través de un serie de viajes al Kurdistán iraquí. La artista fue primero invitada por la Delfina Foundation de Londres, y, posteriormente, con carácter independiente realizó varios viajes entre 2008 y 2010, de forma que el trabajo pasó por un fuerte cuestionamien-

goardiako amerikar zinematik edaten dute, bat-bateko asmakuntzatxoekin eta underground zinemari ere keinutxoak eginik. Kantua ere, kontatzeko beste baliabide bat gertatu zaie, ez horrenbeste soinu banda gisa, nola haien atzean zer den pentsatzeko, bai haien diskurtsoaren ahozko tradizioa biltzen duen leloa hirugarren pertsonan errezitatzean, bai eta kantatzen dituzten kantuetan ere. Baliabideen elkar gurutzatze hori erabiltzea funtsezko zaie, horretan lanean jarraitzeko eta ekoizten dutena, harreman berri bakoitzetik abiatu, berriro eratzeko. Zinema eta musika erreferentziek zatikatzen dute iniazio istorio horren etorkizuna, non hastapena eta amaia, euskal sorkuntzaren eta nazioarteko sorkuntzaren bilakaerak berezko dituen puntuetatik abiatzen baitira, hala nola den Txomin Badiola aipatzea.

Marta Rosler-ek dio “Alor honetan (bideoa) ari diren artistak, prozesuak hautemateetan eta kontzeptuetan dakartzan ondorioak esploratzen ari dira; eta egiteko moldeak eramaten gaitu, bereziki, bai arte esperientziaren natura espezialdu eta kategorikoa suntsitzera, bai eta arte jarduerak giza komunikazio mota baten orokortze gisa ikusteko ikuspuntu oso baten sortzera ere”.¹⁵

Bideoarte hitz hedatua bihurtu izanaren paradoxa argazkigintzari ere egotz dakioke. Ixone Sábada-ri ospe handia eman diote, subjektua eta haren mugak esploratzeko erabili duen argazki irudiarekin egin lanek, “Paisaia politikoak” deitzen dituenetatik abiatuz esanahiak eraikiz.

Hautaturiko artelana, hau da, *Shipwreck with Spectator* inflexio puntu zaio, Irakeko Kurdistanera egin bidaietatik sorturiko bere ibilbidean. Londreseko

order to carry on working in all this and to reconfigure what they produce out of each new relationship. Film and music references split up the transformation of this initiative story in which beginning and end emerge out of questions inherent in the evolution of Basque and international artistic creation such as the explicit allusion to Txomin Badiola.

Marta Rosler argues that, “Artists working in the [video] medium are exploring the perceptual and conceptual implications of the process in a manner that is specifically directed both towards the breaking down of the specialised and categorical nature of art experience and to the creation of a holistic view of art activity as a generalised case of human communication”.¹⁵

The paradox that video art has become a more wide-ranging term is due also to photography. Ixone Sábada is widely regarded for her work with photographic images, which she has used as a medium to explore the subject and its limits, constructing meanings out of what she terms “political landscapes”.

The piece selected, *Shipwreck with Spectator*, marks a turning point in her career, produced as a result of a series of trips to the Iraqi Kurdistan. The artist was first invited by the Delfina Foundation in London and, later, she made several more trips independently between 2008 and 2010, in such a way that the work went through a major process of questioning the photographic medium, moving the centre of interest in its discourse from photographic practice to the normative frameworks contained therein. Formally it consists of a work of juxtaposition which is realised in three phases of spatial and temporal movement: the original theatrical text of Peter Handke, the activity undertaken

to del medio fotográfico, desplazando el centro de interés de su discurso, de la práctica fotográfica a los marcos normativos que la contienen. Formalmente consiste en un trabajo de yuxtaposición, que se realiza en tres fases de traslación espacial y temporal: el texto teatral original de Peter Handke, las acciones realizadas en Irak, y la presentación instalativa en el cubo blanco de la sala de exposición. *Insultos al público* como pieza teatral descompone la representación y la idea de la cuarta pared (una metáfora perfecta de la representación mediática).

Además, si la obra de Handke con una terminología dura y bélica pretendía hacer saltar la división espectador/actor o vida/arte, la composición del trabajo videográfico repite ese gesto al borrar las diferencias entre la interpretación del texto y la elaboración del registro del mismo, igualando ante la cámara a actores, técnicos y observadores del acto. Mientras los intérpretes salen y entran del cuadro, somos conscientes del simulacro, y sobre todo se establece una extraña relación entre realidad y representación, mostrando lo que la cámara ha grabado, lo que se ha decidido editar y lo que el espectador desde su punto de vista subjetivo aportará.

Aitor Lajarin ha venido trabajando desde la pintura hacia opciones que le conducen a diferentes lenguajes formales con nuevas formas de relación ante las prácticas artísticas superando lo bidimensional y ampliando las opciones experimentales de la instalación, donde toma elementos tridimensionales retándoles en la subversión de lo real a partir de recursos muy simples. *Postcity* se inserta dentro de un bloque más amplio de sus investigaciones a propósito del espacio y sus relaciones y constituyó el vídeo princi-

Delfina Foundation delakoak gonbidatu zuen, hastapenean; gero, bere kabuz, hainbat bidaia egin zuen, 2008 eta 2010 artean; orduan, lanak argazki ingurunea gogorki zalantzan jarri zuen eta interes-gunea haren diskurtsotik, argazkigintzatik, haren edukitzaile diren arau esparruetara pasatu zen. Formalki, alboratze lana da, espazioan eta denboran hiru fasetan leku aldaketa eginez: Peter Handke-ren jatorrizko antzerki testua, Irak-en eginiko arte ekintzak, eta erakusketa aretoko kubo zurian eginiko muntadura aurkezpena. *Insultos al público* antzezlan gisa, antzezpena eta laugarren hormaren ideia (hedabideen antzezpenaren metafora biribila) desegiten ditu.

Gainera, Handke-ren obrak, guda terminologia gogorrez, ikusle/antzezle edo bizitza/arte banaketak hautsi nahi zituen, eta bideografia lanaren konposizioak keinu hori errepikatzen du, testuaren antzeztearen eta haren erregistroaren prestatzearen arteko aldeak ezabatzen ditu eta, kameraren aurrean, akto-reak, teknikoak eta ekintzaren ikusleak berdintzen ditu. Antzezleak koadrotik irten eta sar ari diren bitartean, argi agertzen zaigu simulakroa eta, batez ere, errealitatearen eta antzezpenaren arteko harreman bitxia ezartzen da, eta agertzen dira, kamerak grabatua zuena, argitaratzea erabaki dena eta ikusleak, bere ikuspuntu subjektiboz ekarriko duena.

Aitor Lajarinnek, margolaritza abiatu eta beste zenbait hizkuntza formaletara eraman duten haurtuak egin ditu, arte jardueren aurrean harreman mota desberdinak sortuz, dimentsio biko gaindituz eta muntaduraren esperimendazio aukerak zabalduz, hiru dimentsioko elementuak hartu eta erronka botatzen baitie, errealitatea baliabide oso-

in Iraq and the presentation of the installation in the white cube in the exhibition hall. As a theatrical piece, *Insultos al público* (Insults towards the public) breaks down representation and the idea of the fourth wall (a perfect metaphor of media representation).

Furthermore, if Handke's work, with its tough and bellicose terminology, attempted to breach the division between spectator and actor or life and art, the composition of the videography work repeats that gesture by erasing the differences between interpreting the text and elaborating its register, putting actors, technicians and those observing the act on an equal footing before the camera. Whilst the actors enter and exit the frame, we are conscious of simulacrum and, especially, a strange relationship is established between representation and reality, demonstrating what the camera has recorded, what has been decided to edit and what the spectator, from her or his perspective, will contribute.

Aitor Lajarin has moved from painting to options which lead to different formal languages with news forms of relationships regarding artistic practices, overcoming the two-dimensional and expanding the experimental options of installation in which he takes three-dimensional elements, challenging them in the subversion of the real out of very simple resources. *Postcity* is part of a wider bloc of his investigations regarding space and its relationships, and constituted the main video of the exhibition of the same name held in Artium, Vitoria-Gasteiz, in 2010. Throughout its twenty minutes, he creates a realised panorama concerning an imaginary city baptised *Postcity* and made up like a modern-day Frankenstein, going mad in the swelling of cloned metropolises all over the world. The narration in the video, which follows the commercial

pal de la exposición del mismo nombre realizada en Artium de Vitoria-Gasteiz en 2010. A través del desarrollo de sus veinte minutos realiza una panorámica seriada a propósito de una ciudad imaginaria bautizada como *Postcity* y constituida como un moderno Frankenstein alienado en la inflación de las urbes clonadas por todo el planeta. La narración del vídeo que sigue los guiones comerciales de las promociones inmobiliarias, se estructura con un ritmo in crescendo de lo puramente descriptivo a lo más dramático. Según el propio autor, ofrece una visión sobre las ciudades que están abiertas a ser completadas, y es sobre todo discutible, ya que la intención era activar de algún modo por medio de un planteamiento lúdico la discusión con respecto a las aglomeraciones urbanas y la constitución del devenir de las comunidades. En el trabajo de Aitor es muy importante todo aquello que está latente y a veces es imperceptible por lo austero de su dramaturgia.

Heidegger concibe la obra como un acontecimiento fundador, como un aparecer -desocultar- que abre e inaugura un mundo.

La línea creativa de Juan Aizpitarte con base en la escultura de carácter mínimo y conceptual, se expande a otros campos básicamente en la exploración de las posibilidades del espacio, como lugar pero también como atmósfera donde las situaciones pueden acontecer marcadas por la dialéctica de la deconstrucción. La pieza en primera instancia parte de dotar de espacio-tiempo a una obra escultórica que en principio podría ser una de las esculturas-prototipo a la manera de las realizadas por Oteiza. Sin embargo, proyectada en la pared y a través del trabajo en 3D realizado por Juan con la colaboración técnica de

oso sinpletatik abiatuz gainazpikatzen. *Postcity*, berriz, espazioaren eta haren harremanen gainean egin dituen ikerketen multzo zabalagoan kokatua da; Gasteizko Artium museoan, 2010. urtean, izen horrekin antolaturiko erakusketaren bideo nagusia izan zen. Irauten dituen hogeai minutuetan, *Postcity* izeneko alegiazko hiri baten gaineko panoramika seriatua egiten du. Hiria osatua da, oraingo Frankenstein baten moduan, planeta osoan klonatuak izan diren hirien inflazioan alienaturik. Higiezinaren sustapenen merkataritza gidoiei jarraituz eginiko bideoaren kontakizuna, areagotzen doan erritmo batez da egituratua, deskripzio hutsetik dramatikoa. Egileak dioenez, hiriez ematen duen irudia irekia da, osaketak onartzen ditu eta eztaba-dagarria da, batez ere, asmoa baitzuen, planteamendu ludiko baten bidez, nola edo hala, hiri bilguneen gaineko eta erkidegoen etorkizunaren sorbidearen gaineko eztabaida bultzatzea. Aitorren lanean oso garrantzitsua da latente dena, batzuetan sumaezin ere badena, dramaturgiaren soiltasuna dela eta.

Heidegger-entzat obra gertakari fundatzailea da, agerkari bat -desestali-, mundu bat ireki eta ezartzen duena.

Juan Aizpitarteren sorkuntza bidea eskultura minimal eta kontzeptualean oinarritua da eta beste esparruetara hedatzen da, batez ere espazioaren -leku gisa, baina baita, gertakizunak, dekonstrukzioaren dialektikaren eraginpean, gerta daitezkeen giro bezala- aukeren esploratzean. Hasiera batean, artelana, eskultura lan bati espazio-denbora emateak sortzen du; abiapuntu den eskultura hori eskultura-prototipo moduko bat izan liteke, Oteizak eginikoan antzera. Alabaina, horman proiektaturik dela eta Juan-ek

scripts of estate agency promotions, is structured with a growing rhythm from the purely descriptive to the most dramatic. According to the author himself, it offers a vision of cities which is open to being completed and it is, above all, debatable, given that his intention was to activate in some way, and by means of a playful argument, debate about urban agglomerations and what the transformation of communities consists of. In Lajarin's work, anything latent or what is sometimes imperceptible due to the austere nature of his dramaturgy is important.

Heidegger conceived work as a foundational event, as an appearing –non-hiding– which opens up and establishes a world.

Juan Aizpitarte's creative tendency, which is rooted in minimal and conceptual sculpture, has expanded to other fields, basically in the exploration of the possibilities of space as a site but also an atmosphere in which situations can take place marked by the dialectic of deconstruction. In the first place, the piece is based on imbuing a sculpture with space-time, which in principle could be one of the prototypical sculptures in the style of those made by Oteiza. However, projected onto the wall and through 3D work undertaken by Aizpitarte in collaboration with the technician Sayuri Alvarado, the work is transformed into an audio-visual spectacle in transmutation, leading to a narrative sequence about a pseudo-scientific scene destined to reinterpret the genesis myth. The work is based on the fact that three-dimensional sensation provokes a contemplative state of a single event, whose sound and image must hypnotise spectators and transform them into another state of consciousness.

Sayuri Alvarado, la obra se convierte en un espectáculo audiovisual en transmutación, generando una secuencia narrativa sobre una escena pseudo científica destinada a reinterpretar el mito de la génesis. La obra se basa en el hecho de que la sensación tridimensional provoca un estado contemplativo de un acontecimiento único, cuyo sonido e imagen han de hipnotizar al espectador y trasladarlo a otro estado de conciencia.

Según Simón Marchan Fiz, se denomina “Arte cibernético” a “aquellas obras que se identifican por lo general con la abstracción geométrica, con un constructivismo matemáticamente purista”.¹⁶ Por esta razón ha sido considerada como la tendencia estructuralista en el sentido más estricto del término “estructura”. Juan opera desde códigos signícos, y en este caso como en tantos otros, recurre a la cita para generar a través de ella nuevas lecturas y confrontaciones. Aquí, la elección del formato es esencial, ya que sirve de apoyo para vincular la disciplina del vídeo a la de las formas espaciales, y más concretamente a dos propiedades subyacentes de cada una: tiempo y velocidad. El público es invitado a ser testigo del enigmático acontecimiento geométrico, que se revela como el eco de una imagen en la memoria ancestral, históricamente customizada o por las resonancias de un futuro imprevisible. *Gen* nos sitúa en un tiempo epigonal que busca la interacción en las conexiones mentales entre ciencia ficción, esoterismo y elemento escultural.

Zuhar Iruretagoiena ganó el Certamen de Artistas Noveles de Gipuzkoa en 2011 con una instalación fotográfica que partía de una acción propuesta a una serie de compañeras para situarse en relación

Sayuri Alvarado-ren laguntza teknikoarekin eginiko 3D lanaren bidez, artelana itxuraldatzen ari den ikus-entzunezko ikuskizun bihurtzen da eta narraziozko sekuentzia bat sortzen du, sorreraren mitoa berrinterpretatuko duen ikuskari pseudozientifiko baten gainean. Obraren oinarria da hiru dimentsioko sententzioak, gertakari bakan baten aurreko jarrera kontenplatiboa sortarazten duela; haren soinu eta irudiek ikuslea hipnotiza eta bestelako kontzientzia egoera batera eramaten dute.

Simón Marchan Fiz-en hitzetan, “Arte zibernetiko” esaten zaie “gehienetan abstrakzio geometrikoarekin identifikatzen diren lanei, konstruktibismo matematikoki puristarekin identifikatzen direnei”.¹⁶ Horrexegatik hartua izan da joera estrukturalista edo egituralistatzat, “egitura” terminoaren esanahia zorrotz-zorrotz harturik. Juan zeinu kodeetatik abiatzen da bere lanean, eta honetan, beste hainbatetan bezalaxe, aipua baliatzen du, horren bitartez irakurketa eta aurrez aurre jartze berriak sortarazteko. Hemen, formatuaren hautua funtsezkoa da, bideoaren diziplina espazioaren formen diziplinara, eta zehazkiago, bakoitzaren bi ezaugarrietara, denbora eta abiadurara lotzeko oinarri baita. Ikusleak gertakari geometriko enigmatikoaren lekuko izatera gonbidatuak dira; gertakari hori antzinako oroimenean kokaturiko irudi baten oihartzuna bezala, historikoki kustomizaturik dena, edo asma ezinezko etorkizun baten erresonantziak bezala. *Gen*, epigono denbora batean kokatua da, zientzia fikzioaren, esoterismoaren eta eskultura elementuaren arteko buruko konexioen elkar eragitearen bila.

Zuhar Iruretagoienak Gipuzkoako 2011ko Artista Berrien Saria irabazi zuen, argazki muntadura batekin;

According to Simón Marchán, “cybernetic art” is defined by “those works which are identified in general with geometric abstraction, with a mathematically purist constructivism”.¹⁶ For this reason, it has been considered as a structuralist tendency in the strictest sense of the term “structure”. Aizpitarte operates out of sign-based codes and, in this case, as in many others, he turns to the aforementioned quote in order to generate, through this, new interpretations and confrontations. Here, the selection of the format is essential, given that it serves as an aid to connecting the video discipline to that of spatial forms, and more specifically to two properties underlying one another: time and speed. The public is invited to be witness to the enigmatic geometric event, which is revealed as the echo of an image in ancestral memory, historically customised or by the resonances of an unpredictable future. *Gen* (Gene) situates us in a compendious time which searches for interaction in the mental connections between science fiction, esotericism and the element of sculpture.

Zuhar Iruretagoiena won the Gipuzkoa New Artists’ Contest in 2011 with a photographic installation which was based on an act suggested to a group of her friends to locate themselves in relation to a painting which had to be hanging on the wall. However, this artist from Zarautz was trained in sculpture and she herself admits that she was heavily influenced by Angel Bados. With *ANTI-after T. B.* in 2004, Sergio Prego resumed questions about the white cube, spatial work and the body which he had been developing since the 1960s and 1970s in a work based on making some friends walk over murals in the Rekalde exhibition hall, probing gravity by introducing the idea of real time and delayed time as in a dystopian vision of the white cube. In 2012, Iruretagoiena presented *Vexations*, made up of photographs, vid-

a un cuadro que debía ser colgado en la pared. Sin embargo, la formación de esta artista de Zarautz es escultórica y, según ella misma reconoce, muy influenciada por Ángel Bados. En el año 2004 Sergio Prego retoma con *ANTI-after T. B.* cuestiones sobre el cubo blanco, el trabajo espacial y el cuerpo que venían fraguándose desde los sesenta y setenta a partir de una obra basada en hacer caminar a unos compañeros sobre los muros de la sala Rekalde tentando a la gravedad e introduciendo la idea de tiempo real y tiempo en diferido como en una visión distópica del cubo blanco. En 2012 cuando Zuhar presenta en la misma sala *Vexations*, compuesto de fotografías, el vídeo, un vinilo, bocetos-collage y unos moldes correspondientes a las planchas originales de la acción que llevó a cabo en Hendaya. Hay en el aire que físicamente rodea esta acción, donde la tensión y la violencia se repiten de la misma manera que la partitura se convierte en una plegaria o una penitencia, una suerte de vacío cuya densidad es tan pesada como la propia escena *provocada*. A través de este trabajo la artista demuestra cómo por medio del video se puede investigar de forma colateral en la redefinición del espacio escultórico.

Por otra parte, el castigo que recuerda a la obra de *La piñata* de Teresa Serrano se entronca en una larga tradición de mujeres performers que buscan a través del cuerpo reivindicar formas de dolor o violencia. Aquí el pacto para la acción consistía en lanzar a los músicos contra la parrilla de los bomberos, siendo la propia autora quien se encarga de ejercer de agente castigador. En un recién terminado texto de Francisco Javier San Martín, resalta esto mismo afirmando que “la autorrepresentación de la vejación funciona como signo y antídoto de su cuerpo colonizado por

abiapuntu gisa, lankide batzuei, horman zintzilikatu behar zen koadro baten arabera koka zitezten eskatu zien; alabaina, Zarauzko artista horren formakuntza eskulturagintzakoa da eta, berak dioenez, Angel Bados-en eragin handia du. 2004. urtean, Sergio Prego-k, *ANTI-after T. B.* lanarekin, kubo zuriaren, espazio lanaren eta gorputzaren gaineko gaiak aztertzen ditu berriro; gai horiek hirurogei eta hirurogeita hamarrek hamarkadetatik ziren mahai gainean, lankide batzuk Rekalde aretoaren hormen gainean ibilaraztean oinarrituriko lan batetik abiatu; lan horretan, grabitatearekin jolasean, benetako denbora eta geroraturiko denboraren ideia sartzen da, kubo zuriaren ikuspegi distopiko batean bezala. 2012. urte horretan aurkeztu zuen Zuharrek, areto berean, *Vexations* lana; argazkiz, bideoaz, binilo batez, zirriborro-collageez eta Hendaian egin zuen ekintzaren jatorrizko xafra batzuen molde batzuekin osatua da. Ekintza horren inguru fisikoko airean –non tentsioa eta indarkeria errepikatzen diren, partitura oitotza edo penitentzia bihurtzen den bezala– halako hutsarte moduko bat dago, zeinaren dentsitatea, *eraginko* antzezlanarena berarena bezain astuna baita. Lan honen bitartez, artistak erakusten du nola bideoaren bidez, alboko moduan iker daitekeen, eskultura-espazioaren berdefinizioan.

Beste alde batetik, zigorra, Teresa Serrano-ren *La piñata* obra gogora ekartzen duen zigorra, emakume performerren tradizio luze batean da kokatua; emakume horiek, gorputzaren bitartez, oinaze edo indarkeria formak errebindikatzen dituzte. Hemen, ekintzarako ituna zen musikoak suhiltzaileen grise-laren kontra botatzea; egileak berak hartzen du zigortzaile zeregina. Amaitu berri duen testu batean, Francisco Javier San Martín-ek hori bera azpima-

eo, a vinyl, collage-sketches and some moulds that were part of the original act she undertook in Hendaia (Hendaye), in the same exhibition hall. There is, in the air surrounding this act, in which tension and violence are repeated in the same way as a musical score is converted into a prayer or a penance, a kind of emptiness whose density is as heavy as the *provoked* scene itself. Through this work, the artist demonstrated how, through the medium of video, one can investigate the redefinition of the space of sculpture in collateral fashion.

Meanwhile, the punishment, which recalls the work *La piñata* by Teresa Serrano, is related to a long tradition of women performers who seek to protest about forms of pain and violence through their bodies. Here the pact on which the act is based consists of throwing the musicians against the fire-fighter's grill, with the author herself in charge of portraying the role of agent punisher. In a recently finished text, Francisco Javier San Martín highlights this same thing, arguing that "the self-representation of humiliation functions as a sign and antidote of a body colonised by patriarchal power and the artist assumes the role of scapegoat. Yet in this piece, Zuhar has decided, in a decidedly post-feminist gesture, that she will exercise the violence on others". Like them, she uses video as a register, but in contrast to previous works, it is the woman who takes control of the situation and violates the control, a control that is also exercised through the tension which she provokes in the spectator.

From Saioa Olmo's best known project, *Emancipator Bubble* (2000-2005), an inflatable dwelling to be installed in parents' homes surrounded by a large communicational and marketing device, based on an idea by Alex Mitxelena and Hugo Olaizola which was developed with production by Amasté, to *Wiki-historias*, which was creat-

el poder patriarcal y la artista asume el papel de chivo expiatorio. Pero en esta pieza, Zuhar ha decidido, en un gesto decididamente post-feminista, ejecutar ella la violencia sobre otros". Como ellas, utiliza el vídeo como registro, pero a diferencia de obras anteriores, la mujer es la que toma el dominio de la situación e infringe el control, un control que también ejerce a través de la tensión que provoca en el espectador.

Desde sus proyectos más conocidos *Emancipator Bubble* (2000-2005), un habitáculo hinchable para instalarse dentro de las casas de los padres rodeado de un amplio dispositivo comunicacional y de marketing, basado en una idea de Alex Mitxelena y Hugo Olaizola que desarrolló con la producción de Amasté, a *Wiki-historias*, que nace en 2008 con la intención de plantear una reflexión desde un punto de vista de género sobre los modos de construcción de la historia del arte contemporáneo en el entorno vasco, y de ofrecer una plataforma digital como experimento para nuevas formas de construir la(s) nueva(s) historia(s), más plural y colaborativa, partiendo de los relatos de sus propias protagonistas, la labor de Saioa ha sido muy extensa. Definida por su carácter participativo y colaborativo y vinculado casi siempre a una línea de investigación donde la identidad colectiva y el territorio adquieren un sentido protagónico. Así, su trabajo es un ejemplo paradigmático como metodología, contenidos y modos de monitorizarlos. En *Participatory Art and the Politics of Spectatorship* de Claire Bishop encontramos uno de los escasos estudios sobre el panorama histórico y teórico del arte comprometido socialmente participativo, conocido en los EE.UU. como una "práctica social". En el libro a través de diversos ejemplos insiste en cómo el discurso del espectáculo "ha contribuido a una

rratzen du, esanez: "Laidoaren autoantzeztea zeinu eta antidoto da, botere patriarkalak kolonizaturiko gorputzarentzat eta artistak pagaburu papera bere egiten du. Baina artelan honetan, Zuharrek erabaki du, feminismo-osteko keinu batean, bera aritzea indarkeriaz, besteen gainean". Haiek bezala, bideoa erabiltzen du euskarri gisa, baina aurreko lanetan ez bezala, honetan emakumeak du egoera eskupean eta kontrola du, baita ikuslearengan sortarazten duen tentsioaren bidez ere.

Haren lanik ezagunena, *Emancipator Bubble* (2000-2005), barnealde puzgarri bat da, gurasoen etxe barneetan kokatzeko, komunikazio eta marketing tresneria handi batez inguraturik; Alex Mitxelena eta Hugo Olaizolaren ideia batean oinarriturik, Amasté-ren ekoizpenarekin garatu zuen. *Wiki-historias*, berriz, 2008an sortu zuen, euskal inguruneko gaur egungo artearen historia eraikitzeke moduen gaineko gogoeta bat plazaratzeko, generoaren ikuspegitik, bai eta plataforma digital bat eskaintzeko ere, historia berria(k) eraikitzeke modu berriak, modu anitzago eta lankidetzakoagoak, sortzeko esperimendu gisa, protagonista direnen kontakizunetatik abiatuz. Bi lan horien artean, Saioak hainbat eta hainbat lan egin du. Lan horien ezaugarria partekatze eta lankidetzatza lanak izatea da; ia beti nortasun kolektiboa eta lurraldea protagonista dituen ikerketa ildo bati lotua da Saioaren lana. Halatan, bada, haren lana paradigmazko eredu da, metodologiaren aldetik, edukien aldetik eta eduki horien monitorizatzeko moduen aldetik. *Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Claire Bishop-en lanean aurki dezakegu, gizartearen parte hartzeari zabalduko arte engaiatuaren –Estatu Batuetan, "gizarte jarduera" gisa ezagun denaren– historia

ed in 2008 with the aim of suggesting a reflection from a gender perspective on the methods of constructing the history of contemporary art in the Basque context, and of offering a digital platform as an experiment for new forms of constructing new, more diverse and collaborative history/ies, based on the stories of her protagonists themselves, Olmo's work has been very extensive. Defined by its participative and collaborative nature and linked almost always to a line of research in which collective identity and territory acquire a leading sense. As a result, her work is a paradigmatic example of methodology, contents and different ways to monitor them. In *Participatory Art and the Politics of Spectatorship* by Claire Bishop we find one of the few studies of the historical and theoretical panorama of participative socially committed art, understood in the USA as "social practice". Through diverse examples, the book shows how the discourse of spectacle "has seen a renewed affirmation of collectivity and a denigration of the individual".¹⁷ With *Hamaika urte dantzán* (Eleven years in dance), Olmo makes use of video as a communication and archival reference device in such a way that she practices deconstruction and construction simultaneously, she says, "to deconstruct that experienced in order to construct it again in the present. It is the action of constructing a house on the one hand while simultaneously demolishing it on the other". At the same time, this work helps us to put ourselves in the context of how collective and relational creative activity was approached in the Basque Country in the early 2000s.

Collaborating with one another since 2001, Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum use video, actions, a publishing base and installation to create projects in which the capacity to work on the individual and communities is explored in the context of special social and political climates. The practice of this barely limits the confines of

renovada afirmación de la colectividad en perjuicio de trabajos mas individuales"¹⁷

Con *Hamaika urte dantzán* Saioa hace uso del vídeo como dispositivo de comunicación y archivo referencial de forma que practica la deconstrucción y construcción simultánea: "deconstruir lo vivido para volver a construirlo en el presente. Es la acción de construir una casa por un lado mientras se desmonta simultáneamente por el otro", afirma la autora. A la par este trabajo nos sirve para ponernos en situación de cómo se abordó la creación colectiva y relacional en el País Vasco a comienzos de la primera década de los dosmil.

Colaborando desde el año 2001, Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, emplean el vídeo, las acciones, el soporte editorial y la instalación para crear proyectos en los que se explora la capacidad de obrar del individuo y las comunidades en el contexto de climas sociales y políticos concretos. Su práctica apenas se limita a los confines del estudio, el campo de trabajo es el espacio público y los contextos sociales en su significado más extenso. En varios de sus proyectos han encontrado en la noción del artista trabajando en el estudio un terreno fértil donde explorar y redefinir la relación entre el artista y la sociedad. Así *Produciendo tiempo entre otras cosas*, por ejemplo, es un proyecto presentado para el espacio Laboratorio 987 del MUSAC en León, en el cual se centran en los valores cambiantes del trabajo y la propiedad, examinando las posibles lecturas alternativas, tanto políticas como personales, de un mismo legado cultural. Para el proyecto *Work in progress* toman el trabajo del artista como marco de referencia y lo juxtaponen con otras ocupaciones. Así investigan cómo la

eta teoriakzko panoramaren gaineko azterketa eskas horietako bat. Liburuan, adibidez adibide, erakusten digu nola ikuskizunaren diskurtsoak "kolektibotasunaren baieztatze berri bat lagundu duen, bakarkakoago lanen kaltetan".¹⁷

Hamaika urte dantzán lanarekin, Saioak bideoa, komunikazio tresna gisa eta erreferentzia artxibo gisa erabiltzen du; hartara, deseraikitzea eta eraikitzea aldi berean egiten ditu "biziturikoa deseraiki eta orainean berreraiki. Etxe bat alde batetik eraiki eta, aldi berean, beste aldetik eraitea da", dio egileak. Lan horrek balio digu, halaber, Euskal Herrian, bi milakoen lehen hamarkadaren hastapenean, sorkuntza kolektiboari nola ekin zitzaion uler dezagun.

2001. urtetik elkarlanean, Iratxe Jaio eta Klaas van Gorkum, bideoaz, ekintzez, argitaratze euskarriaz eta muntaduraz baliatzen dira, norbanakoak eta erkidegoek, gizarte giro eta giro politiko jakinetan duten aritzeko ahalmena esploratzen duten proiektuak sortzeko. Haien jarduna estudiotik harago doa; lan alorra leku publikoa dute, gizarte testuinguruak dira, haien esanahi zabalenean. Haien zenbait lanetan, estudioan ari den artistaren ideian lur gizona aurkitu dute, artistaren eta gizartearen arteko harremana esploratu eta berdefinitzeko. Halatan, bada, *Produciendo tiempo entre otras cosas* izenekoa, esate baterako, Leongo MUSAC museoaren Laboratorio 987 espazioarentzat prestatutako proiektua dute; bertan lan eta jabego kontzeptuen balio aldakorak lantzen dituzte; kultura ondare batek eman ditzakeen irakurketa alternatiboak, hala politiko nola pertsonalak, aztertzen dituzte. *Work in progress* proiekturako, berriz, artistaren lana erreferentziatzat hartu eta beste egitekoekin alderatzen dute. Halatan aztertzen dute arte-

the study, with the field of work being the public space and social contexts in their widest sense. In several of their projects they have found, in the notion of the artist working in a studio, fertile terrain in which to explore and redefine the relationship between artist and society. Thus, for example, *Produciendo tiempo entre otras cosas* (Producing time amongst other things) was a project presented for the space Laboratorio 987 at the MUSAC in León, in which they focused on the changing values of work and property, examining possible alternative interpretations, both political and personal, of the same cultural legacy. For the project *Work in progress*, they take the artist's work as a frame of reference and juxtapose it with other occupations. They therefore investigate the contribution that artistic practice might make to the general understanding of work in this context of financial crisis and high levels of unemployment, as well as subverting this understanding and transforming it into a reflection on artistic work itself. The investigation they have undertaken in recent months reveals how work traditionally undertaken by housewives in the town of Markina, which they see in the flexibility of working hours as an attractive form of complementing their income, has gradually changed in recent years due to the growing presence of immigrants from Moldavia and Romania as competition. Often the women meet in houses, front doors, garages and locales on the ground floors of buildings in order to collectively carry out the arduous and intensive labour of, for example, trimming excess pieces of rubber which come from industrial moulds. This form of work seems to be reminiscent of the old tradition of group weaving, with the difference that the resulting products of these workshops are abstract and unrecognisable forms, high tech parts used in cars and machines. The work is formulated with this video and a series of documents and complementary material.

contribución que la práctica artística puede hacer al entendimiento general del trabajo en este contexto de crisis financiera y altas tasas de desempleo, además de subvertir este entendimiento y transformarlo en una reflexión sobre la obra artística misma. La investigación que han llevado a cabo en estos meses revela cómo el trabajo realizado tradicionalmente por las amas de casa del pueblo de Markina, que ven en la flexibilidad de horas laborables una forma atractiva de complementar los ingresos, se han alterado paulatinamente en los últimos años por el incremento de la presencia de inmigrantes de Moldavia y Rumanía en competencia. Muchas veces, las mujeres se reúnen en casas, portales, garajes y locales de los bajos de los edificios para desempeñar colectivamente la ardua e intensiva labor de, por ejemplo, recortar los excesos de las piezas de gomas que salen de los moldes industriales. Este medio laboral parece una reminiscencia de la antigua tradición de hilar en grupo, con la diferencia de que los productos resultantes de estos talleres son formas abstractas e irreconocibles, partes de la alta tecnología utilizada en coches y máquinas. La obra se formaliza con este vídeo y una serie de documentos y material complementario

gintzak lana, oro har, ulertzeko moduan nola lagun dezakeen, finantza krisi eta langabezia maila handiko garaiotan; horrez gain, ulertze hori gainazpikatzen dute eta artelanaren beraren gaineko gogoeta dute bihurtzen. Hilabete hauetan egin duten ikerketak erakusten digu nola Markina herriko etxekoandreak egin ohi zuten lana –haiek lan orduen malgutasunean diru-sarrerak osatzeko modu erakargarria ikusten zutelarik– pixkanaka aldatzen joan den, azken urteotan, Moldaviako eta Errumaniako etorkin gero eta gehiago baitira herrian eta lehian baitira haiekin. Emakumeak, maiz, etxeetan, atarrietan, garajeetan eta eraikinen behealdeko lokaletan biltzen dira, elkarrekin lan gogor eta etengabeko bat egiteko, hala nola, industria moldeetatik ateratzen diren gomazko piezen babak berdintzea. Lan ingurune horrek, taldean iruteko behialako tradizioaren kutsua du, baina lantegi horietatik ateratzen diren ekoizpenak forma abstraktuak, ezagutu ezinezkoak dira, auto eta makinetan erabiltzen den goi teknologiako zatiak. Artelana, bideo horrekin eta dokumentu zenbait eta material osagarriarekin osatua da.

“It is incorrect to say that sculpture is the art of space and film the art of time. Language as an expression of all the arts is produced by a game of combinations of space with time. There are styles in expression, which sometimes pronounce space more, when they advocate more what they measure than what they recount. And other times, one must worry more about recounting than measuring, and this style of recounting is not measured (out of space) or one should measure it or pronounce it out of time. When the experimental attention of the artist is translated from one style to another, the aesthetically responsible artist does not change, either on a whim or due to fatigue, nor to see change in the rest. The responsible artist takes care (beforehand) to reduce expression in his style to zero, to dismantle the combination of space and time in expression. The current tendencies express out of time, informally. Previously, we were expressing formally, out of space. My experimental caution has been extinguished through to a final zero, previous experimentation within spatialist tendencies. As I no longer need to experiment, I abandon the statue and choose to speak about the major technique of film. I am proceeding then through continuity, through logical experiment, in creative responsibility and not on a whim”.

Jorge Oteiza, interview for the journal Noray no. 1 (San Sebastián, May 1963), pp. 47-49.

“Es incorrecto decir que la escultura es arte del espacio y el cine arte del tiempo. El lenguaje como expresión en todas las artes se produce por un juego de combinaciones del espacio con el tiempo. Son los estilos en la expresión, que unas veces pronuncian más el espacio, es cuando razonan más lo que miden que lo que cuentan. Y otras veces hay que preocuparse más en contar que en medir, y este estilo de contar no se mide (desde el espacio) o hay que medirlo o pronunciarlo desde el tiempo. Cuando la atención experimental del artista se traslada de un estilo a otro, el artista estéticamente responsable no cambia ni por capricho ni por cansancio, ni por ver cambiar a los demás. El artista responsable cuida (antes) de reducir a cero la expresión en su estilo, de desmontar la combinación de espacio y tiempo en la expresión. Las tendencias actuales se expresan desde el tiempo, informalmente. Anteriormente nos hemos estado expresando formalmente, desde el espacio. Mi cuidado experimental ha sido apagar hasta un cero final la experimentación anterior dentro de las tendencias espacialistas. Como no preciso ya de experimentar, abandono la estatua y elijo para hablar la técnica masiva del cine. Estoy procediendo pues por continuidad, por lógica experimental, en responsabilidad creadora y no por capricho”.

Jorge Oteiza, entrevista para la Revista Noray n 1, mayo de 1963, San Sebastián, pg.47-49

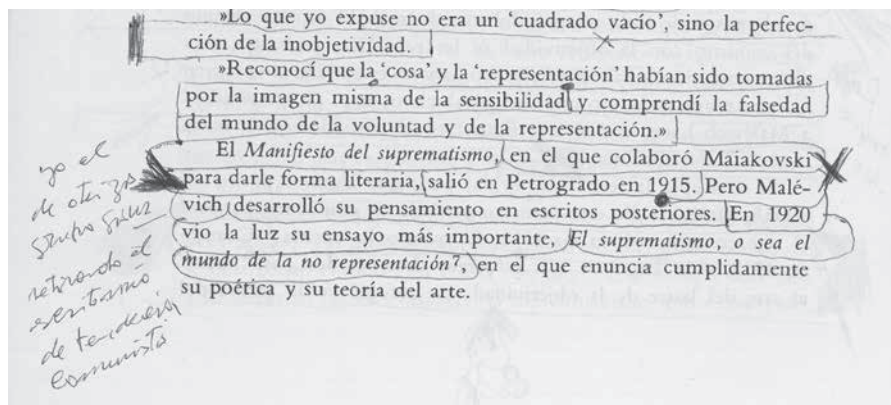
“Ez da zuzena eskultura espazioaren artea eta zinema denboraren artea direla esatea. Mintzaira, adierazle gisa, arte orotan, espazioaren eta denboraren arteko joko batez sortzen da. Adierazpidearen estiloek dute, batzuetan espazioa markatzenago, neurtzen dutenari kontaktan dutenari baino areago begiratu; beste batzuetan, aldiz, kontaktuari neurtzeari baino areago behar zaio begiratu; kontaktzeko azken modu hori ez da neurtzen (espaziotik), edo denboraren arabera neurtu edo esan beharrekoa da. Artistaren espermentazio arreta estilo batetik bestera aldatzean, estetikoki arduratsu den artistak ez du, besterik gabe, apetak hala emanik, aldatzen, ez eta nekeak eraginik ere, ez eta besteak aldatzen ikustearren ere. Artista arduratsua saiatzen da, bere estiloaren adierazpidea zerora mugatu baino lehen, adierazpidean, espazioaren eta denboraren arteko joko eraisten. Gaurko eguneko joerak denboraren arabera adierazi ohi dira, informalki. Lehen, adierazpen formalak egiten ibili gara, espazioaren araberakoak. Nire espermentazio zaintza izan da azken zero bateraino itzaltzea, joera espaziozaleen barneko lehengo espermentazioa. Dagoeneko, espermentatu beharrik ez dudanez, estatua laga eta, mintzatzeko, zinemaren teknika masiboa dut hautatzen. Jarraituki ari naiz, hortaz, espermentazio logikaz, arduraz sortzailearekin eta ez apeta hutsez”.

Jorge Oteiza, Noray kazetarekiko solasaldia, 1963ko maiatza, 1. zbk. Donostia 47-49 orr.

1.6 Bibliografía / Bibliografía / Bibliography

- ¹ Aguirre Baztan, Ángel (1994). *Estudios de Etnopsicología y etnopsiquiatría*. Barcelona: Ed. Boixareu Universitaria Marcombo.
- ² Plazaola, Juan (2003). *Escultores vascos en el siglo XX*. Lasarte: Ostoa.
- ³ Caro Baroja, Julio (1979). *Sobre el concepto del arte vasco en Memoria Erakusketa – 79*. Bilbao: Instituto de Arte y Humanidades, Fundación Faustino Orbegozo.
- ⁴ Cameron, Dan (1994). *Cocido y crudo*. Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid.
- ⁵ Aguirre, Peio (2004). *MMIV.Gure Artea . Euskal Teknika/Técnica Vasca*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco.
- ⁶ Archivos colectivos (2010). Disponible en <http://vimeo.com/19452447>
- ⁷ Castro Flórez, Fernando (2004). *La comunidad del vacío en Constelación Gaur. Una trama vanguardista del arte vasco*. Vitoria-Gasteiz: Caja Vital Kutxa.
- ⁸ Díaz Cuyas , José Manuel (2003). *Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español en Desacuerdos 1*. San Sebastián: Arteleku- Diputación Foral de Gipuzkoa, el Museu d’Art Contemporani de Barcelona-MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA.
- ⁹ Bakedano, José Julian (2006). *Las artes de la luz: el cine y la fotografía vascas en la época del franquismo en Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales (25)*. Donostia-San Sebastián:Eusko Ikaskuntza.
- ¹⁰ Aramburu, Nekane y T. Mori, Carlos (2011). *Caras B del Videoarte en España*. Madrid: AECID. Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación.
- ¹¹ Amón, Santiago (1979). *Notas para una aproximación a “Erakusketa”*. Erakusketa 79. Pintura Escultura. Bilbao: Fundación Faustino Orbegozo/Subdirección General de Museos. Ministerio de Cultura.
- ¹² Moraza, Juan Luis (2006). *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*. Donostia: Eusko Ikaskuntza. Donostia (25), 76.
- ¹³ San Martín, Francisco Javier (1996). *Diez años de exposiciones 1980-1990 en Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros, tomo III*. San Sebastian: Vital Kutxa, Bizkaia Kutxa.
- ¹⁴ Arregui, Joseba (1984). *Introducción al catálogo de los Premios Gure Artea en Gure Artea 84*. Bilbao: Edita Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
- ¹⁵ Ross, David (1973). London: *Introduction to Art + Cinema*, vol. 1, 1.
- ¹⁶ Marchan Fiz, Simón (2008). *El discreto encanto de la tecnología. Artes en España*. Badajoz: Claudia Giannetti. Ministerio de Cultura: SEACEX; Badajoz: MEIAC.
- ¹⁷ Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

Apéndice 1



© AMR

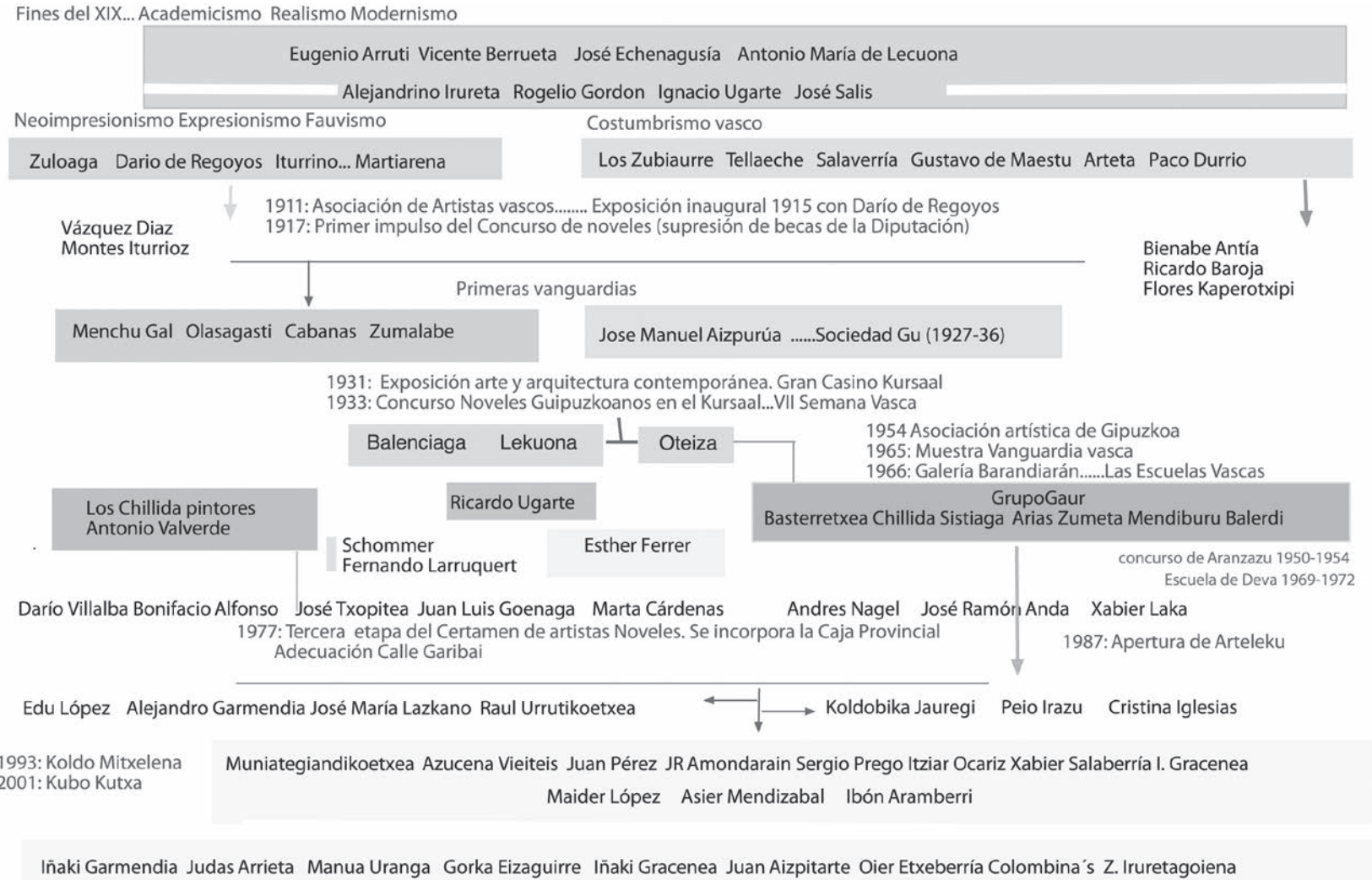
Apéndice 2

Cronología subjetiva de las muestras tomadas como hitos referencias internacionales sobre la evolución de arte vasco

1937	Exposición Universal de París
1951	Primera Bienal Hispanoamericana, en la sala 32 del Palacio de exposiciones del Retiro. Madrid
1954	II Bienal Hispanoamerica en la Habana
1955/56	III Bienal. Barcelona y Ginebra
1970	Exposición de arte vasco en México
1971	<i>50 años de pintura vasca (1885 – 1935)</i> . Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid
1972	Encuentros de Pamplona. Muestra de Arte Vasco Actual
1976	<i>Vanguardia artística y realidad social</i> . Bienal de Venecia (1936-1976) <i>Art Basc 76/Euskal Ertia 76</i> . Galería Toten. Barcelona
1978	<i>Euzkadi en la Pintura</i> . Galería Arteta y Art Centrum de Praga
1979/80	<i>Erakusketa. Pintura-Escultura</i> . Palacio de Velázquez en Madrid
1980	<i>Erakusketa 1980. Pintura-Escultura</i> en la Fundación Joan Miró. Barcelona
1984	<i>Three Basque Sculptors</i> . Chicago
1985	<i>Mitos y delitos</i> . Metronom (Barcelona) y CAM (Bilbao)
1988	Oteiza. Bienal de Venecia
1996	<i>Travesías liminares</i> . Roma, Madrid, París
1998	<i>El paquete vasco</i> . Itinerante por varios lugares
1999	<i>Transexual express</i> . BilbaoArte
2000	<i>La torre herida por el rayo: Lo Imposible como Meta</i> . Museo Guggenheim Bilbao Exposición en Kutxaespacio XV congreso sobre Ciencia y Cultura Vasca. Donostia
2001	Javier Pérez / Ana Laura Aláez. 49 bienal de Venecia
2001/02	<i>Gaur, Hemen, Orain</i> . Museo de Bellas Artes de Bilbao
2003	<i>Bad Boys</i> . 50th Venice 2003 Biennale. Estación Central de Correos de Rialto
2007	<i>Incógnitas, cartografías del arte contemporáneo en Euskadi</i> . Museo Guggenheim. Bilbao
2007/08	<i>Chacun à son goût</i> . Museo Guggenheim Bilbao

Apéndice 3

Aproximación a la evolución del arte guipuzcoano





Relación de obras y sinopsis

Obren zerrenda eta laburpena

List of works and synopsis





2.1 Relación de obras / Obren zerrenda / List of works

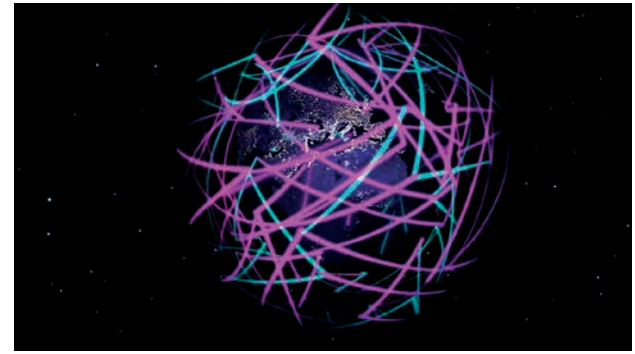
- *Pilota girls*. **Sra. Polaroida** (Alaitz Arenzana y María Ibarretxe)
- *Hacia la luz y los vegetales*. **Colombina** (Larraitz Torres y Sandra Cuesta)
- *Shipwreck with Spectator*. **Ixone Sadaba**
- *Postcity*. **Aitor Lajarin**
- *Gen*. **Juan Aizpitarte**
- *Vexations*. **Zuhar Iruretagoiena**
- *Hamaika urte dantzan*. **Saioa Olmo**
- *Work in progress*. **Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum**

Comisariado: **Nekane Aramburu**

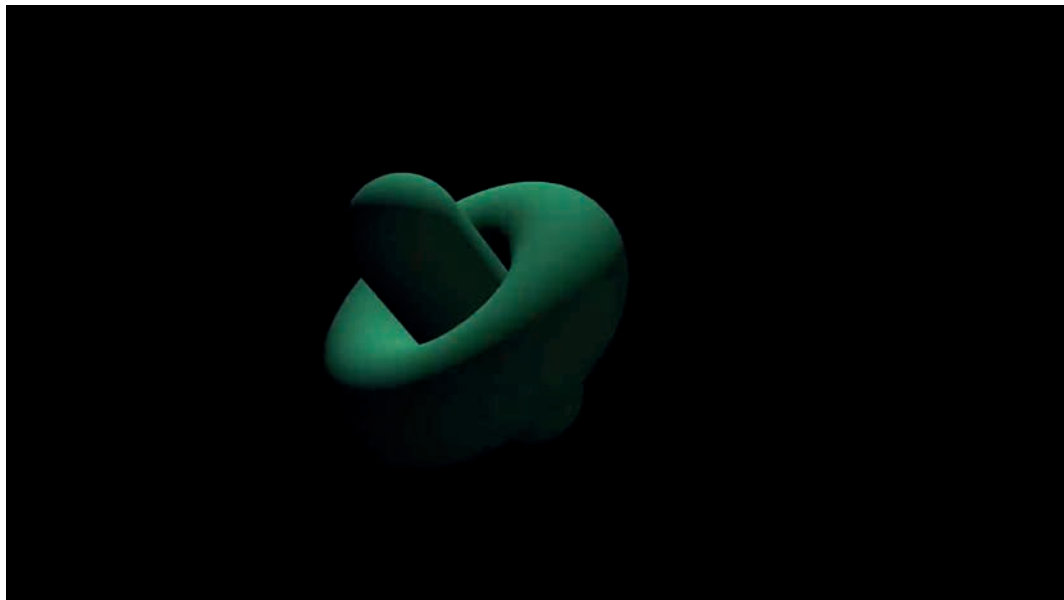




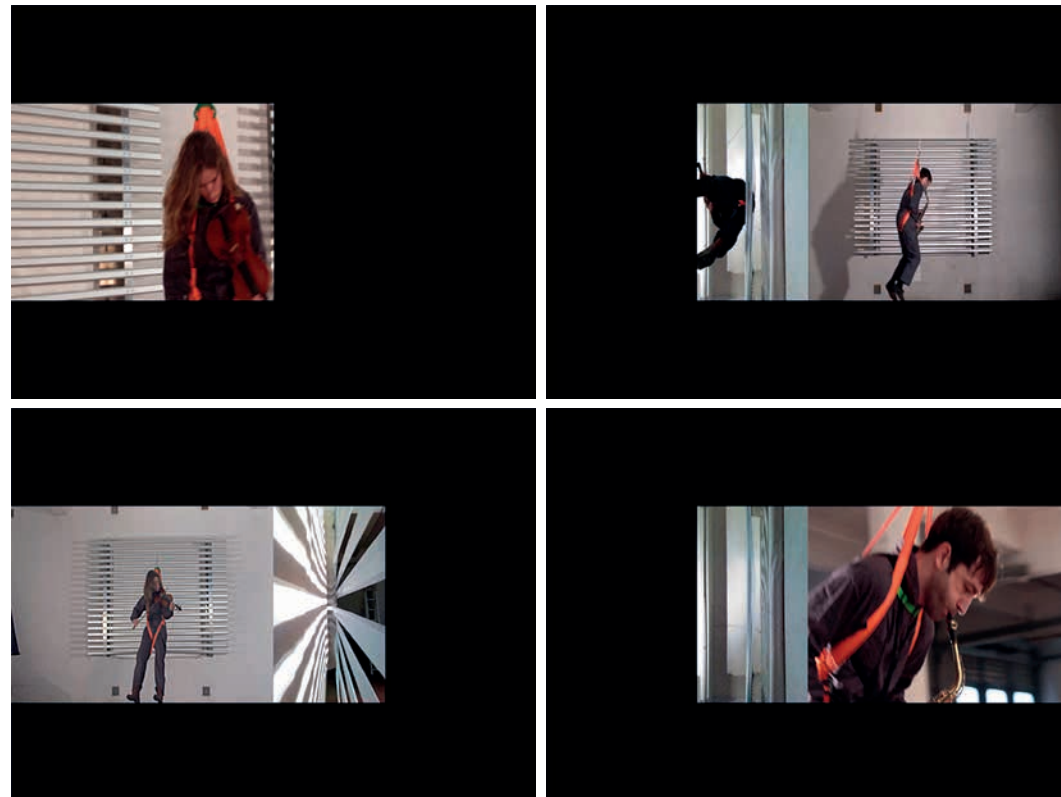
Shipwreck with Spectator
Ixone Sadaba
Año: 2008. Duración: 17'



Postcity
Aitor Lajarín
Año: 2010. Duración: 17'



Gen
Juan Aizpitarte
Año: 2013. Duración: 7'



Vexations
Zuhar Iruretagoiena
Año: 2012. Duración: 23'



2.2 Sinopsis

Pilota girls

Sra. Polaroiska (Alaitz Arenzana y María Ibarretxe). Año: 2012. Duración: 5'

La cámara sigue a una chica vestida con pantalones y camiseta en una actitud masculinizada haciendo las funciones de pelotari jugando al tradicional deporte vasco de pelota mano por diversas calles del *downtown* de la ciudad de Bilbao. Pasa por comercios, bancos, muros, instituciones, coches, etc, en un juego de rebotes reflejos, espejos y cristales.

Haciendo uso del lenguaje del videoclip y el cine, las creadoras cuestionan estereotipos, con un gesto metafórico, audaz y subversivo, mediante la puesta en escena de una protesta en un mundo en mutación trepidante enfatizado por la canción que interpreta una de las propias artistas y el ritmo rápido de las imágenes enlazadas. Su posicionamiento se dirige de frente al contexto local por medio de la significación del juego de la pelota y la propia localización en las calles de Bilbao como lugar cosmopolita.

Hacia la luz y los vegetales

Colombinaás (Larraitz Torres y Sandra Cuesta). Año: 2012. Duración: 20'

Este vídeo es una *road movie* donde dos mujeres son las protagonistas, voz y acción, imagen y posicionamiento creativo y existencial. Como un todo final, la obra sinteti-

2.2 Laburpena

Pilota girls

Sra. Polaroiska (Alaitz Arenzana eta María Ibarretxe). Urtea: 2012. Iraupena: 5'

Kamera neska bati jarraitzen zaio; neska galtzetan eta kamisetaz jantzirik da, jarrera maskulino batean eta esku pilotari ari den pilotari itxurak eginez, Bilboko erdialdeko zenbait kaletan. Korritzen ditu saltokiak, bankuak, hormak, erakundeak, autoak, eta abar, punpen, islen, ispiluen eta beiren joko batean.

Bideoklipen eta zinemaren mintzaira baliatuz, sortzaileek estereotipoak zalantzan jartzen dituzte, metaforazko keinu ausart eta subertsibo batez, protesta bat antzezten baitute, bizi-bizi aldatzen ari den mundu batean; mundu hori nabarmentzen dute artistetako batek abesten duen abestiak eta elkarrizketari irudien erritmo lasterrak. Zuzen-zuzenean tokiko testuinguruan kokatuak dira eta hari erreferentzia egiten diote, pilotaren jokoaz eta Bilboko kaleak hautatuz, toki kosmopolita gisa.

Hacia la luz y los vegetales

Colombinaás (Larraitz Torres eta Sandra Cuesta) Urtea: 2012. Iraupena: 20'

Bideo hori *road movie* bat da, bi emakumezko protagonistekin; haiek dituzte ahotsa eta ekintza jartzen, haiek irudia eta jarrera sortzaile eta existentziazkoa. Azken osotasun

2.2 Synopsis

Pilota girls

Sra. Polaraiska (Alaitz Arenzana and María Ibarretxe). Year: 2012. Duration: 5'

The camera follows a girl wearing trousers and a shirt acting in a masculinised way, undertaking the tasks of a pelota player, playing the traditional Basque sport of *pelota* (handball) through different streets in downtown Bilbao. She passes by shops, banks, walls, institutions, cars, etc. in a game of rebounding reflections, mirrors, and glass.

Using the language of video clips and film, the artists question stereotypes, with bold and subversive metaphorical gestures, by means of staging a protest in a world of frenetic mutation emphasised by the song performed by one of the artists herself and the rapid rhythm of the connected images. Its stance addresses the local context head on via the meaning of the game of pelota and the localisation itself in the streets of Bilbao as a cosmopolitan site.

Hacia la luz y los vegetales

Colombina's (Larraitx Torres and Sandra Cuesta)
Year: 2012. Duration: 20'

This video is a road movie in which two women are the main characters, the voice and the action, the image and the creative and existential position. As a final whole, the work synthesises,

za con carácter referencial la investigación del recorrido por las acciones, presentaciones, conciertos y dispositivos realizados por ambas como colectivo a lo largo de 2008-2011. Basado en las diferentes fases de trabajo teórico y acciones prácticas, el vídeo es tratado como una pieza de vídeo creación que relata un viaje. Conduce o encauza un relato continuo, abierto en diferentes direcciones registrando el *work in progress* en una narración continua. La memoria, el subconsciente y la alusión a toda una serie de referencias musicales y cinematográficas nos sumergen en túneles de realidad-ficción donde las narradoras son objeto y sujeto.

Shipwreck with Spectator

Ixone Sadaba. Año: 2008. Duración: 17'

Un grupo de actores, los estudiantes de arte y arte dramático de la ciudad de Halabja representan en un espacio natural de Iraq en el año 2008 una versión libre en kurdo del texto teatral original Peter Handke, escrito en 1960, *Insultos al público*.

Siguiendo la línea metateatral de la obra de Handke, Ixone Sadaba grabó por un lado a los alumnos representando la pieza y, desde otra perspectiva, la cámara tomaba referencia de lo que sucedía en el set completo. De esta manera, el vídeo que muestra editado en formato vertical refleja lo que sucede en un vídeo (cámara 1) sobre el otro (cámara 2) mientras que en el centro están los subtítulos, a lo que se añadiría un tercer punto de mira, el de espectador que se situará frente a él. Nuestra mirada es consciente de que no está asistiendo a una representación, sino a una auténtica acción donde se pretende subrayar la capacidad del lenguaje para imponerse sobre la realidad, a la que siempre acaba reconstruyendo según su propia subjetividad.

batzen moduan, obrak, erreferentzia moldean, laburtzen du bi-biek kolektibo gisa, 2008-2011 bitartean egin dituzten ekintza, aurkezpen, kontzertu eta muntaduren ikerketa. Lan teorikoaren eta ekintza praktikoen faseetan oin harturik, bideoa, bidaia bat kontatzen duen sorkuntza bideo baten moduan tratatua da. Kontakizun jarraitu bat biderratzten du, norabide zenbaitetara zabalik den kontakizun bat; work in progress delakoa kontakizun jarraitu batean emanez. Oroimenak, subkontzientek eta musika eta zinema erreferentzia segida bat azaltzeak errealitate-fikzio tuneletan sartzen gaituzte, non kontakizunak objektu nahiz subjektu baitira.

Shipwreck with Spectator

Ixone Sadaba. Urtea: 2008: 17'

Antzezle talde batek, Halabja hiriko arte eta antzerki ikasleek, 2008. urtean, Irakeko natura gune batean, Peter Handke-k 1960. urtean idatzirikoa *Publikumsbeschimpfung (Publikoari irainak)* antzerki lanaren bertsio libre bat antzeztzen dute, kurdueraz.

Handke-ren lanaren metantzerki ildoari jarraiki, Ixone Sadaba-k ikasleek obra antzeztzen grabatu zituen, alde batetik, eta beste ikuspuntu batetik, kamerak set osoan gertatzen ari zena hartu zuen. Horrela, formatu zutean erakusten duen bideoan agertzen dira, bideo batean gertatzen dena (1. kamera) bestean gertatzen denaren (2. kamera) gainean eta erdian azpitoluak; beste ikuspuntu bat ere gaineratu behar zaio horri guztiari, hau da, ikuslearena, bideoaren aitzinean jarririk. Gure soak argi du ez dela antzeztzen baten aitzinean, ezpada benetako ekintza baten aurrean, zeinean hizkuntzak errealitatearen gainetik nagusitzeko duen ahala azpimarratu nahi den eta nola errealitatea bere subjektibotasunaz berreraikitzen duen.

in the form of a reference, the research of the journey through the activities, presentations, concerts and devices undertaken by both of them as a collective during the period 2008-2011. Based on the different phases of theoretical work and practical activities, the video is treated as a piece of video creation which relates a journey. It drives or directs a continuous story, open in different directions, registering the work in progress in a continuous narration. Memory, the subconscious and the allusion to a whole series of musical and cinematographic references plunges us into tunnels of reality-fiction in which the narrators are object and subject.

Shipwreck with Spectator

Ixone Sadaba. Year: 2008. Duration: 17'

A group of actors, students of art and dramatic art from the city of Halabja, performs in a natural space in Iraq in 2008, a free version in Kurdish of the original theatrical text by Peter Handke, written in 1960, *Insults towards the public*.

Following the metatheatrical line of Handke's work, Ixone Sadaba recorded on the one hand the students performing the piece and from another perspective the camera took as its reference what was happening on the set as a whole. In this way, the video which appears edited in a vertical format reflects what happens in one video (camera 1) on top of another (camera 2) with subtitles in the middle, to which a third viewpoint should be added, that of the spectator who will face it. Our gaze is conscious of the fact that it is not present at a representation but at an authentic action where an attempt is made to underscore the capacity of language to prevail over the reality that always ends up being reconstructed according to its own subjectivity.

Postcity

Aitor Lajarin. Año: 2010. Duración: 17'

Obra de animación por ordenador que se presenta en diferentes capítulos bajo la forma de documental de ficción introducida por un falso narrador, David W. Deckard, que a modo de *clip* de varios *sketches* promocionales desglosa las cualidades y sus contradicciones de crecimiento, comunicación, multiculturalidad, grados sociales, injusticia, prácticas de control, etc, de una ciudad actual o futura. Constituida por iconos, logotipos, imágenes de los *mass media*, diagramas económicos manipulados, diseños inspirados en apropiaciones cinematográficas y trazos dibujados entre lo naif y el comic, esta ciudad funciona como un *collage* a modo de hipotético pastiche de Los Ángeles y otras urbes del espacio posmoderno y tardocapitalista, que aglutina algunos de los aspectos clave relacionados con los procesos de urbanización y reestructuración interrelacionados que se han estado produciendo a escala global en las ciudades en las últimas décadas y que son, al mismo tiempo, causa y efecto de los cambios en el paisaje político económico y social contemporáneo.

Gen

Juan Aizpitarte. Año: 2013. Duración: 7'

Un volumen en imagen de síntesis gira a partir de un extraño sonido a ritmo hipnótico, cambiando de forma ante la mirada del espectador. La obra se constituye como un laboratorio pre-*bigbang* que crea una visión verosímil de un mito esencial en el imaginario de la construcción cultural y que remite a raíces profundas e inconscientes del entorno vasco, el origen. Este cruce de propiedades entre fantástico y posible, nos sitúa en un no-lugar, donde un torus (el torus es un vórtice de energía en forma de donut que está dando vueltas constantemente desde dentro hacia afuera, como una voluta

Postcity

Aitor Lajarin. Urtea: 2010. Iraupena: 17'

Ordenagailu bidezko animazio lan hori zenbait kapitulutan da aurkeztua, fikziozko dokumental gisa, narratzaile faltsu batek, David W. Deckard izenekoak, azaldua; sustapen eske-tx zenbaiten klip moduan, gaur egungo edota etorkizuneko hiri baten gaitasunak eta kontraesanak banakatzen dituen (hedadurazkoak, komunikaziokoak, kultura aniztasunekoak, gizarte mailetakoak, justizia ezarenak, kontrol jarduerak, etab.). Ikonoak, logotipoak, komunikabideetako irudiez, maneiaturiko diagrama ekonomikoez, zineman oinarrituriko diseinuez eta naif eta komikiaren arteko marrazkiez osaturik, hiri hori collage moduko bat da, Los Angeles-en edota hondarreko kapitalismoaren espazio posmodernoko beste zenbait hiri handiren balizko pastiche moduan; mundu mailan, azken hamarkadotan, hirietan gertatzen joan diren hiritartze eta berregituratze prozesuekin loturiko funtsezko alderdietako batzuk biltzen ditu; prozesu horiek dira, aldi berean, gaur egungo paisaia politiko, ekonomiko eta sozialean eman diren aldaketen sorburu eta emaitza.

Gen

Juan Aizpitarte. Urtea: 2013. Iraupena: 7'

Trudi bat 3D formatuan, soinu arraro baten arabera, erritmo hipnotizatzaile baten arabera ari da jiraka; ikuslearen begiradaren aurrean formaz aldatzen doa. Obra pre-bigbang laborategia bihurtzen da eta kultura eraikiduraren irudimenean funtsezko den mito baten ikuspuntu sinesgarria sortzen du, euskal ingurunearen sustrai sakon eta inkontzienteetara darimana. Alegiazkoaren eta litekeenaren arteko ezaugarrien gurutzatze horrek ezleku batean jartzen gaitu, non "toru" batek (Torua energia zurrunbilo bat da, donut itxurakoa eta etengabe biraka ari dena, barnetik kanporantz, ke kiribil

Postcity

Aitor Lajarin. Year: 2010. Duration: 17'

Work of computer animation which is presented in different chapters through the form of a fictional documentary introduced by a false narrator, David W. Deckard, who, by means of clips of various promotional sketches, deconstructs the qualities of a current or future city and its contradictions of growth, communication, multiculturalism, social levels, injustice, control practices, etc. Made up of icons, logos, mass media images, manipulated economic diagrams, designs inspired by appropriations from films and outlines drawn somewhere between the naïve and the comic, this city functions like a collage by means of a hypothetical pastiche of Los Angeles and other large cities in the postmodern late-capitalist space which brings together some of the key aspects related to interrelated processes of urbanisation and restructuring which have been taking place on a global scale in cities in recent decades and that are, at the same time, cause and effect of the changes in the contemporary political, economic and social landscape.

Gen

Juan Aizpitarte. Year: 2013. Duration: 7'

A 3D figure spins around to a strange sound and hypnotic rhythm which changes form before the spectator's gaze. The work consists of a pre-big bang laboratory which generates a convincing vision of an essential myth in the imaginary of cultural construction and which goes back to the profound unconscious roots of the Basque setting. This intersection of properties between the fantastic and the possible situates us in a non-place in which a "torus" (a torus is a donut-shaped vortex of energy which spins around continuously from a centre outwards, like a spiral of smoke and because it is flexible, toroidal energy can take the shape of both a ring and a sphere) animates the relationships between form, space and time.

de humo. La energía toroidal, al ser flexible, puede tomar forma tanto de un anillo como de esfera) anima en su órbita las relaciones entre forma, espacio y tiempo.

Vexations

Zuhar Iruretagoiena. Año: 2012. Duración: 23'

Una doble pantalla nos muestra una acción violenta y aparentemente aséptica producida en lo que parece una performance programada con una puesta en escena muy controlada. En el proyecto la cuestión espacial, control de tiempos, cuerpos e imagen fue planificada de tal modo que escapara a la teatralizada para configurar un tiempo de escena que tuviera que ver con la instalación temporal, el pacto de una prueba de violencia. En un antiguo garaje de los bomberos de Hendaya la artista se encerró con una violinista y un saxofonista que, suspendidos del techo por medio de unos arneses, intentaban ejecutar una partitura mientras ella les lanza contra una estructura metálica. La partitura es *Vexations [Vejeciones]* del compositor francés Erik Satie que debía ser interpretada 840 veces seguidas. A su sonido se suma el producido por el choque de los cuerpos al golpear sus espaldas en la parrilla, mientras que las imágenes eran grabadas además con *iphones* que quedaban ocultos en las estructuras.

Hamaika urte dantzan (Once años en danza)

Saioa Olmo. Año: 2013. Duración: 20'

Una mujer joven, la propia autora, aparece realizando diferentes acciones sobre unos patines; colocando objetos, moviéndose a diferentes velocidades, haciendo piruetas... La música dirige el movimiento sobre los patines, a modo de baile. En ocasiones esta música es como banda sonora, tarareada por la patinadora, o escuchada únicamente por ella y no por quien visiona el vídeo. Mientras se sucede el

baten moduan; energia torikoa malgua denez, eraztun nola esfera itxurak har ditzake) bere orbitan forma, espazio eta denboraren arteko harremanak bultzatzen baititu.

Vexations

Zuhar Iruretagoiena. Urtea: 2012. Iraupena: 23'

Pantaila bikoitz batek indarkeriazko ekintza itxuraz aseptiko bat azaltzen digu, arras kontrolaturiko eszenaratze bat duen arte ekintza programatu bat dirudiena. Proiektuan espazioaren gaia, denboren, gorputzen eta irudiaren kontrola, antzetzutakoari ihes egiteko moduan planifikatu zen, denborazko muntadurarekin zerikusia lukeen eszena-denbora bat taxutzeko, indarkeria froga baten ituna litzatekeena. Hendaia suhiltzaileen garajea izan zen eraikin batean itxirik, artista biolin-jotzaile batekin eta saxofoi-jotzaile batekin aritzen da; haiek sabaitik zintzilik dira, uhaleria batzuen bitartez, eta partitura bat jotzen saiatzen dira, artistak metalezko egitura baten kontra botatzen dituen bitartean. Partitura Erik Satie musikari frantziarraren *Vexations [Laidoak]* obra da eta jarraian 840 aldiz jo behar zuten. Musikaren soinuari, gorputzek griselan jotzean egiten duten soinua gaineratzen zaio; bitartean, egituretan gorderiko *iphonekin* ere grabatzen ziren irudiak.

Hamaika urte dantzan (Once años en danza)

Saioa Olmo. Urtea: 2013. Iraupena: 20'

Emakume gazte bat, egilea bera, hain zuzen, irristailuen gainean ageri da, zenbait gauza egiten: gauzak jartzen, abiadura batean nola bestean ibiliz, dantzazko artaziak egiten musikak gidatzen du irristailu gaineko mugimendua, dantza moduan. Batzuetan, musika, hots banda gisa ageri da, irristalaria ahopeka abesten ari dena edo berak baizik entzuten ez duena, hau da, bideoa ikusten ari denak entzuten ez duena. Ibilbidean zehar, irudi zenbait ager-

Vexations

Zuhar Iruretagoiena. Year: 2012. Duration: 23'

A dual screen displays a violent and apparently aseptic act in what appears to be a programmed performance with a very controlled staging. In the project the spatial question, the control of times, bodies and image was planned out in such a way as to escape the theatricalised in order to configure a scenic time that might have something to do with temporal installation, the pact of a violent test. The artist locked herself away in an old firefighters' garage in Hendaia (Hendaye) with a violinist and a saxophonist who, hanging from the roof in harnesses, attempted to play a score whilst she pushed them against a metallic structure. The score is *Vexations*, by the French composer Erik Satie, which had to be played 840 consecutive times. To the sound of this was added that produced by the hitting of bodies as they banged their backs against the grill, whilst the images were recorded moreover with iPhones hidden in the structures.

Hamaika urte dantzan (Once años en danza)

Saioa Olmo. Year: 2013. Duration: 20'

A young woman, the author herself, appears and undertakes different activities on skates; placing objects, moving around at different speeds, performing pirouettes the music leads the movement on skates, like a dance. Occasionally this music is like a soundtrack, hummed by the skater, or only heard by her and not by the person watching the video. Whilst this journey takes place, a series of images in brief flashes superimposed on one another introduce episodic actions in which some public act projects begin to unfold, an intervention in spaces or projects of public participation which the artist has undertaken in the past twelve years, those in which her work has been diluted. Through this work she exorcizes her biography in order to impart it with a retrospective sense and subjective revision.

recorrido, se superponen una serie de imágenes en breves *flashes* que introducen acciones episódicas donde se comienza a desentrañar algunos proyectos de acción pública, intervención en espacios o proyectos de participación ciudadana, que son los que ha realizado la artista en los últimos doce años en los que su obra ha quedado diluida. A través de este vídeo exorciza su biografía para darle un sentido retrospectivo y de revisión subjetiva.

Work in progress

Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum.

Año: 2012-2013. Duración: 14'

Work in Progress se sumerge en la industria del caucho de Lea-Artibai, la comarca de donde proviene la familia de Jaio en el País Vasco. El vídeo recoge la producción en masa de piezas de caucho para coches, desde la línea de producción en una cooperativa de trabajadores a talleres subcontratados donde grupos de mujeres en condiciones precarias realizan los acabados a mano. Las escenas recuerdan tiempos preindustriales, cuando las mujeres se reunían en espacios domésticos para realizar labores manuales repetitivas. Pero en vez de hilar o arreglar las redes de pesca, hoy en día manipulan formas industriales abstractas sin ningún valor de uso directo para ellas. Los artistas intervienen directamente en este proceso que documentan, al contratar a un grupo de trabajadoras para reproducir cientos de pequeñas esculturas modernistas que evocan al “Laboratorio de Tizas” del escultor vasco Jorge Oteiza, un feroz crítico de la mercantilización del arte.

tzen dira, flash llabur batzuen segidan, zenbait gertakari agertzen dituztenak eta erakusten dizkigutenak artistak azken hamabi urteotan, haren obra urturik den hamabi urteotan, egin dituen publikoaren aitzineko ekintza proiektu zenbait, espazioetan eginiko esku hartze zenbait edota herritarren parte hartze proiektu zenbait. Bideo horren bitartez, bere biografiari arao egiten dio eta atzera begirako eta berrikusketa subjektiboko zentzua ematen.

Work in progress

Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum.

Año: 2012-2013. Duración: 14'

Work in progress zinema proiektu parte hartzailea da, Markina Xemein, Bizkaiko Lea Artibai eskualdean den herriko legez kanpoko kontratuen testuinguruan, non lanaren gaur egungo irudikapenak eta horien gizarte harremanak, erdi ezkutuko lanaren ikuspuntutik ikertzen baitira. Landa giroan kokaturik bada ere, industriak presentzia handia du herrian eta lanean diren biztanleen %50en enplegatzaile da. Kopuru horietan ez da, aldiz, agertzen, fabrika horien ekoizpenaren zati bat ekoizteko azpikontratzen diren legez kanpoko lantegi anitzetan egiten den lana. Markinako etxeoandreek egin ohi zuten; haientzat lan ordutegien malgutasuna, diru sarrerak osatzeko modu erakargarria zen; azken urteotan Moldavia eta Errumaniako etorkinen presentzia areagotu da.

Work in progress

Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum.

Año: 2012-2013. Duración: 14´

The video *Work in Progress* immerses itself in the rubber industry of Lea-Artibai, the rural area where Jaio comes from in the Basque Country. It documents the mass-production of rubber car parts, following the pieces from the assembly line in a worker-owned factory to subcontracted workshops where informal workers finish them by hand. Some of the scenes evoke preindustrial times, when women would gather in domestic spaces to perform repetitive manual tasks. But instead of spinning wool or mending fishing nets, these workers handle abstract industrial forms which have no direct use value for them. The artists intervene directly in the processes they document, by employing a group of these workers to cast hundreds of replicas of small modernist sculptures, evoking the “Chalk Laboratory” of Basque sculptor Jorge Oteiza, a fierce critic of the commodification of art.



Biografías

Biografiak

Biographies



3. Biografías

Aitor Lajarin

Vitoria-Gasteiz, 1977. Vive y trabaja en Los Ángeles.

Licenciado en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco UPV-EHU (2002) y diplomado en la Idyllwild Summer Arts Program, Idyllwild, California (2008), Master Fine Arts University of California, San Diego (2012/2014).

Sus obras parten fundamentalmente de la pintura pero con una actitud abierta a otros medios como la escultura, la instalación, la fotografía, intervenciones en el espacio público y piezas con diferentes materiales, alternando soportes indistintamente como operaciones en las que el juego, la emergencia, la incertidumbre y el distanciamiento irónico se constituyen como elementos claves en un proceso de “negociación constante” con la realidad.

Le interesan las percepciones psicológicas frente a lo imperceptible, de forma que trata de desplegar, hacer patente, desocultar o evidenciar el orden latente de las cosas a través de diferentes acciones, operaciones y gestos de carácter directo y de cierta inmediatez.

Principales exposiciones individuales:

Ideas, Objetos, Acoplamientos. Palma Dotze, Villafranca del Penedés, Barcelona (2012), *La Orilla* . Trayecto Galería. Vitoria-Gasteiz (2011), *From Here to Everywhere*. Artium. Centro

3. Biografiak

Aitor Lajarin

Gasteiz, 1977. Los Ángeles-en bizi eta lanean da.

Euskal Herriko Unibertsitatearen Arte Ederren Fakultatean lizentziaduna (UPV-EHU, 2002) eta Idyllwild Summer Arts Program delakoan diplomaduna (Idyllwild, California, 2008), Master Fine Arts University of California, San Diego (2012/2014).

Haren lanak, batez ere margolaritzatik abiatzen dira, baina beste adierazpideak ere erabiltzera zabalik, hala nola, eskultura, muntadura, argazkigintza, espazio publikoko jardunak eta material hainbatekin eginiko piezak; euskarriak txandakatzen ditu eta jolasa, larrialdia, zalantza eta urruntze ironikoa funtsezko elementuak dira, errealitatearekiko “eten-gabeko negoziazio” prozesu batean.

Ezin hautemanezkoaren aurreko hautemate psikologikoak zaizkio interesatzen; hartara, gauzen orden sorra zabaldu nahi du, azaldu nahi du, gorderik dena erakutsi nahi du, nabarmendu nahi du eta horretarako hainbat ekintza erabiltzen ditu, hainbat eragiketa edo keinu zuzen eta, gutxi edo aski, berehalako direnak.

Bakarka eginiko erakusketa nagusiak:

Ideas, Objetos, Acoplamientos. Palma Dotze, Vilafranca del Penedès, Bartzelona (2012), *La Orilla* . Trayecto Galería. Gasteiz

3. Biographies

Aitor Lajarin

Vitoria-Gasteiz, 1977. He lives and works in Los Angeles.

Bachelor's degree in Fine Arts from the University of the Basque Country, UPV-EHU (2002), a diploma in the Idyllwild Summer Arts Program, Idyllwild, California (2008), and a Masters in Fine Arts, University of California, San Diego (2012-2014).

His works are essentially based on painting but with an open attitude to other mediums such as sculpture, installation, photography, interventions in the public space and pieces with different materials, alternating bases indistinctly as operations in which playfulness, emergency, uncertainty and ironic distancing are constituted as key elements in a process of “constant negotiation” with reality.

He is interested in psychological perceptions as opposed to the imperceptible, in such a way that he tries to unfold, to make evident, unhide or demonstrate the latent order of things through different actions, operations and gestures in a direct and somewhat immediate way.

Main individual exhibitions:

Ideas, Objetos, Acoplamiento (Ideas, objects, connections), Palma Dotze, Villafranca del Penedés, Barcelona (2012); *La Orilla* (The shore), Trayecto Gallery, Vitoria-Gasteiz (2011); *From Here to Everywhere*, Artium, Basque Centre for Contemporary Art (2010);

Vasco de Arte Contemporáneo (2010), *Night Walker*. Parra & Romero galería de arte. Madrid (2008), *Lost*. Trayecto Galería. Vitoria-Gasteiz (2007), *Rectangle*. Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2005).

Principales exposiciones colectivas:

Black Hole. Blank Canvas. AZ. Los Angeles, California (2012), *Let's go to China*. EGG Gallery e Instituto Cervantes Beijing (2012), Premio ABC de Artes Plásticas. Museo ABC. Madrid (2011), Bienal de Pollenca. Ibiza (2011), *Set Theory*. Torrance Art Museum, Torrance, California (2010), *Generando vista previa*. Sala Amos Salvador. Logroño (2010), *Lex Dimensions*. Les magatzems, Barcelona (2010), *ARTRA at T-lofts*. Los Angeles (2009), *Generación 2009*. Cajamadrid. Madrid, Valencia, Sevilla, Santander, Salamanca, Barcelona (2009), Otro Espacio. Valencia (2009), Bienal de Artes Plásticas de Pamplona (2009), *Dramatic Reality*. Parra & Romero galería de arte. Madrid (2008), *Paintings Edge*. Riverside Contemporary Art Museum. Riverside. California (2008), *Planes Futuros*. *Arte Español del 2000*. Sala del Baluarte. Pamplona (2007), Bienal de Arte Contemporáneo de Turku. Finlandia (2007), Premios Gure Artea. Koldo Mitxelena, San Sebastián (2006), Muestra INJUVE. Sala Amadis. Madrid (2006), *Entornos próximos*. ARTIUM. Museo Centro Vasco de Arte Contemporáneo (2004).

Becas y premios:

Mención de Honor. Premio ABC de Artes Plásticas (2011), Beca Residencia MASTudio. Beijing (2010), Mención de Honor Generación 2009 Cajamadrid (2009), Adquisición Bienal Artes Plásticas. Pamplona (2008), Beca Artium. Los Angeles, EEUU (2007), Beca Hangar Barcelona-Bienal de Turku. Finlandia (2006), Beca Artista Residente Fundación Bilbao Arte. Bilbao (2005), Mención de Honor Generación 2005 Cajamadrid (2005), Ayudas a la Creación. Centro Cultural Montehermoso (2004).

(2011), *From Here to Everywhere*. Artium. Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa (2010), *Night Walker*. Parra & Romero galería de arte. Madrid (2008), *Lost*. Trayecto Galería. Gasteiz (2007), *Rectangle*. Montehermoso Kulturgunea, Gasteiz (2005)

Taldean eginiko erakusketa nagusiak:

Black Hole. Blank Canvas. AZ Los Angeles, Kalifornia (2012), *Let's go to China*. EGG Gallery eta Cervantes Institutua, Beijing (2012), Arte Plastikoeno ABC saria. ABC Museoa. Madril (2011), Pollenca-ko biurtekoa. Ibiza (2011), *Set Theory*. Torrance Art Museum, Torrance, Kalifornia (2010), *Generando vista previa*. Sala Amos Salvador. Logroño (2010), *Lex Dimensions*. Les magatzems, Bartzelona (2010), *ARTRA at T-lofts*. Los Angeles (2009), *Generación 2009*. Cajamadrid. Madril, Valentzia, Sevilla, Santander, Salamanca, Bartzelona (2009), Otro Espacio. Valentzia (2009), Iruñeko arte plastikoen biurtekoa (2009), *Dramatic Reality*. Parra & Romero arte galeria. Madril (2008), *Paintings Edge*. *Riverside Contemporary Art Museum*, *Riverside*. Kalifornia (2008), *Planes Futuros*. *Arte Español del 2000*. Baluarteren aretoa. Iruñea (2007), Arte Garaikideko Turku-ko Biurtekoa. Finlandia (2007), Gure Artea Sariak. Koldo Mitxelena, Donostia (2006), INJUVE Erakusketa. Amadis aretoa. Madril (2006), *Entornos próximos*. ARTIUM. Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa (2004).

Ikasle laguntza eta sariak:

Ohorezko aipamena. Arte Plastikoen ABC Saria (2011), MASTudio Egoitza Ikasle laguntza. Beijing (2010), 2009 belaunaldiko Ohorezko Aipamena, Cajamadrid (2009), Arte Plastikoen Biurtekoak eresia. Iruñea (2008), Artium Ikasle laguntza. Los Angeles, Estatu Batuak (2007), Hangar Ikasle laguntza, Bartzelona-Turku-ko Biurtekoa. Finlandia (2006), Bilbao Arte Fundazioaren Artista Egoiliar Ikasle laguntza. Bilbo (2005), 2005 Belaunaldiko Ohorezko Aipamena, Cajamadrid (2005), Sorkuntzarako Laguntzak. Montehermoso Kulturgunea (2004).

Night Walker, Parra & Romero Art Gallery, Madrid (2008); *Lost*, Trayecto Gallery, Vitoria-Gasteiz (2007); *Rectangle*, Montehermoso Cultural Centre, Vitoria-Gasteiz (2005).

Main collective exhibitions:

Black Hole. Blank Canvas, AZ Los Angeles, California (2012); *Let's go to China*, EGG Gallery and the Cervantes Institute, Beijing (2012); ABC Prize for the Plastic Arts, Museo ABC, Madrid (2011); Pollenca Biennial, Ibiza (2011); *Set Theory*, Torrance Art Museum, Torrance, California (2010); *Generando vista previa* (Generating preview), Amos Salvador Exhibition Hall, Logroño (2010); *Lex Dimensions*. Les magatzems, Barcelona (2010); *ARTRA at T-lofts*, Los Angeles (2009); *Generación 2009* (Generation 2009), Cajamadrid. Madrid, Valencia, Seville, Santander, Salamanca, Barcelona (2009); *Otro Espacio* (Other space), Valencia (2009); Pamplona biennial of plastic arts (2009); *Dramatic Reality*, Parra & Romero art gallery, Madrid (2008); *Paintings Edge*, Riverside Contemporary Art Museum, Riverside, California (2008); *Planes Futuros. Arte Español del 2000* (Future plans: Spanish art in 2000), Baluarte Exhibition Hall, Pamplona-Iruñea (2007); Turku Biennial of Contemporary Art, Finland (2007); Gure Atea Prizes, Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián (2006); Muestra INJUVE, Amadis Exhibition Hall, Madrid (2006); *Entornos próximos* (Nearby surroundings), Artium, Basque Centre for Contemporary Art (2004).

Grants and awards:

Honourable mention, ABC Prize for the Plastic Arts (2011); MASTudio Residential Grant, Beijing (2010); Honourable mention, Generación 2009, Cajamadrid (2009); Acquisition Biennial Plastic Arts, Pamplona-Iruñea (2008); Artium Grant, Los Angeles, USA (2007); Barcelona Hangar Grant-Turku Biennial, Finland (2006); Resident artist Grant, Bilbao Arte Foundation, Bilbao (2005); Honourable mention, Generación 2005, Cajamadrid (2005); Creative Grants, Montehermoso Cultural Centre (2004).

Su obra ha sido exhibida y vendida en diferentes ferias como The Armory Show, ARCO, ArtChicago, ViennaArt, Art Miami, Art Dc Washington y su trabajo está representado en colección públicas y privadas de España y otros lugares en L.A, San Francisco, Washington, NY, Miami, London, Paris.

www.aitorlajarin.com

Colombina's

Colectivo integrado por Sandra Cuesta (Urretxu, 1976) y Larraitz Torres (Irún, 1979), ambas viven en Guipúzcoa. Licenciadas en Bellas Artes en la UPV (Universidad del País Vasco, Bilbao). Desde 2007 trabajan juntas en ideas y referencias individuales que entrelazadas producen una superposición de referencias textuales y visuales. Plantean su actividad como un continuo donde el desarrollo creativo y su contenido está relacionado de manera directa con el anterior. Entienden que desde la escritura de su propia obra, el tiempo y el espacio son manipulables y susceptibles de ser alterados, obligando al espectador a sumergirse en sus ritmos alterados donde es posible avanzar y retroceder simultáneamente, mientras que el pasado y el futuro se fusionan y circuitan. Sus piezas y acciones se construyen con un carácter performativo y procesual, plagadas de referencias sonoras y visuales de la cultura cinematográfica y la esfera underground. Actualmente continúan su práctica desde el formato de concierto y sus derivas. Han realizado el documental *Vecinos, Bandurrias & Guateques*, en el que abordan ideas como la imitación, la transmisión y lo *amateur* a través del seguimiento de una escena musical. Concieron el proyecto en proceso *Las Presentaciones*, centrándose en ideas y referencias individuales que entrelazadas producen el contenido de un discurso común y que formalizan en el vídeo *Hacia la luz y los vegetales*.

Beraren lana hainbat feriatan erakutsia eta saldua izan da: The Armory Show, ARCO, ArtChicago, ViennaArt, Art Miami, Art Dc Washington, eta Espainiako hainbat bilduma publiko nola pribatutan ageri da, bai eta beste lekutakoetan ere: L.A, San Francisco, Washington, NY, Miami, London, Paris.

www.aitorlajarin.com

Colombina's

Kolektibo hauen partaideak dira Sandra Cuesta (Urretxu, 1976) eta Larraitz Torres (Irun, 1979); biak Gipuzkoan bizi dira. EHUko (Euskal Herriko Unibertsitatea) Arte Ederren lizentziadunak dira. 2007 urtetik hona, elkarrekin ari dira bakoitzaren ideiak eta erreferentziak lantzen; elkartzeko horrek ekartzen du testu eta irudi erreferentzien gainjartze bat. Beren jarduna jarraian doan zerbait gisa ulertzen dute, non sorkuntzaren garapena eta edukia aurrekoari zuzenki loturik diren. Beren obraren idaztetik beretik, denbora eta espazioa eskuzta eta alda daitezkeela uste dute, eta horrekin, ikuslea, beren erritmo bestelakotu horietan murgiltzera behartzen dute; bertan, aldi berean aurrera eta atzera joan daiteke eta iraganak eta etorkizunak batu eta elkar zirkuitatzen dute. Beren piezak eta ekintzak performantzia eta prozesu gisa sortzen dituzte eta zinema kulturaren eta underground giroaren soinuzko eta irudizko erreferentziaz beterik dituzte. Gaur egun, kontzertuaren formatuari eta haren segidakoei jarraiki jardun dute. Egin duten *Vecinos, Bandurrias & Guateques* dokumentalean, musika agerraldi bati jarraiki, antzeratzea, helaraztea eta amateurtasunaren ideia lantzen dituzte. Orain lantzen ari diren *Las Presentaciones* proiektua, berriz, bakoitzaren ideia eta erreferentziak baliatuz pentsatu zuten; ideia eta erreferentzia horiek elkarri lotu eta biena den diskurtso bakar baten edukia sortzen dute eta *Hacia la luz y los vegetales* bideoan gauzatzen.

His work has been exhibited and sold at different fairs such as The Armory Show, ARCO, ArtChicago, ViennaArt, Art Mami and Art Dc Washington, and his work is represented in public and private collections in Spain and elsewhere, in Los Angeles, San Francisco, Washington, DC, New York, Miami, London and Paris.

www.aitorlajarin.com

Colombinas

A collective made up by Sandra Cuesta (Urretxu, 1976) and Larraitz Torres (Irun, 1979), both of whom live in Gipuzkoa. Both hold bachelor's degrees in Fine Arts from the UPV-EHU (University of the Basque Country, Bilbao). Since 2007, they have worked together on individual ideas and references which, in combination, produce a superimposing of textual and visual references. They approach their activity as a continuum in which creative development and its content is related to directly to this. They understand that, out of writing about their own work, time and space are malleable and susceptible to being altered, forcing the spectator to plunge into their altered rhythms where it is possible to advance and retreat simultaneously, whilst past and future fuse together and go round in circles. Their pieces and actions are constructed with a performance and procedural nature, full of sound and visual references from film culture and the underground sphere. Currently, they continue this practice in the concert format and its derivatives. They made the documentary *Vecinos, Bandurrias & Guateques* (Neighbours, *bandurrias* and parties), in which they explore ideas such as imitation, transmission and the amateur by following a music scene. They conceived the project in process *Las Presentaciones* (The presentations), focusing on individual ideas and references which, in combination, produce the content of a common discourse and which they

Exposiciones:

ROCK *Arte Contemporáneo*. Colectiva, Sala de Armas. Ciudadel. Pamplona (2010), ROCK *Arte Contemporáneo*. Colectiva, en la galería Carré Bonnat. Baiona. (2009), Certamen de Artistas Noveles de Gipuzkoa, XLIII. Colectiva, Koldo Mitxelena, Donostia (2009).

Conferencias-presentaciones:

La Casa Encendida (Madrid), La Laboral (Gijón) Musac (León), Artium (Vitoria-Gasteiz)..etc.

Premios y becas:

Subvención para proyecto área artes visuales (2011). Subvención del Gobierno Vasco para el proyecto *La Presentación II* (2009). Beca de la Diputación de Guipúzcoa para el proyecto *La Presentación II* (2009). Accésit por el vídeo *La Presentación I* en el Certamen XLIII de artistas Noveles Diputación Foral Guipúzcoa (2009).

www.somoscolombinas.blogspot.com.es

www.vimeo.com/user2537859

Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum

Colectivo formado por Iratxe Jaio (Markina-Xemein, 1976) y Klaas van Gorkum (Delft, Holanda, 1975). Viven y trabajan en Rotterdam (Holanda) y Vitoria-Gasteiz.

Colaboran juntos desde 2001 empleando el vídeo, las acciones, el soporte editorial y la instalación. Sus proyectos exploran espacios públicos y privados y el uso de estos por parte de individuos y colectivos. Utilizando la documentación como método de trabajo, analizan y cuestionan asuntos políticos que conciernen el día a día. Varios de sus trabajos

Erakusketak:

ROCK *Arte Contemporáneo*. Kolektiboa, Arma aretoan. Gotorlekua. Iruñea (2010), ROCK *Arte Contemporáneo*. Kolektiboa, Carré Bonnat galerian. Baiona. (2009), Gipuzkoako Artista Berrien Sariketa, XLIII. Kolektiboa, Koldo Mitxelena, Donostia (2009).

Hitzaldi-aurkezpenak:

Casa Encendida (Madrid), La Laboral (Gijón) Musac (León), Artium (Gasteiz), etab.

Sariak eta ikasle laguntzak:

Diru-laguntza, irudi bidezko arteen alorreko proiekturako (2011) Eusko Jaurlaritzaren diru-laguntza, *La Presentación II* (2009) proiekturako, Gipuzkoako Aldundiaren Ikasle laguntza, *La Presentación II* (2009) proiekturako, Akzesita, *La Presentación I* bideoarentzat, Gipuzkoako Foru Aldundiaren Artista Berrien XLIII Sarian (2009).

www.somoscolombinas.blogspot.com.es

www.vimeo.com/user2537859

Iratxe Jaio eta Klaas Van Gorkum

Kolektibo horren partaideak dira Iratxe Jaio (Markina-Xemein, Euskal Herria, 1976) & Klaas van Gorkum (Delft, Holanda, 1975). Bizi eta lan, Rotterdam-en (Holanda) eta Gasteizen dira.

Elkarrekin, 2001. urteaz geroztik ari dira lanean; bideoa, ekintzak, argitaratze euskarria eta muntadura baliatzen dituzte, norbanakoak eta erkidegoek, gizarte giro eta giro politiko jakinetan duten aritzeko ahalmena esploratzen duten proiektuak sortzeko. Haien zenbait lanek

formalised in the video *Hacia la luz y los vegetales* (towards the light and vegetation).

Exhibitions:

ROCK *Arte Contemporáneo* (Contemporary art ROCK), Collective, Armoury, Ciudadela, Pamplona-Irufiea (2010); ROCK *Arte Contemporáneo*, Collective, Carré Bonnat gallery, Baiona (2009); New Artists of Gipuzkoa Contest, 43rd edition, Collective, Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián (2009).

Talks-presentations:

Casa Encendida (Madrid), La Laboral (Gijón) Musac (León), Artium (Vitoria-Gasteiz), and so on.

Grants and awards:

Subsidy for the area project in the visual arts (2011); Basque Government subsidy for the project *La Presentación II* (2009); Grant from the Provincial Council of Gipuzkoa for the project *La Presentación II* (2009); Second prize for the video *La Presentación I* at the 43rd New Artists' Contest, Provincial Council of Gipuzkoa (2009).

www.somoscolombinas.blogspot.com.es

www.vimeo.com/user2537859

Iratxe Jaio and Klaas Van Gorkum

The collective Iratxe Jaio (Markina-Xemein, Basque Country, 1976) and Klaas van Gorkum (Delft, Holland, 1975) live and work in Rotterdam (Holland) and Vitoria-Gasteiz. They have worked together since 2001, producing performances, videos, publications and installations. They have created projects that explore subjects such as public and private spaces and the use of these spaces by individuals and collectives. Using documen-

han abordado el fenómeno del urbanismo y los barrios periféricos de diferentes ciudades. *Marcha Zombi Barakaldo* (2008) consistió en una acción desarrollada en un centro comercial de un barrio obrero del País Vasco, en la cual un grupo de vecinos se disfrazaba de zombies –seres sin alma incapaces de integrarse en el tejido social– y formaban una procesión que se entremezclaba con los clientes. En *Plaatselijke verordening* (Ordenanza municipal) (2010) los artistas localizaron seis de las vallas publicitarias que instala el ayuntamiento de Rotterdam de cara a las elecciones para colgar propaganda electoral. Tras sustituirlas por nuevas estructuras y trasladar las antiguas al espacio expositivo, mostraban documentos sobre la pugna territorial y pictórica entablada por despegar sus carteles y lograr mayor proyección.

Principales exposiciones individuales:

Los márgenes de la fábrica, comisariada por Latitudes, ADN Platform, Barcelona (2014); *Réinventer le monde (autour de l'usine)*, comisariada por Alexandra Baurès, FRAC Aquitaine, Burdeos (2013); *Amikejo: Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum*, comisariado por Latitudes, MUSAC León (2011); *Quédense dentro y cierren las ventanas / Stay inside. Close windows and doors*, producido por Consonni, Bilbao, y el Ayuntamiento de Utrecht (2008); *Let me hold your hand*, Centre for Visual Introspection, Bucarest (2008) y *Meanwhile, in the living room...*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2008).

Principales exposiciones colectivas:

FASE 5, Buenos Aires, Argentina (2013), *Ideas y presupuestos*, Galeria Liebre, Madrid (2013); *Stem Terug / Vote Back*, De Appel Arts Centre, Ámsterdam (Holanda) (2012); *Mutual Matters*, Konsthall C, Estocolmo (Suecia) (2011); *The People United Will Never Be Defeated*, TENT Centro de Arte Contemporáneo, Rotterdam (NL) (2010); *Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art*, S.M.A.K., Gent (Bélgica) (2010); *Gure Artea XX*, Artium Centro de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gas-

hiri hainbatetako hirigintza eta aldiriko auzoen fenomeno aztertu dute. *Marcha Zombi Barakaldo* (2008) Euskal Herriko langile auzo bateko merkataritzagune batean eginiko ekintza izan zen; auzo talde bat zombiz –gizarte ehunean parte hartzeko gai ez diren arimagabe haie- taz– mozorrotu eta bezeroekin nahasten zen presentio bat osatu zuten. *Plaatselijke verordening (Udal Ordenantza)* (2010) lanean, berriz, artistek, Rotterdam-eko Udalak, hauteskundeetako propaganda emateko jartzten dituen paneletako sei bilatu zituzten, handik kendu eta haien orde bestea egitura batzuk jarririk, udalarenak erakus- keta lekura eramane zituzten; afixak desitsatsi eta heda- dura zabaltzeko gertaturiko leku eta pintura borroken gaineko dokumentuak erakusten zituzten han.

Bakarkako erakusketa nagusiak:

Los márgenes de la fábrica, Latitudesek komisariatuta, ADN Platform, Bartzelona (2014); *Réinventer le monde (autour de l'usine)*, Alexandra Baurès komisario zela, FRAC Aquitaine, Bordele (2013); *Amikejo: Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum*, Latitudes komisario zuela, MUSAC León (2011); *Quédense dentro y cierren las ventanas / Stay inside. Close windows and doors*, Consonni-k (Bilbo) eta Utrecht-eko Udalak ekoitzia (2008); *Let me hold your hand*, Centre for Visual Introspection, Bucarest (2008) eta *Meanwhile, in the living room...*, Montehermoso Kulturgunea, Gasteiz (2008).

Taldeko erakusketa nagusiak:

FASE 5, Buenos Aires, Argentina (2013), *Ideas y presupuestos*, Galeria Liebre, Madril (2013); *Stem Terug / Vote Back*, De Appel Arts Centre, Amsterdam (Holanda) (2012); *Mutual Matters*, Konsthall C, Stockholm (Suedia) (2011); *The People United Will Never Be Defeated*, TENT Center for Contemporary Art, Rotterdam (2010); *Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art*, S.M.A.K., Gent (Belgika) (2010); *Gure Artea XX*, Artium Arte Garaikideko Zentroa, Gasteiz (2010);

tation as their work methodology, they analyse and question social and political issues concerning the everyday. Several of their works have examined the phenomenon of urbanism and peripheral neighbourhoods in different cities. “Barakaldo Zombie Walk” (2008) consisted of an act played out in a shopping mall in a working-class neighbourhood in the Basque Country, in which a group of neighbours dressed up as zombies –soulless beings incapable of integrating into the social fabric—and made up a procession which intermingled with customers there. In Plaatselijke verordening (Local ordinance) (2010) the artists located six of the campaign billboards which the Rotterdam City Council installs for upcoming elections in order to post electoral publicity. After substituting these for new structures and taking the old billboards to an exhibition space, they documented and presented the resulting territorial and pictorial struggle between the election candidates, as it played out on the new boards outside.

Selection of individual exhibitions:

The margins of the factory curated by Latitudes in ADN Platform, Barcelona (2014); *Réinventer le monde (autour de l’usine)*, curated by Alexandra Baurès in FRAC Aquitaine, Bordeaux, France (2013); *Amikejo: Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum*, curated by Latitudes in MUSAC, León (2011); *Quédense dentro y cierren las ventanas / Stay inside. Close windows and doors*, produced by consonni, Bilbao, and the City Council of Utrecht (2008); *Let me hold your hand*, Centre for Visual Introspection in Bucharest, Romania (2008); and *Meanwhile, in the living room... in* Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2008).

Selection of collective exhibitions:

FASE 5, Buenos Aires, Argentina (2013), *Ideas y presupuestos*, Galería Liebre, Madrid (2013); *Stem Terug / Vote Back*, De Appel Arts Centre, Amsterdam, The Netherlands (2012); *Mutual Matters*, Konsthall C, Stockholm (Sweden) (2011); *The People United Will Never Be Defeated*, TENT Center for Contemporary Art, Ro-

teiz (2010); *Zeinuetatik. Desde los signos*, Instituto Cervantes Estocolmo (Suecia) (2009); *Wij waren in Overvecht*, Centraal Museum. Utrecht (Holanda) (2009); *Ladies & Gentlemen* Centro d’Art La Panera, Lleida (2007); *Mirador ‘06. Media Art from Spain*, O.K. Linz (Austria) (2006).

Becas y premios:

Beca de residencia LIPAC, Buenos Aires (Argentina) por Mondriaan Fonds, Ámsterdam (Holanda) (2013); Ayuda Eremuak. Eusko Jaurlaritz/Gobierno Vasco (2013); Premio Gure Artea, Gobierno Vasco (2008); Beca de residencia en IASPIS, Estocolmo (Suecia), por Fond voor BKVB. Ámsterdam (Holanda) (2006); Ayudas a la creación, Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz) (2006).

www.parallelports.org

Ixone Sadaba

Bilbao, 1977. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (1995-2000) ha cursado Master en Investigación y creación en Arte (D.E.A.) Universidad del País Vasco (2011-2012) y estudiado en el International Studio & Curatorial Program (ISCP). New York (2011), One Year Certificate Program, International Center of Photography, New York (2005-2006) y Master en Dirección de Arte. Universidad Antonio de Nebrija. Madrid (2001)

Esta artista comenzó a trabajar y ser conocida a partir de la fotografía dirigiéndose hacia una continua exploración de los límites del sujeto y la violenta naturaleza del ser humano. Fotografiando de forma recurrente lo que ella denomina “Paisajes políticos”, el trabajo de Ixone Sádaba supone un doble acercamiento a la práctica fotográfica. Por un lado,

Zeinuetatik. Desde los signos, Cervantes Institutua, Stockholm (Suecia) (2009); *Wij waren in Overvecht*, Centraal Museum. Utrecht (Holanda) (2009); *Ladies & Gentlemen* Centro d’Art La Panera, Lleida (2007); *Mirador ‘06. Media Art from Spain*, O.K. Linz (Austria) (2006).

Ikasle laguntzak eta sariak:

LIPAC egoitza ikasle laguntza, Buenos Aires (Argentina), Mondriaan Fonds-ek emana. Amsterdam (Holanda) (2013); Eremuak laguntza. Eusko Jaurlaritz (2013); Gure Artea saria, Eusko Jaurlaritz (2008); IASPIS egoitza ikasle laguntza, Stockholm (Suecia), Fond voor BKVB-ek emana. Amsterdam (Holanda) (2006); Sorkuntza laguntzak, Montehermoso Kulturgunea (Gasteiz) (2006).

www.parallelports.org

Ixone Sadaba

Bilbo, 1977. Euskal Herriko Unibertsitatearen Arte Ederretako lizentziaduna da (1995-2000); unibertsitate horren Arte Ikerketa eta Sorkuntza Masterra ere egin du (2011-2012). Beste ikasleku eta ikasketak: International Studio & Curatorial Program (ISCP). New York (2011), One Year Certificate Program, International Center of Photography, New York (2005-2006) eta Master en Dirección de Arte. Universidad Antonio de Nebrija. Madrid (2001).

Artista hau argazkigintzan hasi zen lanean eta hortik izan zen, hasieran ezaguna; gero subjektuaren mugak eta gizakiaren indarkeriazko izaera etengabe esploratzeari ekin zion. Berak “Paisaia politikoak” deiturikoen argazkia behin eta berriro eginez, Ixone Sadabaren lana argizkigintzarako hurbilpen bikoitza da. Alde batetik, Sadabak irudikatzearen

terdam, The Netherlands (2010); *Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art*, S.M.A.K., Gent (Belgium) (2010); *Gure Artea XX*, Artium Center for Contemporary Art, Vitoria-Gasteiz (2010); *Zeinuetatik. Desde los signos*, Instituto Cervantes, Stocholm (Sweden) (2009); *Wij waren in Overvecht*, Centraal Museum, Utrecht, The Netherlands (2009); *Ladies & Gentlemen* Centro d'Art La Panera, Lleida (2007); *Mirador '06. Media Art from Spain*, O.K. Linz (Austria) (2006).

Grants and Awards:

Residence Grant LIPAC, Buenos Aires (Argentina) by Mondriaan Fonds, Amsterdam, The Netherlands (2013); Ereemuak Grant, Basque Government (2013); Gure Artea Price for Basque artists, Basque Government (2008); Residence Grant IASPIS, Stocholm (Sweden) by Fond voor BKVB, Amsterdam, The Netherlands (2006); Production Grant Montehermoso Cultural Centre, Vitoria-Gasteiz (2006).

www.parallelports.org

Ixone Sadaba

Bilbao, 1977. Bachelor's degree in Fine Arts from the University of the Basque Country (1995-2000), Master's in Art Research and Creativity (MAS), University of the Basque Country (2011-2012) and studied in the International Studio & Curatorial Program (ISCP), New York (2011), One Year Certificate Program, International Center of Photography, New York (2005-2006) and Master's in Art Management, Antonio de Nebrija University, Madrid (2001).

This artist started working and gaining renown through photography, seeking out a continual exploration of the limits of the subject and the violent nature of the human being. Repea-

Sádaba plantea un análisis tipológico de la representación y del rol de la fotografía dentro de un marco regulador, el cual delimita y construye significados. Más allá de estas primeras capas de visión, Sádaba retrata los paisajes políticos que se generan dentro de dicho marco, cuestionando así la dimensión de nuestra mirada. A partir de su investigación sobre los límites del individuo así como en las tensiones generadas por los conceptos de identidad y pertenencia, su trabajo que ya había utilizado como formas de expresión en sus primeras performances, la instalación y el vídeo, se expande situando el foco de atención en nuevos niveles y capas.

Selección de exposiciones individuales:

Proyectos Iraq 2008-2011. Galería Juan Sillio. Santander (2011), *Poétique de la Desaparition*. Witzzenhausen Gallery, New York, U.S.A (2009), *The light that illuminates us signifies nothing*. Espacio Marzana, Bilbao (2009), *Leviathan*. ATM Contemporary, Gijón (2008), *The Expulsion from Paradise*. Witzzenhausen Gallery, Amsterdam (2007), *Producciones*. Museo Nacional Reina Sofia, MNCARS. Madrid, *Citeron*. Galería El Museo, Bogotá, Colombia. (2006), *Phlegmone*. Witzzenhausen Gallery. Amsterdam (2005), *Morir de Éxito en Bilbao*. Fundación Bilbaoarte, Bilbao (2004), *Clip art*. Espacio Marzana. Bilbao (2004), *Citeron*. Espacio Abisal, Bilbao y Galería Fernando Pradilla, Madrid (2003), *Siento EGO existo*. Instalación en el centro de arte EGO, Madrid (2004).

Selección de exposiciones colectivas:

Sovereign Art Prize. Haskoy Yun Iplik Fabrikasi, Istambul, Turquía (2011), *Generación 2011*. La Casa Encendida, Madrid (2011), *ISCP Open Studios*. Int. Curatorial & Studio Program, New York (2011), *Group show*. Witzzenhausen Gallery, New York (2010), *Oscuro y salvaje*. La Casa Encendida, Madrid (2010), Witzzenhausen Gallery, New York (2009), *Leviathan*, ATM Contemporary, Gijón (2008), *The art of caring*, Museum of Contemporary Art. New Orleans (2008), *Chacun à*

eta argazkigintzak esparru arauemaile baten barnean dukeen zereginaren azterketa tipologikoa proposatzen du, eta azterketa horrek esanahiak zedarritu eta eraikitzen ditu. Ikusteko lehen geruzetatik harago, Sadabak, esparru horren barnean sortzen diren paisaia politikoak ematen ditu argazkietan; horrekin, gure begiradaren dimentsioa jartzen du zalantzan. Norbanakoaren mugen gainean eta identitate eta kide izate kontzeptuen gainean egin zuen ikerketatik abiaturik, haren lana, jadanik bere lehen arte ekintzetan muntadura eta bideoa espresabide gisa erabiliak zituelarik, hedatu egiten da eta arreta puntua beste maila eta geruzetan du jartzen.

Bakarkako erakusketa hautu batzuk:

Proyectos Iraq 2008-2011. Galería Juan Sillio. Santander, Espainia (2011), *Poétique de la Desaparition*. Witzzenhausen Gallery, New York, U.S.A (2009), *The light that illuminates us signifies nothing*. Espacio Marzana, Bilbo (2009), *Leviathan*. ATM Contemporary, Gijón (2008), *The Expulsion from Paradise*. Witzzenhausen Gallery, Amsterdam (2007), *Producciones*. Museo Nacional Reina Sofia, MNCARS. Madril, *Citeron*. Galería El Museo, Bogota, Kolombia. (2006), *Phlegmone*. Witzzenhausen Gallery. Amsterdam (2005), *Morir de Exito en Bilbao*. Bilbaoarte Fundazioa, Bilbo (2004), *Clip art*. Espacio Marzana. Bilbo (2004), *Citerón*. Espacio Abisal, Bilbo eta Galería Fernando Pradilla, Madril (2003), *Siento EGO existo*. Muntadura, EGO artegunean, Madril (2004).

Taldeko erakusketa hautuak:

Sovereign Art Prize. Haskoy Yun Iplik Fabrikasi, Istambul, Turkia (2011), *Generación 2011*. La Casa Encendida, Madril (2011), *ISCP Open Studios*. Int. Curatorial & Studio Program, New York (2011), *Group show*. Witzzenhausen Gallery, New York (2010), *Oscuro y salvaje*. Casa Encendida, Madril (2010), Witzzenhausen Gallery, New York (2009), *Leviathan*, ATM Contemporary, Gijón (2008), *The ert of caring*. Museum of Contemporary Art. New Orleans (2008), *Chacun à son gout*.

tedly photographing what she terms “political landscapes”, Ixone Sádaba’s work implies a dual approach to the practice of photography. On the one hand, Sádaba offers a typological analysis of the representation and role of photography within a regulatory framework, which delimits and constructs meanings. Beyond these initial layers of vision, Sádaba portrays political landscapes which are generated within that framework, thus questioning the dimension of our gaze. Out of her research into the limits of the individual as well as the tensions generated by concepts of identity and belonging, her work, which she had already used as forms of expression in her early performances, installation and video, has expanded, situating the spotlight of attention on new levels and layers.

Selection of individual exhibitions:

Proyectos Iraq (Iraq projects) 2008-2011, Juan Silió Gallery, Santander, Spain (2011); *Poétique de la Desaparition* (Poetics of disappearance), Witzzenhausen Gallery, New York, U.S.A (2009); *The light that illuminates us signifies nothing*, Espacio Marzana, Bilbao (2009); *Leviathan*, ATM Contemporary, Gijón (2008); *The Expulsion from Paradise*, Witzzenhausen Gallery, Amsterdam (2007); *Producciones* (Productions), Museo Naciona Reina Sofia, MNCARS, Madrid; *Citeron*, Galería El Museo Gallery, Bogotá, Colombia. (2006); *Phlegmone*, Witzzenhausen Gallery, Amsterdam (2005); *Morir de Exito en Bilbao* (To die from success in Bilbao), Bilbaoarte Foundation, Bilbao (2004); *Clip art*, Espacio Marzana, Bilbao (2004); *Citerón*, Espacio Abisal, Bilbao and Fernando Pradilla Gallery, Madrid (2003); *Siento EGO existo* (I feel EGO I exist), Installation in the EGO art centre, Madrid (2004).

Selection of collective exhibitions:

Sovereign Art Prize, Haskoy Yun Iplik Fabrikasi, Istanbul, Turkey (2011); *Generación 2011* (Generation 2011), La Casa Encendida, Madrid (2011); *ISCP Open Studios*, Int. Curatorial & Studio Program, New York (2011); *Group show*, Witzzenhausen Gallery, New York (2010); *Oscuro y salvaje* (Dark and wild), Casa Encendi-

son gout. Guggenheim Bilbao (2007), *Existencias*. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC (2007), *La performance expandida*. Fundación Botí, Córdoba (2007), *Everything I loved was part of you*. Cervantes Institute, Dublin (2007), *SHIFT*. School of The International Center of Photography, New York (2006), Christopher Cutts Gallery. Toronto, Canada (2006), *Darkness ascend*. Museum Contemp. Art, MOCCA, Toronto (2006), *Todo cuanto amé formaba parte de tí*. Instituto Cervantes. Damasco, Dublín, Bruselas (2006 y 2007), *Catarsis*. Museo Vasco de Arte Contemporáneo, ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, *Pero dime la verdad*. Sala Rekalde, Bilbao (2007), *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*. Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, NZ, Experimental Art Found. (EAF), Adelaide, Australia. (2005), *Miradas de mujer*. Museo Esteban Vicente. Valladolid (2005), *Fotología*. Galería El Museo, Bogotá, Colombia (2004), *VIII Mostra Unión Fenosa*. MACUF, A Coruña (2004), *The Real Royal Trip-El Real Viaje Real*. Museo Patio Herreriano. Valladolid (2004), *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*. Freemantle Art Centre, Perth, Inst. of Modern Art, Brisbane, Experimental Art Found. Adelaide (2004), *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*. Australian Phot. Centre, Sidney (2003).

Premios:

Premio Convergencias. Alliance Française & Fundación Pilar Citoler (2012), Sovereign European Art Prize, Hong Kong (2011), Generación 2011. Caja Madrid (2010), Finalista “Premio Purificación García”, Madrid (2003).

Selección de becas y residencias:

International Studio & Curatorial Program (ISCP, NYC) Residency, New York (2010), Delfina Foundation Residency, London, UK (2008-2009), ICP Director’s Fund Scholarship, New York, U.S.A (2006), Estudios de Postgrado, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid (2005-07)

Guggenheim Bilbo (2007), *Existencias*. Castilla eta Leongo arte garaikideko museoa, MUSAC (2007), *La performance expandida*. Fundación Botí, Kordoba (2007), *Everything I loved was part of you*. Cervantes Institute, Dublin (2007), *SHIFT*. School of The International Center of Photography, New York (2006), Christopher Cutts Gallery. Toronto, Kanada (2006), *Darkness ascend*. Museum Contemp. Art, MOCCA, Toronto (2006), *Todo cuanto amé formaba parte de tí*. Instituto Cervantes. Damasko, Dublin, Brusela (2006 y 2007), *Catarsis*. Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa, ARTIUM, Gasteiz, *Pero dime la verdad*. Rekalde aretoa, Bilbo (2007), *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*. Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, NZ, Experimental Art Found. (EAF), Adelaide, Australia. (2005), *Miradas de mujer*. Museo Esteban Vicente. Valladolid (2005), *Fotología*. Galería El Museo, Bogota, Kolombia (2004), *VIII Mostra Unión Fenosa*. MACUF, A Coruña (2004), *The Real Royal Trip-El Real Viaje Real*. Museo Patio Herreriano. Valladolid (2004), *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*. Freemantle Art Centre, Perth, Inst. of Modern Art, Brisbane, Experimental Art Found. Adelaide (2004), *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*. Australian Phot. Centre, Sidney (2003).

Sariak:

“Convergencias” Saria. Alliance Française & Fundación Pilar Citoler (2012), Sovereign European Art Prize, Hong Kong (2011), Generación 2011. Caja Madrid, Espainia (2010), “Premio Purificación García” sarian finalista, Madril, Espainia. (2003).

Ikasle laguntza eta egoitza hautuak:

International Studio & Curatorial Program (ISCP, NYC) Residency, New York (2010), Delfina Foundation Residency, London, UK (2008-2009), ICP Director’s Fund Scholarship, New York, U.S.A (2006), Graduatu ondoko ikasketak, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madril (200507); Juan De Otaola, Basauri (2005), Arte plastikoetarako Eusko Jaur-

da, Madrid (2010), Witzenhausen Gallery, New York (2009); *Leviathan*, ATM Contemporary, Gijón (2008), *The art of caring*, Museum of Contemporary Art, New Orleans (2008); *Chacun à son gout* (To each their own), Guggenheim Museum Bilbao (2007); *Existencias* (Existences), Castile and Leon museum of contemporary art, MUSAC (2007); *La performance expandida* (The expanded performance), Botí Foundation, Córdoba (2007); *Everything I loved was part of you*, Cervantes Institute, Dublin (2007); *SHIFT*, School of The International Center of Photography, New York (2006), Christopher Cutts Gallery, Toronto, Canada (2006); *Darkness ascend*, Museum Contemp. Art, MOCCA, Toronto (2006); *Todo cuanto amé formaba parte de tí* (Everything I loved formed part of you), Cervantes Institute, Damascus, Dublin, Brussels (2006 and 2007); *Catarsis* (Catharsis), Basque Museum of Contemporary Art, ARTIUM, Vitoria-Gasteiz; *Pero dime la verdad* (But tell me the truth), Rekalde Exhibition Hall, Bilbao (2007); *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, NZ, Experimental Art Found (EAF), Adelaide, Australia (2005); *Miradas de mujer* (Women's gazes), Esteban Vicente Museum, Valladolid (2005); *Fotología* (Photology), El Museo Gallery, Bogotá, Colombia (2004); *VIII Mostra Unión Fenosa*, MACUF, A Coruña (2004); *The Real Royal Trip-El Real Viaje Real*, Patio Herreriano Museum, Valladolid (2004); *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*, Freemantle Art Centre, Perth, Inst. of Modern Art, Brisbane, Experimental Art Found, Adelaide (2004); *Antirealismos: Spanish Photomedia Now*, Australian Phot. Centre, Sidney (2003)

Awards:

“Convergencias” Prize, Alliance Française & Fundación Pilar Citoler (2012); Sovereign European Art Prize, Hong Kong (2011); Generación 2011, Caja Madrid, Spain (2010); Finalist, “Purificación García Prize”, Madrid, Spain (2003).

Selection of grants and residences:

International Studio & Curatorial Program (ISCP, NYC) Resi-

Juan De Otaola, Basauri (2005), Subvenciones Artes Plásticas, Gobierno Vasco (2004, 2011 y 2012), Becas Artes Plásticas, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao (2003), Bilbaoarte, Bilbao (2002).

Su obra está presente en colecciones privadas y en la Fundación Pilar Citoler, Museo Patio Herreriano, Valladolid, Iberdrola, Bilbao Bizkaia Kutxa, Guggenheim Bilbao Museo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Artium. Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Comunidad de Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. MUSAC, Diputación de Cantabria, Santander, o Fundación Bilbaoarte, Bilbao.

www.ixonesadaba.com

Juan Aizpitarte

San Sebastián-Donostia, 1974. Creador nómada entre País Vasco y Francia, actualmente se encuentra residiendo en Banff (Canada) y Medellín (Colombia).

Comenzó sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Lejona (Universidad del País Vasco). Especialidad de Escultura, graduándose en 1998 en la École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Burdeos. El mismo año comienza una colaboración con la Asociación Zebra 3 en el Catalogo *Buy-Sell* y en 1997 con la revista *Permanent Food*.

Su trabajo parte fundamentalmente del espacio a partir de la escultura, la instalación y la acción pública apareciendo y desintegrándose tras diferentes estrategias y disciplinas artísticas, como la performance, las artes gráficas, el sonido, el vídeo y la fotografía. Transfronterizo de acción y

laritzaren diru-laguntzak (2004, 2011 eta 2012), Arte plastikoetarako Bizkaiko Foru Aldundiaren ikasle laguntzak, Bilbo (2003), Bilbaoarte, Bilbo (2002).

Ixone Sadabaren lana hainbat bilduma pribatutan eta honako leku hauetan dago: Fundación Pilar Citoler, Museo Patio Herreriano, Valladolid, Iberdrola, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbo Guggenheim Museoa, Espainia. Museo Nacional “Centro de Arte Reina Sofía”, Artium/Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa, Comunidad de Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. MUSAC, Diputación de Cantabria, Santander, edo Bilbaoarte fundazioan, Bilbo.

www.ixonesadaba.com

Juan Aizpitarte

Donostia, 1974. Euskal Herri eta Frantzia artean dabilen sortzaile hau, gaur egun, Banff-en (Kanada) eta Medellín-en da (Kolonbia).

Ikasketak Arte Ederren Leioako Fakultatean hasi zituen (Euskal Herriko Unibertsitatea).

Eskultura espezialitatea egin eta 1998. urtean graduatu zen, Bordeleko École Nationale Supérieure de Beaux-Arts delakoan. Urte hartan bertan hasi zen Zebra 3 elkartearekin elkarlanean, *Buy-Sell* katalogoan, eta 1997. urtean, berriz, *Permanent Food* kazetarekin.

Haren lana espaziotik da, funtsean, abiatzen, eskultura, muntadura eta ekintza publikoa baliatuz; agertu eta desegiten da, hainbat estrategia eta arte diziplina erabili

dency, New York (2010); Delfina Foundation Residency, London, UK (2008-2009); ICP Director's Fund Scholarship, New York, U.S.A (2006); Postgraduate Studies, Ministry of Foreign Affairs, Madrid (2005-07); Juan De Otaola, Basauri (2005); Plastic Arts Subsidies, Basque Government (2004, 2011 and 2012); Plastic arts Grants, Provincial Council of Bizkaia, Bilbao (2003), Bilbaoarte, Bilbao (2002).

Her work is in private collections and in the Pilar Citoler Foundation, the Patio Herreriano Museum (Valladolid), Iberdrola, Bilbao Bizkaia Kutxa, the Guggenheim Museum Bilbao, the "Centro de Arte Reina Sofia" National Museum, Artium (the Basque Museum of Contemporary Art), the Community of Madrid, the Castile and Leon Museum of Contemporary Art (MUSAC), the Provincial Council of Cantabria (Santander), and the Bilbaoarte Foundation, Bilbao.

www.ixonesadaba.com

Juan Aizpitarte

Donostia-San Sebastián, 1974. Nomadic artist between the Basque Country and France, he currently lives in Banff (Canada) and Medellín (Colombia).

He began his studies at the Faculty of Fine Arts in Leioa (University of the Basque Country). Specialising in Sculpture, he graduated in 1998 from the École Nationale Supérieure de Beaux-Arts in Bordeaux. That same year he began collaboration with the Zebra 3 Association on the Catalogue *Buy-Self* and in 1997 on the magazine *Permanent Food*.

His work is essentially rooted in space through sculpture, installation and public acts, appearing and disintegrating

representación, invade los terrenos de las políticas sociales y la estética de masas. En sus últimos trabajos el juego y la ficción se imponen como formas de comunicación introduciendo al público como parte sus obras.

Investiga e interviene en los territorios urbanos a través de acciones en y sobre el espacio público permitiendo el cuestionamiento del mundo contemporáneo a través del activismo social participativo y procesos de intervención mediática. Paralelamente sus obras videográficas tras un aparente formalismo, introducen estos mismos elementos desde una postura más introspectiva y de deriva existencial impregnados de una sutil ironía.

Además de su trabajo de producción artística, desarrolla en paralelo otras líneas de gestión y dinamización de proyectos culturales y sociales. Entre ellos la puesta en marcha y concepción del colectivo Línea curva (2008) en San Sebastián.

Exposiciones individuales destacadas:

Cosmic Ray. La Chaufferie /ESADS, Strasbourg (2012), *Pagnagnosis*. Intervención Puente de Deusto, Bilbao (2012), *The Gray Wall*. COAVN/Donostia-San Sebastián (2012), *La imagen al poder*. Galerie le Second Jeudi, Bayonne (2011), *Surface I / II*. La Nave, Sevilla (2010).

Selección de exposiciones colectivas recientes:

Biennial de Belleville, Paris (2012), Egg Gallery, Cao Chang Di Art Zone, Chaoyang District, Beijing (2012), *Evento*. Biennale Bordeaux (2011), *Berinak*. Saint Pée sur Nivelle (2011), *High Way*. Intervención en HEC, Paris (2011), *Show*. Hbc, Berlin (2011), *Caras B del Videoarte en España*. Seul, Bangkok, Sydney, Praga AECID/ Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (2011-2012), Festival Livresse 14", Charleroi, Bélgica (2010), "L'artha". L'antenne, San Juan de Luz (2010), *The Rise of Rad*. Torrance Art Museum, Los Angeles

ostean, hala nola, arte ekintza, arte grafikoak, soinua, bideoa eta argazkigintza. Ekintza eta irudikapenaren arteko mugak gaindituz, gizarte politiken eta masen estetikaren esparruetara lerratzen da. Haren azken lanetan, jolasa eta fikzioa nagusitzen dira, komunikazio bide moduan eta publikoaren artean parte bihurtzen ditu.

Hiri lekuetan ikertu eta aritzen da, espazio publikoan eta hari buruz eginiko ekintzen bidez; gaur egungo mundua zalantzan jartzeko aukera ematen du, gizarte ekintza parte hartzailearen eta komunikabideetako esku hartze prozesuen bitartez. Aldi berean, haren lan bideografikoek, itxuraz formalak izanik ere, elementu horiek jarrera berriratzailago eta existentziara bideraturiko batez sartzen dituzte, ironia sotil batekin zipriztindurik.

Arte ekoizpenaz gain eta harekin batera, kultura eta gizarte proiektuen kudeatze eta sustatze bide batzuk ibiltzen ditu ere; besteak beste, Donostian, Línea curva kolektiboa sortu eta abian jartzea (2008).

Bakarkako erakusketa aipagarriak:

Cosmic Ray La Chaufferie /ESADS, Estrasburgo (2012), *Pagnagnosis*. Deustuko zubiko, Puente de Deusto esku hartzea, Bilbo (2012), *The Gray Wall*. COAVN / Donostia (2012), *La imagen al poder*. Galerie le Second Jeudi, Baiona (2011), *Surface I / II*. La Nave, Sevilla (2010).

Azken garaiotako taldekako erakusketa hautuak:

Biennale de Belleville, Paris (2012), Egg Gallery, Cao Chang Di Art Zone, Chaoyang District, Beijing (2012), *Evento*. Biennale Bordeaux (2011), *Berinak*. Senpere (2011), High Way. Esku hartzea, HEC, Paris (2011), *Show*. Hbc, Berlin (2011), *Caras B del Videoarte en España*. Seul, Bangkok, Sydney, Praga AECID/ Ministerio de Asuntos Exteriores (2011-2012), Festival Livresse 14", Charleroi, Belgika (2010) "L'artha". L'antenne, Donibane

following different artistic strategies and disciplines such as performance, the graphic arts, sound, video and photography. Cross-border in action and representation, it invades the terrains of social policies and mass aesthetics. In his latest works, play and fiction stand out as forms of communication, being introduced to the public as part of his works.

He investigates and intervenes in urban territories through acts in and about the public space, facilitating a questioning of the contemporary world through participative social activism and media intervention processes. Simultaneously, his video-graphy works, following an apparent formalism, introduce these same elements from a more introspective position and one with an existential touch imbued with a subtle irony.

Besides his artistic production work, at the same time he also works in management and the promotion of cultural and social projects, including the conception and setting up of the Línea curva (Curved line) collective (2008) in Donostia-San Sebastián.

Major individual exhibitions:

Cosmic Ray, La Chaufferie /ESADS, Strasbourg (2012); *Panagnosis*, Intervention, Deusto Bridge, Bilbao (2012); *The Gray Wall*, COAVN / Donostia-San Sebastián (2012); *La imagen al poder* (Image to power), Le Second Jeudi Gallery, Baiona (Bayonne) (2011); *Surface I / II*, La Nave, Seville (2010).

Selection of recent collective exhibitions:

Belleville Biennial, Paris (2012); Egg Gallery, Cao Chang Di Art Zone, Chaoyang District, Beijing (2012); *Evento* (Event), Bordeaux Biennial (2011), *Berinak*, Senpere (Saint Pée sur Nivelle) (2011); *High Way*, Intervention at the HEC, Paris (2011); *Show*, Hbc, Berlin (2011); *Caras B del Videoarte en España* (B Sides of Videoart in Spain), Seoul, Bangkok, Sydney, Prague AECID/ Ministry of Foreign Affairs (2011-2012); “Livresse 14” Festival, Charleroi, Belgium (2010); “L’artha”, L’antenne, Donibane

(2009), *Todo cuanto amé formaba parte de tí*. PhotoEspaña/Instituto Cervantes, Madrid (2009), *Guerrilla*. Pole Culturelle, Pau. Francia (2009), 7 Bienal de Arte Leandre Cristòfol. Centro de Arte La Panera, Lleida. (2009), *Arte Lisboa*. Feria internacional, Galería Artek. Lisboa (2009), *Frágil*. Centro Cultural de España, Montevideo (2009), Bienal d’ Anglet”, Anglet-Biarritz (2009), CIGE. China International Gallery Exposition, Shanghai (2009), *43 Artistas noveles 09*. Koldo Mitxelena, San Sebastián, *Hi Ha Mes Equips*. Barcelona, Galería Metronóm (2007), *Turiscopia*. Pati Llimoni. Barcelona (2006), *Buy-Self*, Palais de Tokyo. Paris (2004), *La vie çe zit des rêves*, FRAC Collection Aquitaine, Bordeaux; CAPC musée (2003), *Gaur Hemen Orain*. Museo de Bellas Artes, Bilbao (2003).

Ha impartido diversos talleres y conferencias en: Banff (Canada), Facultad de Bellas Artes Bilbao, Museo de San Telmo. San Sebastián, Escuela de Bellas Artes de Pekin, La Panera Centro de Arte. Lleida, École des Beaux-Arts de Bordeaux o Espacio Ciudad, La Casa Encendida, Musac, La Laboral, etc.

Premios y becas:

Primer premio Artistas Noveles de Gipuzkoa (2009), 1 Premio VTV Montehermoso (2006), 2 Premio Ihipi Oslo Architecture Cinema (2005), 1 Premio Festival de Vídeo de Leioa (2004), Subvenciones Artes Plásticas, Gobierno Vasco (2009, 2010 y 2012), Beca “Goazen Txinara” Proyecto participativo Rebrote, Pekín 2010...

Su obra se encuentra representada en diversas colecciones privadas, la Fundación Alfa Arte y Frac Aquitania.

www.juanaizpitarte.com

Lohizune (2010), *The Rise of Rad*. Torrance Art Museum, Los Angeles (2009), *Todo cuanto amé formaba parte de tí*. PhotoEspaña / Instituto Cervantes, Madril (2009), *Guerrilla*. Pole Culturelle, Paue. Frantzia (2009), Leandre Cristòfol, arte 7. biurtekoa. La Panera arte zentroa, Lleida. (2009), *Arte Lisboa*. Nazioarteko feria, Artek galeria. Lisboa (2009), *Frágil*. Centro Cultural de España, Montevideo (2009), Biennale d’ Anglet”, Angelu-Miarritze (2009), CIGE. China International Gallery Exposition, Shanghai. (2009), *43. Artsita Berriak 09*. Koldo Mitxelena, Donostia, *Hi Ha Mes Equips*. Bartzelona, Galería Metronóm. (2007), *Turiscopia*. Pati Llimoni. Bartzelona (2006), *Buy-Self*, Palais de Tokyo. Paris (2004), *La vie çe zit des rêves*, FRAC Collection Aquitaine, Bordeaux; CAPC musée (2003), *Gaur Hemen Orain*. Bilboko Arte Ederren Museoa (2003).

Hainbat lantegi eta hitzaldi eman ditu: Banff (Kanada), Bilboko Arte Ederren Fakultatea, San Telmo Museoa. Donostia, Pekingo Arte Ederren Eskola, La Panera Centro de arte. Lleida, École des Beaux-Arts de Bordeaux edo Espacio Ciudad, Casa Encendida, Musac, La Laboral etab.

Sariak eta ikasle laguntzak:

Gipuzkoako Artista Berrientzako lehen saria (2009), VTV lehen saria Montehermoso (2006), 2. saria, Ihipi Oslo Architecture Cinema sarian (2005), 1. saria, Leioako bideo festibalean (2004), Arte Plastikoaerako Eusko Jaurilaritzaren diru-laguntzak (2009, 2010 eta 2012), “Goazen Txinara” Ikasle saria, Rebrote proiektu parte hartzailea, Pekin 2010...

Juan Aizpitarteren lana hainbat bilduma pribatutan dago, bai eta bi leku hauetan ere: Fundación Alfa Arte eta Frac Aquitania.

www.juanaizpitarte.com

Lohizune (Saint-Jean-de-Luz) (2010); *The Rise of Rad*, Torrance Art Museum, Los Angeles (2009); *Todo cuanto amé formaba parte de tí* (Everything I loved formed part of you), PhotoEspaña / Cervantes Institute, Madrid (2009); *Guerrilla*, Pole Culturelle, Pau. France (2009); 7th Leandre Cristófol Art Biennial, La Panera Art Centre, Lleida (2009); *Arte Lisboa*, International Fair, Arteko Gallery, Lisbon (2009); *Frágil* (Fragile), Spanish Cultural Centre, Montevideo (2009); “Anglet Biennial”, Anglet-Biarritz (2009); CIGE, China International Gallery Exposition, Shanghai (2009); *43 Artistas noveles 09* (43 new artists 09), Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián; *Hi Ha Mes Equips*, Barcelona, Metronóm Gallery (2007); *Turiscopia*, Pati Llimoni. Barcelona (2006); *Buy-Self*, Palais de Tokyo, Paris (2004); *La vie çè zit des rêves*, FRAC Collection Aquitaine, Bordeaux, CAPC Museum (2003); *Gaur Hemen Orain* (Today Here Now), Fine Arts Museum, Bilbao (2003).

He has taught various workshops and given talks in: Banff (Canada); the Faculty of Fine Arts, Bilbao; San Telmo Museum, Donostia-San Sebastián; The Beijing School of Fine Arts; The La Panera Art Centre, Lleida; The Bordeaux School of Fine Arts; and Espacio Ciudad, Casa Encendida, Musac, La Laboral, and so on.

Grants and awards:

First prize, New Artists in Gipuzkoa (2009); 1st Prize, VTV, Montehermoso (2006); 2nd Prize, Iphi Oslo Architecture Cinema (2005); 1st Prize, Leioa Video Festival (2004); Plastic Arts Subsidies, Basque Government (2009, 2010 and 2012); “Goazen Txinara” Grant, New Outbreak Participative Project, Beijing 2010, and so on.

His work is to be found represented in diverse private collections, the Alfa Arte Foundation and Frac Aquitaine.

www.juanaizpitarte.com

Saioa Olmo

Bilbao, 1976. Vive y trabaja en Bilbao. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, psicodramatista por el Instituto Español de Psicoterapia y Psicodrama Psicoanalítico, actualmente se encuentra realizando una investigación teórico-práctica de doctorado sobre arte participativo, dinámicas grupales y transformación del imaginario colectivo.

Como creadora Saioa Olmo se ha centrado en experimentar con nuevas posibilidades de relación de las personas con la experiencia artística mediante procesos artísticos colaborativos y participativos. Juega a desdibujar los límites entre: espacio de realidad y espacio de ficción; público y artista; experiencia y objeto; exhibición y creación. De manera premeditada, tiende a situar los proyectos en el campo expandido del arte, como forma de cuestionar y reflexionar sobre los mecanismos de configuración y legitimación del arte, desde la propia práctica artística. Considera que el arte tiene una gran capacidad de explorar el imaginario colectivo y de crear visiones divergentes sobre él y que por tanto puede contribuir en procesos de transformación social.

Ha trabajado sobre temáticas tales como la identidad colectiva y el territorio dentro de la línea de investigación *Euskadi*, con proyectos específicos desde una realidad concreta como: *Qué es Zumaiá para ti?* y *Andoain 2014* yendo de lo local a lo global con *Transnacional*. Junto a la productora de arte Consonni realizó el proyecto *Vuelven las Atracciones* sobre la ruina contemporánea y las proyecciones de futuro que podemos hacer a través de ella. El cruce entre arte, género y feminismo también ha sido una línea de trabajo importante con proyectos como *Wiki-historias*, *Galleteras Memoria*, *Coctelaciones* y *Optikak* en los que se ha buscado explorar nuestra realidad social desde una perspectiva de género, a través del arte, en colaboración con distintos grupos

Saioa Olmo

Bilbo, 1976. Bilbon bizi eta bertan egiten du lan. Euskal Herriko Unibertsitatearen Arte Ederren Fakultatearen lizentziaduna da, Espainiako Psikoterapia eta Psikodrama Psikoanalitikoko Institutuaren psikodramatista da eta, gaur egun, doktoradutza ikerketa teoriko-praktikoa egiten ari da, arte parte-hartzailiaz, talde dinamikez eta imajinario kolektiboaren aldatzeaz.

Sortzaile gisa, Saioa Olmok arreta jarri du pertsonen arte esperientziarekin lot ditzaketen harreman berriak lantzean, lankidetzazko arte prozesuen eta arte prozesu parte-hartzailleen bitartez. Mugak ezabatzeke jolasean ari da, pare hauen artean: errealitate espazioa eta fikzio espazioa; ikusleak eta artista; esperientzia eta objektua; erakustea eta sortzea. Proiektuak artearen espazio hedatuan jartzera jotzen du, nahita, artearen taxutze eta legitimatze mekanismoak zalantzan jarri eta haien gainean gogoeta egiteko asmoz. Arteak imajinario kolektiboa esploratzeko ahalmen handia duela eta haren gaineko ikuspen desberdinak sor ditzakeela uste du, eta horrela, gizartea aldatzeko prozesuetan lagundu dezakeela.

Identitate kolektiboa eta lurraldea hartu ditu, besteak beste, langaitzat, *Euskadi* ikerketa lerroaren barnean, errealitate jakin bati loturiko proiektu bereziekin, hala nola, *Qué es Zumaiá para ti? eta Andoain 2014*, edo tokikotik globalera joanik, *Transnacional* lanarekin. *Consonni* arte ekoiztetxearekin batera, *Vuelven las Atracciones* proiektua egin zuen, gaur egungo hondamenaren gainean eta hortik etorkizunerako egin ditzakegun proiektzioen gainean. Arte, genero eta feminismoaren arteko gurutzaketa ere lan ildo inportantea izan da, honako lan hauetan: *Wiki-historias*, *Galleteras Memoria*, *Coctelaciones eta Optikak*, zeinetan gure gizarte errealitatea, genero ikuspegi batez esploratu nahi izan duen, artearen bidez eta zenbait jende talderekin elkarlanean, genero bat

Saioa Olmo

Bilbao, 1976. She lives and works in Bilbao. Bachelor's degree in Fine Arts from the University of the Basque Country, psychodramatist through the Spanish Institute of Psychotherapy and Psychoanalytic Psychodrama, and currently undertaking theoretical-practical doctoral research on participative art, group dynamics and transformation of the collective imaginary.

As an artist, Saioa Olmo has focused on experimenting with new possibilities in the relationship of people to the artistic process through collaborative and participative artistic processes. She plays with blurring the boundaries between; the space of reality and the space of fiction; public and artist; experience and object; exhibition and creativity. In a premeditated way she tends to situate field projects extended from art, as a form of questioning and reflecting on the mechanisms by which art is configured and legitimated, out of artistic practice itself. She believes that art is very capable of exploring the collective imaginary and of creating diverging visions about this and that, therefore, it can contribute to processes of social transformation.

She has worked on subjects like collective identity and territory within the research topic Euskadi , with specific projects from a specific reality such as: *Qué es Zumaia para ti?* (What is Zumaia for you?) and *Andoain 2014*, and moving from the local to the global with *Transnacional*. Together with the art production company *Consonni* she completed the project *Vuelven las Atracciones* (The attractions return) about contemporary ruin and any future projections we might make through this. The crossroads between art, gender and feminism has been an important line of work with projects like *Wiki-historias* (Wiki-stories), *Galleteras Memoria* (Women Biscuit makers. Memory), *Coctelaciones* (Cocktailations) and *Optikak* (Optics), in which she sought to explore our social reality from a gender perspective, through art, in collaboration with different groups of people and seeking

de personas y con vocación de mitigar las desigualdades que subordinan un género a otro. Ha trabajado sobre los mecanismos del deseo y el imaginario social en iniciativas como *Deseos Indisciplinados*, *Inflando deseos* y *La Casa del Mago* como manera de descubrir cómo se construyen uno de los motores de nuestras acciones. Así mismo, el uso de dispositivos comunicacionales y la inquietud por llegar a un público amplio ha sido una constante que se ha podido apreciar en muchos de sus trabajos como *Emancipator Bubble*, una campaña de comunicación de un producto ficticio de emancipación para jóvenes.

Saioa ha participado en certámenes artísticos tales como *Divergentes*, *Madrid Abierto*, *Getxophoto* y *La Noche en Blanco* de Madrid, el *Festival Copylove-Zemos98* de Sevilla o las *Picnic Sessions del CA2M* de Móstoles. Ha realizado residencias artísticas en *Cittadellarte-Fundación Pistoletto* (Biella-Italia) y en *Felipa Manuela* (Madrid) y ha expuesto en espacios artísticos tales como la *Sala Rekalde* de Bilbao, el *EspaiDos-Sala Muncunill* de Terrassa, el *Espacio Bastero* de Andoain y el *Centro Montehermoso* de Vitoria-Gasteiz.

Ha contado con becas y ayudas de distintas entidades tales como: *Arteleku*, *Diputación Foral de Bizkaia*, *Centro Cultural Montehermoso*, *Gobierno Vasco* y *la UPV*.

Así mismo ha sido profesora de la facultad de *BBAA* de la *Universidad del País Vasco* y ha organizado talleres de arte y creatividad como *Skylab* para la organización *Tillt* de Suecia, *Pildoras Creativas* para *Conexiones Improbables* o *Nuevos Monstruos Vascos* para la colonia de creatividad *Dinamittak* de *Amasté* en *Arteleku*. También ha coordinado en distintas ediciones el programa *Aprendiendo a través del arte* del *Museo Guggenheim Bilbao*. Colabora puntualmente con medios especializados de arte como *A*Desk*.

www.ideatomics.com

bestearen mendean jartzen duten desberdinkeriak gutxitu asmoz. Desiraren mecanismoak eta gizartearen imaginarioa ere landu ditu, honako lan hauetan: *Deseos Indisciplinado*, *Inflando deseos* eta *La Casa del Mago*, gure ekintzen akuiluetako bat nola sortzen den bilatu asmoz. Era berean, komunikazio dispositiboak erabiltzea eta publiko zabalari iristeko kezka etengabe interesatu zaizkio eta haren lan askotan islatuak dira, hala nola, *Emancipator Bubble* lanean, hau da, gazteen-tzako emantzipazioarako gezurrezko produktu baten komunikazio kanpaina bat erakusten duen lanean.

Saioak arte sariketa zenbaitetan hartu du parte: *Divergentes*, *Madrid Abierto*, *Getxophoto* eta *Madrieko La Noche en Blanco*, *Sevillako Copylove-Zemos98* festibalean edo *Mostoles-eko CA2Mren Picnic Sessions* direlakoetan. Arte egoitzak egin ditu, bi leku hauetan: *Cittadellarte-Fundación Pistoletto* (Biella-Italia) eta *Felipa Manuela* (Madri), eta zenbait arte lekutan erakusketak egin ditu: *Bilboko Rekalde* aretoan, *Terrassa-ko EspaiDos-Sala Muncunill* izenekoan, *Andoaingo Espacio Bastero* delakoan eta *Gasteizko Montehermoso* zentroan.

Hainbat erakunderen ikasle laguntza eta bestelako laguntzak jaso ditu: *Arteleku*, *Bizkaiko Foru Aldundia*, *Montehermoso Kulturgunea*, *Eusko Jaurlaritza* eta *EHU*.

Era berean, *Euskal Herriko Unibertsitatearen Arte Ederren Fakultatearen* irakasle izan da eta honako arte eta sorkuntza lantegi hauek antolatu ditu: *Skylab*, *Suediako Tillt* erakundearentzat, *Pildoras Creativas*, *Conexiones Improbables* izenekoarentzat, edota *Nuevos Monstruos Vascos* *Artelekuko Amasté-ren Dinamittak* sorkuntza koloniarako. Zenbait urtetan, *Bilboko Guggenheim* museoarean *Aprendiendo a través del arte* programa ere koordinatu du. Noiz edo noiz, *A*Desk* edo antzeko arte hedabide espezialduetan idazten du.

www.ideatomics.com

to mitigate the inequalities which subordinate one gender to another. She has worked on mechanisms of desire and the social imaginary in initiatives like *Deseos Indisciplinados* (Undisciplined desires), *Inflando deseos* (Inflating desires) and *La Casa del Mago* (The wizard's house), as a way of discovering how one of the driving forces of our actions is constructed. Likewise, her use of communicational devices and her need to reach a widespread public have been constants which can be appreciated in many of her works, such as *Emancipator Bubble*, a publicity campaign for a fictitious product to help young people become independent. Olmo has participated in artistic contests like *Divergentes*, *Madrid Abierto*, *Getxophoto* and *La Noche en Blanco* in Madrid, the *Copylove-Zemos98* Festival in Seville and the *CA2M Picnic Sessions* in Móstoles. She has been an artist in residence at the *Cittadellarte-Pistoletto Foundation* (Biella, Italy) and at *Felipa Manuela* (Madrid), and has exhibited in artistic sites like the *Rekalde Exhibition Hall* in Bilbao, the *EspaiDos-Sala Muncunill* in Terrassa, the *Espacio Bastero* in Andoain and the *Montehermoso Centre* in Vitoria-Gasteiz.

She has been awarded grants and aid by different bodies, such as: *Arteleku*, the Provincial Council of Bizkaia, the *Montehermoso Cultural Centre*, the Basque Government and the UPV-EHU.

Likewise, she has lectured at the Faculty of Fine Arts in the University of the Basque Country and has organised art and creativity workshops like *Skylab* for the *Tillt* organisation in Sweden, *Pildoras Creativas* (Creative pills) for *Conexiones Improbables* and *Nuevos Monstruos Vascos* (New Basque Monsters) for the creative colony *Dinamittak de Amasté* in *Arteleku*. On several occasions she has also coordinated the programme *Aprendiendo a través del arte* (Learning through art) for the *Guggenheim Museum Bilbao*. She regularly collaborates with specialist art media such as *A*Desk*.

www.ideatomics.com

Sra Polaroiska

Alaitz Arenzana (Bilbao, 1976) y María Ibarretxe (Bilbao, 1977) son las creadoras de *Sra Polaroiska en sillón de taller*.

Alaitz Arenzana es licenciada en Comunicación Audiovisual. Alterna la creación en cine y video experimental con la realización de programas de TV, publicidad y documentales. María Ibarretxe, diplomada en Arte dramático, proviene del mundo de la creación escénica y de la performance además de trabajar como bailarina y actriz en diferentes compañías. Su colaboración ha supuesto la permeabilidad de estos dos medios en un lugar intermedio.

La obra audiovisual de *Sra Polaroiska en sillón de taller* gira en torno al arte de acción, la creación escénica y coreográfica. Su trabajo se basa en la búsqueda de otros espacios y lenguajes, donde el cuerpo y su relación con el espacio en el que se encuentra es siempre el principal protagonista. Ellas huyen de las estructuras convencionales de narración y de los conceptos cerrados al espectador. Sus obras, intencionalmente ambiguas, juegan con los roles asociados al cuerpo, desestabilizando la mirada del que observa, obligándole a posicionarse en aquello que está viendo. El espectador se sumerge por completo en su mundo, en el espacio que ellas han creado. Un espacio sin embargo abierto, en el que existen múltiples interpretaciones, tantas como las miradas que han observado lo ocurrido en pantalla.

Selección de exposiciones:

Colectiva *Odi et Amo*. Bilbao Arte (2012), muestra itinerante ERTIBIL. Sala Rekalde, Bilbao (2012), muestra ARTESHOP BILBAO, estreno de la instalación coreográfica *Sergei* en Alhondiga Bilbao. Ruemaniak (2012), exposición individual *Estaré aquí mismo*. Centro Cultural Bastero, Andoain (2011), Festival Movs. Museo Reina Sofía & Mercats de las

Sra Polaroiska

Alaitz Arenzanak (Bilbo, 1976) eta María Ibarretxek (Bilbo, 1977) dute sortu *Sra Polaroiska en sillón de taller*. Alaitz Arenzana Ikus-entzunezko Komunikazio lizentziaduna da. Zinema eta bideo esperimentaleko sorkuntza egitearekin batera, telebistako programak, publizitatea eta dokumentalak egiten ditu. María Ibarretxe, Antzerki artean diplomaduna, antzerki sorkuntzaren eta arte ekintzen mundutik dator, hainbat konpainiatan dantzari eta aktore aritzeaz gain. Bien lankidetzak bi giro hauek erdibideko leku batean elkartu ditu.

Sra Polaroiska en sillón de taller bikotearen ikus-entzunezko lana ekintza artearen eta antzerki eta koreografia sorkuntzaren inguruan landua da. Beste espazio eta hizkuntzen bila dabilta, non gorputza eta dagoen espazioarekin duen harremana baitira beti protagonista nagusi. Kontatze egitura ohikoetatik ihes, ikusleari itxirik diren kontzeptuetatik ihes dabilta. Haien lanak nahita dira anbiguoak, eta gorputzari loturiko roletan jolasten dira, ikusten ari denaren begiradaren egonkortasuna hautsiz, ikusten ari den horretan kokatzera behartuz. Ikuslea guztiz murgiltzen da haien munduan, haiek sortu duten espazioan. Espazio irekia da, halere, non hainbat eta hainbat interpretazio posible diren, pantailan gertatu dena ikusi duten begirada adina interpretazio, hain zuzen.

Erakusketa hautuak:

Colectiva *Odi et Amo*. Bilbao Arte (2012), ERTIBIL erakusketa ibiltaria. Rekalde aretoa, Bilbo (2012), ARTESHOP BILBAO erakusketa, Bilboko Alondegian, *Sergei* koreografia muntadura ezartzea. Ruemaniak (2012), bakarkako erakusketa *Estaré aquí mismo*. Bastero Kulturgunea, Andoain. (2011), Festival Movs. Museo Reina Sofía & Mercats de las Flors,

Sra Polaroiska

Alaitz Arenzana (Bilbao, 1976) and María Ibarretxe (Bilbao, 1977) are the artists in *Sra Polaroiska en sillón de taller*. Alaitz Arenzana has a bachelor's degree in Audio-visual Communication. She alternates between creating experimental film and video and producing TV programmes, publicity and documentaries. María Ibarretxe has a diploma in Dramatic Art and comes from the world of theatrical art and performance, as well as working as a dancer and actress in different companies. Her collaboration has implied the permeability of these two mediums in an intermediate site.

The audio-visual work of *Sra Polaroiska en sillón de taller* revolves around the art of action, theatrical art and choreography. Its work is based on the search for other spaces and languages, where the body and its relationship with the space in which it finds itself is always the main protagonist. They avoid conventional structures of narration and closed concepts for the spectator. Their works, intentionally ambiguous, play with roles associated with the body, destabilising the gaze of anyone observing them and obliging onlookers to position themselves in that which they are looking at. The spectator is submerged into a strangely unreal and particular atmosphere, whether in the space which they create or which they make use of. It is, however, an open space in which multiple interpretations exist, as many as the gazes of the spectator on observing and attempting to decipher what is happening onscreen.

Selection of exhibitions:

Collectively, *Odi et Amo*, Bilbao Arte (2012); travelling exhibit ERTIBIL, Rekalde Exhibition Hall, Bilbao (2012); exhibit ARTESHOP BILBAO, premiere of the choreographical installation *Sergei* in the Alhondiga Bilbao, Ruemaniak (2012); individual exhibition *Estaré aquí mismo* (I'll be right here), Bastero Cultural Centre, Andoain (2011); Movs. Festival, Museo Reina Sofía & Mer-

Flors, Madrid (2010), exposición *Antes que todo*. CA2M. Madrid (2010), exposición *Contraseñas. Ciclo10*. Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2010), Kimuak 2010, exposición individual *The Physical destruction. Together to destroy*. Sra. Polaroiska, Fundación Bilbaoarte (2009), *Zeinuetatik*. Instituto Cervantes, Estocolmo (2009), *D-generaciones: Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Instituto Cervantes de Manchester, Estocolmo y Milán (2009), Festival de Cine de Madrid - PNR / Vídeo & Artes Digitales - VAD Girona (2009), Dantzaldia 09. Bilbao / Zinebi EX-IS, Bilbao (2009), CALYPSO. *Procesos de aprendizaje artístico*. Sala Rekalde (2008), VAD 2008, Girona, EXIS ZINEBI, Bilbao. (2007/08), 1, 2, 3 *Vanguardias - El Arte como Arte contextual - Cine - Arte entre el experimento y el archivo*. Sala Rekalde. Dic 07-Mar 08 (2008), *D-generaciones: Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Instituto Cervantes, Toulouse, Praga, Nueva York y Festival de cine de Gran Canarias (2008), Optica 2007. Fest Intern de Vídeo Arte de Gijón (2007), Festival Des Cinémas Différents, Paris 07. (2007), *Digitalizar lo Efímero, creación escénica y documentación. Videofronteras*. Facultad BBAA de Cuenca, Facultad de Filosofía de Alcalá de Henares; La Casa Encendida, Madrid. (2007), *Incógnitas: Cartografías del Arte Contemporáneo en Euskadi*. Museo Guggenheim Bilbao (2007), Taste Festival, Stuck kunstencentrum, Leuven (2007), muestra de Arte Itinerante Ertibil 07, Festival IndieLisboa / Festival Baumann, Terrassa / Festival de Cine de Girona / VAD. Festival Internacional de Vídeo y Artes Digitales de Girona (2008), Muestra de Arte Injuve 03. Sala Amadis / Círculo de Bellas Artes. Madrid (2004).

Becas y premios:

Primer premio Ertibil. Muestra itinerante de arte vasco. Diputación de Vizcaya (2012), Subvención para la producción coreográfica. Departamento de Cultura del Gobierno Vasco (2011), Subvención para la producción de artes visuales. Departamento de Cultura de Gobierno Vasco (2011), Beca A.I.R Laboratory program, Artist in Residence. Centrum

Madril. (2010), *Antes que todo* erakusketa. CAM2. Madril (2010), Erakusketa *Contraseñas. Ciclo10*. Montehermoso, Gasteiz (2010), Kimuak 2010, bakarkako erakusketa *The Physical destruction. Together to destroy*. Sra. Polaroiska, Fundación Bilbaoarte (2009), *Zeinuetatik*. Instituto Cervantes, Estocolmo (2009), *D-generaciones: Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Instituto Cervantes: Manchester, Stockholm eta Milan (2009), Fest. de Cine de Madrid - PNR / Vídeo & Artes Digitales - VAD Girona (2009), Dantzaldia 09. Bilbo / Zinebi EX-IS, Bilbo (2009), CALYPSO. *Procesos de aprendizaje artístico*. Rekalde aretoa (2008), VAD 2008, Girona, EXIS ZINEBI, Bilbo. (2007/08), 1, 2, 3 *Vanguardias - EL Arte como Arte contextual - Cine - Arte entre el experimento y el archivo*. Rekalde aretoa. 07ko abend.-08ko martx. (2008), *D-generaciones: Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Instituto Cervantes, Frantziako Tolosa, Praga, New York eta Festival de Cine de Gran Canarias. (2008), Optica 2007. Fest Intern de Vídeo Arte de Gijón (2007), Festival Des Cinémas Différents, Paris 07. (2007), *Digitalizar lo Efímero, creación escénica y documentación. Videofronteras*. Facultad BBAA de Cuenca, Facultad de Filosofía de Alcalá de Henares; La Casa Encendida, Madril. (2007), *Incógnitas: Cartografías del Arte Contemporáneo en Euskadi*. Guggenheim Museoa, Bilbo. (2007), Taste Festival, Stuck kunstencentrum, Leuven (2007), muestra de Arte Itinerante Ertibil 07, Festival IndieLisboa / Festival Baumann, Terrassa / Festival de Cine de Girona / VAD. Festival Inter. de Vídeo y Artes digitales de Girona (2008), Muestra de Arte Injuve 03. Sala Amadis / Círculo de Bellas Artes. Madril (2004).

Ikasle laguntzak eta sariak:

Lehen saria Ertibil. Euskal artearen erakusketa ibiltaria. Bizkaiko Foru Aldundia (2012), Koreografia ekoizteko Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailaren dirulaguntza (2011), Irudi bidezko arteak ekoizteko Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailaren dirulaguntza (2011), Ikasle laguntza: A.I.R Laboratory program, Artist in Residence. Centrum Sztuki Wspol-

cats de las Flors, Madrid (2010); exposition *Antes que todo* (Before everything), CAM2, Madrid (2010); exposition *Contraseñas. Ciclo10* (Passwords. Cycle 10), Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2010); Kimuak 2010, individual exposition *The Physical destruction. Together to destroy*, Sra. Polariska, Bilbaoarte Foundation (2009); *Zeinuetatik* (Out of gestures), Cervantes Institute, Stockholm (2009); *D-generaciones: Experiencias subterráneas de la no ficción española* (D-generations: Subterranean experiences of Spanish non-fiction), Cervantes Institute in Manchester, Stockholm and Milan (2009); Madrid Film Festival - PNR / Video & Artes Digitales - VAD Girona (2009); Dantzaldia 09. Bilbao / Zinebi EX-IS, Bilbao (2009); CALYPSO. *Procesos de aprendizaje artístico* (CALPYSO. Processes of artistic learning), Rekalde Exhibition Hall (2008); VAD 2008, Girona; EXIS ZINEBI, Bilbao (2007/08); 1, 2, 3 *Vanguardias - EL Arte como Arte contextual - Cine - Arte entre el experimento y el archivo* (1, 2, 3 Avant-gardes – Art as contextual Art -Film -Art between experiment and archive) Rekalde Exhibition Hall, Dec 07-Mar 08 (2008); *D-generaciones: Experiencias subterráneas de la no ficción española*, Cervantes Institute, Toulouse, Prague, New York and the Gran Canarias Film Festival (2008); Optica 2007; Gijón International Festival of Video Art (2007); Different Cinemas Film Festival, Paris 07 (2007); *Digitalizar lo Efímero, creación escénica y documentación. Videofronteras* (Digitalising the ephemeral, theatrical creativity and documentation. Videofrontiers), Faculty of Fine Arts, Cuenca, Faculty of Philosophy, Alcalá de Henares; La Casa Encendida, Madrid. (2007); *Incógnitas: Cartografías del Arte Contemporáneo en Euskadi* (Mysteries: Cartographies of Contemporary Art in the Basque Country), Guggenheim Museum Bilbao (2007); Taste Festival, Stuck kunstencentrum, Leuven (2007); travelling art exhibit Ertibil 07, IndieLisboa Festival / Baumann Festival, Terrassa / Girona Film Festival / VAD. International Video and Digital Arts Festival, Girona (2008); Injuve 03 Art Exhibit, Amadís Exhibition Hall / Círculo de Bellas Artes, Madrid (2004).

Grants and awards:

First prize, Ertibil, Travelling exhibit of Basque art, Provincial

Sztuki Wspólczesnej Zamek Ujazdowski. Varsovia (2008), Beca Residente Fundación Bilbao Arte (2008), Subvención para la producción coreográfica. Dpto de Cultura del Gobierno Vasco (2008), Primer premio Rolling Rollak con la serie fotográfica *Dios es una chavala manca II*, organizado por Pripublikarrak & Nontzeberri (2008), Beca de Artes Visuales e Imagen de Síntesis. Diputación Foral de Bizkaia. (2007), Subvención del Gobierno Vasco - Realización de Cortometrajes (2005), Ayuda a la Creación Coreográfica del Gobierno Vasco (2004), Premio Audiovisual Injuve. Instituto de la Juventud. Madrid (2003), Premio Mejor Banda Sonora Original MECAL 2003, CCCB, Barcelona (2003).

Zuhar Iruretagoiena

Zarautz, 1981. Vive y trabaja en Bilbao.

Licenciada en Bellas Artes. Universidad del País Vasco U.P. V./E.H.U. en 1995 y Master en Artes Digitales. Universidad Pompeu Fabra (IUA/UPF), Barcelona (2006).

El trabajo de Zuhar parte de una fuerte influencia de la escultura en el sentido tradicional más específico de lo que fue llamada “Nueva escultura vasca” en los ochenta, a partir de ahí ella intenta liberar masa y espacio para fraguar nuevos contextos de exploración donde el cuerpo, la reivindicación de la imagen de la mujer o la constitución de retos ante situaciones extremas vehiculan nuevos dispositivos de puesta en escena y exploración de roles y actitudes.

Exposiciones individuales:

Vexations. Museo Guggenheim y Sala Rekalde, Bilbao (2012), *I was there*. Torre Ariz, Basauri (2011), *Coreografías del esfuerzo / Ahaleginaren dantzak*. Fundación Bilbaoarte, Bilbao

zesnej Zamek Ujazdowski. Varsovia (2008), Egoiliar ikasle laguntza, Fundación Bilbao Arte (2008), Koreografía ekointzeko Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailaren dirulaguntza (2008), Rolling Rollak lehen saria, argazki sail honekin: “Dios es una chavala manca II”, antolatzaile: Pripublikarrak & Nontzeberri (2008), Irudi bidezko Arteen eta Sintesiko Irudien Ikasle laguntza. Bizkaiko Foru Aldundia. (2007), Eusko Jaurlaritzaren dirulaguntza – Film laburrak egitea. (2005), Koreografía sorkuntzarako Eusko Jaurlaritzaren laguntza. (2004), Injuve Ikus-entzunezko Saria. Instituto de la Juventud. Madril (2003), Jatorrizko Hots Banda Onenaren Saria MECAL 2003, CCCB, Bartzelona (2003).

Zuhar Iruretagoiena

Zarautz, 1981. Bilbon bizi da eta lanean ere bertan da.

Arte Ederretako lizentziaduna, Euskal Herriko Unibertsitatean (UPV/EHU) 1995. urtean, eta Arte Digitaletako masterduna, Pompeu Fabra unibertsitatean (IUA/UPF), Bartzelona (2006).

Zuharren lana eskulturaren eraginpean abiatzen da, hain zuzen ere, lauogeietan “Euskal eskultura berria” deitua izan zenaren ohiko esanahi berezkoari jarraiki. Hortik abiaturik, masa eta espazioa askatzen saiatzen da eta esploraziorako testuinguru berriak sortzen, zeinetan gorputzak, emakumeen irudiaren errebindikazioak edota muturreko egoeren aurreko erronkak sortzeak bide ematen dute rolen eta jarrearen esploratu eta taularatzeko dispositibo berrietarako.

Bakarkako erakusketak:

Vexations. Guggenheim Museoa eta Rekalde aretoa, Bilbo (2012), *Gipuzkoako Artista Berriak/Artista nóveles Guipuzcoa-*

Council of Bizkaia (2012); Subsidy for choreographic production, Department of Culture, Basque Government (2011); Subsidy for visual arts production, Department of Culture, Basque Government (2011); A.I.R Laboratory program grant, Artist in Residence, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warsaw (2008); Residence Grant, Bilbao Arte Foundation (2008); Subsidy for choreographic production, Department of Culture, Basque Government (2008); Rolling Rollak first prize for the photographic series “Dios es una chavala manca II” (God is a one-armed girl II), organised by Pripublikarrak & Nontzeberri (2008); Visual Arts and Synthesis Image Grant, Provincial Council of Bizkaia (2007); Basque Government subsidy for the making of short films (2005); Basque Government aid for Choreographic Creativity (2004); Injuve Audio-visual Prize, Youth Institute, Madrid (2003); Best Original Soundtrack Prize MECAL 2003, CCCB, Barcelona (2003).

Zuhar Iruretagoiena

Zarautz, 1981. She lives and works in Bilbao.

Bachelor’s degree in Fine Arts from the University of the Basque Country, UPV/EHU, in 2005, and a Master’s degree in Digital Arts, Pompeu Fabra University (IUA/UPF), Barcelona (2006).

Iruretagoiena’s work is strongly influenced by sculpture in the most specific traditional sense of what used to be called “New Basque Sculpture” in the 1980s. From this base, she tries to liberate mass and space in order to forge new contexts of exploration in which the body, protest at the image of women and the constitution of challenges faced with extreme situations lead to new devices to stage and explore roles and attitudes.

Individual exhibitions:

Vexations, Guggenheim Museum Bilbao and Rekalde Exhibition Hall, Bilbao (2012); New Gipuzkoan Artists, KM Donos-

(2009), *Kein titel zeitlos*. Monterhemoso. Vitoria- Gazteiz (2009), *Afrikan zehar*. Galería Ispiluarte. Zarautz (2007).

Exposiciones colectivas:

Artistas Noveles Guipuzcoanos. Koldo Mitxelena, Donostia (2011), À bout de soufflé. Sala de Exposiciones BBK, Bilbao (2010), *Love me tender*. Sala de Exposiciones UPV/EHU, Leioa y Sala DENDARABA. Vitoria-Gasteiz (2010), *Bilboarte New Yorken*. The Gabarron Foundation. New York (2009), Ertibil 2009. Exposición itinerante. (2009), c-art. Galerie Prantl & Boch Bregenz Austria. Zwei monate in einem, (2008), *Beldurarentzat Beranduegi*. Sala de Cultura de Egia. Donostia-San Sebastián (2008), Ertibil 2008. Exposición itinerante (2008), Generación 2008, *Zinebi*, *Historias de un minuto*, (2007), Getxo Arte. Feria de las Artes Emergentes del País Vasco. Getxo (2007), *Sisif s*. Sala de Exposiciones UPV, Lejona (2006), *Zarautzart*. Sala de Exposiciones Sanz Enea, Zarautz (2006), *Lupa e Imán*. Arteleku. Donostia-San Sebastián (2005), *Jóvenes Artistas Audiovisuales*. Sala de Exposiciones BBVA, Bilbao (2005), *Alumnos de Bellas Artes*. Sala de Exposiciones Sanz Enea. Zarautz (2005), Getxo Arte. Feria de las Artes Emergentes del País Vasco. Getxo (2005), Zarauzko argazkizaleak. Sala de Exposiciones Sanz Enea. Zarautz (2005), Getxo Arte. Feria de las Artes Emergentes del País Vasco. Getxo (2004), *Jóvenes Artistas Audiovisuales*. Sala de Exposiciones BBVA, Bilbao (2004), *Argazkizaleak*. Sala de Exposiciones Torre Luzea. Zarautz (2004), *Exposición Alumnos Erasmus*. Sala Municipal de Barakaldo, (Barakaldo) y Sala UPV de Vitoria-Gasteiz (2004).

Becas y premios:

Proyecto Seleccionado Sala 103B Guggenheim Museum Bilbao (2012), Beca Residencia Sala Rekalde, Nekatoenea Residence D’Artistes, Hendaya, Francia (2011), Primer premio Artistas Noveles Guipuzcoanos (2011), Beca / Ayuda a la creación del Gobierno Vasco/ Eusko Jaurlaritza (2010), Beca

nos. KM Donostia (2011), *I was there*. Ariz dorrea, Basauri. (2011), *Coreografías del esfuerzo / Ahaleginaren dantzak*. Fundación Bilbaoarte, Bilbo (2009), *Kein titel zeitlos*. Monterhemoso. Gazteiz (2009), *Afrikan zehar*. Ispiluarte galeria, Zarautz (2007).

Taldeko erakusketak:

Gipuzkoako Artista Berriak/Artistas Noveles Guipuzcoanos. Koldo Mitxelena, Donostia (2011), À bout de soufflé. BBK Erakusketa aretoa, Bilbo (2010), *Love me tender*. UPV-EHuren erakusketa aretoa, Leioa eta DENDARABA aretoa. Gasteiz (2010), *Bilboarte New Yorken*. The Gabarron Foundation. New York (2009), Ertibil 2009. Erakusketa ibiltaria. (2009), c-art Galerie Prantl & Boch Bregenz Austria. Zwei monate in einem, (2008), *Beldurarentzat Beranduegi*. Egiako Kultur aretoa. Donostia (2008), Ertibil 2008. Erakusketa ibiltaria. (2008), Generación 2008, *Zinebi*, *Historias de un minuto*, (2007), Getxo Arte. Feria de las Artes Emergentes del País Vasco/Euskal Herriko Gora bideko Arteen Feria. Getxo. (2007), *Sisif s*. UPV-EHuren erakusketa aretoa, Leioa (2006), *Zarautzart*. Sanz Enea erakusketa aretoa, Zarautz (2006), *Lupa e Imán*. Arteleku. Donostia (2005), *Jóvenes Artistas Audiovisuales/Ikus-entzunezkoen Artista Gazteak*. BBVA erakusketa aretoa, Bilbo (2005), *Bellas Artes/Arte ederrak*. Sanz Enea erakusketa aretoa. Zarautz (2005), Getxo Arte. Feria de las Artes Emergentes del País Vasco/Euskal Herriko Gora bideko Arteen Feria. Getxo. (2005), Zarauzko argazkizaleak. Sanz Enea erakusketa aretoa. Zarautz (2005), Getxo Arte. Feria de las Artes Emergentes del País Vasco/Euskal Herriko Gora bideko Arteen Feria. Getxo (2004), *Jóvenes Artistas Audiovisuales/Ikus-entzunezkoen Artista Gazteak*. BBVA erakusketa aretoa, Bilbo. (2004), *Argazkizaleak*. Torre Luzea erakusketa aretoa. Zarautz (2004), *Exposición Alumnos Erasmus/ Erasmus ikasleen Erakusketa*. Barakaldoko udal aretoa, (Barakaldo) eta Gasteizko UPV-EHuren aretoa (2004).

tia-San Sebastián (2011); *I was there*, Torre Ariz, Basauri. (2011); *Coreografías del esfuerzo / Ahaleginaren dantzak* (Effort choreographies), Bilbaoarte Foundation, Bilbao (2009); *Kein titel zeitlos*. Monterhemoso, Vitoria-Gasteiz (2009); *Afrikan zehar* (Across Africa), Ispiluarde Gallery, Zarautz (2007).

Collective exhibitions:

Artistas Noveles Guipuzcoanos, Koldo Mitxelena, Donostia-San Sebastián (2011); À bout de soufflé, BBK Exhibition Hall, Bilbao (2010); *Love me tender*, Exhibition Hall, UPV/EHU, Leioa and the DENDARABA Exhibition Hall, Vitoria-Gasteiz (2010); *Bilboarte New Yorken* (Bilbaoarte in New York), The Gabarron Foundation, New York (2009); Ertibil 2009, Travelling Exhibition (2009); *c-art*, Prantl & Boch Gallery, Bregenz, Austria, Zwei monate in einem (2008); *Beldurrarentzat Beranduegi* (Too late for fear), Egia Cultural Hall, Donostia-San Sebastian (2008); Ertibil 2008, Travelling Exhibition (2008); *Generación 2008; Zinebi, Historias de un minuto* (One-minute stories) (2007); Getxo Arte, Emerging Basque Arts Fair, Getxo (2007); Sisif s, Exhibition Hall, UPV/EHU, Leioa (2006); *Zarautzart*, Sanz Enea Exhibition Hall, Zarautz (2006); *Lupa e Imán* (Lupa and Iman), Arteleku, Donostia-San Sebastián (2005); *Jóvenes Artistas Audiovisuales* (Young audio-visual artists), BBVA Exhibition Hall, Bilbao (2005); *Bellas Artes* (Fine arts), Sanz Enea Exhibition Hall, Zarautz (2005); Getxo Arte, Emerging Basque Arts Fair, Getxo (2005); *Zarauzko argazkizaleak* (Zarautz photo enthusiasts), Sanz Enea Exhibition Hall, Zarautz (2005); Getxo Arte, Emerging Basque Arts Fair, Getxo (2004); *Jóvenes Artistas Audiovisuales*, BBVA Exhibition Hall, Bilbao (2004); *Argazkizaleak*, Torre Luzea Exhibition Hall, Zarautz (2004); *Exposición Alumnos Erasmus* (Erasmus Students Exhibition), Municipal Hall of Barakaldo, Barakaldo and the UPV-EHU Hall, Vitoria-Gasteiz (2004).

Grants and Awards:

Selected Project, Room 103B, Guggenheim Museum Bilbao (2012); Residence Grant, Rekalde Exhibition Hall, Nekatoenea Residence D'Artistes, Hendaia (Hendaye), France (2011); First

Vicerrectorado de Euskera para la tesis Doctoral (2010), Primer premio Ertibil 2009, Exposición itinerante (2009), Primer premio Generación 2008, Beca Residencia KUNSTHAUS Bregenz. Austria (2008), Beca de residencia Espacio de cesión temporal. Fundación Bilbaoarte (2008), Beca Creación Artística Diputación Foral de Guipúzcoa. (2004), Selección Euskarte, certamen MID-e. Muestra Internacional desde Euskadi (2004).

www.zuhar.es

Ikasle laguntzak eta sariak:

Proiektu Hautatua, 103B aretoa Guggenheim Museum, Bilbo (2012), Egoitza ikasle laguntza, Rekalde aretoa, Nekatoenea Residence D'Artistes/Artisten egoitza, Hendaia, Frantzia (2011), Gipuzkoako Artista Berrien lehen saria, (2011), Eusko Jaurlaritzaren sorkuntza laguntza (2010), Euskara Errektoreordetzaren ikasle laguntza, doktoradutza tesirako (2010), Lehen saria, Ertibil 2009, Erakusketa ibiltaria. (2009), Lehen saria, Generación 2008, Egoitza Ikasle laguntza KUNSTHAUS Bregenz. Austria (2008), Egoitza ikasle laguntza, aldi baterako espazioa uztea. Fundación Bilbaoarte (2008), Arte sorkuntzarako Gipuzkoako Foru Aldundiaren ikasle laguntza. (2004), Euskarte hautatua, MIDE sariaketa. Nazioarteko erakusketa Euskaditik (2004).

www.zuhar.es

prize, New Gipuzkoan Artists (2011); Creative Grant /Aid, Basque Government (2010); Deputy Vice-chancellor's Basque Grant for a Doctoral thesis (2010); Ertibil First prize, Travelling Exhibition (2009); First prize, Generación 2008, Residence Grant KUNSTHAUS, Bregenz. Austria (2008), Temporary cession of space residence grant, Bilbaoarte Foundation (2008); Artistic Creativity Grant, Provincial Council of Gipuzkoa (2004); Euskarte Selection, MID-e contest, International Exhibit from the Basque Country (2004).

www.zuhar.es

[ESP]

De la estirpe de Mari	
(O deconstruyendo el mito)	5
1.1 Filogénesis	27
1.2 Evolución contemporánea	63
1.3 Protomomentos para una nueva era	77
1.4 Filtros, influjos y caldos de cultivo	93
1.5 8 obras / 11 artistas	119
1.6 Bibliografía	147
Apéndice 1 / Apéndice 2 / Apéndice 3	148
Relación de obras y sinopsis	153
2.1 Relación de obras	155
2.2 Sinopsis	165
Biografías	175

[ENG]

From the lineage of Mari	
(Or deconstructing the myth)	5
1.1 Phylogenesis	28
1.2 Contemporary evolution	64
1.3 Proto moments for a new era	78
1.4 Filters, influxes and breeding grounds	94
1.5 8 Works/ 11 Artists	120
1.6 Bibliography	147
Appendix 1 / Appendix 2 / Appendix 3	148
List of works and synopsis	153
2.1 List of works	155
2.2 Synopsis	166
Biographies	175

[EUS]

Mariren leinuko	
(Edo mitoa deseraikitzen)	5
1.1 Filogenia	27
1.2 Bilakaera garaikidea	63
1.3 Aro berri baterako protounek	77
1.4 Irazkiak, eraginak eta haztegiak	93
1.5 8 Obra/ 11 Artista	119
1.6 Bibliografia	147
1 Eranskina / 2 Eranskina / 3 Eranskina	148
Obren zerrenda eta laburpena	153
2.1 Obren zerrenda	155
2.2 Laburpena	165
Biografiak	175



BASQUE COUNTRY